



Revista do Programa
de Pós-Graduação em
MÚSICA | CEART | UDESC

V. 5
n. 3

Dossiê
Teoria e História

Apresentação

Foi entre os anos de 2017 e 2018 que o presente dossiê começou a surgir. Naquele período, envolvidos nos trabalhos de avaliação e redefinição das linhas de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), pensamos que seria bom ouvir mais colegas sobre a proposição de uma linha de pesquisa em “Teoria e História”, nome que usávamos informalmente e que acabamos adotando. Ouvir como diferentes professores e professoras pesquisadoras enfocam as correlações entre os temas e problemas da teoria musical e da história da música: como se movem as fronteiras entre tais campos? Qual é o potencial investigativo e os limites dessa aproximação? Quem poderia nos ajudar a pensar a definição e o exercício de consolidação de uma linha de pesquisa como essa? A Orfeu, revista do programa, nos pareceu um meio para tornar pública a discussão e, com isso, consultamos os editores Teresa Mateiro e Guilherme Sauerbronn de Barros que, prontamente, apoiaram a iniciativa de um número voltado para a questão.

Seguimos com os trabalhos e, no início de 2020, lançamos a chamada anunciando, internacionalmente, o interesse por artigos resultantes de pesquisas de caráter histórico, teórico e analítico fundamentadas em registros textuais, orais, musicais e/ou sonoros. Uma chamada abrangendo a pesquisa histórico musicológica a partir de acervos documentais e, também, abordagens sistemáticas, especulativas e críticas sobre diferentes repertórios, épocas e cenários. Essa chamada foi bem sucedida, e recebemos artigos que problematizam aproximações entre práticas, discursos e opiniões técnicas e valorativas, bem como questões de fundo estético, filosófico, político e sociocultural abordadas segundo diferentes expressões de tempo, lugar e ponto de vista. Assim, os textos aqui reunidos apresentam discussões teórico-metodológicas decorrentes de uma representativa diversidade de perspectivas observando relações de interação, de interdisciplinaridade e transdisciplinaridade, bem como o tratamento dispensado às fontes e acervos de pesquisa, na dimensão comum às áreas de teoria e história no desenvolvimento de trabalhos tematizados pela música. Para dispor os textos num sumário, como os leitores poderão notar, usamos um critério mais ou menos cronológico que destaca alguns agrupamentos e afinidades.

Agradecemos a todos que tornaram possível esse dossiê: aos autores e autoras que nos confiaram seus trabalhos e aqui compartilham resultados de seus esforços de investigação. Ao grupo de pareceristas que conosco assinam esse número, leitores especializados que avaliaram os artigos contribuindo, decisivamente, para a qualificação dos textos aqui reunidos. Agradecemos também aos solícitos editores, revisores e diagramadores da Revista Orfeu. Esperamos que os artigos reunidos nesse dossiê fomentem outros estudos sobre os temas de Teoria e História, fundamentando e ampliando estudos e pesquisas em nosso programa e em nosso país, e suscitando novas questões e aplicações. Desejamos a todos uma leitura igualmente comprometida e crítica.

Profa. Dra. Márcia Ramos de Oliveira
Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler
Prof. Dr. Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas
Editores convidados

Sumário

Expediente	5
Editorial	8
 Conferência	
Conferência: Pete Seeger: 100 anos por <i>Oliveira et al.</i>	10
 Artigos	
O tempo, o ritmo e o pensamento musical por <i>Carole Gubernikoff</i> e <i>Maya Suemi Lemos</i>	25
Considerações sobre a teoria, poética e análise da música antiga por <i>Cassiano de Almeida Barros</i>	47
Artifícios da invenção melódica segundo Johann Mattheson (1739) por <i>Monica Isabel Lucas</i>	76
Luzes e farpas sob os camarotes: Rousseau, Rameau e a Querela dos Bufões por <i>Fabio Stieltjes Yasoshima</i>	103
Figuras retórico-musicais no Te Deum de Luís Álvares Pinto por <i>Denise</i> <i>de Lima Santiago Figueiredo, Leni Ribeiro Leite e Mônica Vermes</i>	124
"O quanto é preciosa ao Compositor a Instrução Literária": o projeto criativo em Arte explicada do contraponto de André da Silva Gomes (1752-1844) por <i>Marcio Leonel Farias Reis Páscoa</i>	146
La historiografía musical como producción activa de ausencias. Para una historia popular de la música por <i>Martín Eckmeyer</i>	164
A poesia da música ou a música da poesia: a estruturação poética da fraseologia em alguns exemplos de música popular do Brasil por <i>Paulo Tiné</i>	197
Querelas e aquarelas do Brasil: o jazz na mira do nacionalismo musical (anos 1920-1960) por <i>Adalberto Paranhos</i>	225
Experimentação e ressignificação de elementos composicionais do Clube da Esquina no processo de criação de dois arranjos vocais por <i>Carlos Roberto Ferreira de Menezes Junior e Marco Antonio da</i> <i>Silva Ramos</i>	249

Textos, canções e sons no Brasil pós-1964: o Grupo de Teatro Opinião em cena por <i>Kátia Rodrigues Paranhos</i>	289
Ponto contra ponto: o debate sobre a nacionalização musical no Brasil e o Café por <i>Tiago Hermano Breunig</i>	313
Sinfonia n. 4 de Villa-Lobos: a vitória, a derrota e a volta por cima por <i>Paulo de Tarso Salles</i>	341
A Transformational Approach for Musical Variation por <i>Carlos de Lemos Almada</i>	373
Lindemberg e o Navio: pelos mares da musicopedagogia por <i>Leonardo de Assis Nunes, Helena de Souza Nunes e Jaqueline Câmara Leite</i>	412
Patrimônio musical bibliográfico na Seção de Obras Raras da Biblioteca Fran Paxeco do Grêmio Literário e Recreativo Português em Belém do Pará: um estudo acerca de memórias e identidades em uma coleção especial por <i>Fernando Lacerda Simões Duarte</i>	444
Acervo da Banda de Música da 10ª Região Militar: uma investigação acerca das rotas geográficas e musicais por meio da ferramenta Análise Diplomática Musical por <i>Antonio Tenório Sobrinho</i>	481
Ressonâncias históricas das religiões afro-brasileiras em Santa Catarina: Florianópolis, Itajaí e Joinville por <i>Luciano da Silva Candemil</i>	503
Os estudos sobre a história da música em Santa Catarina: um “estudo da arte” à luz da musicologia por <i>Tiago Pereira</i>	534
Entrevista	
Entrevista com Hercules Gomes por <i>André Repizo Marques</i>	566

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Chefe: Prof. Dr. Hans Brandon Twitchell

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - PPGMUS

Coordenador: Prof. Dr. Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

CENTRO DE ARTES

Diretora: Profa. Dra. Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA

Reitor: Prof. Dr. Dilmar Barreta

EDITORES

Prof. Dr. Guilherme Sauerbronn de Barros

Profa. Dra. Teresa Mateiro

EDITORES CONVIDADOS

Prof. Dr. Marcos Holler (PPGMUS.UDESC)

Profa. Dra Márcia Ramos de Oliveira (PPGH.UDESC)

Prof. Dr. Sérgio Paulo Robeiro de Freitas (PPGMUS.UDESC)

CONSELHO EDITORIAL

Adriana Lopes Moreira, Universidade de São Paulo (USP)

Alexandra Kertz-Welzel, Ludwig-Maximilians-Universitaet (LMU), Alemanha

Ana Claudia Assis, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Cristina Capparelli Gerling, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Guillermo Rosabal-Coto, Facultad de Artes, Universidad de Costa Rica

Julie Ballantyne, The Queensland University, Australia

José Luis Aróstegui Plaza, Universidad de Granada, Espanha

Liduíno Jose Pitombeira de Oliveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

L. Poundie Burstein, CUNY - City University of New York, Estados Unidos

Luis Henrique Fiaminghi, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Marcos Tadeu Holler, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Maria Bernardete Castelan Póvoas, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Patricia Adelaida González Moreno, Universidad Autónoma de Chihuahua, México

Tiago de Oliveira Pinto, Hochschule für Musik Franz Liszt, Weimar / Friedrich-Schiller-Universität Jena, Alemanha

Viviane Beineke, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

CONSELHO CONSULTIVO, V.5, N.3

Acácio Piedade (UDESC)
Adalberto de Paula Paranhos (UFU)
Alberto Ikeda (UNESP)
Alessander Mario Kerber (UFRGS)
Ana Flávia Miguel (Un. de Aveiro, Portugal)
Analía Chernavsky (UNILA)
Angela Elisabeth Lühning (UFBA)
Antônio Rafael Carvalho dos Santos (UNICAMP)
Cacá Machado (UNICAMP)
Carlos Alberto Figueiredo Pinto (UNIRIO)
Carlos de Lemos Almada (UFRJ)
Cassiano Barros (UDESC)
Cristina Emboaba (UDESC)
Daniel Luís Barreiro (UFU)
David Cranmer (UNL)
Diósnio Machado Neto (USP)
Edite Rocha (UFMG)
Eduardo Lakschevitz Xavier Assunção (UNIRIO)
Fabio Scarduelli (UNESPAR)
Fernando Pereira Binder
Fernando Luiz Cardoso Pereira (Unesp)
Gabriel Ferrão Moreira (UNILA)
Gabriel Henrique Bianco Navia (UNILA)
Gabriel Persico (UNA)
Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende (UNILA)
Ivan Vilela Pinto (USP)
José Eduardo Fornari Novo Junior (UNICAMP)
José Roberto Zan (UNICAMP)
Laura Jordán González (Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile)
Leandro Ernesto Maia (UfPel)
Luís Fernando Hering Coelho (UfPel)
Luís Henrique Fiaminghi (UDESC)
Luiz Carlos Mantovani Jr. (UDESC)
Marcos dos Santos Moreira (UFAI)
Maria Beatriz Cyrino Moreira (UNILA)
Maurício Zamith Almeida (UDESC)
Maya Suemi Lemos (UERJ)
Miriam Hermeto de Sá Motta (UFMG)
Monica Lucas (USP)
Monica Vermes (UFES)
Natália Ayo Schmiedecke (UNICAMP)
Natália Cristina Batista

Nathália Domingos (UFRN)
Noara Paoliello (UNESPAR)
Paulo Castagna (UNESP)
Paulo Mugayar Kühl (UNICAMP)
Ricardo Mazzini Bordini (UFMA)
Sandra Mara da Cunha (UDESC)
Saulo Sandro Alves Dias
Silvana Ruffier Scarinci (UFPR)
Silvano Fernandes Baia (UFU)
Thais Nunes (UFSCar)

REVISORA GRAMATICAL

Priscilla Morandi – Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil

EDIÇÃO

Apoio - Setor de Periódicos CEART.UDESC
Produção Gráfica - Laboratório de Design, LABDESIGN CEART.UDESC
Projeto Gráfico - Luiz H. B. Maia e Ana Paula Lordello, 2015
Diagramação - João Wesley e Mariana Frizze
Imagem da Capa - Mariana Frizze

Editorial

Neste ano incomum, tivemos a satisfação de lançar três números, sendo este o último deles. O Dossiê Teoria e História, que ora apresentamos, foi coordenado pelos Professores Doutores Marcos Holler (PPGMUS/UDESC), Márcia Ramos de Oliveira (PPGH/PPGMUS/UDESC) e Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (PPGMUS/UDESC). A associação dos três pesquisadores na linha de pesquisa Teoria e História do PPGMUS/UDESC, que dá nome ao dossiê, propicia uma rica e original combinação de saberes, métodos e interesses de pesquisa. Tal riqueza refletiu-se na submissão de trabalhos diversos, representativos e altamente qualificados. Foram aprovados ao todo 19 artigos, uma entrevista e uma conferência, de autores nacionais e estrangeiros.

Sobre os editores convidados:

Márcia Ramos de Oliveira é professora do Departamento de História e dos Programas de Pós-Graduação em História (PPGH/UDESC) e música (PPGMUS/UDESC). Tem experiência nas áreas de História do Tempo Presente e História Cultural, envolvendo aproximação com a Musicologia Histórica e Etnomusicologia. Seus interesses de pesquisa estendem-se a diferentes ênfases, tais como História do samba, Radiodifusão, Audiovisual, História e Mídia, Plataformas digitais, sites e portais na área de história; mobilizando conceitos/categorias de análise relativos a representação e oralidade, narrativa e ficção, memória.

Sergio Paulo Ribeiro de Freitas é professor nos cursos de graduação e pós-graduação da UDESC. É coordenador do PPGMUS/UDESC. É membro da International Association for the Study of Popular Music (IASPM), da *Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular - Rama Latinoamericana* (IASPM-LA) e da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM. Sua atuação docente, pesquisas, publicações e orientações se desenvolvem nos campos da teoria e análise musical, contraponto, arranjo, formas musicais, música popular e harmonia tonal.

Marcos Tadeu Holler é professor de História da Música no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), instituição na qual tem se dedicado à pesquisa e orientação de trabalhos na área de musicologia histórica, atuando sobretudo na pesquisa e levantamento de fontes sobre a história da música em Santa

Catarina, e sobre a música na atuação da Companhia de Jesus nas Américas. É autor do livro *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*, lançado em 2010. Em 2012 realizou estágio pós-doutoral junto à Universidade Nova de Lisboa, sob a supervisão do Prof. David Cranmer, e em 2016 atuou como pesquisador visitante junto à *Hochschule für Musik Franz-Liszt* em Weimar (Alemanha) a convite do Prof. Tiago de Oliveira Pinto, como bolsista da Fundação Alexander von Humboldt/CAPES. Foi editor da revista OPUS (ANPPOM) entre 2015 e 2019.

Agradecemos aos editores convidados o seu empenho e parceria, aos autores e avaliadores suas submissões, avaliações e significativas contribuições para a Revista Orfeu.

Desejamos a todos uma estimulante leitura!

Prof. Dr. Guilherme S. de Barros
Profa. Dra. Teresa Mateiro
Editores da Revista Orfeu

PETE SEEGER: 100 ANOS¹

*David King Dunawa*²

Tradução
*Lívia Bernardes Roberge*³

Revisão
*Márcia Ramos de Oliveira*⁴
*Igor Lemos Moreira*⁵

Submetido em 30/09/2020
Aprovado em 06/11/2020

¹ Tradução do texto original disponibilizado pelo autor na apresentação da Conferência realizada no dia 5 de março de 2020 na Udesc.

² Professor do Departamento de Língua Inglesa e Literatura na Universidade do Novo México (UNM), Ph.D. em American Studies na University of California Berkeley, biógrafo e documentarista em programas radiofônicos de temáticas vinculadas à literatura, história e música.

³ Doutoranda em História Social da Cultura na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), pesquisadora visitante da Universidade de Sheffield (Programa Capes-Print), bacharela em Relações Internacionais (UNISUL), graduada em História (UDESC) e mestre em História (UFF).

⁴ Professora do Departamento de História, do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) e do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) na Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), pesquisadora vinculada ao INET/md na Universidade de Aveiro, mestra e doutora em História (UFRGS).

⁵ Doutorando em História do Tempo Presente na Universidade do Estado de Santa Catarina no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), graduado e mestre em História (Udesc). Bolsista Capes-DS.

Resumo

A conferência apresentada, transcrita e traduzida tem como abordagem principal a trajetória de Pete Seeger, como parte das efemérides relacionadas aos 100 anos de nascimento do artista. Músico, cantor e, especialmente, ativista político, Seeger desenvolveu uma sólida carreira musical dando destaque ao gênero folk estadunidense, porém dimensionado sob distintas formas de mobilização pelos direitos trabalhistas, liberdades individuais e coletivas, como destaque as mobilizações em prol dos direitos civis nos Estados Unidos, além de causas ambientalistas. Atuou política e musicalmente desde os anos 1930 e destacou-se internacionalmente no século XX. David Dunaway dedicou-se ao estudo de sua trajetória em boa parte de sua vida como pesquisador, com publicações destacando sua importância histórica e musical, envolvendo o gênero biográfico associado a linguagens sonoras e de radiodifusão. Na Conferência apresentada, destaca a biografia de Pete Seeger imersa em sua própria relação de aproximação e identidade com o músico, destacando a experiência pessoal e profissional no desenvolvimento da pesquisa realizada sobre ele, descrita no percurso como biógrafo, nas ações do artista, na documentação utilizada e percalços enfrentados para que seu trabalho investigativo pudesse ser conhecido do público ampliado.

Palavras-chave: Pete Seeger; música folk; direitos civis.

Abstract

The conference presented, transcribed and translated, approach the trajectory of Pete Seeger in the events related to the artist's 100 years of birth. Musician, singer and, especially, political activist, Seeger developed a solid musical career highlighting the American folk genre with different forms of mobilization for labor rights, individual and collective freedoms, as highlighted the mobilizations for civil rights in the USA, in addition to environmental causes. His political and musical performance since the 1930s stood out internationally in the 20th century. David Dunaway dedicated his study to trajectory of Pete Seeger for much of his life as a researcher, with focused publications on his historical and musical importance, involving the biography narrative associated with sound and radio broadcasting languages. In this lecture, Dunaway introduce the biography of Pete Seeger immersed in his own relationship with the musician, highlighting the personal and professional experience in the development of the research carried out on him. The researcher described the course as a biographer, the artist's actions, the documentation used and mishaps faced so that his investigative work could be known to the wider public.

Keywords: Pete Seeger; folk music; civil rights.

APRESENTAÇÃO

Em março de 2020, **David King Dunaway** esteve na Udesc, no Laboratório de Imagem e Som (LIS/Faed/Udesc), para o desenvolvimento de uma série de aulas sobre a realização de documentário radiofônico. Sua participação estendeu-se também à **conferência** aqui transcrita, como atividade apoiada pelo PPGH, PPGMus e Direção de Extensão/Ceart da Universidade.

(https://www.udesc.br/faed/noticia/udesc_realiza_minicurso_sobre_radiodocumentario_e_conferencia_com_david_dunaway)

A presença do Prof. Dunaway na Instituição ocorreu também em momento anterior quando realizou a Aula Magna do PPGH/Udesc em março de 2018, ocasião em que concedeu entrevista sobre sua trajetória acadêmica ao Projeto Guardar Canções (<https://www.udesc.br/faed/guardacancoes>).

Como professor da University of New Mexico (UNM), em Albuquerque, é pesquisador em aparentemente distintas, porém aproximadas áreas. Historiador de formação e experiente profissional de rádio, é conhecido por sua atuação nas áreas de história oral, história pública e história do tempo presente e, especialmente, como biógrafo e documentarista que faz uso da escrita e da mídia sonora. Sua produção pode ser conhecida por meio do sítio de pesquisa institucional (<http://www.unm.edu/~wrtgsw>) ou da página individual (<http://www.davidkdunaway.com>).

É um autor profícuo e entre seus livros destacam-se *How can I keep from singing? The ballad of Pete Seeger*, ou, ainda, o antológico *A Route 66 Companion*; somando-se a *Oral history: an interdisciplinary anthology*, como coletânea de textos de referência sob sua organização, que circulou acentuadamente nos anos 1980 a 1990. Além das publicações impressas, destaca-se *Across the tracks: a Route 66 story*, como parte da série de documentários de rádio transmitidos pela National Public Radio (Estados Unidos).

No Brasil, seus textos e entrevistas estão presentes em livros e revistas reconhecidas nas áreas de Comunicação e História, além de ensaios jornalísticos. Participou como conferencista em eventos da Rede Brasileira de História Pública e do Centro de Estudos em Música e Mídia (Musimid).

As produções de David Dunaway exacerbam seu posicionamento profissional e político, na medida em que considera parte fundamental da função social do(a) historiador(a), assim como dos pesquisadores nas áreas de ciências humanas, sociais e artísticas, o ato de comunicar e compartilhar o resultado de suas pesquisas, como compromisso fundamental assumido. Neste sentido, destaca as potencialidades e usos da comunicação mediatizada como ferramentas de conscientização e veículo de crítica às desigualdades sociais, violências, repressões e preconceitos.

Sua participação nos dias 4 a 7 de março de 2020, quando ministrou o Curso “Radiodocumentário Histórico”, integrou docentes, discentes, pesquisadores da Udesc e membros externos à comunidade institucional. A atividade resultou na produção de quatro *podcasts*, ocupados por temas como “música na ditadura civil-militar”, “repressão policial”, “reforma agrária” e “espaços de religiosidade negra na cidade de Floria-

nópolis". Em meio a este conjunto de ações, proferiu a conferência "Pete Seeger: 100 anos", realizada no dia 5 de março de 2020, que segue transcrita e traduzida por iniciativa discente, a pedido do Prof. Dunaway junto ao público presente.

Márcia Ramos de Oliveira

TÍTULO DA CONFERÊNCIA

Hoje nós examinaremos a vida e o trabalho de uma das figuras mais controversas da música americana: Pete Seeger⁶. Ele foi o músico mais boicotado da história americana, sendo inclusive chamado de *Khrushchev's Songbird até secular saint*⁷. Em uma carreira que durou 70 anos, ele cantou com milhões de pessoas e se envolveu em movimentos sociais desde os anos 1930 até o presente. Seeger é um homem de importância sem igual para o desenvolvimento da música folk estadunidense e também mundial.

Ainda que muitos já tenham ouvido as músicas de Seeger, poucos conhecem (mais) sobre o homem. Ainda menos pessoas sabem a respeito dos trabalhos perdidos e dos ataques pessoais. O público que cantava suas músicas sabia pouco sobre as forças que moldaram o artista e suas opiniões políticas. Juntos, nós revisitaremos a vida e o trabalho de Seeger: um músico com consciência social e com um talento extraordinário para unir a comunidade por meio da música, criando harmonia entre estranhos.

Peter Seeger gostava de dizer que ele era “um elo da corrente” dentro de uma longa tradição americana de cantar em prol de reformas. Abolicionistas, sindicatos, ativistas pelos direitos civis, pacifistas e ambientalistas, todos recorreram à música, com a ajuda de Seeger, para mostrar seus pontos de vista.

De certa forma, a vida de Peter Seeger se parecia com sua canção *Abiyoyo*, uma música folk africana que adaptou. Ela conta a história de um menino e seu pai músico, que são banidos de sua cidade por tocarem muito alto ou muito tarde da noite. Então chega um gigante, e o menino o derrota. Eles não lutam, exatamente. O menino usa um ukulele⁸, em vez de uma pedra. O gigante, então, dança até perder o fôlego e cai. Em seguida, o pai o espanta com uma varinha mágica. A música do menino salva a cidade. Agora os anciãos da cidade nem se lembram por que esses grandes heróis não devem estar em destaque no desfile: “Voltem e tragam aquele maldito ukulele!”, e todos cantam juntos.

Não é preciso saber que o pai de Pete Seeger foi expulso do departamento de música da Universidade de Berkeley, nem que seu filho trazia seu banjo para tocar para seus “inquisidores do Congresso” ao decifrar a parábola de *Abiyoyo*. A música pode ajudar a salvar uma comunidade do fascismo: é uma das forças que unem a humanidade – essa era a crença de Pete Seeger!

Esta apresentação/palestra tem três partes: primeiro, a vida e o trabalho de Pete Seeger; depois, uma breve revisão da perseguição do governo a Seeger. Por último, sugeri pesquisas que podem ser feitas sobre ele. Antes de começarmos, permitam-me um momento de reflexão para discutir o que me levou a escrever sua biografia.

Eu ouvia Pete Seeger antes mesmo de saber andar. Eu tenho a vaga memória de estar no colo de alguém em um sindicato. Eu ainda não sabia bater palmas, mas todos

6 O autor possui dois websites sobre Pete Seeger: PeteSeeger.org e RememberingPeteSeeger.org.

7 Em português, “O passarinho de Khrushchev” e “Santo secular”.

8 Na definição do Dicionário de Música Zahar (1985): Pequena guitarra de quatro cordas que se desenvolveu no Havaí, no século XIX, a partir da machete portuguesa. É usada em música de dança e está estreitamente relacionada com o cavaquinho e o banjo.

ao meu redor batiam palmas e cantavam. Era só em lugares assim que eu ouvia pessoas cantando juntas, porque a minha família não ia à igreja.

Quando Pete tinha 19 anos e estava perambulando pelas Montanhas Catskills, o diretor de um acampamento o acolheu para algumas noites de cantoria. O Acampamento Woodland foi fundado pelo folclorista nova-iorquino Norman Studer, que também montou uma escola primária progressista no Greenwich Village, a Downtown Community School. Foi lá que Seeger encontrou trabalho como professor de música, depois de ser banido de praticamente todos os lugares de apresentação. A professora de teatro era a minha mãe, Lillian Dunaway, com quem ele dividia a sala de aula. Em um lado da sala, crianças cantavam, enquanto no outro aspirantes a atores e atrizes faziam esquetes. Na perspectiva de uma criança, Seeger parecia estar me seguindo por todos os lados, aparecendo em quase todos os lugares que meus pais iam. Na verdade, eram eles que estavam sendo seguidos – pelo FBI –, conforme descobri depois, a partir de seus arquivos.

Muitos anos depois, quando eu era voluntário na rádio KPFA-FM, na mesma rua onde eram minhas aulas na Universidade de Berkeley, eu produzi uma peça, um documentário de rádio e, finalmente, uma dissertação sobre Seeger. Grande parte disso tudo veio dos arquivos do FBI – sobre os quais falarei adiante.

Desde o início foi difícil escrever sobre um homem complexo cujo lema é “Se esforce pela simplicidade e aprenda a desconfiar dela”. O biógrafo ideal de Pete Seeger deveria ser um músico e um etnomusicólogo, um ativista e um marinheiro, um folclorista e um guarda florestal, um arquivista, um historiador da política e um lenhador. Eu não sou todas essas coisas. Eu nem tenho certeza se sou alguma delas. Mas, quando eu comecei a biografia de Seeger, 40 anos atrás, ele me avisou: esta biografia não seria autorizada. Ele não leria nem censuraria o manuscrito, mas cooperaria.

As 14 entrevistas que fiz com ele ao longo de 30 anos estão transcritas e publicadas em uma coleção em meu nome no Centro de Folclore Americano da Biblioteca do Congresso, junto com 90 entrevistas orais. Algumas partes foram publicadas no livro *Singing out: an oral history of America's folk music revivals*, da editora da Universidade de Oxford.

Pete e Toshi⁹ comentaram mais de uma vez sobre o livro. Em 2006, Pete me chamou na cidade de Beacon, Nova York, para repassar parágrafo a parágrafo para elaborar uma terceira edição, agora chamada “*The Ballad of Pete Seeger*”. Jim Brown estava fazendo um filme sobre Seeger, *The power of song*, com comentários de Bruce Springsteen, Bob Dylan e Joan Baez.

Pete Seeger nasceu no dia 5 de maio de 1919, em uma família musical. Seu pai, Charles Seeger Júnior, o mais jovem professor da história da Universidade da Califórnia, havia acabado de ser expulso da instituição por protestar contra a Primeira Guerra Mundial. Quando Pete nasceu, Charles e sua esposa, Constance de Clyver Edson, eram professores na Julliard School of Music. Pete foi mandado para um colégio interno ainda bem jovem. Quando ele tinha oito anos, seu pai se divorciou de sua primeira esposa e se casou com Ruth Crawford Seeger, uma etnomusicóloga que transcrevia músicas folk

9 Toshi Seeger (1922-2013) foi uma cineasta e produtora estadunidense, e esposa de Pete Seeger.

para a Biblioteca do Congresso, onde Pete conseguiu seu primeiro emprego. Ruth é a mãe de Penny, Barbara, Peggy e Mike Seeger, sendo os dois últimos artistas bem-sucedidos e famosos. Esta é a história de como os "Seegers" se encontraram com a música folk, depois que Charlie estava trabalhando com o Coletivo de Compositores.

Aos 21 anos, Seeger formou sua primeira banda, The Almanac Singers, que tocava principalmente músicas pacifistas no Greenwich Village. Por um breve momento, suas músicas contra Hitler tocaram simultaneamente nas quatro rádios americanas. Aos 22 anos, Pete Seeger e seus amigos sofreram o primeiro de muitos boicotes anticomunistas. Seeger virou membro do Partido Comunista quando era estudante em Harvard, onde muitos de seus antepassados estudaram. Ele foi membro do partido por aproximadamente 10 anos, ainda que ele e seus amigos valorizassem, muito mais do que o partido, o poder transformativo da música politizada.

Depois da Segunda Guerra Mundial, ele iniciou a criação de um movimento musical de trabalhadores, com um grupo nacional chamado People's Songs. Desde o início, eles foram perseguidos e "grampeados" pelo FBI. Mas então chegou seu momento de ruptura, aquele em que ele realmente entrou para a cultura popular de seu país, como parte de um quarteto que somente em 1950 chegou a conquistar quatro discos de platina.

As primeiras músicas dos Weavers, gravadas com a orquestra Gordon Jenkins, estavam tocando em todas as rádios. Porém, logo a *Variety*¹⁰ deu ao grupo a distinção de serem os primeiros músicos a serem cancelados em uma casa noturna de Nova York por conta de seus posicionamentos políticos. Eles também foram a primeira banda na história a ser formalmente investigada pelo Senado dos Estados Unidos por sedição. Mas a harmonia do quarteto Weaver, e sua revitalização da música folk, acenderam uma faísca em uma era onde o blues tradicional estava se tornando R&B e rock'n'roll. Essa faísca cresceu, e Pete e outros revivalistas do folk (que eram proibidos de cantar em público por pessoas de posicionamento anticomunista) criaram uma renascença do folk que o colocou, ainda que "embelezado", de novo nas paradas musicais.

Por uma década, parecia que a música folk estava por todos os lados. Mas Pete Seeger não podia aparecer na televisão nem no rádio. Em todos os lugares onde ele cantava, havia piquetes e às vezes a coisa ficava feia. Ele foi ameaçado com "incêndios" criminosos e recebeu ameaças de morte. Mas junto com Toshi, em 1965, ele começou uma campanha pelo que hoje nós chamaríamos de "bairrismo"... Quando ativistas do Movimento Negro diziam aos liberais do norte que trabalhassem em suas próprias comunidades... E quando Pete Seeger foi barrado, impedido de se apresentar em uma escola em sua cidade natal. Um amigo lhe emprestou um livro sobre as antigas chalupas¹¹ que um dia se acumulavam no rio Hudson, e logo ele e Toshi começaram a organizar eventos para arrecadar fundos para construir uma réplica, a Chalupa Clearwater. Entretanto, isso não era o iate de um homem rico. Esta é uma comunidade que persiste até hoje, focada na educação ambiental e lembrando às pessoas que manter nossos rios

10 Revista de entretenimento estadunidense.

11 Tipo de barco de pequeno porte, geralmente a remo ou a vela.

vivos é responsabilidade de todos. Isso gerou imitações em escalas nacionais e internacionais, até mesmo na Baía de Chesapeake. As preocupações atuais sobre catástrofes climáticas podem ser diretamente relacionadas aos esforços de Seeger, que atuou no sentido de promover um movimento ambiental de massa. Junto com o famoso livro de Rachel Carson, *A silent spring*, a música e o ativismo de Seeger formaram a base para as atuais lutas em torno da questão climática. Ah, quem dera mais pessoas o tivessem escutado 60 anos atrás!

Nos seus últimos dez anos de vida, ele parou de se apresentar em público, mas nunca hesitou em cantar em escolas primárias ou em manifestações. Um sociólogo escreveu sobre a redenção de Pete Seeger, que culminou com sua presença na tomada de posse do presidente Obama, junto com Bruce Springsteen e seu neto, Tao.

A pergunta que mais ouço sobre Pete Seeger é como ele sobreviveu a todos os piquetes, boicotes e demais ataques. A primeira metade da resposta está no fato de que Pete Seeger era na verdade o "Show de Pete e Toshi". Judy Collins um dia me perguntou se eu entendia a diferença entre Pete Seeger e seus demais colegas artistas. "A diferença é que ele tinha Toshi", disse ela cuidadosamente. "Ela sempre esteve ali." Don McClean um dia me disse que ela tinha as habilidades organizacionais de administrar uma liga de *baseball*. Além disso, ela era ceramista, videógrafa e organizadora da comunidade veterana.

A segunda parte de como ele conseguiu sobreviver e continuar a cantar está na tradição puritano-liberal do estado de New England, que Seeger representa. *Self-Reliance*¹² é o nome do famoso ensaio de Emerson. Pete tinha desejos modestos, dizendo, aos vinte e poucos anos, que tudo que ele precisava era de uma maçã e seu banjo. Seeger era profundamente influenciado pelos escritos de Scott e Helen Nearing¹³ e seu movimento socialista "de volta à terra". Por causa disso, ele dirigia um fusca velho, mesmo quando podia bancar uma limusine com motorista. Ao invés de comprar uma casa, ele construiu uma. Ele costumava dizer: "Eu usei minha formação universitária e pesquisei na biblioteca sobre como construir um chalé de madeira".

Mas talvez o maior motivo pelo qual Seeger conseguiu superar tantos obstáculos seja a sua crença teimosa nas tarefas que ele havia designado para ele mesmo fazer. Não apenas de "fazer a América cantar novamente" – talvez precisemos de um boné com esses dizeres! – mas também de promover justiça social. Ele encorajava tanto sul-africanos como alemães da Alemanha Oriental a aprender a canção *We shall overcome*, e nenhum dos dois governos gostava disso.

Eu havia presumido que Seeger estava abatido por perder seu grande público depois de ser colocado na "lista negra". Mas não, disse ele, pedindo que eu removesse as menções da palavra "carreira". Ele considerava que havia recebido um chamado.

Carreira? Para a maioria das pessoas, isso significa ganhar dinheiro e ficar famoso, e eu não estava preocupado com isso... É por isso que eu definitivamente não queria ter uma carreira com C maiúsculo. Agora, é verdade, eu poderia ter

12 Ensaio de 1841 do filósofo norte-americano Ralph Waldo Emerson.

13 Scott Nearing (1883-1983) foi um economista, escritor e ativista político estadunidense. Helen Nearing (1904-1995), sua esposa, foi uma escritora e ativista política estadunidense. Ambos defendiam o vegetarianismo e o *simple living*, um estilo de vida simples.

me tornado um violinista, como minha mãe queria. Eu poderia ter me tornado um homem de negócios, como meu avô queria. Eu poderia ter me tornado um jornalista; se eu tivesse perseverado mais, talvez tivesse sido o caso. Se cedo eu tivesse recebido uma bolsa para ser pesquisador, eu poderia ter sido um. Mas eu não estava disposto a me submeter à disciplina. Para ser um pesquisador de verdade, você precisa pegar aquele diploma e cumprir com todas as obrigações acadêmicas. Em vez disso, eu derivei para um nicho em particular que eu encontrei para mim mesmo que ninguém mais havia encontrado... Havia um trabalho que precisava ser feito, e eu estava lá para fazê-lo. Um soldado precisa de treinamento. Quando você está no meio de uma batalha, você precisa saber qual papel você deve cumprir.

A segunda pergunta que mais me fazem é: por que Pete Seeger é importante? Muitos poderiam responder isso melhor do que eu, mas a minha resposta inclui tanto influências políticas quanto musicais.

Muitos cantores e compositores de hoje não se lembram de um tempo em que músicos não se “apresentavam” para o público, e sim cantavam com ele. Pete Seeger elevou o perfil de instrumentos tradicionais do folk, como o violão, o mandolin, a flauta, o violão de 12 e seis cordas e, é claro, o banjo de cinco cordas. Ele tocava todos esses instrumentos e às vezes levava instrumentos tradicionais ao seu limite. Ele chegou até mesmo a adaptar *Jesu, joy of man's desiring*, de Bach, para o banjo. Enquanto seu irmão Mike revitalizava a música montanhesa tradicional com gravações da natureza, Pete replicava estilos antigos transformando músicas country para um público urbano. Ele ensinou músicas de pessoas do campo para pessoas da cidade. Ele inoculou o segundo renascimento da música folk em um concerto em Palo Alto, mostrando à cantora Joan Baez e ao cantor Dave Guard, do Kingston Trio, o que poderia ser feito com canções folk.

Na parte política, ele e Toshi demonstraram grande experiência. Quando ele não pôde mais cantar para adultos, começou a cantar canções infantis, encorajando muitos a começar a tocar violão ou banjo. Ele escreveu manuais de instrução. Ele ofereceu as fontes de seu repertório, apresentando os músicos Huddie Ledbetter, Woody Guthrie e muitos outros para seu público. Ele se voltou para a música como uma “cola social da comunidade”, conforme me disse uma vez Bess Lomax¹⁴.

Por fim, vamos falar de coragem política: desafiando grandes probabilidades para continuar seguindo seu caminho, ele foi um homem que não se calava, não importava o que fizessem com ele. Os Estados Unidos precisam de mais heróis como ele. Ao ser perguntado sobre o que era mais importante para ele, a música ou a política, ele respondeu por meio da música *Letter to Eve*: “Se a música sozinha fosse capaz de mudar o mundo, eu seria apenas um músico”.

Nos esforços de Seeger para aumentar o entendimento sobre injustiça, seu principal inimigo foi o FBI. Nenhum resumo da vida e da obra de Seeger deveria se esquivar dos esforços do FBI para subverter a ele e a tradição americana de músicas de protesto.

Por mais de 20 anos, o FBI, a CIA e outras agências conduziram vigilâncias sobre músicos folk e folcloristas. Como resultado de documentos divulgados sob a Lei de Liberdade de Informação, hoje é possível revelarmos essas vigilâncias. Essa é a história de homens

14

Bess Lomax (1921–2009) foi uma musicista folk, folclorista e pesquisadora estadunidense.

que adentraram festas e reuniões sindicais e do mal que eles causaram. É uma história de revirar lixo, de grampos telefônicos e de infiltração de informantes na comunidade de músicos folk. As evidências incluem músicas, documentos e pedaços de entrevistas.

Em 1951, o Comitê de Segurança Interna do Senado Estadunidense realizou audiências para processar por sedição e insurreição um popular quarteto de folk, os Weavers, simplesmente por cantar! O que isso nos diz sobre o governo estadunidense, sobre eles acharem a música folk tão subversiva? O que isso nos diz sobre o poder da música?

Os originais das 5 mil páginas de arquivos da inteligência que eu obtive sob uma ação da Lei de Liberdade de Informação estão disponíveis no American Folklore Center, juntamente com a minha coleção de entrevistas sobre Seeger, seus colegas e seus camaradas.

Em julho de 1976, eu processei o FBI e a Agência Central de Inteligência (CIA) por documentos sobre os The Almanac Singers, cantores trabalhadores que, antes e durante a Segunda Guerra Mundial, gravaram *Talking Union* e canções populares; People's Artists, um grupo de músicos progressistas, ambos entre 1949 e 1956; e, por fim, sobre o The Weavers. Pete Seeger era um dos fundadores de todos esses grupos.

Eu tenho em mãos uma carta do diretor do FBI, datada de 12 de maio de 1977, finalmente respondendo sobre o meu pedido. Aqui está o que Clarence Kelly¹⁵ escreveu:

A revisão de nossos registros centrais na sede do FBI não revelou nenhuma informação que indique que o grupo conhecido como The Weavers foi objeto de uma investigação pelo FBI. Entretanto, nossos arquivos contêm uma cópia do jornal *Daily Worker* onde é mencionado o nome desse grupo. Segue uma cópia do jornal.

Depois de iniciar o processo, eu recebi cerca de 900 documentos sobre o grupo. Levamos cinco anos para ganhar, anos de custas legais e de revisão de documentos editados – em algumas páginas restavam apenas duas linhas! E não eram sequer boas!

No verão de 1981, o governo perdeu. Antes de lhes contar o que eu descobri, deixem-me contar uma pequena história, sobre o dia em que ganhamos a causa.

Meu advogado mandou um mensageiro buscar as caixas de documentos, algo que havia sido aprovado pelo juiz (os juízes recebem os arquivos sem censura para que avaliem o quanto a agência está seguindo a lei em suas deleções). O escriturário do nosso tribunal era novo e inexperiente. Quando o mensageiro chegou, ele lhe entregou TODOS os documentos. Por 24 horas, eu tive mais informação do que deveria, e talvez mais do que eu gostaria de saber. Porque os arquivos não censurados incluíam não apenas as passagens que o governo havia previamente omitido, mas também incluíam os nomes de informantes dentro do mundo da música folk.

Essa informação eu não posso compartilhar com vocês hoje. Os informantes estão mortos ou em seus 90 e poucos anos. Em sua maioria, eles eram recrutados de grupos de esquerda que se opunham ao Partido Comunista, como, por exemplo, os Socialistas. E isso, infelizmente, é tudo que eu posso lhes contar. Porque, na manhã seguinte ao recebimento desses documentos que me deixaram de boca aberta, eu recebi uma ligação

15 Clarence M. Kelly (1911-1997) foi um agente do FBI.

do meu advogado, Steve Mayer: “Você sabe que não deveria estar com esses documentos”, disse ele calmamente. “Eu sei! Eles são demais! Tem informações aqui que...”, “Que você não pode usar. Os caras do FBI estão a caminho nesse momento para pegar esses documentos de volta e entregar a você os documentos que você deveria ter recebido, apenas com as deleções aprovadas pelo juiz. E eles têm um depoimento juramentado para você assinar. É melhor você assinar. O depoimento atesta que você nunca vai divulgar publicamente, ou publicar em qualquer meio, a identidade dos informantes ou dos agentes do FBI envolvidos. Eles estão bem aborrecidos. É melhor você assinar”.

Então, eu assinei. Mas talvez, quando eu for bem velho e não tiver muita coisa que o FBI possa fazer contra mim, eu escreverei e publicarei tudo. Até lá, se você estiver interessado, o melhor que eu posso sugerir é prestar atenção às notas de rodapé da minha biografia.

No fim, eu havia obtido os materiais não só do FBI e da CIA, mas também do Departamento de Exército, do Departamento de Justiça, do Departamento da Marinha e do Departamento da Guerra e do Distrito Militar de Washington. Quem iria imaginar que toda essa gente se importava tanto com música folk? Será que eles estavam procurando por um bom tocador de banjo?

Em março de 1941, os *Almanac Singers* criticaram o posicionamento do governo Roosevelt sobre a guerra. Sendo tanto pacifistas quanto antinazistas, os Almanacs promoveram paz durante o período entre o pacto antinazista da União Soviética e a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. Depois de Pearl Harbor e a entrada dos Estados Unidos na guerra, esses pacifistas se tornaram subversivos ao esforço de guerra, ajudando o novo inimigo. No verão de 1941, depois que os Almanacs começaram a tocar músicas contra Hitler para grandes públicos, o FBI estava voltado às músicas contra a guerra, como *Songs for John Doe*. Mas, como os álbuns tinham apenas o selo Almanac Records, os investigadores do FBI não sabiam nem por onde começar.

No dia 1º de setembro de 1942, o agente especial do FBI responsável pelo escritório de New Haven descobriu que os direitos de *John Doe* pertenciam a uma empresa que há tempo não existia mais. Seis meses depois, seguindo as pistas desses álbuns, o agente dirigiu de Connecticut até Nova Jersey para interrogar executivos da Corporação de Rádio (RCA), uma das empresas de álbuns mais comerciais do mundo. Eles nunca haviam ouvido sobre os The Almanacs. Quando o agente do FBI pediu a eles uma lista de todas as pequenas companhias de gravação dos Estados Unidos, os executivos, frustrados, sugeriram ao FBI tentar na *Variety* ou na *Billboard*¹⁶.

Depois da entrevista na RCA, vários oficiais tentaram evitar a jurisdição; o escritório de Nova York perdeu, e o arquivo intitulado “Gravações de gramofone de natureza sediciosa” foi reaberto. A essa altura, um ano e meio havia se passado desde que os álbuns contra a guerra haviam sido gravados. Quando o FBI finalmente entrou no escritório da

Keynote Records¹⁷, o gerente lhes disse que os discos eram itens de colecionadores: “As coisas mudaram desde que esses discos foram gravados”.

Satisfeito que a subversão havia sido examinada, em 28 de abril de 1943, J. Edgar Hoover ordenou ao escritório de Nova York que fechasse o caso. Hoover estava enfurecido porque os três discos que haviam iniciado a investigação agora estavam estragados. Hoover observou severamente: “Cuide para que os registros desse tipo sejam guardados com mais cuidado, para que incidentes como este não aconteçam novamente”.

Em meio às brigas com o FBI, Seeger se automedicava com música. Durante as tardes, ele se sentava sozinho ao piano, onde Lee Hays¹⁸ deixara algumas letras e Seeger trabalhava nas melodias. Justo quando as coisas pareciam mais sóbrias, ele se voltava à música para lembrar a si mesmo que tempos melhores estavam por vir, desde que ele conseguisse aguentar.

*Come let us build a way for all mankind
A way to leave these evil years behind
To travel onward to a better year
Where love is and there will be no fear,
Where love is and no fear.*

*Tomorrow is a highway broad and fair
And we are the many who'll travel there
Tomorrow is a highway broad and fair
And we are the many who'll build in there
And we will build it there.¹⁹*

A visão por trás de *Tomorrow is a highway* plantou sementes do futuro no presente da Guerra Fria. Crianças e outros idealistas ainda precisam cuidar dessas sementes para manter a melhor parte da humanidade viva durante tempos sóbrios, pois revolucionários precisam dizer que eles vão vencer, mesmo quando eles sabem que talvez isso não aconteça.

Ainda existe muita pesquisa a ser feita sobre Seeger. Nós precisamos de um repertório detalhado de análise de suas músicas, de sua performance e de seus estilos. A etnomusicologia ainda não nos deu uma análise completa de sua obra musical. De que forma a sua performance de Ida Red e outros clássicos do banjo variam dos originais? “Não me escute, escute aqueles com os quais eu aprendi”, Pete dizia frequentemente. Vamos fazer isso e comparar.

Outra importante possibilidade de pesquisa é a forma como ele trabalhava com o público em suas performances e como, precisamente, ele arranjava a música para

17 Foi uma gravadora nos anos 1940 voltada ao registro e lançamento de canções folclóricas, políticas e de oposição à guerra.

18 Lee Hays (1914-1981) foi um cantor e compositor *folk* estadunidense.

19 Em português: “Venha, vamos construir um caminho para toda a humanidade / Um caminho para deixar esses anos ruins para trás / Para seguir em frente rumo a um ano melhor / Onde há amor e não há medo / Onde há amor e não há medo. / O amanhã é uma estrada grande e bonita / E nós somos os muitos que viajarão para lá / O amanhã é uma estrada grande e bonita / E nós somos os muitos que irão construir lá / E nós vamos construir isso”.

hibridizar uma melodia como *How can a poor man stand such sad times and live*, do reverendo Alf Reed, para novos públicos (como também fazia Ry Cooder)²⁰. Além disso, o quão eficaz ele era como compositor e por quê? Nas suas adaptações de melodias antigas para novas causas, o que exatamente estava acontecendo, musicalmente? “É fácil, deixe-me lhes ensinar as palavras.” Por fim, a magia das canções de Seeger merece um olhar mais atento.

Permitam-me concluir com algumas considerações sobre o poder da música.

A música folk inspirou alguns dos nossos compositores favoritos no Ocidente: Liszt, Mussorgsky, Bartok e Ives, dentre outros. E não é de se admirar. É inevitável que o suave som da flauta através do vale chame a atenção do compositor. E a música folk é um rio, sempre fluindo, firme e livre. Ela sempre foi o rio subterrâneo da cultura musical estadunidense. Deste rio de música folk, nasceram três avivamentos sobrepostos de música folk estadunidense, cada um com sua própria direção, personalidade e prática. Logo, o uso da música para finalidades políticas no século XX tem suas origens na crença romântica na possibilidade humana. É Jean Jacques Rousseau ensinando canções ao menino Émile debaixo de uma árvore. É Walt Whitman²¹ ladrando para o mar, e o toque alto e solitário de um banjo caseiro à distância.

A música folk e a música política estão sempre conosco. Está no som do martelo até à música da rádio na oficina ou, nos velhos tempos, no próprio canto dos trabalhadores. É o movimento rítmico da serra do marceneiro, a varredura na estação, até a batida das músicas na cabeça do trabalhador.

Os Estados Unidos foram fundados por tais trabalhadores e manifestantes – sobretudo religiosos –, atraídos ou jogados de terras distantes. Na bagagem dessas pessoas estava sua música, seus instrumentos às vezes eram suas únicas posses. E, se eles não tivessem instrumentos, eles rapidamente os encontraram nos gravetos e nas peles do Novo Mundo: banjos eram feitos de guaxinins, flautas entalhadas em ossos. E, assim que as pessoas se reuniram e cantaram as músicas antigas, elas as hibridaram para que se adequassem às novas circunstâncias.

A música sempre serviu como um barômetro da sociedade, independentemente de aqueles que a estão ouvindo refletirem ou não sobre o que ela está lhes dizendo.

Na China, durante a construção da Grande Muralha, um imperador enviou serventes para escrever o que os trabalhadores estavam cantando – uma forma primitiva de pesquisa de opinião. Em 1703, o patriota escocês Andrew Flecher sugeriu: “Se a um homem fosse permitido fazer todas as baladas, ele não se importaria com quem deveria fazer as leis da nação”.

Em nossa própria era, música e política têm sido frequentemente combinadas, com sucessos mistos. Ainda que músicos politizados como Bob Marley, N.W.A.²² e outros rappers tenham tentado diminuir a distância que separa o ato de cantar e o de se

20 Guitarrista e compositor estadunidense.

21 Walt Whitman (1819-1892) foi um poeta, ensaísta e jornalista estadunidense.

22 N.W.A. (*Niggaz Wit Attitudes*, em português, “negros com atitudes”), foi um grupo de gangsta rap estadunidense formado na década de 1980.

organizar politicamente, canções ainda parecem efêmeras quando comparadas com balas ou votos. Seu efeito é sutil e virtualmente impossível de ser medido. O impacto de uma música é frequentemente separado do cantor no tempo e no espaço.

A efetividade limitada da música dentro da organização política pode ser inerente. O poeta inglês Stephen Spender sugeriu que aqueles que escrevem músicas ou poesia revolucionárias podem ser frustrados pela natureza não material dessas atividades: “A música é a droga idealista mais poderosa de todas, com exceção da religião”. Logo, a canção política mais emocionante e efetiva na verdade **distrai** os ouvintes de suas lutas diárias, como um feitiço. Frequentemente essas canções evocam não a amargura da repressão, mas a glória de um mundo reconstruído. A radiodifusão comercial pode não transmitir essas músicas, mas elas ainda estão sendo escritas e cantadas.

A música folk tem inspirado a alma de formas que poucos discursos políticos conseguem; ela encorajou e inspirou revoluções. Percebendo isso, o governo torturou músicos como Victor Jara, no Chile, ou Mikos Theodorakis, na Grécia, esperando destruir uma música silenciando seu compositor. Mas canções são feitas de coisas inquebráveis, palavras e música, que precisam apenas de voz e espírito para viver.

Em 1958, o radicalismo musical de Pete Seeger incitou um processo fascinante e obscuro. O senhor Seeger havia sido banido do auditório do Instituto de Artes de Detroit. Os curadores conservadores haviam julgado que sua música era política e que seus recintos “não poderiam ser usados para programas de natureza política ou controversa”. Os patrocinadores de Seeger levaram o caso à justiça, apresentando ao juiz um questionamento intrigante mesmo para um crítico profissional: o que o senhor Pete Seeger fazia com o público era primariamente musical ou político?

Em sua decisão, o tribunal se desviou de questões mais profundas: “O posicionamento do juiz era o de que cantar canções não tinha a probabilidade de causar uma manifestação”, conforme noticiado pelo *The Detroit Free Press*²³. A questão mais abrangente, sobre a capacidade subversiva da música, pode ter que esperar uma decisão judicial sobre uma extensão da nossa Declaração de Direitos: a Liberdade da Música.

“As responsabilidades começam nos sonhos”, escreveu o poeta Yeats²⁴, e os sonhos de Seeger por vezes o tornaram severo. Se tivesse nascido antes, Seeger talvez tivesse se tornado um Kodaly, um Grieg ou um Bartok: um compositor sinfônico que escreveu música nacionalista baseada em melodias folk. Em vez disso, como um filho do “Front Popular” de 1935, Seeger fundiu a música folk com a música popular estadunidense. O sonho de estadunidenses tocando suas próprias músicas, ao invés de escutarem profissionais se apresentando no rádio ou em discos, é o que melhor definia Seeger. Para ele, a música folk sempre teve um fundo patriota; a música fora forjada a partir dos ritmos das vidas cotidianas, das curvas da terra americana, o esboço de sua arquitetura vernácula.

Por gerações, o rio da música folk fluiu subterraneamente, debaixo da cultura pop e da alta cultura estadunidenses: danças indígenas, música irlandesa, blues afro-ameri-

23 Maior jornal diário da cidade estadunidense de Detroit.

24 William Butler Yeats (1865-1939) foi um poeta e dramaturgo irlandês.

cano. Seeger tentou elevar essas tradições para a superfície musical, para que os estadunidenses pudessem reivindicar suas riquezas. Ele suportou e manteve as mãos em volta da chama, até que outros estivessem prontos para recebê-la. E estes somos todos nós que nos importamos com o futuro do planeta, com a fraternidade e com a sororidade.

O TEMPO, O RITMO E O PENSAMENTO MUSICAL

TIME, RHYTHM AND MUSICAL THOUGHT

Carole Gubernikoff

*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
carole.gubernikoff@gmail.com*

Maya Suemi Lemos

*Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ
mayasuemi@gmail.com*

Submetido em 09/07/2020

Aprovado em 14/11/2020

Resumo

Compositores do início do século XX encontraram meios de transcender a rítmica métrica, em formas de abordar a dimensão temporal da música que reverberam experiências rítmicas anteriores à consolidação da métrica e da harmonia tonal. Percorrendo esses momentos históricos da música, revelam-se maneiras pelas quais se entrelaçam no devir histórico o tempo e o pensamento musical. Exemplos de partituras atestam diferentes esforços de transcender a rítmica e a métrica fraseológica.

Palavras-chave: Tempo, tempo musical, ritmo, métrica, duração

Abstract

Composers from the beginning of 20th Century found diverse ways to transcend metrical rhythm. These approaches to the temporal dimension of music would recall rhythmic practices from an era before the consolidation of musical meter and tonal harmony. As one goes through-out these moments of music history, different ways in which time and musical thought were intertwined reveal themselves. Musical excerpts from scores reveal different efforts in order to transcend rhythmic and metric phraseology.

Keywords: Time, musical time, rhythm, meter, duration.

Introdução

A discussão filosófica sobre o tempo é fundadora do pensamento do qual nós nos consideramos herdeiros. Haver tempo é a própria condição da existência e isto está bem explícito tanto no *Timeu*, diálogo de Platão, quanto em Aristóteles e Santo Agostinho.

No *Timeu*, o “mundo” é criado pelo esforço do Demiurgo para curvar e fechar um círculo, circunscrevendo o que seria o de dentro e o de fora. Dentro do círculo, o universo, fora do círculo o sem tempo, o outro, o não mundo. O tempo se processará pelas divisões sucessivas do círculo e pelas direções do movimento. Nesta operação, a proporção, a dimensão, a velocidade e a repetição do movimento são a expressão tanto dos corpos celestes quanto da matéria sonora que, neste caso, se identificam, são o mesmo ou participam do mesmo. Esta dimensão sonoro-corporal é expressa pelos números e pelas proporções fundando a matemática (os números), a geometria (números no espaço), a música (números no tempo) e a astronomia (números no tempo e no espaço).

A discussão do tempo em Aristóteles se encontra em uma outra dimensão, menos metafísica e mais corporal, no volume IV da *Física*, após a discussão sobre o lugar. Podemos decidir o que contém um lugar, mas não o que um lugar é. Além disso, sabemos que os corpos se transformam e isto indicaria alguma coisa que as faz mudar. Esta “causa” seria o tempo. Entretanto, o tempo não será tratado como causa do movimento nem como efeito do movimento mas como a própria transformação dos corpos. O tempo faz as crianças crescerem, os adultos envelhecerem, as pedras se arredondarem. Porém, para isto sempre haverá uma causalidade corporal: o vento que desgasta a pedra, as enzimas e os hormônios que fazem crescer, o desgaste dos órgãos que faz envelhecer. Estes efeitos se darão sempre pela ação de outros corpos, mas o tempo não tem um corpo e não podemos dizer que ele seja a causa e a finalidade metafísica dos movimentos e das transformações.

Nas *Confissões* de Santo Agostinho, a discussão do tempo se inicia pela ruptura entre um reino da eternidade e a dimensão temporal, onde estamos imersos. Ela passa das questões materiais, físicas e metafísicas para temas relacionados com a percepção do tempo, para finalmente descrevê-lo como o canto de um salmo, em que simultaneamente se louva a Deus e adquire-se a consciência, através da enunciação de cada sílaba, de que algumas se passaram e outras ainda virão. O canto torna-se, assim, a consciência do tempo, mas não a resposta sobre a sua essência.

Se seguirmos as tautologias indicadas pelas versões de Platão, em que a música é uma medida do tempo, e a de Santo Agostinho onde, quando cantamos, vivenciamos o que seja o tempo, estamos identificando o tempo com a música. Elas instauram uma série de paradoxos que vão perdurar até que a música se separe do tempo, afirmada pelo seu elemento sonoro e não pela sucessão de pontos numéricos abstratos, pela sucessão dos instantes. Kant, na *Crítica da Razão Pura*, no capítulo denominado Estética transcendental, efetivou o que Deleuze chamou de Revolução Copernicana da filosofia. Pois, nele, tempo e espaço são a *a priori* que se encontram no sujeito. São eles que possibilitam o conhecimento, e projetam sobre o mundo os esquemas do entendimento.

O devir do tempo musical¹

O tempo musical, da mesma maneira que o conceito filosófico de tempo, não pode ser definido pelo que ele é, mas pelo seu devir, pelo que foi e o que vem a ser.

Embora a música tenha sido, desde a Antiguidade, vinculada a noções temporais de duração e proporção, a sistematização do tempo musical – sua notação e sua teorização, para além da práxis – teve início no Ocidente somente a partir do século XII, impulsionada pela tendência ao enriquecimento do canto polifônico eclesiástico e o que isto significava em termos de necessidade de controle das durações. Pois, quando no canto litúrgico começou-se a superpor mais de duas ou três linhas melódicas, o controle estrito da duração dos sons passou naturalmente a ser uma condição para o controle, também, das consonâncias. O que hoje para nós parece banal e natural – a possibilidade de uma divisão regular do tempo musical em proporções de 2 ou 3 tempos e a representação gráfica por meio de signos de valor temporal que conhecemos hoje – levou séculos para se constituir, se naturalizar e se estabilizar, num processo de construção complexo, que podemos situar, grosso modo, entre os séculos XII e XVII. A menção, aqui, a um *processo* e uma *construção* não significa a adesão a uma perspectiva teleológica sobre a consciência do tempo musical. Cada uma das formas de organizar o parâmetro temporal da música, que se sucederam ao longo dos séculos, possuía uma lógica própria e original, indissociável da práxis, do repertório e do pensamento musical de seu tempo, com os quais compunha um sistema coeso. Prova disto é a inevitável imperfeição da transcrição de um repertório antigo para a notação moderna, ou vice-versa. Se o modelo notacional de Franco de Colônia, por exemplo, vigente no século XIII, não se mostraria eficiente para a representação de composições de nosso século por diversas razões, dentre elas a simples inexistência da mensuração binária, tampouco o sistema moderno se presta bem a notar a complexidade da estrutura rítmica do repertório da *Ars nova*, por exemplo, ou as inflexões rítmico-melódicas do cantochão. Em qualquer sentido desta operação, transcrições são traduções, como já bem mostrou a musicologia, ou, em outras palavras, deslocamentos entre linguagens distintas. Não se trata, assim, de tomar a sucessão histórica de sistemas de organização do tempo musical como o processo de aperfeiçoamento de um modelo fadado a prosperar e se impor, mas efetivamente como um devir, como um movimento.

A música medieval que nos foi transmitida por meio de notação é quase essencialmente vocal e, assim, intrinsecamente vinculada à poesia². Seus parâmetros temporais são, conseqüentemente, relacionados de forma estreita aos parâmetros temporais da construção poética. A métrica da poesia grega, que foi transmitida à poesia latina antiga e continuou a ser ensinada nas escolas monásticas, era organizada segundo a nature-

1 Agradecemos a Pedro Hasselmann Novaes pela leitura minuciosa desta seção, pelas contribuições e precisões referentes ao repertório e à notação medievais. Os eventuais erros ou imprecisões são, naturalmente, da exclusiva responsabilidade das autoras.

2 Embora os relatos literários indiquem uma presença intensa da música instrumental na vida cotidiana, a quantidade de registros notacionais remanescentes de música instrumental é residual, se comparada à de música vocal. São exemplos de música instrumental grafada as variações e diminuições do Codex Faenza e do Buxheimer Orgelbuch, que partem de modelos vocais, ou as estampidas italianas e as do Codex de Robertsbridge, cujo caráter idiomático e improvisatório dá a entender uma independência do canto.

za e do número de pés métricos – células formadas por sílabas longas e breves que constituíam padrões temporais – aos quais se superpunham acentos de acuidade (*ictus*) indicativos de uma leve elevação vocal. Ainda nos primeiros séculos da nossa era, no entanto, o latim foi sofrendo modificações. A distinção quantitativa entre sílabas longas e breves foi se perdendo e sendo substituída pela distinção qualitativa entre sílabas tônicas e átonas (SCHMITT, 2016, p. 67 et. seq). De maneira que a poesia, já na Alta Idade Média, não é mais métrica, mas *rítmica*. Ela é organizada em versos ritmados por uma sucessão regular de sílabas acentuadas e não acentuadas, típica da versificação moderna³. *Rhythmus*, aliás, designa então justamente esta forma de versificação característica da poesia cantada. Em outras palavras, o ritmo, aí, pode ser definido como a organização de sons que configuram *gestalts* através da escansão que imprimem ao canto. Beda o Venerável definiu assim, em torno de 710 d.C, a distinção entre as poesias rítmica e métrica⁴:

O verso rítmico se assemelha ao verso métrico. O verso rítmico é um arranjo harmonioso de palavras escandidas não por um sistema quantitativo de metro, mas pelo número de sílabas definido pela maneira que soam ao ouvido, assim como são os versos dos poetas comuns. O ritmo pode certamente existir por si só, sem o metro, mas o metro não pode existir sem ritmo. Isso pode ser definido mais claramente da seguinte maneira: o verso métrico é um sistema quantitativo com batimento rítmico, enquanto o verso rítmico possui uma batida rítmica sem um sistema quantitativo. No entanto, podem-se encontrar quantidades no verso rítmico ao acaso, não porque a arte da medida tenha sido preservada, mas por influência do som e do batimento rítmico em si. Os poetas populares fazem de maneira não advertida o que os poetas eruditos fazem de maneira sabedora. (BEDA, 2015, s/n)

Beda retoma e desenvolve aí uma célebre fórmula do *De Musica* (c. 391), de Santo Agostinho, retomada por vários autores ao longo dos séculos: “Todo metro é um ritmo, mas nem todo ritmo é um metro”. Para Agostinho, o ritmo é uma sucessão de batimentos regulares sem limite definido, diferentemente do metro, constituído por um número determinado de batimentos regulares, os pés (AGOSTINHO, 2009, p.163).

A medida da resiliência da métrica antiga na cultura medieval e, sobretudo, o grau de sua influência no advento da notação do parâmetro temporal na música é objeto de controvérsia entre os estudiosos. É contudo a partir de células padrão compostas de sons breves e longos – com ou sem razão identificadas a *posteriori* aos pés métricos gregos – que se constituirá a primeira experiência notacional de controle do tempo musical no Ocidente: a chamada notação modal, materializada num repertório da escola de Notre-Dame situado entre fins do século XII e as primeiras décadas do século XIII, e codificada nos textos teóricos de Jean de Garlande⁵.

3 Embora o acento naquele momento não fosse mais um acento de elevação de frequência, como na poesia clássica, mas sim um acento de intensidade, ou intencionalidade. Cabe lembrar que o termo *accentus* deriva da expressão *ad cantus*, ou seja, aquilo que deve ser cantado (SCHMITT, 2016, p. 75).

4 Beda o Venerável. O trecho é extraído de *De arte metrica et de schematibus et tropis* (c. 710), cap. XXIV, sobre o verso rítmico.

5 Jean de Garlande (floruit c.1270–1320). *De musica mensurabili positio*.

É bem verdade que a notação neumática, surgida séculos antes da notação modal, comportava expedientes indicativos da temporalidade do canto: o formato de determinados neumas, a aposição da episema marcando um alongamento da duração, o uso de letras do alfabeto indicativas de velocidade, ou ainda o recurso à espacialização dos neumas são alguns exemplos. No entanto, tratava-se de um controle relativo, uma vez que não estabelecia, como o fez a notação modal, uma pulsação e uma contagem (de breves e longas com valores proporcionados entre si) como parâmetros obrigatórios de controle temporal.

Num contexto de influxo da aritmética nos diversos campos da existência (MURRAY, 2002), dos mais práticos aos mais simbólicos – da medida do tempo à contagem do tempo do purgatório, passando pelos pesos e medidas, pela astronomia – emerge um sistema que permite determinar a duração proporcional dos sons musicais a partir de seis *modos* rítmicos: LB (1º modo); BL (2º modo); LBB (3º modo); BBL (4º modo); LL (5º modo); BBB (6º modo). Uma nota será longa ou breve em função de sua inserção num dos modos⁶. Se a poesia rítmica já há muito provia o canto de uma escansão regular, de uma pulsação, o que emerge aqui é uma definição estrita da relação proporcional de duração entre breves e longas: via de regra, uma breve dura um tempo e uma longa, três tempos⁷. Este passo fundamental, que significa o controle simultâneo do tempo e das consonâncias entre as vozes, permite uma superposição *ad libitum* de linhas melódicas, inclusive de linhas melódicas compostas em modos rítmicos distintos. A banalidade da lógica do sistema é apenas aparente. Ele resulta de um processo notável de abstração e racionalização de uma temporalidade até então essencialmente prática, vivenciada na realidade e na materialidade imediata do texto poético e suas qualidades rítmicas. Perfeitamente condizente com a racionalidade escolástica então em seu pleno vigor, a intelectualização do tempo musical, que tem na notação modal sua primeira materialização visível, atravessa os sistemas notacionais subsequentes num crescendo do domínio, da capacidade de manipulação e exploração criativa da dimensão temporal do som, de suas possibilidades rítmicas.

6 Na notação modal, o reconhecimento da duração breve ou longa de uma nota não se dá por seu formato, mas por seu contexto dentro de um dos modos. O reconhecimento do modo, por sua vez, se faz pela maneira pela qual as notas se distribuem na linha melódica da partitura, em configurações (ligaduras) de duas, três ou quatro notas. Assim, por exemplo, uma linha melódica que se apresente como uma sequência formada por uma ligadura tripla (formada por três notas) seguida de ligaduras duplas (formadas por duas notas) indica que se trata do 1º modo. Uma sequência de ligaduras duplas seguida de uma ligadura tripla indica o 2º modo etc. Uma vez reconhecido o modo da melodia, encontram-se definidas as durações das notas. Para uma visão detalhada da notação, remetemos a APEL, Willi. *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*. Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval Academy of America, 1942; PARRISH, Carl. *The Notation of Medieval Music*. New York: Pendragon Press, 1978 [1957].

7 A notação modal e a notação franconiana que a sucede concernem uma mensuração ternária (com exceção da divisão da B na notação modal, que em geral resulta em grupos de duas ou quatro semibreves). A isto se deve a ambiguidade no valor temporal das B e L. As células devem sempre somar três tempos ou múltiplos de três. Assim, em células de tipo LB (típica do 1º modo) e BL (típica do 2º modo), a L vale 2 tempos (longa imperfeita), e a B, 1 tempo (breve *recta*, ou regular), somando 3 tempos. Em células de tipo LBB (típica do 3º modo) e BBL (típica do 4º modo), a L vale 3 tempos (longa perfeita), a primeira B vale 1 tempo (breve *recta*) e a segunda breve vale 2 tempos (breve alterada), de maneira a completar 3 tempos com a B que lhe antecede.



Fig. 1. Notação modal, séc. XIII. Perotino, *organum* a quatro vozes *Viderunt omnes*. Biblioteca Medicea-Laurenziana, Florença, MS Pluteus 29, codex 1, ff 1-4.



Fig. 2. Transcrição moderna do início do *organum* a quatro vozes *Viderunt Omnes*, Perotino. As três vozes superiores estão no primeiro modo, LB.

Com o sistema de Franco de Colônia⁸, a mensuração das longas, breves e semi-breves adquire independência do esquema dos modos, pois o formato das notas e das ligaduras passa a indicar sua duração intrínseca. Os signos notacionais em uso até então (oriundos na escrita neumática e grafados de forma quadrada na notação modal) são mantidos, mas investidos de valores intrínsecos. Por exemplo, o *punctum* passa a representar necessariamente o valor de breve (um ou dois tempos, como na notação modal) e a *virga*, o valor de longa (dois ou três tempos, como na notação modal); as

8 Franco de Colônia, *Ars cantus mensurabilis* (c. 1260-65? c. 1280?).

ligaduras de notas são agora distintas entre ligaduras-padrão (*cum proprietate et cum perfectione*) e variantes (com ou sem propriedade; com ou sem perfeição), o que permite designar de maneira fixa o valor de cada uma de suas notas (se é uma longa, breve ou semibreve). Mas, sobretudo, na medida em que passa de uma lógica aditiva (de acúmulo de células métricas, da notação modal) para uma lógica de subdivisão proporcional⁹, o sistema franconiano estabelece as bases da notação em vigor até o séc. XVI, e em alguns aspectos, da notação moderna. Seu resultado prático é a possibilidade de uma variação rítmica – sempre ternária, é preciso lembrar – agora independente do esquema rígido e pouco variável dos modos rítmicos. Nas últimas décadas do século XIII, Pierre de la Croix, ou Petrus de Cruce, fez inovações rítmicas na notação do triplo (voz superior) de seus motetos: por meio do uso do ponto de divisão (*punctus divisionis*), as breves podiam ser divididas, e sem dificuldade de leitura, em grupos não apenas de duas ou três, mas também em grupos de quatro, cinco, seis e até mesmo sete semibreves. Isto permitiu não apenas uma movimentação silábica ágil da voz aguda, de destacando caráter declamatório, mas também uma notável flexibilidade rítmica, numa vertente que será levada adiante pela notação italiana do século seguinte. Em motetos de Pierre de la Croix, a agilidade e flexibilidade declamatória do *triplum* se superpõe à progressão mais melódica do moteto (*duplum*), e em contraste com a movimentação sempre mais econômica do tenor. Embora a exploração das características distintas das partes vocais, incluindo as possibilidades declamatórias na melodia do *triplum*, sejam típicas do moteto do século XIII, Pierre de la Croix, por meio de sua notação do *triplum*, eleva esta variedade de rítmicas concomitantes a um novo patamar¹⁰.

9 Uma *duplex* é dividida em duas longas; uma longa é dividida em três breves *rectas* (de um tempo) ou duas breves desiguais (uma *recta* de um tempo e uma *altera* de dois tempos, formando sempre uma *perfectione*, um agrupamento de três tempos); uma breve é dividida em três semibreves *minores* (valor de 1/3 da breve) ou duas semibreves desiguais (uma *minor* de 1/3 e uma *major* de 2/3).

10 Assinalamos aqui a valiosa contribuição de Pedro Hasselmann Novaes no que tange ao estilo musical dos motetos de Pierre de la Croix.



Fig. 3. Pontos de divisão no início da voz superior (*triplum*) do moteto *Aucun ont trouvé chant / Lonc tans me sui tenu / Annuntiantes*, de Petrus de Cruce, séc. XIII.



Fig. 4. Agrupamentos de 3, 5 e 6 notas (semibreves no original). Início do moteto *Aucun ont trouvé chant / Lonc tans me sui tenu / Annuntiantes*, Petrus de Cruce¹¹. Transcrição moderna por Leonardo Wonsik.

Com o sistema notacional da *Ars nova* sistematiza-se a divisão proporcional também da semibreve (em *semibreves mínimas*), numa tendência à aceleração rítmica, mas, sobretudo, formaliza-se o uso da mensuração binária, por meio do sistema de prola-

ções: a noção de perfeição e imperfeição (divisão, respectivamente, em três e dois) afeta agora todos os níveis de divisão, e proporções binárias e ternárias podem se combinar livremente entre os distintos níveis. Por meio desta notação, teorizada nas primeiras décadas do século XIV por Johannes de Muris e Philippe de Vitry, materializa-se um repertório de motetos cuja arquitetura rítmica atingiu patamares extremos de elaboração, complexidade e refinamento, da qual o moteto isorrítmico é um exemplo cabal.

A intelectualização do tempo musical chega ao seu paroxismo com o virtuosismo aritmético da notação proporcional do século XV. Lançando mão de uma extensa variedade de signos e frações, ela permitiu jogos de relações proporcionais de tempo altamente complexos, quase inextrincáveis, no limite da viabilidade prática, ou mesmo bem além dele. Se a intenção efetivamente musical desses exercícios de abstração matemática é muitas vezes posta em dúvida, não se pode deixar de enxergá-los como exemplos fulgurantes do termo de um processo que, atravessando diversas experiências notacionais, culminou, ao cabo de alguns séculos, na completa apropriação de um tempo musical agora manejado e explorado criativamente com extraordinária maestria.

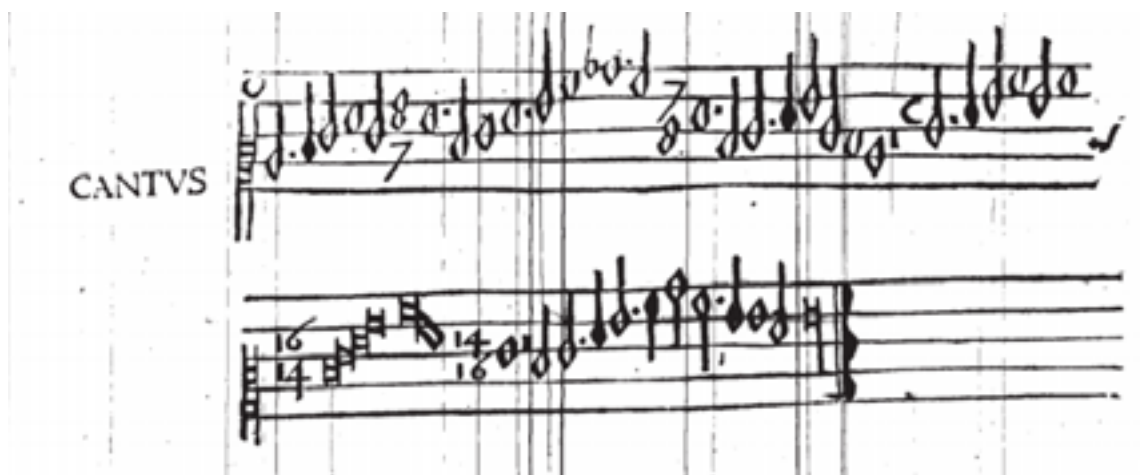


Fig. 5. Signos mensurais e proporções em Franchinus Gaffurius, *Practica musicae*, 1496, *De proportione sesquiseptima*.

Os ventos parecem porém soprar diferentemente a partir daí, conduzindo as preocupações musicais para outros caminhos, como testemunham as inúmeras invectivas dirigidas ao sofisticado e virtuosístico sistema de proporções. O compositor e teórico Adrian Petit Coclico recomendará aos jovens músicos, no seu tratado de 1552, a “não desperdiçarem seu tempo com os extensos textos dos matemáticos da música que inventaram tantas categorias de sinais de aumento e diminuição, dos que não deriva prazer, mas discórdia e querelas em quantidade, e pelas quais uma coisa em si clara se torna obscura” (COCLICO, 1552, s/n). Denotando claramente o influxo humanista e as preocupações novas, de ordem expressiva, que dele decorrem, Coclico afirma que: “Na verdade, o músico é aquele que, em vez de tagarelar e rabiscar montes de números e proporções, sinais e valores de notas, sabe cantar com bom gosto e graça, dando a cada

nota a sílaba apropriada, e compor de maneira colocar palavras alegres em tons alegres e vice-versa (...)” (COCLICO, 1552, s/n, nossa tradução)¹².

Visivelmente, o impulso de intelectualização e de abstração saía da ordem do dia, dando lugar à simplificação que caracterizou a notação nos séculos seguintes. Em suas *Istitutioni Harmoniche* (Veneza, 1558), Gioseffo Zarlino, o mais eminente teórico da música do século XVI se referirá ao complexo sistema de proporções como “coisa de geometra”, e não de músico (ZARLINO, 1558, p. 279), e aos signos proporcionais como elementos complicadores alheios à natureza sensível da música.

E disto dão fé muito livros compostos por diversos autores que não tratam senão de círculos e semicírculos, pontuados e não pontuados, inteiros e cortados não somente uma vez, mas também duas, nos quais se vê tantos pontos, tantas pausas, tantas cores, tantas cifras, tantos sinais, tantos números contra números, e tantas outras coisas estranhas que parecem às vezes livros de um comerciante confuso. Nada mais se lê nesses seus livros que possa conduzir o homem à compreensão de algo, que remeta ao juízo da audição, como são as vozes, ou os sons dos quais nasce as harmonias e as melodias” (ZARLINO, 1558, p. 279, nossa tradução).

Considerações como as de Zarlino e de Coclico, algumas apenas entre muitas vozes uníssonas, indicam que os recursos temporais serão solicitados doravante não mais para a construção de arquiteturas rítmicas intelectualizadas que, em larga medida, extrapolavam em importância a dimensão do texto poético, mas sim para mimetizar e realçar as inflexões desse mesmo texto poético, de mais em mais assumido como elemento fulcral da composição musical. Supérfluos no contexto do novo programa, os rebuscamentos notacionais saem de cena. Nela permanece um repertório de figuras de tempo suficientemente vasto, capaz de se ajustar às inflexões da declamação do texto e a representar seus conteúdos, e um sistema métrico capaz de oferecer enquadramentos variados para sua estrutura fraseológica. Poderíamos dizer que, do ponto de vista do tempo, o alvo estético se desloca via de regra da contemplação de uma estrutura arquitetônico-temporal bela *per se*, para a experiência de imersão num fluxo direcional cuja estrutura de base fraseológica implica na gestão de expectativas, similar à perspectiva nas artes visuais. Não é uma coincidência, neste sentido, que a consolidação da métrica, da dimensão espaço-temporal parametrizada se dê *pari passu* com a consolidação da tonalidade harmônica: métrica e sistema tonal são inseparáveis numa música que, por séculos a seguir, se traduzirá na gestão da expectativa auditiva.

É dentro desta perspectiva que estudamos na análise musical a segmentação métrica e suas relações com a forma, associando à métrica as relações harmônicas que produzem direcionalidade. Neste contexto, a tonalidade ou o tom principal funciona como o ponto de vista para onde se dirigem, linearmente, as configurações rítmicas e os padrões métricos sob a forma de frases, períodos, seções, partes, andamentos, movimentos, obras. Estas são as bases dos fundamentos da disciplina a que chamamos análise musical. Nela, a temporalidade se associa à fraseologia, às segmentações em seções e partes até à configuração final de um movimento ou de uma peça. As pequenas configura-

rações rítmicas estariam ligadas aos gestos ou à criação de padrões rítmicos que podem ser baseados nos acentos da fala poética, na retórica e seu fraseado, a partir de delimitações de campos temporais menos rigorosos, ou ainda dos movimentos corporais.

O ritmo reemergente

No final do século XIX, após a reintrodução na escrita notacional de ritmos oriundos das tradições populares e suas transformações criadas pela própria notação, a questão do ritmo explode, principalmente nas criações de compositores como Claude Debussy, Igor Stravinsky, e também nos compositores de caráter neoclássico nas Américas: Heitor Villa-Lobos, Carlos Chaves, Silvestre Revueltas, George Gershwin, Aaron Copland, e inúmeros outros que trilham o caminho da exploração de ritmos afro-ameríndios.

Em sua descrição dos ritmos gregos antigos, Maurice Emmanuel já havia observado que eles dependiam de movimentos corporais que evitavam a regularidade da simetria dos corpos de maneira aditiva, a partir do menor valor, e não proporcional, a partir de divisões (EMMANUEL, 1911). Estas importantes informações começam a circular nos meios musicais no início do século XX e podem ser percebidas tanto como um sintoma quanto como uma orientação que vai mudar, ou pelo menos, impactar a métrica e a rítmica. Podemos ver então que o estudo do ritmo envolveria a partir daí ao menos três questões importantes que se tornam, em seu devir, a temporalidade musical: o acento das palavras, as movimentações corporais e a respiração.

Os compositores neoclássicos, que desenvolveram escritas fortemente marcadas pelas tradições populares, não desenvolveram uma reflexão mais profunda sobre a temporalidade musical. Assim, é em Claude Debussy e a seguir, em Igor Stravinsky, Arnold Schoenberg e Anton Webern, que a temporalidade aparecerá como questão em relação à forma musical.

A preocupação com a temporalidade musical em Debussy pode ser observada na maneira com que constrói algumas de suas obras por camadas. Desde 1962 este aspecto já havia sido ressaltado pelo compositor Jean Barraqué, estudioso de seu processo composicional. Um trecho da conclusão de seu livro sobre Debussy serve para ilustrar a importância que este aspecto ganhou para os compositores da segunda metade do século XX:

Com Debussy a obra inventa seu próprio destino e assim chega a uma pré-figuração do tempo musical. (...) Em Debussy a forma não pode mais ser compreendida como uma sucessão ou uma aquisição progressiva por encadeamento de ideias, mas como uma proliferação de instantes determinantes que permitem todos os amálgamas, as elipses, a oposição de forças motrizes. (BARRAQUÉ, 1994, p. 231-232, nossa tradução)

Um dos exemplos mais notório é o do prelúdio *Voiles*. Na figura 6a, é apresentada uma ideia hexatônica descendente, num ritmo liquescente (a), em seguida uma nota pedal, que se transformará numa nota som, ou sonoridade fixa (b), depois uma terceira ideia mais lenta, em forma de arco (c). Estes gestos, que Didier Guigue apropriadamente

chamou de objetos musicais, além de se caracterizarem por um timbre, uma cor, uma densidade, estão articulados entre si em diferentes temporalidades: uma mais rápida (a), uma fixa (b) e outra muito lenta e estendida (c). Como não há um centro tonal (todas utilizam a escala de tons inteiros), não se dirigem a uma tônica e podem se sobrepor em diferentes combinações: abc, cba, acb.

Modéré [♩ = 85]
(dans un rythme sans rigueur et caressant)

p très doux

p *più p*

a

pp

pp *expressif*

toujours pp

b nota som

très doux

a

pp

c adensado

Fig. 6a. Três enunciados, a, b, e c Claude Debussy, *Voiles*. Piano Practical Editions, 2018.



Fig. 6b. A nova nota som, ré, dois ostinatos em: Claude Debussy, *Voiles*. Piano Practical Editions, 2018.

Esta primeira seção se dirige a uma suspensão temporal, para se fixar em torno da nota ré. Novas camadas temporais, desta vez estabelecidas por células repetidas, ostinatos em torno da nova nota fixa ré, que ressoa em diferentes oitavas. Esta fixação não produz centro tonal, mas estatismo e suspensão temporal. Estes procedimentos de fixação de objetos rítmicos sonoros que se relacionam de modo livre, sem direcionalidade, estão bem expressos quando o compositor se autodenominava “ritmista colorista”. Estas camadas sobrepostas de ostinatos conduzem a uma nova configuração da nota fixa ré.

Na *Sinfonia para instrumentos de sopro*, composta em homenagem a Debussy por ocasião de sua morte, Stravinsky demonstra como foi importante sua herança no controle da temporalidade musical. Logo no início há uma sequência de eventos de extensão

e pulsação variados e fragmentários. O primeiro, uma espécie de melodia acompanhada septenária, subentende uma velocidade de colcheias, o segundo, dois *tutti* estáticos e suspensos que subentendem uma velocidade de semicolcheias, e o terceiro, blocos homofônicos de semínimas. Estes blocos serão reapresentados em ordens diferentes durante a exposição. A passagem para a seção seguinte traz indicada a mudança de referência métrica, numa disposição que antecipa as modulações métricas de Eliot Carter.

Uma partitura surpreendente é *Piano Rag Music*, de Stravinsky, composta em 1919. Em várias ocasiões ele comentou que não se interessava pelo jazz, mas que se interessava pelo desafio de ver como era escrito. Nesta obra, encontramos longos trechos sem definição de compassos, que poderíamos interpretar como uma escrita puramente rítmica, que segue as configurações sobrepostas que estabelecem a velocidade e as medidas através dos ostinatos e das repetições. Estas longas seções livres são alternadas com seções de métricas variadas, evitando-se a repetição das fórmulas. Este exemplo demonstra a enorme dificuldade de reproduzir a liberdade temporal da performance, uma vez que a notação não reproduz, mas cria novas possibilidades rítmicas. Na figura 7, reproduzimos uma página da partitura de *Piano Rag Music*. Stravinsky procura a complexidade das figuras rítmicas jazzísticas. Após muitas mudanças de compasso, parece desistir e apenas esboçar figuras rítmicas, sem as barras métricas.



Fig. 7. Configurações rítmicas in Igor Stravinsky. *Piano Rag Music*. London, J. & W. Chester [1920].

Olivier Messiaen segue naturalmente as preocupações rítmicas e métricas da composição musical do século XX, com fortes referências a Debussy e Stravinsky. Seu sistema se baseou não apenas nas composições de seus contemporâneos, mas também nas “lições” extraídas das aulas no Conservatório de Paris: Maurice Emmanuel e a lógica aditiva grega, o canto gregoriano e a rítmica baseada na prosódia e livre da métrica, os ritmos hindus e a natureza.

Cabem aqui algumas considerações que retomam o problema filosófico do tempo, mas a partir de Hegel. Seguindo a “revolução copernicana” de Kant, para Hegel o tempo se localiza no sujeito e é, juntamente com o espaço, um dos *a priori* do conhecimento. Entretanto, Hegel introduz um terceiro elemento: o sujeito se apresenta como a mediação e a medida entre o espírito e a natureza. Dentro desta perspectiva, a natureza seria livre e sempre não medida, e caberia ao sujeito projetar a regularidade e estabelecer a base abstrata para a medida do tempo. Esta profunda identidade entre o tempo do sujeito e o tempo da música transformam a música na mais subjetiva das artes. Poderíamos descrever a relação entre a música, o sujeito e o espírito em Hegel da seguinte maneira:

O eu, que percebe e deve perceber nos sons um eco de sua interioridade, deve se objetivar na música para se tornar consciência. Ele não pode permanecer indeterminado, mas deve se concentrar sobre si mesmo. De acordo com este princípio, o som não pode nem se prolongar indefinidamente nem seguir numa variedade dispersa. Como a base formada pelo eu é abstrata, a repetição uniforme deve se revelar como uma repetição necessariamente abstrata. É esta abstração que funda a mensuração do tempo a partir de uma unidade. (GUBERNIKOFF, 1993, p. 30)

Selecionamos esta citação para buscar esclarecer a importância dos gestos de dessubjetivação empreendidos por compositores da primeira metade do século XX. Já podíamos observá-los na exterioridade com que Debussy nomeia seus prelúdios. As referências são sempre exteriores, nunca subjetivas. O mesmo se passa com Stravinsky, que rejeitava qualquer menção a liberdades interpretativas subjetivas.

Messiaen, que partilha com Debussy a observação exteriorizada, vai se voltar para a natureza para desenvolver processos composicionais que misturam temporalidades distintas a partir da observação de seus elementos. Encontramos em sua obra dois grandes gestos em relação à temporalidade musical. O primeiro é o valor acrescentado às figuras e valores rítmicos que desloca toda regularidade, as aumentações e diminuições regulares e irregulares e as figuras rítmicas em palíndromos, espelhadas em torno de eixos de simetria.

O segundo é a extrema liberdade temporal trazida pela observação da natureza, onde toda a regularidade abstrata é submetida à não-linearidade das diferentes temporalidades. Podemos ouvir o canto dos pássaros, e também os abismos, as paisagens, mas nunca a subjetividade sentimental ou o eu do inconsciente. A religiosidade também exerce um papel importante uma vez que, para ele, a presença divina está em toda parte, num panteísmo cristão e franciscano. Em *Le Lorient*, número dois do primeiro volume

do *Catalogue*, podemos observar como funciona esta extrema liberdade, submetida a uma lógica composicional de extrema economia de meios. As diferenças são de andamento, de material harmônico, textura, caráter.

II. LE LORIOT
(orioles oriolus)

A. S. 12.808

Fig. 8. Olivier Messiaen. *Catalogue des Oiseaux*, « Le Lorient ». Paris, Leduc, 1944.

Antes do pássaro, o amanhecer no compasso 1, com suas cores que emergem do fundo em pianíssimo. Em seguida, o despertar do pássaro, com seu canto claro e nítido. As harmonias escuras do amanhecer, (do# menor), na velocidade de 60 por semicolcheia, *lent*, em contraste com o pássaro a 100 por colcheia, *bien modéré*. Aos poucos, o pássaro ganha mais vida, com extensões mais longas de tempo não medido que só pode ser entendido pelas configurações, até que novos pássaros surjam, cada um em sua velocidade própria, onde a barra de compasso serve apenas para separar e delimitar as velocidades: *lent*, *bien modéré*, *modéré*, *très vif*. Cada seção será delimitada por uma

espécie de pássaro, por uma velocidade e por um contorno expressivo em que notas fixas se permutam para formar os perfis melódicos. Certamente a pura observação da natureza não teria levado a uma escrita composicional tão complexa, tanto do ponto de vista harmônico quanto formal. Ela se acompanhou de uma observação atenta à partitura, sobre a qual se debruçou atentamente, como nos comprovam seus escritos póstumos e o depoimento de seus alunos, e onde se encontram seções delimitadas por velocidades associadas a gestos e texturas.

Podemos dizer que Arnold Schoenberg, o libertador da harmonia tonal, não acompanhou a extrema liberdade rítmico corporal, e por este motivo foi duramente criticado por Pierre Boulez no notório artigo “Schoenberg está morto”, publicado no ano seguinte ao falecimento efetivo do compositor¹³. Entretanto, se observarmos atentamente suas partituras do período expressionista, como *Klavierstücke* op.11, veremos que a regularidade fraseológica é rompida pela força interior da expressão musical que se encontra nas configurações rítmicas e nas reiteradas mudanças de andamento. Nestas obras, a quebra da regularidade métrica é produzida por uma distorção da representação clássica. Na figura 9, vemos uma exposição de onze compassos (número primo). A primeira frase, acéfala, tem 3 compassos. A segunda frase, também acéfala, repete 3 vezes um membro de frase que vai se expandindo até alcançar quatro compassos (as duas somam 7 compassos, número predileto de Schoenberg). A primeira frase volta com pequenas variações, construindo um *aba* deformado em relação à regularidade normativa. Podemos identificar estas distorções com o momento expressionista da arte, que torce corpos, objetos e natureza. Aqui, é a regularidade que persiste de maneira distorcida.



Fig.9. Arnold Schoenberg. *Drei Klavierstücke*, Op.11, nº1.

13 BOULEZ, Pierre. « Schoenberg est mort ». In: *The Score*, nº 6, fev 1952, p. 18-22; republicado em BOULEZ, Pierre. *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil, 1966, p. 265-274.

Anton Webern levará o impulso expressionista da distorção da figura às últimas consequências, por meio da penetração do silêncio. Nas *Sechs Bagatellen*, Op. 9, podemos verificar não apenas o que Henri Pousseur identificou como pontilhismo, que viria a ser um traço estilístico de várias gerações de compositores pós-tonais, ou o cromatismo total, mas um desejo expresso de separar configurações que se distribuem por um espaço-tempo homogêneo, criando gestos sem identificação da fonte, quase acusmáticos, penetrados pelo silêncio. É curioso que Boulez tenha feito uma leitura estrutural dos silêncios nas obras de Anton Webern, uma vez que estes silêncios invadem o campo do sonoro, trazendo à superfície o sem fundo da temporalidade pura. Para Boulez, as pausas e os silêncios equivalem a um valor negativo. Privilegiamos aqui uma leitura em que os silêncios são orgânicos, expressando um vitalismo não pulsativo, eventos configurados por forças de contração e extensão, condensação e esgarçamento, densidades e volumes multiformes levando à emergência de uma temporalidade pura.

Este conceito é semelhante ao conceito de tempo puro que encontramos no pensamento de Henry Bergson, em que o tempo da memória, que pode ser tempo passado no presente, levaria a um tempo anterior a toda memória. Numa carta recolhida por seu biógrafo Hans Moldenhauer, Anton Webern manifestou seus impasses estéticos na época em que compunha as *Bagatelas*:

Primeiro uma palavra: anjo. Daí vem o clima da peça. Os anjos no céu. O incompreensível após a morte [...] entretanto eu não gostaria de separar o "aqui" do "além". Não mesmo. Na verdade, de que servem todos os anjos se a minha peça não for boa? (MOLDENHAUER, 1979, p. 192)

Na primeira das *Seis Bagatelas*, Opus 9, podemos ver as forças de configuração rítmica que se projetam em grupos retorcidos, e que são entrecortados por eventos mais sonoros do que musicais: pizzicatos, na madeira, rulos percussivos. Estas forças criam blocos sonoros atravessados pelo silêncio.

Sechs Bagatellen für Streichquartett 3

Alle Rechte vorbehalten
All rights reserved

I

Anton Webern, Op. 9

Mäßig (♩ ca 60)

I. Geige 1 mit Dämpfer 2 3

II. Geige mit Dämpfer

Bratsche am Steg - y - mit Dämpfer

Violoncell mit Dämpfer

4 5 6 7 8 9 10

rit. - tempo accel. heftig (♩ ca 96) rit. -

wieder mäßig (♩ ca 60) rit. - ♩ ca 44 -

Copyright 1924 by Universal Edition A. G., Wien
Renewed Copyright 1952 by Anton Webern's Erben

Fig. 10. Gestos direcionais em Anton Webern, *Sechs Bagatellen*, Op. 9.

Encontramos nos pensamentos de Henry Bergson, nas leituras realizadas por Gilles Deleuze, um passado puro que nunca foi presente, e em Anton Webern, confluências na direção de uma reflexão sobre diferentes temporalidades, ambas atravessadas pelo sem tempo. As forças de organização do pensamento e do material sonoro vão encontrar ecos em outras formas de temporalidade pura, apenas com reflexos menos individuais. Em Webern, o estudo da musicologia foi determinante para a construção de temporalidades sobrepostas e simultâneas, uma vez que em sua tese se debruçou sobre os motetos polifônicos do compositor franco-flamengo Heinrich Isaac. Na notação rítmica, as minúcias duracionais de cada figura mimetizam a instabilidade das execu-

ções instrumentais do início do século XX, com seus desencontros, acelerações e desacelerações, provocando distorções nas regularidades. Sejam quais forem os motivos, Webern estabelece, pela primeira vez, com seus trinados, pizzicatos e sons harmônicos, toda uma transfiguração sonora atravessada pelo tempo e pelo silêncio. Em suas partituras, aparentemente todos os tempos estão ocupados, a não ser em pequenas respirações e suspiros. Mas os silêncios, representados pelas pausas, atravessam todo o campo sonoro, criando transparências e véus por onde vislumbramos o silêncio e a eternidade.

*

Nos fundamentos da reflexão filosófica sobre o tempo, a música comparece como elemento essencial à sua inteligibilidade. A música é, na linhagem de pensamento pitagórico-platônica, a expressão da medida e da proporção. Ciência do bem medir, do bem proporcionar para Santo Agostinho – *musica est scientia bene modulandi* – a música faz espelhar-se os ritmos do mundo e os ritmos do canto. Jean de Garlande, nos primórdios da contagem regular do tempo musical, o confirmará, afirmando que a música é a ciência do número em relação com os sons. A partir da rítmica do canto e da memória da métrica clássica na cultura medieval, constituiu-se, a partir de fins do século XII, um tempo musical racionalmente organizado, controlável, manipulável. Ele se ofereceu como terreno fértil para explorações criativas baseadas essencialmente sobre as durações, num crescendo de complexidade extraordinário, até fins do século XV. Dos experimentos com o tempo musical deste período permanecerá sobretudo, depois de expurgado o interesse pela matemática sonora, pela intelecção idealista e criativa do tempo musical, um repertório de figuras aptas a mimetizar as inflexões e a semântica dos textos, e uma métrica capaz de oferecer às expectativas humanistas de coesão entre texto e música uma quadratura ajustável à estrutura fraseológica do texto. Num processo que acompanha a constituição e consolidação da tonalidade harmônica, a construção musical se cola ao devir textual novamente, tal como o fazia em sua fase pré-mensural, mas agora de uma forma nova: projetada para frente num passo-a-passo métrico, parametrizado, inexoravelmente direcionado à tônica, ponto de fuga da composição. Em outras palavras, poderíamos dizer que as construções rítmicas da *ars antiqua* e da *ars nova*, e em certa medida as explorações proporcionais do século XV, se organizavam como uma economia do tempo presente, da agoridade. Cristalizações de uma arquitetura sonoro-temporal, elas demandam a contemplação de uma forma ideal que não é necessariamente apreendida no tempo da escuta, no seu desenrolar, mas sim numa visão intelectual, descolada deste tempo, para além dele. Elas serão seguidas pelas construções que acompanham a emergência da música tonal, que gera e gere expectativas auditivas, ou seja, que se organiza como uma economia do tempo futuro. Assim, não é um acaso que no início do século XX, quando parecem se esgotar as possibilidades desta gestão de expectativas administrada pela conjunção entre tonalidade e métrica, a questão da rítmica se apresente novamente em sua potência de criação de configurações. Não que a rítmica não estivesse presente antes, na lógica ternária da métrica, da harmonia e do ritmo. Mas, liberta-se e refulge no acento e no gesto impulsionador.

Referências

AGOSTINHO, Santo. *De Musica*. Paris: Éditions du Sandre, 2009.

BARRAQUÉ, Jean. *Debussy*. Paris: Seuil, 1994 [1962].

BEDA. *De arte metrica et de schematibus et tropis* [c. 710]. In: COPELAND, Rita; SLUITER, Ineke. *Medieval Grammar and Rhetoric: Language Arts and Literary Theory, AD 300 -1475*. Oxford: Oxford Scholarship Online, 2015.

COCLICO, Adrien Petit. *Compendium musices*, 1552. Disponível em: <<https://archive.org/details/imslp-musices-coclico-adrianus-petit/page/n43/mode/2up>>. Consultado em maio de 2020.

DELEUZE, Gilles. *O Bergsonismo*. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1999.

EMMANUEL, Maurice. *Histoire de la langue musicale*. Paris: H. Laurens, 1911.

GUBERNIKOFF, Carole. *Música e Representação, das durações aos tempos*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, UFRJ, 1993.

MOLDENHAUER, Hans. *Anton Von Webern: a Chronicle of His Life and Work*. New York: Knopf, 1979.

MURRAY, Alexander. *Reason and Society in the Middle Ages*. Oxford: Clarendon Press, 2002 [1978].

PLATÃO. *Timeu-Critias*. Coimbra: CECH, 2011.

SCHMITT, Jean-Claude. *Les rythmes au Moyen-Âge*. S/l: Gallimard, 2016.

ZARLINO, Gioseffo. *Istitutioni Harmoniche*, Veneza, 1558. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58227h/f2.image>>. Consultado em maio de 2020.

Considerações sobre teoria, poética e análise da música antiga¹

Considerations about theory, poetics and
analysis of ancient music

Cassiano de Almeida Barros²
Universidade do Estado de Santa Catarina
cassianobarros@hotmail.com

Submetido em 14/06/2020
Aprovado em 25/08/2020

Resumo

A teoria musical, como categoria de pensamento sobre a música, constitui-se historicamente como conceito representativo das formas consideradas válidas de se conhecê-la, diretamente condicionado pela cultura que o produz. No contexto da música antiga, esse conceito esteve associado a outros, tais como a poética e a prática musical, que definiam, conforme finalidades específicas, as possibilidades de realização e compreensão da música. Partindo de uma perspectiva hermenêutica, à maneira de um estudo de caso, este artigo apresenta uma investigação sobre o conceito de teoria musical no contexto específico da música luterana seiscentista e avalia a relação dele com os conceitos de poética e análise musical, no marco do tratado intitulado *Musica Poetica* (1606), de Joachim Burmeister.

Palavras-chave: Teoria musical; poética musical; análise musical; Joachim Burmeister.

Abstract

Music theory, as a category of thought about music, historically constitutes itself as a representative concept of the ways considered valid to know music, directly conditioned by the culture that produces it. In the context of ancient music, this concept was associated with others, such as poetics and musical practice, which defined, according to specific purposes, the possibilities of making and understanding music. Starting from a hermeneutic perspective, in the manner of a case study, this article presents an investigation about the concept of music theory in the specific context of 17th century Lutheran music and assesses its relationship with the concepts of poetics and music analysis, within the framework of Joachim Burmeister's treatise entitled *Musica Poetica* (1606).

Keywords: Music Theory. Musical Poetics. Music Analysis. Joachim Burmeister.

¹ A categoria de música antiga é certamente abstrata, constituída para distinguir, de forma genérica, a produção e a prática de uma música mais recente daquela anterior, igualmente como ocorreu com a *prima* e a *seconda pratica*, a *ars nova* e a *ars antiqua*, por exemplo. A música antiga poderia ser definida em oposição à música nova e original produzida desde o século XIX e continuada ao longo dos séculos XX e XXI, ou ainda remeter àquela música dos séculos XV, XIV, XIII e XII e anterior, incluindo a música referenciada por Guido, Boécio, Agostinho, Quintiliano, Aristoxeno, Platão, Pitágoras e outros. No entanto, neste texto, considero como música antiga aquela produzida, praticada e pensada no contexto do Antigo Regime, ou seja, aquela própria das monarquias europeias dos séculos XVI, XVII e XVIII, tanto católicas quanto protestantes, presente nas sedes dos poderes políticos e religiosos e nas suas diversas ramificações, incluindo estados e colônias mais ou menos periféricas.

² Bacharel (2001 - Música - Regência e Cravo), mestre (2006) e doutor (2011) em Música pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Tem experiência na docência no ensino superior, na formação de músicos e professores de música. Dedicou-se principalmente ao ensino e à pesquisa, com ênfase nas áreas da Musicologia, História da Teoria Musical (poéticas antigas e retórica musical), Regência e Educação Musical. Atualmente, desenvolve projeto de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC com apoio da Capes. É autor do livro *Uma chave para a música do século XVIII*, publicado pela Editora Appris em 2019.

À guisa de introdução

Em 2002, a editora da Universidade de Cambridge publicou um livro denominado *The Cambridge History of Western Music Theory* (A história da teoria da música ocidental de Cambridge), organizado pelo musicólogo americano Thomas Christensen (1954) a pedido da própria editora. De natureza enciclopédica, essa obra reúne ensaios assinados por diversos pesquisadores, dedicados aos mais variados temas atribuídos ao longo da história da música ocidental ao campo da teoria da música. Na introdução dessa obra, que é assinada pelo próprio organizador, Christensen discute a qualidade polisêmica e histórica da teoria musical e constata que, “muitas vezes, concepções amplamente divergentes da teoria da música podem ser encontradas confrontando-se entre si numa mesma cultura histórica, dentro do conjunto da obra de um mesmo escritor e, ocasionalmente, até numa mesma publicação”³ (CHRISTENSEN, 2002, p.1, tradução minha). Por essa razão, ele se questiona se de fato seria possível elaborar uma história de algo tão variado, intelectualmente diverso e conceitualmente instável: “A ‘teoria da música’ é, em última análise, um objeto histórico inteligível e significativo?”⁴ (CHRISTENSEN, 2002, p.2, tradução minha).

A resposta para esta questão é afirmativa e se constitui, em parte, na própria publicação organizada por Christensen, nos termos da complexidade daquilo que seus diversos autores apresentam e representam em seus ensaios. Sem a pretensão de esgotar a discussão dos temas propostos, essa publicação registra uma espécie de “estado da arte” das discussões e trabalhos acadêmicos dedicados a cada tema, apresentando uma multiplicidade de referências e apontando caminhos para pesquisas futuras.

Como Christensen nos lembra, os problemas decorrentes de se lidar com a elaboração de uma história da teoria musical não resultam apenas das vicissitudes de rótulos e taxonomias lexicais, mas de se compreender as mudanças ontológicas fundamentais do significado dessa teoria musical (CHRISTENSEN, 2002, p.13, tradução minha). Nesses termos, considera que aquilo que unifica os diversos ensaios que compõem essa publicação talvez sejam, de fato, os diversos dilemas que a própria teoria da música engendra: “[...] uma disciplina que parece se destacar da prática, mas que está inextricavelmente ligada a ela; uma disciplina que afirma transcender a história e é inteiramente histórica”⁵ (CHRISTENSEN, 2002, p.21, tradução minha). Para ele, nenhuma dessas tensões pode ou deve ser resolvida, pois são elas que impulsionam o exercício teórico da música.

Pensando a teoria desde uma perspectiva etimológica, ele nos lembra ainda que

[...] a teoria não é apenas um conjunto de ferramentas de observação; essas ferramentas também nos dizem algo sobre quem as usa. Se recordarmos que a raiz latina da “teoria” – *speculum* – também significa “espelho”, podemos começar

3 Original: “Widely diverging conceptions of music theory can often be found jostling with one another in the same historical culture, within *the oeuvre* of the same writer, and occasionally even in the same publication”.

4 Original: “Is ‘music theory’ ultimately an intelligible and meaningful historical subject?”.

5 Original: “[...] a discipline that seems to stand apart from practice yet is inextricably tied to that practice; a discipline that claims to transcend history yet is through and through historical”.

a entender como as teorias históricas da música atuam como um espelho das culturas intelectuais musicais do passado, nas quais o teórico também é refletido como observador. Pois o próprio ato de reflexão deve necessariamente colocar o interlocutor em uma relação recursiva com o objeto sob escrutínio. Em última análise, não há ponto de observação transcendental, dado que essa reflexão deve sempre ocorrer em uma determinada posição na cultura e no tempo. Uma verdadeira teoria da música, portanto, reflete em ambas as direções, nos dizendo tanto sobre o teórico individual quanto sobre o problema musical em consideração.⁶ (CHRISTENSEN, 2002, p.21, tradução minha).

Além da figura do teórico individual, as teorias nos dizem também algo sobre o lugar social desse indivíduo e as relações que ele guarda com os demais indivíduos que compartilham com ele do mesmo universo cultural. Além dessas questões identificadas por Christensen, podemos ainda considerar outras tantas, que nos permitam por exemplo fazer referência ao contexto da ação do teórico de produzir uma reflexão, às condições de registrá-la e fazê-la circular, que pressupõem a influência das múltiplas referências utilizadas pelo teórico em diálogo, a dinâmica desse diálogo nos termos das possibilidades vigentes para o gênero discursivo que ele opera – seja um tratado, um dicionário, uma carta, um manual, um ensaio etc. –; o uso que ele faz da linguagem para representar suas ideias, enaltecendo algumas referências em detrimento de outras presentes em seu tempo, quando cumpre o papel social de fazer circular e regulamentar o pensamento sobre a coisa refletida nos termos definidos pela instituição a que serve, cumprindo sua função social no contexto da estrutura social vigente.

O filósofo Pierre Bourdieu (1930-2002), ao tratar sobre os sistemas simbólicos que estruturam e constituem o capital cultural circulante em diferentes sociedades, dá um passo adiante sobre essas questões, quando faz referência à hipótese da gênese social dos esquemas de pensamento, de percepção, de apreciação e de ação que, se associada à divisão social em classes, nos permite estabelecer correspondência entre as estruturas sociais – como estruturas de poder – e as estruturas mentais, por meio da estrutura dos sistemas simbólicos, tais como a língua, a religião, as artes e, dentre elas, certamente a música (BOURDIEU, 2007, p.33). Nesse sentido, a figura do teórico individual de Christensen assumiria os contornos mais amplos de uma figura social, um teórico que constitui o capital cultural que reproduz, nos termos próprios do sistema de símbolos que opera, as estruturas de poder que reafirmam seu lugar social e o lugar dos demais indivíduos de acordo com a maneira com que ele se posiciona em relação à estrutura social vigente. Entre a plena conservação do *status quo* e sua total ruptura, as posições assumidas configurariam o ato de fazer teoria da música como um ato político. Nesses termos, podemos considerar que esses sistemas simbólicos e seus atores sociais contribuem, em cada momento histórico e contexto cultural,

6 Original: “[...] theory is not just a set of observational tools; these tools also tell us something about those who use them. If we recall that the Latin root of ‘theory’ – *speculum* – also means ‘mirror’, we can begin to understand how historical music theories act as a mirror of past musical intellectual cultures, ones in which the theorist too is reflected as an observer. For the very act of reflection must necessarily put the interlocutor in a recursive relation with the object under scrutiny. There is ultimately no transcendental point of observation, given that such reflection must always take place at a given position in culture and time. A true theory of music, then, reflects in both directions, telling us as much about the individual theorist as it does about the musical problem under consideration”.

[...] para a imposição (dissimulada) dos princípios de estruturação da percepção e do pensamento do mundo e, em particular, do mundo social, na medida em que impõe um sistema de práticas e de representações cuja estrutura objetivamente fundada em um princípio de divisão política apresenta-se como a estrutura natural-sobrenatural do cosmos. (BOURDIEU, 2007, p.33-34).

Num texto publicado em 1993, Christensen constata a existência de duas grandes categorias que sintetizariam as formas mais recorrentes de abordagem da teoria musical: uma chamada de presentista e outra chamada de historicista. A primeira caracteriza-se pelo estudo de um objeto “à luz dos conhecimentos e normas atuais”. É qualificada por ele como míope, em decorrência da aparente dificuldade daqueles que a praticam em enxergar as coisas que estejam além daquilo que suas próprias referências podem lhes mostrar. Ele esclarece:

A teoria da música é declaradamente presentista quando interpreta a música do passado usando ferramentas analíticas e modos de classificação contemporâneos. Muitas críticas literárias formalistas e estruturalistas também podem ser rotuladas como presentistas, na medida em que os textos literários são tratados como objetos autônomos separados de seus contextos históricos e intenções de origem. Talvez a corrente mais notória – e persistente – da historiografia presentista seja a teleologia, na qual o passado é visto como parte de algum processo determinista direcionado para, e culminando em, o presente. Esse processo é geralmente considerado como sendo progressivo, com o julgamento implícito de que o presente está em um estágio de desenvolvimento qualitativamente mais avançado do que o passado⁷. (CHRISTENSEN, 1993, p.11, tradução minha).

Por essa razão, as teorias do passado, por sua posição na linha do tempo, seriam consideradas menos desenvolvidas, elaboradas, e por isso mesmo mais imperfeitas e inacabadas se comparadas às teorias que as sucederam e aquelas produzidas em nosso tempo presente, por ocuparem a última posição nessa linha, seriam as melhores e mais aptas a responder às questões do teórico de hoje. Assim como a ciência, a teoria musical seria concebida como algo que tivesse evoluído inexoravelmente “em direção a níveis mais altos de sofisticação e verdade, e – dependendo da temeridade do autor – atingindo sua perfeição final em seus próprios escritos”⁸ (CHRISTENSEN, 1993, p.11, tradução minha).

Já a segunda categoria, a historicista, caracteriza-se pela iniciativa de abordagem do passado conforme os seus próprios termos. Segundo o musicólogo americano,

Para o historicista, o passado é muito variado e complexo para ser reduzido a uma série de momentos dentro de algum processo ou estrutura histórica de-

7 Original: “Music theory is avowedly presentist when it interprets music from the past using contemporary analytical tools and modes of classification. Much formalist and structuralist literary criticism can also be labeled as presentist, in that literary texts are treated as autonomous objects severed from their historical contexts and authorial intentions. Perhaps the most notorious – and persistent – strain of presentist historiography is teleology, wherein the past is seen as part of some determinist process directed to, and culminating in, the present. This process is usually considered to be progressive, with the entailed judgement that the present is at a qualitatively more advanced stage of development than the past”.

8 Original: “Music theory, like science, was seen as evolving inexorably toward higher levels of sophistication and truth, and – depending upon the temerity of the author – attaining its final perfection in his own writings”.

terminista; exige antes ser revelado em sua riqueza e singularidade completas. É por isso que o historicista ortodoxo rejeita toda forma de presentismo na investigação histórica, seja a introdução de padrões contemporâneos de racionalidade ou a sobreposição de modelos estruturalistas e forças históricas idealistas.⁹ (CHRISTENSEN, 1993, p.19, tradução minha).

Nessa condição, o historicista espera que qualquer compreensão do passado seja efetuada de acordo com as referências desse tempo, e não aquelas do tempo presente. Essa abordagem é qualificada por Christensen como ingênua, pois geralmente associa-se à ideia de que seja possível recuperar, de um texto qualquer, seu sentido original, ou a prática original a que ele faz referência, desconsiderando a participação ativa daquele que opera a leitura e execução do texto ou repertório antigo na compreensão daquilo que lê.

Naquele momento, em 1993, Christensen constatou que

[...] vários musicólogos também assumiram posições que se entrecruzam com a agenda historicista. Em geral, são historiadores que duvidam da teoria contemporânea da música por causa de sua péssima tendência ao anacronismo. Isso não significa que esses musicólogos neguem completamente a legitimidade das ferramentas analíticas contemporâneas quando aplicadas à música do passado. Em vez disso, eles argumentam que a música é compreendida de maneira mais significativa no contexto de sua própria cultura e que as teorias musicais coincidentes com a música em consideração têm uma melhor chance de decodificar esses significados culturalmente enraizados do que as teorias presentistas contemporâneas.¹⁰ (CHRISTENSEN, 1993, p.20, tradução minha).

Ainda que se relativizem ou se flexibilizem as posições assumidas, é fato que uma e outra forma de abordagem das teorias musicais apresentam fragilidades em si mesmas incontornáveis. Por essa razão, Christensen propõe uma terceira via, a abordagem hermenêutica, como uma espécie de reconciliação entre díspares que parte do reconhecimento do lugar daquele que opera a leitura e efetua a compreensão no tempo presente sem negar a importância do passado em seus próprios termos, assumindo a diferença entre ambos como o lugar onde efetivamente se efetua a compreensão.

Citando o filósofo Hans Georg Gadamer (1900-2002), Christensen pondera que

O tempo já não é mais, primariamente, um abismo a ser transposto porque divide e distância [temporal entre o ato da elaboração de um texto no passado e o ato de sua leitura no presente], mas é, na verdade, o fundamento que sustenta o acontecer, onde a atualidade finca suas raízes. A distância de tempo não é, por conseguinte, algo que tenha de ser superado. Esta era, antes, a pressuposição ingênua do historicismo, ou seja, que era preciso deslocar-se ao espírito da épo-

9 Original: "For the historicist, the past is too multifarious and complex to be reduced to a series of moments within some determinist historical process or structure; it demands rather to be revealed in its full richness and uniqueness. This is why the orthodox historicist rejects every form of presentism in historical inquiry, whether it be the introduction of contemporary standards of rationality or the superimposition of structuralist models and idealist historical forces".

10 Original: "[...] a number of musicologists have also taken positions that intersect the historicist agenda. For the most part these are historians who are dubious of contemporary music theory because of its baleful penchant for anachronism. It is not that these musicologists altogether deny the legitimacy of contemporary analytical tools when applied to music of the past. Rather, they contend that music is most meaningfully understood in the context of its own culture and that music theories coterminous with the music under consideration have a better chance of decoding such culturally rooted meanings than do contemporary, presentist theories".

ca, pensar segundo seus conceitos e representações em vez de pensar segundo os próprios, e somente assim se poderia alcançar a objetividade histórica. Na verdade, trata-se de reconhecer a distância de tempo como uma possibilidade positiva e produtiva do compreender. Não é um abismo devorador, mas está preenchido pela continuidade da herança histórica e da tradição, a cuja luz nos é mostrado todo o transmitido.¹¹ (GADAMER *apud* CHRISTENSEN, 1993, p.29, tradução minha).

Em relação a essa abordagem hermenêutica, duas questões básicas devem ser destacadas: 1) não há compreensão fora da linguagem, ou seja, a linguagem é a base ontológica para tudo o que é compreensível e passível de ser expresso (KAHLMAYER-MERTENS, 2017, p.126-127); 2) o próprio objeto da compreensão é linguístico, isto é, não apenas o processo do compreender, mas também o a-ser-compreendido é desde “linguisticidade”. Tudo aquilo que se apresenta como compreensível já o é no sentido da linguagem, ou, dito de outra forma, o ser que pode ser compreendido é linguagem; o que não significa que a linguagem seja a base para se compreender a totalidade das coisas, mas apenas que a compreensão só ocorre em relação àquilo que a linguagem possibilita. Nesses termos, apresentam-se as limitações e potencialidades de nossa compreensão, assim como sua materialidade (KAHLMAYER-MERTENS, 2017, p.129-133).

A linguisticidade da teoria musical, assim como da análise, da poética e da prática musical se materializa em seus discursos, produzidos ao longo do tempo, que registram as diversas formas de se pensar, criticar, produzir e praticar as músicas que eles refletem e materializam suas possibilidades de compreensão. Sendo assim, em última instância, poderíamos considerar que o que se destaca na relação entre música e história pode ser justamente a historicidade dos modos particulares de se definir, produzir, consumir e avaliar a música como prática simbólica. Esses modos são historicamente variáveis e cada um deles se associa à maneira como a experiência do tempo histórico é vivida e interpretada por nós hoje, que nos debruçamos sobre textos antigos dedicados à música, e pelos tantos autores do passado, que se dedicaram à produção, ao registro e à circulação desses textos.

No campo da crítica literária, pela perspectiva da justificação do ensino da literatura, o professor João Adolfo Hansen (1942-) afirma existir

[...] uma determinação fundamental, de ordem material e simbólica, na base de qualquer apropriação dos textos literários: sempre há um intervalo entre o ato do autor que inventou a ficção e o ato do leitor que a refaz. Esse intervalo é cronológico, tempo histórico, e semântico, diferença cultural. (HANSEN, 2019, p.16).

11 Original: “Time is no longer primarily a gulf to be bridged because it separates; it is actually the supportive ground of the course of events in which the present is rooted. Hence, the temporal distance is not something that must be overcome. This was, rather, the naive assumption of historicism, namely that we must transpose ourselves into the spirit of the age, think with its ideas and its thoughts, not with our own, and thus, advance towards historical objectivity. In fact, the important thing is to recognize the temporal distance as a positive and productive condition enabling understanding. It is not a yawning abyss but is filled with the continuity of custom and tradition, in the light of which everything handed down presents itself to us”.

Esse intervalo mencionado pelo Prof. Hansen equivale àquele proposto por Gadamer e assumido por Christensen em sua proposta: ele consiste no espaço da diferença no qual nossa compreensão das coisas se efetua, independentemente dessas coisas relacionarem-se à literatura, à música ou a qualquer outro objeto de conhecimento, pois o que o define é, antes, a distância temporal e cultural que separa os polos da comunicação – o autor e o leitor. Importa ainda destacar, nos termos propostos pelo prof. Hansen, a qualidade material e simbólica desse intervalo. Sua materialidade nos remete ao aqui e agora em que realizamos a leitura e nos lembra de que houve também um aqui e agora em que o texto foi escrito; lembra-nos também da materialidade do suporte utilizado para o registro do texto, tal como o pergaminho, o papel, a tela do computador, a pena, a imprensa, e a forma como esse suporte nos chega hoje, tal como sua versão original, uma edição fac-símile, ou uma edição moderna, ou suas múltiplas formas digitalizadas, ou o hipertexto que pode ter passado “pelas mãos” de diversos editores e revisores antes de chegar até nós; assim como é igualmente material a palavra escrita, que nos chega em sua versão original, ou atualizada, ou traduzida, ou editada, que nos serve de vestígio de um passado morto, a ser ressuscitado por nós, conforme as possibilidades que nosso tempo presente nos fornece. Por sua vez, a natureza simbólica desse intervalo nos atenta para os valores que esse texto representa em seu aqui e agora de origem, que podem ser diversos daqueles que temos em nosso aqui e agora de leitores. Assumo como evidente a ideia de que, em diferentes épocas e contextos culturais, diferentes valores orientaram as práticas sociais e as produções artísticas, e que esses diferentes valores foram representados por diferentes convenções simbólicas. Assim, parafraseando Hansen, podemos dizer que a determinação do próprio conceito de música, por exemplo, em cada época e lugar, implica que sejam especificados os modos históricos e variáveis de definição e funcionamento de categorias como linguagem, arte, teoria, poética, imitação, representação, verossimilhança, composição, compositor, obra, público, poesia, forma, gênero, estilo, figura, valor artístico e muitas outras. Essas categorias não são naturais, e é a sua especificidade que pode ser documento de práticas simbólicas que produziram a música desde a antiguidade até o nosso tempo presente (HANSEN, 2019, p.13).

Como leitores de textos antigos de teoria, análise, poética e prática musical, ao nos situarmos no tempo presente de nossa leitura e reconhecermos os diversos tempos presentes na escrita daquilo que lemos, podemos aprender ainda com Hansen que

[...] o nosso presente de leitores não é o único que há, mas só mais um entre outros, particular e precário como todos, e que está passando e já vai passar e felizmente já passou. A leitura de ficção é, nesse sentido, excelente ocasião para comparar os mundos possíveis que a ficção inventa com o mundo do leitor. Sempre entendi essa comparação como experiência antropológica decisiva que, antes mesmo de propiciar qualquer empatia com os textos, é experiência irônica, que distancia e relativiza, evidenciando a arbitrariedade, a diferença e o efêmero das convenções culturais. Essa experiência da historicidade dos textos como nenhuma substancialidade do tempo, mas experiência do tempo como matéria transformada por um trabalho particular situado e orientado como projeto foi o que sempre tentei evidenciar aos alunos, propondo que talvez pudes-

sem aprender, na experiência da leitura, o quanto permaneceriam inacessíveis a si mesmos enquanto estivessem dominados pela naturalização e a universalização das crenças e certezas que viviam como verdades transistóricas. Desse modo, poderia dizer que uma das razões de ensinar literatura evidenciando a historicidade dos seus processos de invenção, circulação e consumo era e é política, quero dizer, ensinar literatura para evidenciar o caráter arbitrário da cultura, a nenhuma universalidade das regras sociais, a total contingência das coisas e, com isso, criticar a naturalidade e a normalidade pressupostas nos hábitos. (HANSEN, 2019, p.16-17).

Valho-me aqui do reconhecimento histórico da literatura como arte e, enquanto arte, análoga à música, para propor uma transposição dessas ideias para este outro campo e para reconhecer na abordagem hermenêutica dos textos antigos de música e do repertório musical antigo seu atualíssimo valor político, sua emergente necessidade nos currículos universitários, na pesquisa acadêmica, nos palcos e demais espaços culturais concretos e virtuais que dispomos atualmente. Apoiando-se em Bourdieu, o prof. Hansen justifica assim suas ideias:

Bourdieu o diz bem: historicizar nossa relação com a leitura é uma maneira de nos desembaraçarmos do que a história pode nos impor como pressuposto inconsciente. E não se trata de relativismo, como acusam os adeptos da natureza humana: a historicização é um meio de relativizar a nossa própria prática e, justamente por isso, de escapar da relatividade. Se o que digo sobre a leitura é produto de condições nas quais fui e sou produzido como leitor, diz Bourdieu, o fato de tomar consciência disso é talvez o único modo de escapar do efeito dessas condições. (HANSEN, 2019, p.18).

Nesse ponto, Hansen e Bourdieu aproximam-se da perspectiva hermenêutica de Gadamer proposta por Christensen para as pesquisas relacionadas à história da teoria musical. Em relação ao reconhecimento da participação do leitor – como agente integrante de uma certa tradição, e por isso mesmo portador de preconceitos em relação à coisa lida – na formulação de sua compreensão sobre um texto, Gadamer comenta:

Aquele que não quer conscientizar-se dos preconceitos que o dominam acaba considerando erroneamente o que vem a se mostrar sob eles. [...] A consciência histórica que quer compreender a tradição não pode abandonar-se à forma metódico-crítica de trabalho com que se aproxima das fontes, como se ela fosse suficiente para proteger contra a intromissão dos seus próprios juízos e preconceitos. Verdadeiramente tem que pensar também a própria historicidade. Estar na tradição não restringe a liberdade do conhecer, mas a faz possível. (GADAMER, 1999, p.532).

Nessa perspectiva, Christensen nos alerta de que “é precisamente quando estamos confiantes de que compreendemos o significado de um texto passado, devido à sua ressonância familiar, que ficamos mais vulneráveis ao anacronismo”¹² (CHRISTENSEN, 1993, p.30, tradução nossa). Por essa razão, nos lembra que os textos de teoria musi-

12 Original: “It is precisely when we are confident that we understand the meaning of a past text because of its familiar resonance that we are most vulnerable to anachronism”.

cal nos oferecem inúmeros exemplos de termos e conceitos cujo sentido, ao longo do tempo, foi sendo sutilmente modificado, tais como os conceitos de tonalidade, modo, frase, cadência, e outros, e que, portanto, a leitura de textos antigos de teoria da música não deveria ser feita de forma direta e unívoca (CHRISTENSEN, 1993, p.30).

Nessa perspectiva, recuperamos de Gadamer a ideia de que

A tarefa da compreensão histórica inclui a exigência de ganhar em cada caso o horizonte histórico [que lhe corresponde], a fim de que se mostre, assim, o que queremos compreender em suas verdadeiras medidas. Quem omitir esse deslocar-se ao horizonte histórico a partir do qual fala a tradição estará sujeito a mal-entendidos com respeito ao significado dos conteúdos daquela. (GADAMER, 1999, p.452, 453).

Esse deslocamento a que Gadamer se refere caracteriza-se pelo movimento do leitor em direção ao passado, partindo conscientemente de seu tempo e lugar no presente e promovendo uma fusão de horizontes – aquele do passado do autor e o do presente do leitor – na qual se efetua a compreensão.

Sem qualquer pretensão de esgotar essa reflexão, a fim de colocar esses rudimentos metodológicos em prática, à maneira de um estudo de caso, este artigo apresenta a seguir a investigação sobre os conceitos de teoria musical no contexto específico da música luterana seiscentista e avalia a relação dele com os conceitos de análise e poética musical, no marco do tratado intitulado *Musica Poetica*, publicado por Joachim Burmeister (1566-1629) em Rostock, em 1606. Primeiramente, buscamos compreender a ideia de música vigente no contexto de onde emerge esse tratado, o valor social dela e seus usos, para em seguida avançar em direção ao texto de Burmeister.

O contexto seiscentista luterano e a música

O movimento protestante promovido por Martinho Lutero (1483-1546) no século XVI orientou-se originalmente por teses religiosas, mas, pela dimensão que assumiu, acabou por exercer forte influência política e cultural, modificando as estruturas e práticas sociais existentes que, por fim, legitimaram o movimento como uma nova religião (SKINNER, 1996, p.292). A cisão iniciada em 1517 com a Igreja Católica Romana, no centro do continente europeu, ensejou a reformulação de dogmas religiosos, a pactuação de novas alianças políticas e a constituição de novas organizações e práticas sociais, tais como as escolas latinas, o acesso à educação e o protagonismo civil e religioso da população que, orientada pelo princípio do servir (LUTERO, 2017a, p.84), deveria assumir uma postura ativa na manutenção da ordem social e na promoção do bem comum (LUTERO, 2017a, p.22, 24).

De acordo com Skinner (1996, p.292), “a teologia luterana constituiu as estruturas que orientaram o confronto entre o movimento da reforma protestante e o da contrarreforma católica”. Essas estruturas surgiram da própria contestação das ideias e princípios católicos, como respostas que negavam princípios e práticas vigentes e instituíam novos, moldando uma nova visão de mundo. Foi a partir dessa visão que se constituíram os princípios políticos que passaram a vigorar nesse novo contexto.

Conforme a concepção teológica de Lutero, todos os cristãos seriam iguais perante Deus e participariam igualmente do reino espiritual por meio do batismo, do evangelho e da fé. No reino secular, o que distinguiria um sacerdote de um príncipe, senhor, artesão ou camponês seria apenas a função que cada um desempenha no corpo social, que está destinado a preservar a ordem e a paz e a promover o bem comum, pelo exercício mútuo do servir regulado pela conveniência (LUTERO, 2017a, p.83).

Ora, não seria conveniente para a ordem social que todos desempenhassem as mesmas funções, e, por essa razão, alguns se tornariam sacerdotes, outros camponeses, outros músicos, e assim por diante. Nesse sentido, Lutero define o verdadeiro cristão como aquele que “não vive na terra para si mesmo, mas para o próximo e lhe serve. Pela natureza de seu espírito, faz também aquilo que não precisa, mas que é útil e necessário para seu próximo” (LUTERO, 2017b, p.27). Nessa perspectiva, replica nas relações sociais o regime de servidão conveniente que subordina uns aos outros, garantindo a manutenção da estrutura e das funções sociais vigentes.

Nesse contexto, aquele que ocupa o lugar mais elevado na hierarquia social também exerce uma função, assim como todos aqueles abaixo dele, e sua posição na hierarquia social se justificava pelo poder que lhe teria sido conferido por Deus, reconhecido como a única fonte legítima de poder (LUTERO, 2017b, p.14), aquela autoridade acima da qual nada existe e a cuja vontade todos deveriam se subordinar. Essa figura, denominada por Lutero em um manifesto¹³, de forma genérica, de autoridade secular, representada nos títulos de reis, príncipes, arquidukes e outros, constitui a estrutura social abaixo dela conforme diferentes níveis de divisão de seu poder, neste caso, de natureza exclusivamente secular, constituindo uma rede de interesses e favores que reafirmavam e legitimavam o lugar das posições sociais exercidas. Lutero entendia que a autoridade secular, no exercício da administração do reino temporal, era também “servidora de Deus” e servi-la equivaleria a servi-Lo, posto que “a autoridade é de tal natureza que se pode servir a Deus por meio dela” (LUTERO, 2017b, p.37). Há de se considerar, contudo, que o campo de atuação da autoridade secular é limitado pela condição temporal, material e contingente do mundo em que ela opera, preservando o mundo espiritual para a ordem de Cristo, que é Deus. Essa referência orientava o julgamento da ação cristã no mundo e a obediência à autoridade secular, conforme prescreve Lutero (2017b, p.55). Com relação a isso, Cesca (*apud* BARBOSA, 2011, p.872) acrescenta que “entre Igreja e Estado haveria uma linha de continuidade, não na sua origem, mas na sua finalidade”, e Barbosa pondera que, “apesar de Lutero sugerir competências distintas para Igreja e Estado, ele não os teria separado como instâncias autônomas. O Estado limitava e regulamentava a Igreja enquanto instituição social e esta proclamava a vontade de Deus àquele” (BARBOSA, 2011, p.872). Nesse caso, portanto, o Estado era concebido como uma instituição também cristã, e Lutero não cogitava a secularização dele no âmbito político.

De fato, a Igreja Luterana, concebida como uma comunidade na fé (*congregatio fidelium*), se constituiria como uma instituição menos verticalizada, ou melhor, mais horizontal, na medida em que reconhecia todos os cristãos num mesmo patamar, subor-

dinados apenas a Cristo, conhecido pelas Escrituras – a face revelada de Deus – como o único caminho para a Sua graça, única fonte de salvação. Nessa concepção de igreja, todos se igualariam pelo princípio do servir, ainda que esse serviço se diferenciasse, por seu valor social e econômico, em grau de importância, como ocorria na comparação do serviço prestado por um príncipe, um padre e um padeiro, por exemplo. Independentemente de qual fosse o serviço executado pelo membro do corpo social, todos se subordinariam à cabeça, que é Cristo (LUTERO, 2017a, p.84).

A teologia política de Lutero e as doutrinas sociais que ele derivou dela rapidamente obtiveram aceitação oficial numa grande região ao norte da Europa. Segundo Fife (*apud* SKINNER, 1996, p.302), “as primeiras iniciativas nesse sentido ocorreram na Alemanha, onde o eleitor da Saxônia, Frederico – o Sábio, tomou a iniciativa de proteger Lutero após sua excomunhão, em 1520”. Cinco anos depois, esta região se tornou um principado luterano. Nesse mesmo ano, o ducado da Prússia aderiu ao movimento luterano, e, no ano seguinte, a Casa de Hesse. Skinner relata que,

[...] em 1528, a relação dos príncipes germânicos que haviam deixado a igreja católica incluía os duques de Brunswick e Schleswig, o conde de Mansfeld e o margrave de Brandenburgo-Ansbach; em 1534, a eles já se tinham somado os senhores de Nassau, Pomerânia e Württemberg. Várias cidades imperiais também se haviam convertido. Em 1525, os luteranos controlavam Altenburgo, Bremen, Erfurt, Gotha, Magdeburgo e Nuremberg; em 1534, eram igualmente suas Augsburgo, Frankfurt, Hanover e Estrasburgo. (SKINNER, 1996, p.302).

Para que essa nova doutrina religiosa pudesse lograr pleno êxito, Lutero articulou-a com uma ampla reforma educacional, conduzida por Ph. Melancton (1497-1560), que ficou posteriormente conhecido como professor da Alemanha (*Praeceptor Germaniae*). Para Lutero, a escola operaria como um instrumento de estado dedicado à formação necessária para o exercício da fé e da vida social (LUTERO, 1995, p.305, 310). Sua manutenção deveria ser responsabilidade do Estado, de modo que se assegurasse igualdade de oportunidades a todos, pelo menos na formação necessária para o acesso às Escrituras.

Além de justificar a necessidade das escolas, Lutero formula proposta de currículo, indicando os conhecimentos necessários para a formação almejada. Esse currículo, de caráter humanista, conforme especifica Cambi (1999, p.250), enfatiza o estudo das línguas antigas (grego, hebraico e latim), as línguas modernas (em particular o alemão), as artes liberais, a história e as ciências. O estudo das línguas é justificado, numa perspectiva cristã, pelo acesso que elas viabilizam às Sagradas Escrituras. Aliás, a palavra, signo da racionalidade humana, é reconhecida por Lutero como um “maravilhoso e nobre dom de Deus”, com o qual Ele comunicou seu evangelho, se fez presente entre os homens e é assim preservado, como “bainha da espada do Espírito”.

Para Lutero, a escola deveria constituir-se como um espaço dedicado a uma educação atraente, prazerosa e adequada aos jovens. Destaca que

[...] a juventude tem que dançar e pular e está sempre à procura de algo que cause prazer. Nisto não se pode impedi-la e nem seria bom proibir tudo. Por

que então não criar para ela escolas deste tipo e oferecer-lhe estas disciplinas? [...] Falo por mim mesmo: se eu tivesse filhos e tivesse condições, não deveriam aprender apenas as línguas e História, mas também deveriam aprender a cantar e estudar Música com toda a Matemática. (LUTERO, 1995, p.319).

Lutero atribuiu um lugar de destaque à música em sua proposta de reforma religiosa. Reconhecida como instrumento próprio da ação do Espírito Santo, conforme relatos das Escrituras – como por exemplo em II Reis 3:15 –, a música ocupou o lugar seguinte ao da Palavra de Deus, a principal, senão a única fonte de conhecimento Dele. De fato, Lutero reconhecia na música uma origem divina, observando sua presença na natureza como manifestação da “voz” das coisas e considerando que “desde o começo do mundo ela foi infundida e implantada em todas as criaturas, individualmente e coletivamente. Pois nada existe sem som, sem número sonoro” (LUTERO, 1979, p.322).

Ao homem também foi concedida uma voz, um instrumento para a fala e o canto, que deveria ser utilizada principalmente para o conhecimento de Deus e seu louvor, a exemplo dos santos profetas e patriarcas, que produziram

[...] muitos hinos e salmos nos quais a palavra e a música se unem para mover as almas dos ouvintes, enquanto em outros seres vivos e corpos sonoros a música permanece uma linguagem sem palavras. Afinal, o dom da linguagem combinado com o dom da música foi dado apenas ao homem para que ele soubesse que ele poderia louvar a Deus com palavras e música, isto é, proclamar a Palavra de Deus por meio da música e ministrar doces melodias com palavras. (LUTERO, 1979, p.323-324).

Em conformidade com a proposta agostiniana, Lutero concebeu a música como um dom de Deus que, infundido em todos os seres vivos, era considerado o mais apto a transmitir a palavra Dele (LUTERO, 1979, p.322). Ao prefaciар a coleção de motetos intitulada *Sinfonias Agradáveis* (*Symphoniae iucundae*), publicada por Georg Rhau em 1538, Lutero distinguiu a expressão musical humana das demais manifestações musicais encontradas na natureza pela associação com a palavra – signo da racionalidade do homem (LUTERO, 1979, p.323-324).

Dessa forma, Lutero condicionou a prática musical de sua igreja à palavra e elevou a música à condição de *viva vox evangelii*, ou seja, à condição de “voz viva de Deus”, o meio mais eficiente de persuadir e educar para o bem supremo (LUTERO, 1979, p.323). Não só por sua natureza divina e seu potencial expressivo Lutero justificou o lugar atribuído à música na sua igreja reformada. Ele reconheceu nela um potencial pedagógico que poderia ser explorado na educação daqueles que a escutam, estudam e executam.

No “Prefácio a todos os bons hinários”, escrito por Lutero para introduzir um texto de Johann Walter, de 1538, o reformador especifica o modo de ação da música ao afirmar que ela “silencia e prepara o coração para a palavra e verdade divina” (LUTERO, 2016, p.483). Nesse mesmo texto, Lutero reconhece que “dentre todos os prazeres sobre a terra não há maior que seja dado a alguém do que aquele que eu [a Dona Música] proporciono com meu canto e com certas doces sonoridades” e que “cada qual tem o direito desse prazer não ser pecado, mas, ao invés, agrada a Deus muito mais do que to-

dos os prazeres do mundo inteiro”, pois a música “destrói a obra do diabo e impede que muitos malvados matem” (LUTERO, 2016, p.483). Nesses termos, podemos compreender que o apreço de Lutero pela música fundamenta-se principalmente na justificação religiosa que ela proporciona: “ela destrói a obra do diabo” – infundindo a palavra e a verdade divina por meio do prazer que proporciona, estimulando a fé e constituindo um círculo virtuoso a partir do próprio gosto pela música. Assumindo o autogoverno como exercício da vida cristã, orientado pela autoconsciência de seus deveres, como propôs Lutero, pode-se reconhecer nessa ideia de música seu valor para o aprimoramento da ordem social e do regime político vigente. Nessa perspectiva, podemos também reconhecer o lugar ocupado pela música no currículo escolar e nas práticas de ensino das novas escolas luteranas.

A relação entre as escolas e as igrejas garantiu que a música se constituísse como uma atividade sempre presente na vida escolar, mesmo que em graus variados nas diferentes instituições onde ela acontecia. Aliás, foi a função religiosa da música que viabilizou isso, enfatizando ora sua prática pelo canto, ora sua teoria, “com toda a Matemática”, conforme sugerido por Lutero no seu Manifesto de 1524.

De acordo com Butt (1994, p.6), as primeiras ordenanças luteranas determinavam que os livros didáticos deveriam ser tão concisos quanto possível e que, em relação à educação musical, os livros mais comumente utilizados no século XVI foram o *Rudimenta musicae* (1534), de N. Listenius, e o *Compendiolum musicae* (1548), de H. Faber. Butt (1994) afirma não ser possível precisar se esses livros foram efetivamente utilizados pelos estudantes, mas, por outro lado, é possível considerar que, por sua circulação, eles formassem a base da instrução dos professores.

Além dessas produções, outras também foram elaboradas, constituindo uma bibliografia específica dedicada ao ensino da música. Dentre elas, Lucas destaca que

[...] os primeiros livros destinados especificamente às escolas luteranas são de autoria de Martin Agricola, que pertenceu diretamente ao círculo de Lutero: *Ein kurtz deudsche musica* (1528); *Musica instrumentalis deudsch* (1529); *Musica figuralis* (1532); *Musica choralis* (1533), além do *Rudimenta Musices* (1539). Trata-se de obras voltadas para a prática musical, que apresentam os principais elementos da teoria musical quinhentista: solmização, mutação, *tactus*, *modus*, prolação etc. (LUCAS, 2014, p.82).

Essas obras de Agricola, escritas em alemão, claramente refletem a proposta de Lutero que encerra seu Manifesto de 1524, onde se lê:

Por último, recomenda-se a todos aqueles que se interessam pela criação e manutenção de tais escolas e do estudo das línguas na Alemanha, que não se poupem esforços nem dinheiro para a instalação de livrarias ou bibliotecas, especialmente nas grandes cidades que tenham condições para tanto. Pois se quisemos preservar o Evangelho e todas as artes, há que registrá-lo por escrito em livros e ali deve ser fixado (como o fizeram os próprios profetas e apóstolos, como dito acima). E isso não somente para que os príncipes espirituais e seculares tivessem literatura para ler e estudar, mas também para que os livros bons sejam preservados e não se percam juntamente com as artes e línguas que agora temos pela graça de Deus. (LUTERO, 1995, p.322).

A produção de material didático para as diversas áreas de conhecimento e para a música, em particular, contribuiu para a sistematização do próprio conhecimento em si, sua difusão e conservação. Em relação à música, essa produção bibliográfica constituiu, desde o século XVI, uma vasta coleção de textos publicados dedicados aos principais ramos dessa arte, a saber, o teórico, o prático e o poético.

O campo da teoria, da prática e da poética da música luterana seiscentista

No tratado *Rudimenta Musicae* (1534), citado por Butt como um dos textos mais difundidos no universo luterano no século XVI, Listenius define a música como “a arte de cantar bem”¹⁴ (LISTENIUS, 1534, p.6, tradução minha) e, como tal, divide-a em dois ramos, o teórico e o prático, que se distinguem por seus fins. Enquanto o primeiro tem como fim o conhecimento, o segundo tem como fim a ação. Na descrição deste segundo ramo, o autor insere uma breve menção à poética, concebida nesse momento como parte da prática, que se destaca dela pela particularidade de seu objetivo, a produção de uma obra cuja existência supera aquela do próprio ato que a produziu¹⁵ (LISTENIUS, 1534, p.6-7, tradução minha).

Quatro anos mais tarde, Listenius reformulou sua definição e, em seu tratado intitulado *Musica*, publicado em 1537, definiu-a nesses termos: “Música é a ciência do cantar de acordo com o costume [rite] e bem”¹⁶ (LISTENIUS, 1537, p.7, tradução minha). Essa aparente divergência terminológica entre as definições pode ser compreendida desde uma perspectiva agostiniana, tomada como referência nesse contexto luterano tanto para questões dogmático-religiosas quanto para questões musicais. Agostinho de Hipona (354-430) era reconhecido como um dos pais da Igreja Católica, referência fundante da ordem monástica agostiniana, na qual Lutero formou-se religioso. Suas obras exerceram grande influência na origem do movimento protestante e certamente estavam presentes como referência também nos textos sobre música, tema ao qual Agostinho dedicou o diálogo intitulado *Sobre a música (De musica)*. Nesse diálogo, Agostinho define a música como a ciência de modular bem¹⁷ (AGOSTINHO *apud* FAGUNDES, 2014, p.187). Ao longo desse texto, o autor considera o termo modular como equivalente ao mover, ou a um determinado tipo de perícia em mover ou, precisamente, aquilo que faz algo se mover bem (AGOSTINHO *apud* FAGUNDES, 2014, p.189). Ele esclarece: “A modulação se aplica a qualquer cantor que não erre nas medidas das vozes e dos sons”¹⁸

14 Original: “Musica est ars bene cantandi”.

15 Original: “[Musica] Theorica, quae circa ingenii contemplatione & cognitionem tantum versatur, cuius finis est scire, hinc theoreticus musicus, qui artem novit, verum hoc ipso contentus, nihil de ea scribit, nec docet quemque. [Musica] Practica, quae non solum in ingenii penetralibus delitescit, sed in opus ipsum erumpit, cuius finis est agere, hinc practicus musicus, qui ultra artis cognitionem, ceteros cam docet, atque artis precepta agendo exhibet, ita tamen, ut post actum nihil supersit operis. Poetica sive fabricativa dicitur, quando opus post labore relinquitur, veluti, cum a quoque musica conscribitur”.

16 Original: “Musica est rite ac bene cantandi scientia”.

17 Original: “Musica est scientia bene modulandi”.

18 Original: “Nam modulatio ad quemvis cantorem, tantum qui non erret in illis dimensionibus vocum ac sonorum”.

(AGOSTINHO *apud* FAGUNDES, 2014, p.190). O adjetivo que qualifica positivamente a ação designa o condicionamento dela às leis numéricas, recuperando a relação dessa arte com as demais artes liberais, todas elas dirigidas ao espírito e pertencentes apenas a ele, a sede da razão, que é referida aqui como equivalente à ciência, a um pensamento dirigido que tem sede no espírito (AGOSTINHO *apud* FAGUNDES, 2014, p.191-192). Nesses termos, podemos considerar a proximidade entre as definições de Agostinho e Listenius, assumindo, entre ambos, a equivalência da ideia de a música constituir-se como uma certa razão do cantar que pode ser positiva quando se orienta, racionalmente, por termos matemáticos, por um lado, e conforme o costume, por outro.

Desta segunda definição, Listenius deriva três ramos distintos da música: o teórico, o prático e o poético. Este último, que em 1534 estava concebido como parte do ramo prático, agora torna-se um ramo independente. Os três são descritos da seguinte maneira:

[A música] teórica é aquela que trata apenas da contemplação pelo engenho e do conhecimento da coisa, e seu fim é o saber. De onde resulta que um músico teórico é aquele que conhece a arte [*ars*] por si só, e se contenta com isso, sem produzir qualquer coisa em sua atividade. [A música] prática é aquela que não apenas se esconde no interior do engenho, mas no próprio trabalho se apresenta, sem também deixar uma obra após o ato, e seu fim é o agir. De onde resulta que o músico prático é aquele que, além do conhecimento da arte, ensina outros e dessa forma dedica-se ao trabalho de outras pessoas. [A música] poética é aquela que não está contida no conhecimento da coisa e nem na sua prática, mas deixa algo da obra produzida após o trabalho, assim como quando uma música ou um poema musical é escrito por alguém, e nesse caso o fim é a obra perfeita e completa. Pois isso consiste em fazer ou fabricar, ou seja, em um trabalho que deixe depois dele, quando o criador estiver morto, uma obra perfeita e acabada. De onde resulta que o músico poeta é aquele que permanece em algum grau na obra produzida. Esses dois últimos (o prático e o poeta) têm o primeiro (o teórico) perpetuamente ligado a eles, mas não o contrário¹⁹. (LISTENIUS, 1537, p.7-8, tradução minha).

Chama a atenção a semelhança entre as ideias de Listenius e aquelas formuladas por Aristóteles. Considerando a influência do estagirita no universo luterano a partir das traduções de seus textos efetuadas por Ph. Melancton, podemos considerar que a relação de suas ideias com as de Listenius seja não apenas verossímil, mas efetivamente possível, na medida em que compunham o universo de ideias circulantes. Em sua *Ética a Nicômaco*, ao tratar sobre as virtudes dianoéticas, aquelas próprias do pensamento, ou seja, as capacidades de conhecimento da alma racional, Aristóteles define a ciência como o conhecimento dos princípios, ou ainda como um hábito demonstrativo, que torna o demonstrado um objeto de ensino e de aprendizagem (ARISTÓTELES, 2005, p.184-185). A arte, por sua vez, é definida como um certo hábito produtivo com razão e

19 Original: "[Musica] Theorica est quae in ingenii contemplatione ac rei cognitione tantum versatur, cuius finis est scire. Unde Theoricus Musicus, qui artem ipsam novit, verum hoc ipso contentus, nullum eius specimen agendo exhibet. Practica, quae non solum in ingenii penetralibus delitescit, sed in opus ipsum prodit, nullo tamen post actum relicto opera, cuius finis est agere. Unde practicus Musicus, qui ultra artis cognitionem ceteros docet, eaque se citra alicuius operis effectum exercet. Poetica quae necque rei cognitione, necque solo exercitio contenta, sed aliquid post laborem relinquit operis, veluti cum a quopiam Musica, aut musicum carmen conscribitur, cuius finis est, opus consumatum & affectum. Consistit enim in faciendo sive fabricando, hoc est, in labore tali, qui post se etiam, artifice mortuo, opus perfectum & absolutum relinquat, Unde Poeticus musicus, qui in negotio aliquid relinquendo versatur. Et habent hae duae posteriores sibi perpetuo coniunctam superiorem, sed non e contra".

cujo princípio está em quem produz, e não naquilo que é produzido. Finalmente, a prática consiste num hábito acompanhado de verdadeira razão e cujo fim é a perfeição do próprio agir (ARISTÓTELES, 2005, p.185, 187). Em todas as capacidades de conhecimento, a razão acompanha ativamente a consecução de um fim específico: o saber, o agir e o produzir. Numa perspectiva metafísica, Christensen sintetiza a concepção aristotélica nos seguintes termos: a teoria dedica-se ao conhecimento das causas finais, isto é, da razão de existir das coisas; a prática, ao conhecimento das causas formais, ou seja, do modo assumido pelas coisas, e a poética, ao conhecimento das causas eficientes, ou seja, daquilo que dá origem às coisas (CHRISTENSEN, 2002, p.3).

Com a metafísica aristotélica, lembramos também que, por sua natureza, todos os homens tendem ao saber; que os homens adquirem ciência e arte por meio da experiência e que a arte resulta de muitas observações da experiência, como um juízo geral e único passível de ser referido a todos os casos semelhantes (ARISTÓTELES, 2002, p.3). Assim, esclarece Aristóteles, a experiência constitui-se como o conhecimento de muitos particulares, ao passo que a arte se constitui como o conhecimento dos universais (ARISTÓTELES, 2002, p.5). Porém, destaca que todas as ações e as produções se referem ao particular, pois situam-se, justificam-se e configuram-se na contingência das circunstâncias em que ocorrem. Por fim, conclui que, "se alguém possui a teoria sem a experiência e conhece o universal, mas não conhece o particular que nele está contido, muitas vezes errará o tratamento (como um médico a seu paciente), porque o tratamento se dirige, justamente, ao indivíduo particular" (ARISTÓTELES, 2002, p.5). Desde essa perspectiva, podemos compreender os termos que encerram a definição da poética musical de Listenius, que compreende o músico prático e o músico poeta "perpetuamente" ligados ao músico teórico, na medida em que o exercício do ato e da produção musical não pode prescindir do conhecimento da teoria da música, enquanto o teórico, que se contenta apenas com o universal, pode prescindir dos demais.

Além das ideias aristotélicas e agostinianas, compõe também a "visão de mundo" de Listenius a concepção de música de Boécio (ca. 480-524), com a qual podemos compreender, em parte, a distinção entre o músico teórico, o prático e o poeta que ele reproduz em sua definição. Em relação a Boécio, Umberto Eco afirma:

Com Boécio, verifica-se um fato muito sintomático e representativo da mentalidade medieval. Ao falar de música, Boécio entende uma ciência matemática das leis musicais; o músico é o teórico, o conhecedor das regras matemáticas que governam o mundo sonoro, enquanto o executante é frequentemente apenas um escravo sem perícia, e o compositor é um instintivo que não conhece as belezas inefáveis que só a teoria pode revelar. Só quem julga ritmos e melodias à luz da razão pode ser chamado músico. (ECO, 2010, p.66).

Ainda que a distância temporal e cultural entre Boécio e Listenius seja grande e que as distinções propostas pelo primeiro para as categorias de músicos não possam ser transpostas literalmente para o segundo, alguns aspectos os aproximam, e, dentre eles, podemos destacar: 1) a compreensão da metafísica como uma forma válida de leitura do mundo, que fundamenta a própria constituição dessas categorias e daquilo que elas

representam; 2) a divisão de classes, que se relaciona a uma divisão do trabalho, do poder e do conhecimento, e que estabelece diferentes funções e níveis sociais e objetos de conhecimento também diversos para cada indivíduo, conforme o lugar que ocupa na estrutura social vigente.

O texto de Listenius não trata da teoria musical para além de sua definição, mas, por meio dela, e considerando outros tratados contemporâneos ao seu, compreendemos que ela era dedicada ao desenvolvimento da concepção pitagórica da música, formulada por Boécio e difundida pelo currículo escolar formado pelas artes liberais. Aqui, porém, cabe um esclarecimento: entre as artes liberais, a música tem dupla inserção – uma, de primeira ordem, como disciplina do *Quadrivium* dedicada ao conhecimento do mundo pelo número aplicado (*multitudo ad aliquid*), conforme perspectiva pitagórico-boeciana; e outra, de segunda ordem, como composição elocutiva (*compositio*) operada pela retórica e pela poética – ambas disciplinas do *Trivium* –, que orienta a constituição dos discursos de acordo com a sonoridade das palavras. Enquanto a primeira inserção constitui aquilo que se convencionou chamar de *musica theorica*, a segunda inserção constitui boa parte do que se convencionou chamar de *musica practica* e de *musica poetica*. Neste segundo caso, a relação da música com a palavra constitui “boa parte” da prática e da poética musical, mas não a sua totalidade, certamente, porque somam-se aos elementos oriundos da palavra, matriz e matéria do cantar, os elementos próprios da ação e da produção musical, tais como as técnicas instrumentais e de contraponto, por exemplo, que não faziam parte do currículo escolar liberal.

No currículo escolar formulado pela ocasião de formação das escolas latinas luteranas, a ênfase do conhecimento musical desvia-se do ramo teórico e recai sobre os ramos poético e prático, acompanhando a tendência humanista de valorização das línguas (BURKE, 2003, p.40-47, 94). Além disso, há de se considerar, em relação a esses tratados de Listenius, que eles foram elaborados para a instrução musical elementar de estudantes de nível básico do projeto escolar luterano, que valorizava a prática e a poética musical também como forma de acesso às Escrituras e como exercício de fé. Nessa perspectiva, o conhecimento teórico assumiria um valor secundário e ficaria restrito aos estudos de nível superior ou a projetos escolares particulares.

Esta ênfase da prática e da poética da música nos currículos escolares se fez notar também nas publicações que foram dedicadas a esse contexto de formação, que constituíram, de acordo com a proposição de Lutero, uma espécie de tradição e corpo de conhecimento legitimados pelas instituições e agentes sociais que se dedicaram a formulá-lo, sistematizá-lo, publicá-lo e difundi-lo. Constituem essa tradição os textos já citados de Listenius, Faber e Agricola, e também os textos de G. Dressler, S. Calvisius, J. Burmeister, J. Lippius, J. Nucius e J. Thuringus, por exemplo, para citar apenas alguns, a título de ilustração. Dentre eles, J. Burmeister é aquele que se reconhece como o primeiro a constituir um vocabulário próprio para tratar de aspectos da poética musical. No prefácio de seu primeiro tratado, intitulado *Hypomnematum musicae poeticae* (Resumo das observações sobre a poética musical), publicado em Rostock em 1599, Burmeister esclarece:

Também possibilitei que aqueles elementos que são especiais e notáveis nesta arte [a poética], que até então careciam de nomes próprios, por assim dizer, recebessem seus nomes para que nosso discurso, destinado a esclarecer as coisas por meio de comparação, não pudesse resultar ineficaz por falta de terminologia.²⁰ (BURMEISTER, 1993, p.218-219, tradução minha).

Além do autorreconhecimento, Burmeister recebe o reconhecimento alheio, manifestado em duas cartas de endosso da publicação de seu tratado que seguem o referido prefácio. Na primeira delas, assinada por J. Simonius, professor de oratória da Universidade de Rostock, lemos: “Embora eu não afirme nem pretenda fazer juízo sobre a poética musical, tanto quanto posso entender, vejo que, com o que é conhecido como rótulos e termos gramaticais e oratórios, ele cobre erudita e engenhosamente assuntos muito úteis”²¹ (in BURMEISTER, 1993, p.220-221, tradução minha). Na segunda, assinada por S. Olthoff, vice-reitor da escola de Rostock, Burmeister é reconhecido como aquele que “apresenta todos os elementos por meio de termos adequados e convenientes da disciplina da retórica e outras artes, de modo que poucos erros e dúvidas resultem da ambiguidade das palavras”²² (in BURMEISTER, 1993, p.222-223, tradução minha).

Ao prefaciар seu segundo tratado, intitulado *Musica autoschediastike* (Compilação improvisada sobre música), publicado em Rostock em 1601 – que se configura como uma espécie de revisão ampliada do primeiro –, Burmeister retoma essa mesma questão que parecia lhe ser de grande valor:

Em todas as áreas da música, certos termos foram formulados para o bem dos meus discípulos, de modo que as coisas serão ensinadas com referência a esses termos, e a discussão será baseada em comparação para que a matéria em discussão seja compreendida e a mente não seja suspensa na ignorância por causa de alguma declaração ou observação ambígua e obscura sobre algo. Somos destituídos de vocabulário, e nossa única razão para inventar novos termos é que podemos aliviar essa deficiência o máximo possível. A autoridade de Quintiliano, registrada no livro 8, capítulo 3 de sua Instituição Oratória, nos encoraja com as seguintes palavras: “Muitas palavras novas e de vários tipos foram cunhadas baseadas no grego etc., nas quais não vejo razão alguma por que as reneguemos tanto, a não ser que nós, juizes, sejamos exagerados conosco mesmos e, por isso, incidamos em pobreza de linguagem”. Eu penso que, dada a ordem e o contexto, nossas ideias sobre as coisas da música podem, de forma apta, apropriada e conveniente, ser ajustadas, representadas e combinadas com tais termos e rótulos. Se, ao compilar esses termos, nós não satisfizemos aos especialistas, nós lhes pediremos que levem em conta o fato de que nós estamos apenas começando esse estudo, essa obra e esforço. Nós nunca esperamos que a compilação desses preceitos fosse ser fácil, mas o tempo irá nos ensinar

20 Original: “In arte hac praecipua et nobilia sunt hactenus velut proprio nomine orbata, quomodo iisdem nomina dari possint, ne sermo ob penuriam nominum ad rem ipsam collatione explicandam incassum suscipiatur, ansam praeberem”.

21 Original: “Etsi enim mihi non tribuo neque arrogo iudicium de musica poetica, tamen quantum ego intelligo, video illum vocibus et terminis, ut vocant grammaticis et oratoriis, res utilissimas erudite et subtiliter complexum esse...”.

22 Original: “[...] tum accuratis divisionibus cognoscendos proponis, verum etiam omnia aptis et convenientibus vocabulis, ex rhetorum officina, allisque artibus desumptis, enuntias, ut eo minor in vocum ambiguitatibus exista terror et haesitatio”.

e guiar. [...] Logo chegará o tempo em que essa terminologia estabelecerá na mente as raízes dos conceitos e ideias que ela representa e os salvará da inutilidade de sua antiguidade.²³ (BURMEISTER, 1993, p.236-239, tradução minha).

Aqui, Burmeister constata uma aparente falta de vocabulário musical para tratar das questões de natureza elocutiva que ele desenvolve em seu texto. De fato, não encontramos terminologia específica dedicada a essas mesmas questões em publicações anteriores às dele. Diante dessa “pobreza de linguagem”, seguindo a recomendação de Quintiliano, constitui então uma terminologia, transpondo vocabulário do campo da retórica para o da música, ressignificando os termos selecionados conforme as estruturas e procedimentos musicais que eles passam a designar. Este processo, nos lembra Bourdieu, ocorre entre os diversos campos que coexistem num determinado contexto histórico e resulta no compartilhamento de conceitos e modos de pensamento comuns, derivados de propriedades gerais características do próprio contexto que os interliga. As relações de permuta linguística entre esses campos devem ser pensadas “como outros tantos mercados que se especificam segundo a estrutura das relações entre os capitais linguísticos ou culturais dos interlocutores ou dos seus grupos” (BOURDIEU, 1989, p.68-69). Assim, reconhecemos que a própria (re)construção desses objetos de conhecimento exige e fundamenta a transferência conceitual e terminológica entre campos, conforme as homologias estruturais estabelecidas, eliminando de sua compreensão a ideia descontextualizada da metáfora meramente explicativa.

Nesses termos, ao proceder a permuta terminológica entre os campos da Retórica e da Música, constituindo um vocabulário musical, Burmeister recorre às homologias estruturais entre esses campos, estabelecendo “na mente” de seus leitores as raízes dos conceitos e das ideias que essa terminologia representa. Ao dar nome a coisas antes inominadas, Burmeister amplia as possibilidades de percepção e racionalização delas, constituindo um modo “luterano” de perceber e pensar a música que se alinha à tendência também luterana de ampliação e qualificação do acesso à educação como forma de se promover o exercício da fé e a boa manutenção do estado. Nessa perspectiva, recuperamos aqui aquela ideia de Bourdieu já citada anteriormente, de que a música e a religião, assim como a música da religião e outros sistemas simbólicos, contribuiriam para

[...] a imposição (dissimulada) dos princípios de estruturação da percepção e do pensamento do mundo e, em particular, do mundo social, na medida em que impõe um sistema de práticas e de representações cuja estrutura objetivamente

23 Original: “Essent quoque auditoribus in forma illa de omnibus ferme rebus, quas musica tractat, certi termini formati, ad quos res cognoscendo perciperentur, et sermo deinde in collatione formaretur, et res, de quibus sermo fit illico intelligerentur, nec mens ex alterius dicti vel enuntiationis de re aliqua ambiguae et obscurae suspensa teneretur. In terminis inveniendis causam habuimus nullam, nisi ut vocabulorum, quibus destituebamur, penuriam pro nosse et posse sublevaremus. Unde factum est, et opus fuit, horum novitatem ut introduceremus. Instigavit autem Quintiliani nos autoritas lib. 8. cap. 3 *Institutionis Oratoriae incorporata*, quae his verbis sic notatur: ‘Multa ex Graeco formata sunt etc. quae cur tantopere aspernemur, nihil video, nisi quod iniqui iudices adversus nos sumus, ideoque sermonis paupertate laboramus.’ Quibus terminis sicut et appellationibus, ordine et denique contextus serie non inepte, non inconvenienter, non incommode musicalium rerum notitiam conciliari, suppeditari, et comparari posse arbitramur. In quibus coacervandis, si peritissimis non satisfacimus, concedatur, quaeso, nobis incipientibus studium, operam et laborem mostra ita posita esse. Ad quae nos facilius, qua praeceptionum harum collectio praedita fore non tam existimabatur, quam dies quandoque docebit, adduxit. [...] Quandoquidem nihil sit tam difficillimum, quod non labor superet et vincat, et novitas hoc secum ferat, ut citius earum rerum, quas suppeditat, cognitionis et notitiae radices in mente agat, quam quae ob antiquitatem vilescent”.

fundada em um princípio de divisão política apresenta-se como a estrutura natural-sobrenatural do cosmos. (BOURDIEU, 2007, p.33-34).

Nesses termos, podemos considerar que os textos dedicados às teorias, poéticas e práticas musicais financiados pela igreja ou os estados luteranos operam, para além da própria educação musical, como instrumentos de ação política e religiosa que definem as possibilidades de leitura do mundo, conforme as convenções estabelecidas e autorizadas pelas instituições sociais então vigentes.

O terceiro tratado de Burmeister, intitulado *Musica Poetica* (Poética musical), publicado em Rostock em 1606, constitui-se como a última revisão e ampliação das duas publicações anteriores. Neste texto, a preocupação em justificar a proposta de uma nova terminologia já não é tão evidente, ainda que se faça presente de forma genérica no conjunto das preocupações que mobilizam o autor, ou seja, dos problemas que ele procura solucionar. Nesse sentido, no prefácio dessa terceira publicação, Burmeister assevera:

Por isso, acontece forçosamente que, se qualquer um de seus aspectos for negligenciado, a arte não será completamente comunicada. Ou então, com certeza, se não alocarmos espaço para os preceitos necessários, ou se não estivermos dispostos a reconhecê-los, a arte não será totalmente aprendida e haverá um sinal inconfundível de inveja ou negligência. Pois em toda arte isso ou aquilo tem que ser de um jeito ou de outro. Mas se alguém não menciona e explica por que algo deve ser assim e não o contrário, por que isso deve ser observado e aquilo ignorado, por que isso é louvável e digno de imitação ao passo que aquilo é censurável e deve ser evitado, então para o que, eu pergunto, isso deve ser atribuído, se não ao ciúme? De fato, se uma coisa é ensinada a alguém, como ela pode resultar em algo contrário às regras? Pois, se forem ignoradas, ninguém pode negar que haverá inevitavelmente muitos resultados errados, impróprios e censuráveis. [...] É por causa deles [aqueles que não respeitam e reconhecem o valor das regras da arte] que a música está em grande parte aberta a um veredicto injusto de desprezo, e está agora (infelizmente) sujeita a ele. A fim de resgatar a música desse destino [o desprezo decorrente de sua prática desregrada e descompromissada] tanto quanto eu pudesse – pois, após longa consideração e atenção aos pedidos de Deus, eu compreendi que essa arte pode ser mais amplamente comunicada –, eu não hesitei em escrever esses preceitos com a ajuda Dele e em organizá-los numa ordem precisa para o benefício de minha audiência²⁴. (BURMEISTER, 1993, p.4-7, tradução minha).

Neste tratado, que é dedicado principalmente à poética musical, uma questão que parece mobilizar seu autor é o aparente desprezo pelas regras da arte entre estudantes ou, talvez, seu desconhecimento, resultante da falta de textos que promovam o tipo de formação que ele propõe. Desse modo, Burmeister responde àquilo que ele descreve

24 Original: “Unde hoc consequenter necessum fit, ut Ars, si ejus aliqua pars praetermittitur, integre non communicetur; aut certe si praeceptis necessarijs locum non damus, nec ea cognoscere volumus, non plene percipiatur, et non leve vel invidenriae, vel socordiae signum subsit. Nam cum in Arte sit hoc vel illud, quod sic se habet, vel minus; idipsum autem cur ita fiat, cur non; cur item hoc observandum, illud negligendum; cur hoc laudabile sit et ad imitandum aptum, illud vituperabile et fugiendum, si reticetur, nec cuiquam revelatur, cui, quaeso, praeter invidiam, sit tribuendum? Et certe si tandem alicui idipsum monstratur, quomodo praeter morem id praeceptionum fieri potest? Hae vero si ignorantur nemo negabit necesse esse, ut multa perperam, multa non decore, multa vituperio digna fiant. [...] Quorum gratia haec Ars iniquae contemptus sorti non leviter exposita est, et etjamnum subjecta esse (proh dolor) cogitur. A quo, quoad fieri, et quoad a me aliquid opis huc accedere potest, ut vindicetur, haec praecepta, quantum Deo suggerente jam longa observatione notavi posse hanc Artem plenius communicari, eodem cooperante conscribere, et in accuratioris ordinis formam redigere, ac ad Auditorum meorum placitum edere non detrectavi [...]”.

como um chamamento divino para salvar a música desse descaminho e qualifica seu trabalho pela ajuda que diz ter recebido de Deus. Isso, por um lado, indica ao leitor o valor de seu trabalho e, por outro, situa o próprio autor no contexto social do qual participa, pelo serviço prestado. Além disso, por ter sua obra autorizada para publicação pelas instituições locais, Burmeister seria reconhecido como aquele que, naquele local, recebeu a autorização para dizer, em nome dessas mesmas instituições, como a música deveria ser percebida, pensada e produzida, constituindo-se como uma autoridade nesses assuntos. Sinal disso são os sete poemas escritos por autoridades de Rostock que acompanham o prefácio de seu texto, todos em estilo elevado e dedicados ao seu louvor e de sua obra, reconhecendo publicamente seu valor como autoridade nesse assunto.

Burmeister inicia seu tratado com a definição da poética musical nos seguintes termos:

A poética musical, que Euclides chama de *melopoeia*, que seria o tratamento harmônico de um assunto, com a finalidade de adornar os argumentos de acordo com o que se trata, é aquela parte da música que ensina a compor o poema musical, unindo sons melódicos em harmonia, ornamentados com diversos afetos de períodos, a fim de mover as almas e os corações humanos.²⁵ (BURMEISTER, 1993, p.16-17, tradução minha).

Nessa definição, Burmeister dá um passo adiante em relação a seus antecessores, associando a poética musical ao conceito grego de *melopoeia*, que, segundo Pereira, define a relação entre poesia e música, assumindo a origem da segunda na primeira, na medida em que a música “não preexiste independentemente da palavra, mas antes radica nela, inspira-se e brota a partir dela, constituindo ambas [música e poesia] um todo designado por *melopoeia* – composição melódica” (PEREIRA, 2001, p.18). Nessa combinação, a forma de uso da linguagem verbal condiciona a forma de uso da música, pelo princípio do decoro, conforme se adornam “os argumentos de acordo com o que se trata” (BURMEISTER, 1993, p.16, tradução minha). Nesses termos, podemos considerar que a palavra aplicada em sentido próprio, em textos simples, de cunho didático, por exemplo, comportaria música igualmente simples, ao passo que à palavra aplicada em sentido figurado equivaleria uma música proporcionalmente figurada, desviada do uso simples e comum. Essas medidas de uso da linguagem, que determinam seu grau de elaboração e figuração, assim como os modos em que esses graus são representados, seja por meio de palavras e/ou sons musicais, são convenções que qualificam as aparências de verdade consideradas válidas no contexto em que se realizam. É nesse sentido que Burmeister faz referência à junção de “sons melódicos em harmonia”, circunscrevendo seu discurso à produção da música polifônica, textura própria do estilo vigente, que se caracteriza pela combinação de várias melodias simultâneas, que soem de maneira harmoniosa, conforme as regras do contraponto. Igualmente, podemos tomar a ornamentação da música com diversos afetos de períodos, algo que não aparece nas definições anteriores da poética musical e que pode ser entendido aqui como os desvios da for-

25 Original: “Musica Poetica, quam Euclides melopoeia nominat, definitque esse usum harmonicae tractationi subectorum, ad decorum propositi argumenti, est illa musicae pars, quae carmen musicum docet conscribere, coniungendo sonos melodiarum in harmoniam, variis periodorum affectionibus exornatam, ad animos hominum cordaque in varios motus flectenda”.

ma mais simples de expressão, empregadas conforme processo analógico próprio que relaciona o gesto sonoro ao seu efeito no ouvinte, como forma de potencializá-lo no âmbito da apresentação de uma ideia completa, ou seja, no âmbito de um período. Esses afetos se materializariam no discurso musical na forma de figuras de expressão, ou seja, formas particulares de representação de ideias que, nas palavras de Burmeister, “se distanciam da razão composicional simples para assumir e vestir, com virtude, um caráter de ornamento”²⁶ (BURMEISTER, 1993, p.154-155, tradução minha). Nesse sentido, os afetos de períodos seriam as figuras empregadas pelos compositores para representar o sentido do texto nessas unidades gramático-retórico-musicais, os períodos. Em relação à causa final da produção musical, que consiste na promoção do movimento das almas e dos corações humanos, podemos dizer que, nesse contexto luterano, o movimento resultante da persuasão deveria orientar ações virtuosas e a elevação da alma, constituídas em hábitos por sua repetição e frequência (cf. ARISTÓTELES, 2005, p.74, 77, 79, 107, 308, 309). Esses hábitos, por sua vez, contribuiriam para a edificação moral dos indivíduos de acordo com as determinações religiosas e para a manutenção da ordem social que, na concepção luterana, é também de natureza religiosa.

O tratado *Musica Poetica* é formado por dezesseis capítulos, cada um deles dedicado a um aspecto da produção musical, na seguinte ordem:

Capítulo	Conteúdo
1. Notação	Elementos de representação gráfica da música: pentagrama, claves, letras do alfabeto, acidentes, valores rítmicos, figuras de pausas, ponto de aumento, equivalência entre formas de representação e tipos de conversão de uma para outra.
2. As partes vocais	Os tipos de vozes e suas características, semelhanças e diferenças.
3. Instrução sobre sons consonantes e dissonantes	O sistema de sons, suas categorias e os tipos de relação entre eles, as consonâncias e seus tipos e as dissonâncias.
4. A combinação de consonâncias em harmonia	Sintaxe musical (contraponto); definição de melodia; definição de harmonia; descrição das possibilidades de conjugação sonora, do processo de sintaxe, das leis da sintaxe.
5. Cadências	Definição de cadência; descrição dos tipos de cadências e suas características.
6. Os modos musicais	Definição de modo; descrição dos tipos de modos, da constituição dos modos e de suas características definidoras.
7. A transposição dos modos	Definição de transposição; descrição dos tipos de transposição.
8. O método para se começar uma obra de música	Descrição das qualidades que deve ter o começo de uma música; das razões poéticas para se proceder o início de uma música.
9. O fim de melodias e harmonias	Descrição dos tipos de finalização, suas qualidades e seus usos.
10. A aplicação do texto na partitura	Descrição dos critérios para alinhamento do texto com as figuras musicais.
11. Ortografia	Definição de ortografia e critérios de realização.
12. Ornamentos musicais ou figuras	Definição de ornamento; descrição dos tipos de ornamento; descrição das espécies de ornamento.

26 Original: “Ornamentum sive figura musica est tractus musicus [...] qui a simplici compositionis ratione discedit, et cum virtute ornamentum habitum assumit et induit”.

13. Os gêneros de canções ou melodias	Definição de gênero melódico; descrição dos tipos de gênero melódico.
14. Tipos de polifonia	Definição de polifonia; descrição dos tipos de polifonia.
15. Análise ou disposição de uma peça de música	Definição de análise; descrição das categorias analíticas; exemplo de análise.
16. Sobre a imitação	Definição de imitação; descrição dos tipos de imitação; discriminação de modelos para imitação; descrição dos gêneros de estilo.

Quadro 1: Descrição dos capítulos e respectivos conteúdos que compõem o tratado *Musica Poetica* (1606) de J. Burmeister.
Fonte: Elaboração própria.

Considerando este tratado como a última versão de um texto publicado, utilizado e revisado ao longo de pelo menos sete anos, podemos compreendê-lo como a forma final das instruções que, acreditamos, pudessem ser efetivas tanto como prescritivas do processo criativo, para os aspirantes ao exercício da composição, quanto como descritivas, para os ouvintes, desse mesmo processo e, portanto, como chave de leitura e compreensão das obras musicais.

Em relação a essa efetividade, Burmeister recupera aquela perspectiva aristotélica já citada anteriormente, relativa à relação da arte com a teoria e a experiência prática para afirmar:

A fé me move a tratar do tema [a poética musical] apresentando preceitos, puxando minha orelha e me lembrando de que nenhuma arte liberal pode ser transmitida a alguém sem regras. Ela [a fé] me move a me abrir e a fazer crer que com ou sem a ajuda da natureza, imitação e prática, qualquer um pode elaborar uma compreensão da arte, uma vez que esteja amparado por um compêndio. De outra forma, natureza, imitação e prática, desacompanhadas dos textos instrucionais, não são capazes de conduzir ao domínio daquelas coisas que pertencem à arte, e nem a mestria será alcançada na falta de regras que eu considero essenciais a todo compêndio. A menos que sejam formuladas regras precisas, a arte para a qual a instrução é elaborada não será minimamente produzida, e assim ninguém alcançará um perfeito domínio dela²⁷. (BURMEISTER, 1993, p.4-5, tradução minha).

Nesses termos, e considerando o longo processo de formulação desse tratado, podemos concluir que ele se apresentava ao público seiscentista como um conjunto efetivo de “regras precisas” que possibilitariam alcançar o “perfeito domínio” da arte, desde que acompanhado de “natureza, imitação e prática”. Na tradução da Instituição Oratória de Quintiliano, elaborada por Jeronymo Soares Barboza – professor da Universidade de Coimbra –, publicada em 1788, a natureza é definida como a tendência do indivíduo/orador da qual depende a “evolução” das faculdades de sua alma e de seu corpo. Pelas faculdades da alma, entende “um engenho rico, uma fantasia viva, uma memória feliz e um gosto delicado”, e pelas faculdades do corpo, “um peito forte, uma voz

27 Original: “Fides, quae in ijs requiritur, qui Artem in manus sumunt explanandam, me concitavit, ut praeceptis id certis praestarem, aures meas vellens et admonens nullam Artem Liberalem sine praeceptis tradi posse ulli, ut ut natura quemque imitatione et exercitio, vel si non, compendio tamen ipsam arripere posse mihi persuaderi paterer. Dum ne natura, imitatio, et exercitatio ad fastigia rerum, quae in Arte tractantur, sine artificii documentis contendere possint; imo ne id, in quo compendii illius rationem consistere arbitrer, praeceptionibus careat, imo etiam, quod in arte minimum est, de quo institutio suscipitur, nisi formatio ex certis de eo praeceptis sumatur, non percipi, ita nec artis praesidia quisquam habere possit perfecta”.

clara, suave e sonora e uma figura não desagradável". Imitação e prática, na perspectiva de Barboza, integram-se pelo estudo, definido como "todo o gênero de aplicação, com que o homem trabalha sobre aquele fundo das disposições naturais para as dirigir, aumentar e aperfeiçoar. Tal é o conhecimento das regras, e método, a lição, e imitação dos Oradores, o Exercício etc." (BARBOZA in QUINTILIANO, 1788, p.31). No texto anônimo intitulado *Retórica a Herênio*, "a mais remota arte retórica escrita em latim que a Antiguidade nos legou e uma das obras antigas de maior circulação na Idade Média" (FARIA; SEABRA in RETÓRICA..., 2005, p.11), o autor especifica a imitação como aquilo "que nos estimula, com método cuidadoso, a que logremos ser semelhantes a outros no dizer". O exercício, por sua vez, é definido como "a prática assídua e o costume de discursar" (RETÓRICA..., 2005, p.55), que, no campo da música, pode ser compreendido como o costume de escrever, compor e executar as obras musicais. De forma análoga, Burmeister define a imitação como "o estudo e o esforço em imaginar e moldar nossos poemas musicais conforme os exemplos de artifícios, que devem ser habilmente examinados por meio de análise"²⁸ (BURMEISTER, 1993, p.206-207, tradução minha).

Nessa proposta, a análise musical se insere como instrumento próprio da formação poético-musical, inicial e continuada, orientada pelo princípio da imitação, conforme a exigência cultural de conservação das formas de representação instituídas pela tradição, historicamente consolidadas como formas eficientes de se (re)produzir as aparências de verdade consideradas válidas e adequadas, por convenção, àquilo que representam. É por meio da análise, segundo Burmeister, que se colocam em evidência os artifícios com os quais cada uma das partes de um discurso musical foi produzida, a fim de estudá-los e tomá-los como modelo para imitação (BURMEISTER, 1993, p.200-201). Para este *Kantor*, as referências que delimitam esse regime de representação constituem-se de matéria de natureza secular ou religiosa, composta de forma modal e polifônica, como aquela produzida pelos compositores que são apresentados como modelos ou autoridades em relação a determinados tipos de causas, devido ao publicamente reconhecido e recorrente sucesso em cumpri-las. Dentre esses compositores, destacam-se Orlando di Lasso, Clemens non Papa, Ivo de Vento, Alexander Utendal, Luca Marenzio, Jacob Meiland, Antonio Scandello, André Pevernage, Johann Dressler²⁹ e outros (BURMEISTER, 1993, p.208-209).

A análise do repertório produzido por esses compositores produziria o conhecimento de muitos bons particulares que, somado ao conhecimento dos universais preceituados por Burmeister, à natureza do compositor e ao exercício da imitação e da prática, conduziriam àquilo que se entendia, então, como uma boa formação poética. De outro modo, o conhecimento dos universais, somado à natureza e ao exercício da execução amadora e da apreciação constantes, conduziriam àquilo que se entenderia

28 Original: "Imitatio est studium et conamen mostra carmina musica ad artificum exempla, per analysisin dextre considerata, effingendi et formandi".

29 Conforme indica Rivera (in BURMEISTER, 1993, p. 208-209), Ruhke sugere que "Johaness Dresserus" possa ser o compositor Gallus Dressler, autor do tratado intitulado *Praecepta Musicae Poeticae* (Preceitos de poética musical), documento manuscrito, datado de 1563, dedicado ao ensino da composição musical.

como a formação de um bom público, algo que, ainda que nunca plenamente alcançado, pelo menos funcionaria como objetivo a ser perseguido, na medida em que a educação musical era inserida no currículo escolar. Neste caso, a ideia do bom público corresponderia à ideia de um coletivo social capaz de perceber e compreender o discurso musical como um enunciado significativo, portador de uma mensagem institucional de reafirmação e conservação dos valores sociais vigentes.

Considerações finais

Os discursos da teoria da música antiga são discursos de natureza filosófica, que espelham a realidade corrigindo-a e que, sendo filosóficos, num dado momento, se tornaram também teológicos, pois assumiram o compromisso com o conhecimento dessa realidade como o conhecimento da presença de Deus no mundo e além dele. Sua leitura pressupõe o reconhecimento da existência de uma metafísica, que essa teoria reproduz como chave de leitura. Nesse sentido, essa teoria da música antiga, se é que isso pode ser tratado como uma categoria genérica, difere-se diametralmente das teorias musicais modernas, como aquelas de P. Hindemith (1895-1963) e A. Schoenberg (1874-1951) e H.-J. Koellreutter (1915-2005), por exemplo, de que se ocupam os estudantes brasileiros de música hoje, relacionadas com as possibilidades de notação musical, as regras de harmonia e contraponto ou ainda as técnicas de composição.

Esse conhecimento de que tratam as teorias musicais de hoje corresponderia, em sua natureza, ao conhecimento próprio das práticas e poéticas antigas, tal como a de Burmeister, por exemplo, e sua integração ao conhecimento especulativo, filosófico, ocorreria apenas a partir do século XVI, conforme algumas iniciativas de natureza humanista, tal como a de G. Zarlino (1517-1590) em sua obra intitulada *Le institutioni harmoniche* (Instituições Harmônicas), de 1558. Antes disso, conforme Boécio e Agostinho, a teoria musical é conservada como objeto de estudo e atividade filosófica, destinada apenas aos homens livres, e não àqueles que se dedicavam à composição e à execução musical, consideradas formas de trabalho especializado e, por isso mesmo, mecânico e servil. Depois disso, a teoria musical se torna saber técnico e prático, poético e estético, como propõem J. G. Sulzer (1720-1779), H. C. Koch (1749-1816), A. B. Marx (1795-1866) e tantos outros. Entre um extremo e outro, a transição se realiza por diversas mãos e ideias, dentre as quais as de E. Kant (1724-1804) e G. W. F. Hegel (1770-1831), associadas às revoluções social, política, econômica, científica, filosófica e cultural que emergem no continente europeu a partir da segunda metade do século XVIII.

Nesses termos, podemos compreender as teorias da música antiga como construções simbólicas, como conjuntos de ideias representativas de visões particulares de mundo, que lhes cobram seu sentido. Por sua vez, o conhecimento notacional, modal, contrapontístico, estilístico e figurativo é um conhecimento utilitário, poético, que não tem um fim em si mesmo, como o conhecimento teórico e especulativo, mas se justifica por sua utilidade nos processos produtivos. Desse modo, esse conhecimento técnico opera pela lógica de seus fins, ou seja, é teleológico, e cobra seu valor pelos processos

que engendra, pelos resultados que gera e pelo sucesso das causas a que se destina. Em cada momento histórico, opera com categorias próprias de produção e recepção, orientando-se retoricamente e constituindo, por meio da emulação, uma tradição que estabelece, para cada causa específica e uso particular, as aparências de verdade possíveis, ou seja, os verossímeis válidos. Um discurso musical verossímil pressupõe sempre a existência do conjunto dos regimes de verdade que uma determinada sociedade acredita. É nesse sentido que se afirma a existência de autoridades, de músicos reconhecidos pelo sucesso recorrente no cumprimento de determinado tipo de causa, como a religiosa de estilo elevado, ou a camerística de estilo médio, ou a teatral de estilo baixo, ou qualquer outra baseada nos usos comuns da linguagem musical.

O conhecimento dos muitos particulares, da maneira com que cada compositor resolve as dificuldades e problemas que se lhe apresentam na produção de cada obra e de cada gênero discursivo, era construído por meio do exercício analítico, concebido como parte integrante da formação poética, como prescreve Burmeister. A análise musical, no contexto da música antiga, atendia à solução de uma única questão, presente em vários tratados dedicados à poética musical, que seria: de que maneira esta obra cumpre seus objetivos?

Esse repertório antigo é sempre um produto social datado que põe em cena representações sonoras das normas sociais em esquemas expressivos que regulam o ato da execução, e, conforme nos lembra Hansen, essas normas, esquemas e atos já são, como estruturas simbólicas, interpretações que também têm a sua história (HANSEN, 2019, p.19) e que precisam igualmente ser recuperadas.

Ainda que a divisão da música em seus ramos teórico, poético e prático, conforme proposta por Burmeister, nos possibilite (re)conhecer as especificidades da divisão do conhecimento, o próprio conhecimento em si, a consequente divisão do trabalho, as condições institucionais em que esses diferentes trabalhos ocorrem, os instrumentos de trabalho utilizados por aqueles que os realizam, seus materiais e técnicas, o lugar e prestígio social dedicados a cada um desses trabalhadores, será na integração de todos esses elementos que conseguiremos vislumbrar a sombra desse passado que nos chega em ruínas e compreendê-lo hoje, assumindo nosso próprio papel nesse processo de compreensão. Integram-se a isso as divisões do conhecimento musical que praticamos hoje, as diversas divisões do trabalho individual e coletivo que empreendemos, as condições de trabalho que temos, os lugares institucionais em que o realizamos, as questões teóricas, técnicas, instrumentais e materiais envolvidas em sua realização. Tudo isso coloca em perspectiva nossa ação de pesquisa e nosso movimento em direção ao passado, deixando claro que qualquer ação empreendida e resultado obtido serão sempre parciais, incompletos, imperfeitos e inacabados, mas nem por isso desnecessários. Pelo contrário, é a partir dessa constatação que podemos fazer avançar as pesquisas e o conhecimento que elas produzem.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: Loyola, 2002.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*. Madrid: Alianza, 2005.

BARBOSA, Luciane Muniz Ribeiro. Estado e Educação em Martinho Lutero: a origem do direito à educação. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v. 41, n. 144, p. 866-885, dec. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-15742011000300012&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 10 abr. 2020.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento I: de Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BURMEISTER, Joachim. *Musical Poetics*. New Haven; London: Yale University Press, 1993.

BUTT, John. *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

CAMBI, Franco. *História da Pedagogia*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

CHRISTENSEN, Thomas. Music Theory and its histories. In: HATCH, C.; BERNSTEIN, D. W. *Music theory and the exploration of the past*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. p. 9-39.

CHRISTENSEN, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FAGUNDES, Claudiberto. *De musica: diálogo filosófico de Agostinho de Hipona (354-430) – introdução, tradução e notas*. 2014. 386 p. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

GADAMER, Hans Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 1999.

HANSEN, João Adolfo. *Aula magna*. [S. l.]: Zazie, 2019. Disponível em: https://static1.squarespace.com/static/565de1f1e4b00ddf86b0c66c/t/5ccba966ec212d9f4f565f7f/1556851049470/ZAZIE+EDICOES_JOAO+ADOLFO+HANSEN_AULA+MAGA_PEQUENA+BIBLIOTECA+DE+ENSAIOS+2019.pdf. Acesso em: 2 fev. 2020.

KAHLMAYER-MERTENS, Roberto S. *10 Lições sobre Gadamer*. Petrópolis: Vozes, 2017.

LISTENIUS, Nikolaus. *Rudimenta musicae*. Wittenberg: Georg Rhau, 1534. Disponível em: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:3:1-159413>. Acesso em: 30 abr. 2020.

LISTENIUS, Nikolaus. *Musica*. Wittenberg: Georg Rhau, 1537. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/41018759>. Acesso em: 28 abr. 2020.

LUCAS, Mônica. Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da musica poetica. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 71-94, jun. 2014.

LUTERO, Martinho. Preface to Georg Rhau's Symphoniae lucundae. In: LEHMANN, Helmut. *Luther's Works: Liturgy and Hymns*. V. 53. Philadelphia: Fortress Press, 1979.

LUTERO, Martinho. Aos Conselhos de Todas as Cidades da Alemanha para que criem e mantenham escolas cristãs. In: LUTERO, Martinho. *Obras selecionadas*. V. 5. São Leopoldo: Sinodal, 1995. p. 302-325.

LUTERO, Martinho. Prefácio a todos os bons hinários. In: LUTERO, Martinho. *Obras Selecionadas: vida em comunidade*. V. 7. São Leopoldo: Sinodal, 2016. p. 483-484.

LUTERO, Martim. *Da autoridade secular*. São Leopoldo: Sinodal, 2017a.

LUTERO, Martinho. À nobreza cristã da nação alemã acerca da reforma do estamento cristão. In: LUTERO, Martinho. *Martinho Lutero: uma coletânea de escritos*. São Paulo: Vida Nova, 2017b. p. 79-92.

PEREIRA, Aires Manuel R. dos Reis. *A Mousiké: das origens ao drama de Eurípedes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

QUINTILIANO, M. Fabio. *Instituicoens Oratorias*. Coimbra: Imprensa Real da Universidade de Coimbra, 1788. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=_0UBAAAAMAAJ&. Acesso em: 12 abr. 2020.

RETÓRICA a Herênio. São Paulo: Hedra, 2005.

SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ARTIFÍCIOS DA INVENÇÃO MELÓDICA SEGUNDO JOHANN MATTHESON (1739)

Monica Isabel Lucas¹
Universidade de São Paulo
monicalucas@live.com

Submetido em 06/06/2020
Aprovado em 14/11/2020

Resumo

Entre os séculos XVI e XVIII, o mundo reformado luterano produziu textos que têm em comum o fato de emprestarem sistematicamente a terminologia derivada de retóricas e de poéticas clássicas para descrever fenômenos musicais. Certamente, a mais abrangente e detalhada dentre estas obras é aquela escrita por Johann Mattheson, intitulada *Der vollkommene Capellmeister* ("O mestre de capela perfeito"), publicada em 1739.

O presente artigo aborda o capítulo da obra de Mattheson dedicado à invenção melódica. Ele a descreve como a primeira parte de construção do discurso musical, discorre sobre suas partes e finalmente discute os lugares-comuns, fontes de argumentos para a invenção temática. Ao apresentar as ideias de Mattheson sobre a invenção, nossos objetivos, além de dar a conhecer o conteúdo do texto, são evidenciar a base retórica de seus escritos e defender a utilidade dos lugares-comuns como ferramentas para a composição musical nos séculos XVII e XVIII.

Palavras-chave: *Musica poetica*; Johann Mattheson; retórica musical; invenção; lugares-comuns.

Abstract

Between the 16th and 18th Centuries, the reformed Lutheran world produced texts that have in common the systematic use of the terminology derived from classical rhetoric and poetics to describe musical phenomena. Certainly, the most comprehensive and detailed of these works is the writing by Johann Mattheson, entitled *Der vollkommene Capellmeister* ["The perfect master-of-chapel"], published in 1739.

This article deals with the chapter of Mattheson's work dedicated to melodic invention, described as the first part of the construction of musical discourse, presents its parts and finally discusses the commonplaces, sources of arguments for invention of musical themes. In presenting Mattheson's ideas about invention, we intend, in addition to making the content of the text known, to highlight the rhetorical basis of his writings and defend the utility of commonplaces as tools for musical composition in the 17th and 18th Centuries.

Keywords: *Musica poetica*; Johann Mattheson; musical rhetoric; invention; commonplaces.

1 Possui Bacharelado Em Música pela Universidade de São Paulo (1990), Doutorado em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2005) e Pós-Doutorado pela Universidade de São Paulo (2008). Especializou-se, como instrumentista (flauta-doce e clarinetes históricos) no Conservatório Real de Haia (Holanda). Atualmente ministra as disciplinas História da Música I e II e coordena o Conjunto de Música Antiga no Departamento de Música da ECA-USP. Como instrumentista, dedica-se aos clarinetes do século XVIII e à flauta-doce. Como pesquisadora, dedica-se ao estudo da concepção poético-retórica da música setecentista. É autora de "Humor e Agudeza em Joseph Haydn: os quartetos de cordas op. 33" (Annablume/Fapesp, 2008).

1. *Musica Poetica*

Entre os séculos XVI e XVIII, o mundo reformado luterano produziu reflexões significativas sobre a relação entre música e linguagem, além de um enorme arcabouço teórico e prático para a composição, interpretação e análise musical. Estes textos têm em comum o fato de emprestarem sistematicamente a terminologia derivada de retóricas e de poéticas clássicas para descrever fenômenos puramente musicais.

Nos domínios luteranos, diferentemente do que ocorreu no mundo contrarreformado, a música tornou-se um importante objeto de estudo prático nas escolas, a partir da reforma do ensino consolidada em 1528 por Philipp Melanchton. É sabido que as escolas luteranas constituíram uma relevante via de transmissão do dogma luterano. Mas elas foram, ao mesmo tempo, importante veículo de estudos humanistas no mundo reformado. As preceptivas musicais concebidas para este uso escolar são manuais práticos de solmização e contraponto, cuja finalidade era a de proporcionar aos alunos o domínio técnico que os habilitasse a prover música prática para os serviços religiosos.

Neste contexto, surge, nas preceptivas musicais luteranas, uma nova compreensão no conceito de música, que se soma às categorias medievais da *musica theorica* e *musica practica*: *musica poetica*, ou composição musical. Esta designação dá título a diversas preceptivas musicais, como aquelas de Heinrich Faber (*Musica poetica*, 1548), Gallus Dressler (*Praecepta musicae poeticae*, 1564), Joachim Burmeister (*Musica poetica*, 1606), Andreas Herbst (*Musica poëtica*, 1644) e Franz Murschhauser (*Academia musico-poetica*, 1721). A ideia do afeto como princípio unificador de música e palavra fundamenta, nestas obras, o uso de termos advindos de retóricas ciceronianas para designar procedimentos musicais. No século XVIII, muitas destas preceptivas passaram a ser acompanhadas de uma extensa discussão teórica, como se lê em autores como Heinichen, Mattheson e Forkel.

Sem dúvida, a exposição mais abrangente e detalhada, dentre as obras que perfazem a instituição da *musica poetica*, é representada pelos escritos de Johann Mattheson, compositor, escritor e diplomata que viveu em Hamburgo entre 1681 e 1764. Dentre suas obras, destacam-se três escritos de juventude: *Das Neu-eröffnete Orchestre* ("A Orquestra recém-inaugurada", 1713), *Das Beschützte Orchestre* ("A orquestra protegida", 1717), *Das Forschende Orchestre* ("A orquestra investigativa", 1721] e um escrito tardio, *Der vollkommene Capellmeister* ("O mestre de capela perfeito", 1739). Destas, a última é a mais extensa e profunda, tendo tido grande relevância para o pensamento musical posterior a Mattheson. Ela foi apontada no próprio século XVIII como obra indispensável a uma biblioteca musical completa (HILLER, 1768, p.3) e estava presente nos acervos pessoais de compositores como Haydn e Beethoven. Mattheson foi o primeiro autor a apresentar um sistema retórico-musical abrangente, que inclui discussões de natureza poética. A metáfora da música instrumental como "discurso dos sons", por ele cunhada, foi muito utilizada por pensadores posteriores a ele. A obra pode seguramente ser considerada o maior monumento da *musica poetica*.

A semelhança entre os conteúdos dos manuais de oratória latinos e aqueles exibidos nas obras de Mattheson é evidente e tem sido reiteradamente discutida,² e a proposta de que *Der vollkommene Capellmeister* emule ideais ciceronianos é reforçada pelo fato de Mattheson ter destinado suas poéticas musicais a um público versado na leitura dos clássicos que, como ele, frequentava os círculos humanistas de Hamburgo. O próprio Mattheson declara, como destinatário de suas obras, o *galant homme*, o cortesão naturalmente educado que conhece os protocolos de circunstância, tempo e lugar da corte, e, com isto, sabe sempre agradar a seus interlocutores, como se lê nos títulos de seus escritos:

A ORQUESTRA recém-inaugurada / ou instrução universal sobre / como um **Galant-homme** pode alcançar uma compreensão perfeita da elevação e da dignidade da nobre música / para formar seu *Gout* através dela, / entender os *Terminos technicos* e razonar adequadamente sobre esta admirável ciência. Hamburgo, 1713.³ (grifo meu).

A ORQUESTRA protegida [...] em que não apenas o verdadeiro **Galant-homme**, que não exerce esta profissão, mas também muitos dos próprios músicos podem formar o conceito mais claro e verdadeiro sobre a ciência musical / habilmente depurado da poeira escolar / comunicado / e colocado verdadeira e propriamente. Hamburgo, 1717.⁴ (grifo meu).

"O mestre de capela perfeito" divide-se em três partes, sendo a primeira predominantemente teórica, ao passo que a segunda e a terceira abordam prioritariamente a sistemática da composição a partir da orientação retórica: a segunda parte dedica-se à invenção e disposição, ao passo que a terceira se concentra na elocução e na pronúncia, acrescidas de um capítulo final envolvendo o juízo crítico na escuta musical.

O presente artigo aborda o capítulo 4 da segunda parte do tratado, intitulado "Sobre a invenção melódica". Nele, Mattheson apresenta a invenção como a primeira parte de construção do discurso musical, discorre sobre suas partes e finalmente discute os lugares-comuns, fontes de argumentos para a invenção temática transpostos da Lógica e da Retórica. Ao apresentar as ideias de Mattheson, nosso objetivo, além de dar a conhecer o conteúdo do texto, é evidenciar a base retórica de seus escritos e sua fundamentação em proposições ciceronianas, além de defender a utilidade dos lugares-comuns para a composição musical nos séculos XVII e XVIII.

2 Na vasta lista de autores que discorrem sobre este assunto, vale mencionar os escritos de Schering (1908), Unger (1941), Dammann (1968), Bartel (1997), Braunschweig (2001) e Barros (2019).

3 Original: "Neu-eröffnete ORCHESTER/oder universelle und gründliche Anleitung/ wie ein **Galant-Homme** eine vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music Erlangen/ seinen Gout darnach formieren/ die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaftt raisonnieren möge (Hamburg, 1713)".

4 Original: "Die Beschützte orchestra [...] Worin nicht nur einem würcklichen **gallant-homme**, der eben kein Porofessions-Verwandter, sondern auch manchen Musico selbst die alleraufrichtigste und deutlichste Vorstellung musicalischer Wissenschaftten/ wie sich dieselbe vom Schulstaub tüchtig gesäubert/ eigentlich und wahrhaftig verhalten/ ertheilet (Hamburg, 1717)".

2. Invenção

Retóricas e poéticas humanistas reafirmam as noções advindas de oratórias latinas, segundo as quais a invenção (*inventio*) é considerada o primeiro dentre os cinco estágios do processo da composição de discursos (*partes oratoriae*). Cícero, em *De oratore*, afirma:

Toda arte oratória está dividida em 5 partes: em primeiro lugar, o orador deve inventar o que vai dizer; em segundo, ordenar, pesar e compor o inventado; em terceiro vestir e adornar o discurso; em quarto, guardá-lo na memória; em quinto, recitá-lo com dignidade e graça.⁵ (2009 [46 a.C.], I, 142, p.170, trad. A. Scatolin).

Em *De Inventione*, tratado de juventude de Cícero, encontra-se a passagem, igualmente transcrita na retórica anônima dedicada a Herênio:

A matéria da arte retórica é aquela aprovada por Aristóteles [a descoberta de argumentos verossímeis aptos a persuadir]. Suas partes são invenção [*inventio*], disposição [*dispositio*], elocução [*elocutio*], memorização [*memoria*], pronúncia [*pronuntiatio*].⁶ ([CÍCERO], 1995 [c. 90 a.C.], I, 7, 9, p. 19, trad A. Seabra).

Nesses mesmos dois textos, segue-se uma breve definição das partes mencionadas:

Invenção é a descoberta de argumentos verdadeiros ou verossímeis que tornem a causa provável. Disposição é a distribuição dos argumentos descobertos em ordem adequada. Locução é acomodar a linguagem aos argumentos descobertos. Memória é a retenção mental firme da matéria e das palavras. Pronúncia é o controle da voz e do corpo de modo adequado à matéria e às palavras.⁷ ([CÍCERO], 1995 [c. 90 a.C.], I, 7, 9, p. 21).

Dentre essas cinco partes, a invenção é considerada, por Cícero, assim como por teóricos humanistas que emulam as retóricas latinas, a parte mais importante do processo de composição poética. A invenção é descrita como “a alma da poesia” (Giason Denores, comentário à Poética, 1553), como o “esqueleto que sustenta o corpo” (Giraldi Cinthio, 1554). Pierre Ronsard (1565) afirma que a invenção é a “Mãe de todas as coisas” e escreve que as outras etapas da composição “seguem a invenção como a sombra acompanha o corpo”. Christian Friedrich Hunold, conhecido de Mattheson, afirma, semelhantemente, que “a invenção é a alma; a disposição é o corpo da poesia; e os versos e rimas são, por assim dizer, apenas uma roupagem elegante”⁸ (HUNOLD, 1722, IV, II, p.540).

5 Original: “Cumque esset omnis orationis vis ac facultas in quinque partes distributa, ut debere reperire primum quid diceret, deinde inventa non solum ordine, sed etiam momento quodam atque iudicium dispensare atque componere, tum ea denique vestire atque ornare oratione post memoria saepire; ad extremum agere cum dignitate et venustate”.

6 Original: “Quaere matéria quidem nobis rhetoricae videtur artis ea quam Aristoteli visam esse diximus; partes autem eae quas pelrique dixerunt, inventio, dispositio, elocutio. Memoria, pronuntiatio”.

7 Original: “Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similium quae causam probabilem reddant; dispositio est rerum inventarum in ordinem distributivo; elocutio est idoneorum verborum ad inventionem accommodatio; memoria est firma animi rerum ac verborum perceptivo; pronuntiatio est ex rerum et verborum dignitate vocis et corporis moderatio”.

8 Original: “Inzwischen ist die Invention das Hauptstücke der ganzen Poesie. Die Invention ist die Seele, die Disposition der Leib von einem Gedichte, die Verse und Reime sind gleichsam nur eine zierliche Kleidung”.

No *Dicionário Latino-Português* de Francisco Saraiva, o verbo latino *invenire* tem por sinônimos “encontrar, descobrir, confrontar-se com” (SARAIVA, 2000 [1881], p.633).

Raphael Bluteau, em seu *Diccionario Latino-Portuguez*, publicado entre 1712 e 1728, dá quatro acepções ao termo “invençam”:

1. O excogitar algum artifício, & cousa nova [...]. Verdadeiras invenções são as que Deos revela; que as dos homens, são observações de cousas naturais, e interferências fundadas nelas; v.g. a Pintura, a Optica nas sombras, & reflexos da luz, os relógios de Sol nas sombras das árvores, a Impressão nos riscos, & sinaes, gravados da natureza em pedras. Invenção: cousa inventada com arte.
2. Causa ficticiamente inventada.
3. A arte de achar alguma coisa desviada, oculta, ou perdida: “ao Lecenciado Gaspar Alves se deve a *Invenção* desta carta”.
4. A primeira das cinco partes da Rhetorica, que consiste em inventar argumentos verdadeiros, ou verossímeis para a probabilidade da matéria em que se fala. (BLUTEAU, 1713, v.4, p.181).

Desta forma, *invenção*, para Bluteau, inclui tanto as ideias obtidas por revelação divina quanto aquelas decorrentes da observação da natureza. Contempla, ainda, o sentido que se aproxima da acepção moderna, “criar algo novo, imaginar algo irreal” (INVENÇÃO, s.d., *on-line*), além da ideia de encontramento ou descoberta. Finalmente, quando aplicada especificamente à retórica, Bluteau recupera a noção ciceroniana, referindo-se a recuperar, a partir de um repositório preconcebido, argumentos que, por verdade ou verossimilhança, sejam persuasivos. É interessante notar que léxicos modernos, como o *Caldas Aulete*, ainda mantenham a definição da invenção como uma das partes da retórica. Nesses textos, fica claro que invenção descreve tanto uma habilidade, seja ela natural (sentido em que se aproxima de termos como imaginação ou engenho) ou forjada pela técnica, quanto seu resultado ou efeito.

O uso retórico do termo invenção domina seu emprego nas poéticas clássicas e em suas emulações humanistas. Nesses textos, *inventio*, em sentido técnico, é a denominação dada ao achamento dos pensamentos e das possibilidades argumentativas a serem desenvolvidas a partir de um tema ou de uma questão. Refere-se, assim, à apreciação das circunstâncias que se relacionam à matéria tratada. A etapa da *inventio* implica obter uma visão geral, percebendo, entendendo e julgando o assunto apresentado, de modo a descobrir argumentos que favoreçam uma causa, ampliando, adornando e exagerando os pontos bons, de modo que estes sobrepujem os pontos maus, dos quais se deve evitar tratar, como afirma Cícero em *De oratore* (I, p.143).

* * *

Nas poéticas musicais, a invenção passa a ser matéria de discussão apenas no século XVIII. Considerando que preceptivas dos séculos XVI e XVII discorrem prioritaria-

mente sobre a composição da música vocal, é plausível supor que esta lacuna se deva ao fato de que a invenção, para estes autores, já esteja previamente dada pelo texto, pertencendo, assim, ao âmbito das letras, e não àquele da composição musical. No século XVIII, discussões como as de Mattheson ou Scheibe, que surgem no contexto das discussões sobre música instrumental, trazem informações relevantes sobre esta etapa do processo composicional.

Em “A orquestra recém-inaugurada”, de 1713, Mattheson estabelece a divisão de partes do discurso já proposta por retóricas clássicas: “Três coisas pertencem à composição: *Inventio* (a invenção), *Elaboratio* (a elaboração), *Executio* (a realização ou apresentação), que evidenciam um parentesco bastante próximo com a oratória ou retórica (arte de discursar)”⁹ (MATTHESON, 1713, II, 1, 3, p.104).¹⁰

No capítulo dedicado à invenção em “O mestre de capela perfeito”, Mattheson (1713, II, 4, 13, p. 132) reitera a divisão ciceroniana: “A arte [da invenção] deverá ter três companheiras inseparáveis [...]. elas se chamam *dispositio*, *elaboratio* & *decoratio* – isto é, a **disposição** adequada, a **elaboração** diligente e a **ornamentação** engenhosa da obra melódica”.¹¹

Nesse contexto, declaradamente retórico, deve ser entendida a definição de invenção que Mattheson recupera de Giovanni Battista Doni (1593-1647): “[...] uma imaginação [*Ersinnung*] ou um excogitar [*Erdenckung*] de cantos que agradam ao ouvido”¹² (MATTHESON, 1713, II, 4, 2, p.121).

Barros lembra que a eufonia – ou, como diz Doni, a construção de “cantos que agradam ao ouvido” – constitui, também para oradores, por exemplo Quintiliano (IX, 4, 116), o mais importante critério de juízo da composição: “[...] ainda que a razão auxilie no processo da composição, seu melhor juiz é o ouvido, pois é pelo prazer dele que o processo se orienta” (*apud* BARROS, 2011, p.8).

É interessante comparar a definição de Mattheson com aquela proposta por Johann Adolf Scheibe, que não apenas compartilhou dos mesmos círculos sociais de Mattheson em Hamburgo, mas ainda atuou como compositor e autor de textos teóricos. O tratamento da invenção musical pelo autor dinamarquês encontra-se disposto em três artigos publicados em *Der Critische Musicus* (“O músico crítico”), revista editada pelo próprio Scheibe em Hamburgo em 1737, ou seja, dois anos antes da publicação de “O mestre de capela perfeito”. No primeiro artigo lemos que

Entende-se propriamente por invenção musical, uma habilidade [*fertige Eigenschaft*] do espírito em expressar uma aptidão inata para apresentar uma matéria de maneira organizada, coerente e fogosa, de acordo com suas características. Pode-se dizer também que é uma habilidade do compositor para pensar musicalmente de maneira coerente, e conceber a disposição de uma peça de acordo com uma qualidade específica do espírito e com uma capacidade rigorosa de

9 Original: “Es gehören sonst zur Composition dreyerley: Inventio (Die Erfindug), Elaboratio (Die Ausarbeitung), Executio (Die Ausführung oder Aufführung) welches eine ziemliche nahe Verwandtschaft mit der Oratorie oder Retorique (Rede-Kunst) an den Tag leget”.

10 Todas as traduções do alemão são minhas.

11 Original: “Dieselbe [die Erfindungskunst] hat drey unzertrennliche Gefährten [...] Diese drey heissen: *Dispositio*, *Elaboratio* & *Decoratio*, d.i. die geschickte **Einrichtung**, fleissige **Ausarbeitung** und gescheute **Schmückung** des melodischen Wercks”.

12 Original: “Est excogitatio modulationis auribus gratae. Don. De Praest. Vet. Mus”.

julgamento. Conclui-se que ela refere tanto à grandeza de alma quanto ao conhecimento profundo das ciências que pertencem à música. Pela última o espírito alcança a necessária e rigorosa reflexão.¹³ (SCHEIBE, 1738, VIII, p.59).

A definição apresentada por Scheibe se ampara seguramente em “Do Sublime” (*Peri Hypsos*), obra provavelmente composta no século I e de autoria duvidosa, atribuída a Dionísio Longino, que voltou a ter grande circulação na Europa a partir de sua tradução por Nicholas Boileau (1674), penetrando, a partir de Edmund Burke (1757) e Emmanuel Kant (1764), definitivamente na história da estética ocidental. Scheibe descreve a invenção conforme apresentada pelo autor de “O Sublime”, que afirma que a primeira fonte para conceber ideias extraordinárias é justamente aquela mencionada por Scheibe: grandeza de alma. Esta ligação claramente apresentada entre Scheibe e Longino está apenas indicada em Mattheson. Ao tratar da invenção, Scheibe se concentra apenas nas suas fontes naturais, sem se deter nas causas artificiais, que também são descritas, embora com menor ênfase, por Longino. Para Mattheson, diferente do que ocorre com Scheibe, o foco da invenção é o seu viés técnico e sua sistematização mediante o auxílio dos lugares-comuns.

A dupla acepção da invenção como uma confluência entre natureza e arte está presente também em *Iconologia*, célebre coleção de emblemas da autoria de Cesare Ripa, que recebe, na versão inglesa de 1709, o título *Iconologia, or Moral Emblems*. Nela, “invenção” recebe a seguinte figura (corpo), acompanhada de sua explicação (alma):

Esta senhora das artes aparece em um vestido branco, no qual se inscreve NON ALIUNDE; duas pequenas asas em sua cabeça; em uma mão, a imagem da natureza, uma pulseira na outra com o moto AD OPERAM. A juventude denota os muitos espíritos no cérebro, onde a invenção se forma; o vestido branco, sua pureza, não usando o labor de outros homens, como mostra o moto. As asas, a elevação do intelecto; os braços nus, o fato de estar sempre em ação, a vida da invenção. A imagem da natureza mostra sua invenção.¹⁴ (RIPA, 1709, p. 43, tradução minha).

13 Original: “Wir verstehen eigentlich unter der musicalischen Erfindung, eine fertige Eigenschaft des Geistes, wodurch wir die angebohrne Geschicklichkeit zur Music nach der Beschaffenheit der Dinge ordentlich, vernunftig und feurig an den Tag legen. Man kann auch sagen, dass sie eine Eigenschaft des Componisten ist, auf vernunftige Art, musicalisch zu denken und die Einrichtung eines Stückes nach einer gefundenen Fähigkeit des Geistes, und nach einer gründlichen Urtheilungskraft, zu entwerfen. Hieraus ist zu schliessen, das es auf die grösse des Geistes, und dann ferner auf eine wolgegründete Känntniss der zur Music gehörigen Wissenschaften ankommt. Durch das letzte erlangt der Geist eine nöthige und sichere Überlegung”.

14 Original: “Invention: INVENTION. This Mistress of Arts appears in a White Robe, whereon is written, NON ALIUNDE; to little Wings on her Head; in one Hand, the Image of Nature, a Cuff on the other, with the Motto, AD OPERAM. Youth denotes many Spirits in the Brain, where Invention is form’d; the White Robe, the Pureness of it, not making Use of other Mens Invention, as the Motto shews. The Wings, Elevation of Intellect; naked Arms, her being ever in Action, the Life of Invention. The Image of Nature shews her Invention”.



Fig. 1: Invenção. Fonte: Ripa (1709, p.43).

Bluteau (1638-1734) pode ter conhecido esta publicação inglesa de Ripa, especialmente considerando o fato de ter nascido em Londres, onde residiu até 1648. No verbete “invençam” de seu dicionário, ele apresenta uma imagem muito semelhante:

Pintase a invenção com azas, & vestida de branco, com o mote *Non aliunde*, ou (segundo os egypcios), *Proprio Marte*. Nas azas se significa o elevado da potencia intellectiva, que a produz; a brancura do vestido denota a clareza, & verdade com que há de obrar, & nas letras se ve, que há de ser própria, & não de empréstimo, & alheia. (BLUTEAU, 1713, v.4, p.181).

Nas duas representações, aquela de Ripa e a proposta por Bluteau, aparece a oposição que trata da invenção, por um lado, como resultante da imaginação criativa, advinda de furor poético ou de revelação divina (*non aliunde*) complementada, por outro lado, por uma concepção técnica, que trata a invenção como resultado do exercício da razão. O vestido branco, que em ambos os autores contempla as ideias de pureza e clareza, refere-se seguramente à acepção criativa do termo (Ripa indica, pela brancura, o fato de a invenção se apoiar em ideias próprias, e não alheias). Ambos os autores empregam as asas como signo de engenho, agilidade intelectual que também constitui requisito natural para a invenção. Os braços nus, em Ripa, entretanto, apresentam a invenção como um processo decorrente do trabalho intelectual. Na mesma chave

se inserem os motos *ad operam*, em Ripa, e *proprio Marte*, em Bluteau. Ao passo que Ripa enfatiza o trabalho (*opera*) em si, Bluteau se concentra na agudeza, utilizando o exemplo da invenção do escudo, artefato alegadamente inventado por Marte, Deus da Guerra, a partir da observação da natureza.

Ao dedicar-se à causa formal da invenção, Mattheson apresenta já suas causas eficientes, a natureza e a arte. A oposição entre esses dois âmbitos aparece em diversos pontos das preceptivas retóricas, sendo especialmente empregado na discussão sobre o orador perfeito e sobre a invenção. Este lugar-comum também aparece em “Sobre a invenção melódica”; no entanto, sua discussão extrapolaria o âmbito do presente artigo.¹⁵ Em “O mestre de capela perfeito” Mattheson se concentra na invenção como técnica para a composição de temas musicais.

3. Partes da invenção

Mattheson divide a *inventio* em três elementos principais: modo (*modus*), mensuração (*tactus*) e tema (*thema*). A analogia entre estes três elementos e os três tipos de provas persuasivas já fornecidas pela retórica aristotélica e retomada pelas preceptivas latinas salta imediatamente aos olhos. Nesse sentido, a eleição temática corresponderia à descoberta de provas lógicas, ao passo que a escolha do *modus* se relacionaria aos argumentos afetivos, e a eleição da mensuração seria aproximada – ainda que não de modo explicitamente declarado por Mattheson, como veremos – ao caráter.

Ao discorrer sobre os modos, Mattheson convida o leitor à investigação de outras fontes, dentre as quais se encontra *Das Neu-eröffnete Orchestre* (“A orquestra recém-inaugurada”), também de sua autoria, publicado em 1713. Nesse texto de juventude, ele recorre a uma definição de Athanasius Kircher (1650): “[...] modo é uma certa razão que forma a concórdia da música. Aquilo que o canto seria sem o modo é o mesmo que o silogismo seria sem a figura”¹⁶ (MATTHESON, 2004 [1713], I, 14, p.58).

Ele refere o leitor, ainda, à leitura do referencial dicionário musical de Sebastián de Brossard (1703), em que lemos que “o modo musical é uma maneira de iniciar um canto, conduzi-lo dentro de certos limites e encerrá-lo adequadamente; consiste em se servir sobretudo e mais frequentemente de algumas notas do que de outras” (BROSSARD, 1703, s.p.).

Para além da analogia discursiva apresentada por Kircher, fica clara a posição do modo como categoria ontologicamente anterior à elaboração do tema. Em seu referencial texto de 1739, Mattheson não se aprofunda nas questões que envolvem a tonalidade (ou do modo, em composições de estilo antigo). O capítulo “Sobre a propriedade dos tons e seu efeito na expressão dos afetos” (III, 2, p.231-253) do texto de 1713 descreve tecnicamente os modos gregos, assim como os modos medievais. Contudo, como matéria de invenção, interessa-nos especificamente a extensa discussão que Mattheson apresenta na terceira parte deste tratado de juventude, acerca dos efeitos dos modos:

15 Para uma discussão sobre o papel da natureza e da arte em “Sobre a invenção melódica”, cf. Lucas (2016).

16 Original: “Modus est autem certa quaedam Musici concentus formandi ratio & qui cantum fecerit, sine certo modo, is Syllogismum fecerit sine figura”.

O fato de cada tonalidade ter algo especial em si e se diferenciar de outra por provocar efeitos muito diferentes é do conhecimento de todos – se considerarmos a época, as circunstâncias e as pessoas.¹⁷ (2004 [1713], III, 2, 2, p.232).

Nesta parte, Mattheson apresenta uma conhecida discussão sobre as potencialidades afetivas dos modos eclesiásticos e das tonalidades. Esta apresentação se insere em uma rica tradição musical que tem raízes na Antiguidade e se prolifera em poéticas musicais surgidas entre o fim do século XVII e a metade do século XIX.¹⁸ Estas correlações entre tonalidades e afetos se baseiam em critérios como a observação das possibilidades de colorido conferidas pela instrumentação ou as sutilezas de afinação conferidas pelos temperamentos desiguais.

Vale notar que não há conformidade entre os autores que se dedicaram ao tema, no que tange às capacidades afetivas das tonalidades. O próprio Mattheson está ciente desta disparidade, ao afirmar que “há muitas contradições quanto aos afetos que cada tonalidade desencadeia, quais são eles e como são”¹⁹ (2004 [1713], III, 2, p.232).

Não obstante esta diversidade, que frequentemente envolve contradições extremas entre as definições, o que nos importa observar é a existência de uma opinião comumente aceita nos séculos XVII e XVIII, segundo a qual as tonalidades encerram em si potencialidades afetivas, e que, desta forma, a escolha do tom está longe de ser fortuita, devendo estar em harmonia com o afeto principal exibido pelo tema da composição, que dela decorre.

A questão da mensuração (*tactus*) é mais pormenorizadamente discutida por Mattheson em “A Orquestra recém-inaugurada” (1713, I, 3, p.76-89) e também em “O mestre de capela perfeito” (1739, II, 6 e 7, p.160-174). Ao tratar dos ritmos, Mattheson divide o assunto em dois tópicos, designados respectivamente como *rhytmopoeia* e *rhythmica*. A *rhytmopoeia* (assunto do capítulo II, 6 de “O mestre de capela perfeito”) discorre sobre as características técnicas e sobre o potencial emotivo dos pés métricos. Neste capítulo encontramos definições do tipo:

O [pé métrico] espondeu consiste em dois sons igualmente longos. Tem a supremacia dentre todos os outros ritmos, não apenas por ser elevado e sério, mas por ser fácil de compreender. Esta observação dá lugar a uma boa invenção, se quisermos escrever algo introspectivo, sério, elevado e fácil de se compreender.²⁰ (MATTHESON, 1991 [1739], II, 6, 7, p.164).

A relação entre duração das notas (curta/longa) está submetida a uma ordem mais ampla, que Mattheson denomina *rhythmica*. Este assunto está desenvolvido tanto no

17 Original: “Dass nun ein jeder Tohn etwas sonderliches an sich habe / und sie in den *Effect* einer von dem andern sehr unterschieden sind / ist wol einmahl gewiss / wenn man Zeit / Umstände und Personen dabey wol consideriret [...]”.

18 Para uma discussão mais ampla sobre o assunto, cf. Steblin (2005).

19 Original: “[...] was aber ein jeder Tohn eigentlich vor *Affecten*, wie und wenn er selbige rege mache / darüber gibt es viel *Contradicirens*”.

20 Original: “Der Spondäus, welcher aus zween gleich-langen Klängen bestehet, hat billig unter allen *rhythmis* der Ober-Stelle, nicht nur wegen seines ehebaren und ernsthaftten Ganges; sondern auch weil er leicht zu begreifen ist. Diese Anmerckung gäbe schon Anlass zu einer guten Erfindung, wenn man etwas andächtiges ernsthafttes, ehrebetiges und dabey leichtbegreifliches setzen wollte”.

capítulo seguinte de “O mestre de capela perfeito” (II, 7) quanto no texto de 1713 – texto ao qual Mattheson remete seu leitor em seu escrito tardio.

Em “A orquestra recém-inaugurada” (1713), Mattheson descarta as relações entre as durações das notas que perfazem a *rhythmopoeia* e se concentra no andamento (“o lento e o ágil”) e na acentuação (“o bater do tempo”), definida, segundo Mattheson, identicamente pelos termos *Zeitmass*, *Battuta*, *Tactus* e *Mesure* (2004 [1713], I, 3, 2, p.76-77). Vale notar que esta acepção, que traduzimos para o português como “mensuração”, é aquela que corresponde ao termo *tactus* no capítulo sobre a invenção. Procedendo da mesma maneira que ocorre com os pés métricos, Mattheson aborda a mensuração de acordo com suas características técnicas e seus efeitos na alma, com descrições do tipo:

6/4 tem 6 semínimas, que são divididas em duas partes por *thesis* e *arsis*, de modo que o tempo forte recebe 3 tempos e o fraco, idem. É a mensura das coisas sérias, *in specie*, contudo, também é usada em gigas graves, que denominamos *loure*.²¹ (2004 [1713], III, 8, p.171).

No escrito de 1739, Mattheson vai além da discussão de 1713, acrescentando à *rhythmopoeia* um segundo elemento, que ele denomina *le mouvement*, ou o movimento (*die Bewegung*). Ele afirma que, entre os italianos, não existe um termo que designe o conceito: “[eles] qualificam [*le mouvement*] com epítetos, como *affettuoso*, *con discrezione*, *col spirito* etc., de modo que se pode dizer destes sinais que são mais subentendidos que escritos” (II, 7, 7, p.171). Mattheson explica que a finalidade da mensuração é lograr o *movement*, ou seja, a comoção da alma.

A mensuração é um caminho cujo fim é o movimento. Assim como devemos diferenciar o caminho e o fim a que ele conduz, também devemos diferenciar mensuração e movimento. E assim como a voz ou o canto deve se guiar pela mensuração, o compasso é conduzido e avivado pelo movimento.²² (1991 [1739], II, 7, 24, p.173).

Sendo assim, percebemos que, assim como já ocorre no tratamento dos modos, o ritmo, como matéria de invenção, interessa a Mattheson na medida em que nele se percebe um potencial para comover o ouvinte e que envolve desde as menores partes (relação entre notas breves e longas) até as relações de andamento e acentuação.

Mattheson deixa isto claro em duas passagens do capítulo sobre a rítmica (II, 7): “O compasso [*Tact*], segundo o dizer comum, tem sua origem no sentimento (*a tactu*)” (II, 7, 2, p.171). Ele reitera a ideia no inciso seguinte, ao afirmar que “nenhuma melodia terá poder para suscitar uma emoção (*Empfindung*) verdadeira ou um sentimento (*Gefühl*)”

21 Original: “6/4 zeigt sechs viertel als so viel *Membra* des *Tacts* an / welche per *thesin* & *arsin* in zwey gleiche Theile gehen / so dass der Niederschlag 3. und der Aufschleg even so viel bekommt. Es wird diese *Mensur* zu serieuosen Sachen / in specie aber zu den gravitätschischen *Giquen*, die man *Louren* nennet / gebraucht”.

22 Original: “Die *Mensur* ist ein Weg; dessen Ende aber die *Bewegung*. Gleichwie nun ein Unterschied zu machen ist zwischen dem Wege selbst, und dem Ende dahin der Weg führet: also ist auch ein Unterschied zwischen *Mensur* und *Movement*. Und wie die Stimme oder der Gesang sich von der *Mensur* muss lernen lassen, also wird hinwiederum der *Tact* von der *Bewegung* geführt und belebet”.

se os pés métricos não estiverem organizados pela *rythmica* de modo a terem proporção agradável entre si e em relação uns aos outros”²³ (1991 [1739], II, 7, 3, p.171).

Sendo assim, no tratamento da mensuração (*tactus*) como uma das três partes constituintes da invenção melódica, o ritmo deve ser entendido não apenas por suas características técnicas, mas por seu potencial persuasivo.

Mattheson, em 1739, discorre sobre os pés métricos a partir de seu caráter, entendido como uma disposição de alma duradoura. Ele os qualifica com termos como “elevado”, “moderado”, “majestoso” etc. O mesmo ocorre com os compassos, no texto de 1713: quando explicados de acordo com o *mouvement*, “os movimentos da alma ou do bom gosto”, os mesmos são qualificados com termos que representam caracteres, como “grave”, “lento”, “adagio”, “vivace”. Dessa forma, embora a relação entre ritmo e caráter não seja formalmente declarada, as definições exibem, na prática, esta proximidade.

É interessante lembrar que, no tratamento sobre a mensuração, Mattheson a relaciona às fórmulas definidoras das diversas espécies de danças. No âmbito das danças, essenciais ao gosto francês setecentista, a relação entre o ritmo e a noção de caráter é evidente pelo menos desde o século XVII. As danças instrumentais dos principais *clavecinistes* franceses, desde Louis Couperin (1626-1661) até Jean-Philippe Rameau (1683-1764), são costumeiramente batizadas com nomes de personagens ou de localidades, o que não apenas serve como homenagem, mas principalmente como indicativo do caráter da peça. A relação entre as ideias de dança e caráter aparece, ainda, no título de peças como colagem realizada por Jean-Fery Rébel intitulada *Les caractères de la danse* (1715).

Ao discorrer sobre o gênero das danças no texto de 1739, Mattheson também deixa transparecer a mesma relação entre ritmo e caráter: “A utilidade da arte da dança e de suas melodias consiste em, através delas, criar o ódio a certos afetos e vícios repugnantes, incitando, ao contrário, outros movimentos de alma e virtudes louváveis” (1991 [1739], II, 12, 31, p.207). Neste mesmo passo, Mattheson, emulando a *República* platônica, fornece um *exemplum* que confirma a relação: “[...] os sábios espartanos ensinavam a suas crianças o horror à falta de moderação, fazendo dançarem à sua frente escravos bêbados”.²⁴

A despeito das indicações fornecidas, acima, pelos exemplos da prática musical francesa, assim como por Mattheson, a ligação entre ritmo e caráter/virtude, no início do século XVIII, é apenas sugerida. Conforme aponta Videira (2019), só será formalmente declarada por Gottfried Körner, no fim do século XVIII.

A despeito da brevidade da discussão sobre a mensuração em “Sobre a invenção melódica” (restrita a um único inciso), a passagem ganha maior dimensão quando contextualizada no âmbito dos capítulos II, 6 (“sobre a *rhythmopoeia*”), II, 7 (“sobre a *rhy-*

23 Original: “Denn es hat keine Melodie die Krafft, eine wahre Empfindung, oder ein rechtes Gefühl bey uns zu erwecken; falls nicht die Rhythmic Bewegung der Klang-Füsse dergestalt anordnet, dass sie einen gewissen wolgefälligen Verhalt mit und gegen einander bekommen”.

24 Original: “Fällt mir ein, dass die klugen Spartanern, damit sie ihren Kinderneinen Abscheu vor der Unmässigkeit beybrächten, bisweilen lauter trunkene Slaven vor ihren Augen tanzen und jauchzen liessen”.

thmica") e II, 12 ("sobre as especificidades das melodias vocais e instrumentais") de "O mestre de capela perfeito" (1739), e, ainda, no âmbito do capítulo I, 3 ("sobre os compassos") de "A Orquestra recém-inaugurada" (1713).

O tema (*thema*) é considerado por Mattheson como a mais importante dentre as três partes da invenção. Ele corresponde à matéria do discurso musical. A julgar pela maneira como Mattheson se refere ao "*thema* ou frase principal", não há, para ele, distinção entre o entendimento do tema como matéria da composição e seu emprego funcional como frase principal.²⁵ Este entendimento sinônimo fica claro tanto em outras passagens do texto de Mattheson (por exemplo, no prefácio de "O mestre de capela perfeito") quanto no verbete "invenção" do dicionário musical de Heinrich Christoph Koch: "Frase principal ou tema é a frase melódica de uma peça musical, que apresenta o caráter principal da emoção a ser representada em um quadro ou impressão compreensível"²⁶ (2001 [1801], p.745).

Para Mattheson, o tema é, portanto, uma frase musical sujeita aos processos de desenvolvimento que resultarão na composição musical. Esta é exatamente a acepção apresentada no dicionário de Johann Gottfried Walther (1732): o tema é "uma frase que gera uma fuga ou outra elaboração"²⁷ (WALTHER, 2001 [1732], p.549).

No capítulo sobre a invenção, Mattheson propõe a obtenção de ideias composicionais a partir de uma coleção preexistente de lugares-comuns: "melodias, procedimentos, cadências e movimentos genéricos" engenhosamente justapostos e aplicados à composição de obras singulares. Nos incisos restantes do capítulo "Sobre a invenção melódica" (21 a 85), Mattheson apresenta quinze lugares-comuns diretamente transferidos de preceptivas poéticas a esta fase inicial do processo de composição.

Ao reconhecer o tema ou frase principal como a matéria, ou seja, a substância essencial da música, Mattheson reconhece a primazia da melodia na invenção musical. Nesse reconhecimento, fica entendido que o modo e a mensuração agem como acidentais do tema, que constitui a matéria principal da composição (MATTHESON, 1991 [1739], II, 4, 20, p.123).

4. Lugar-comum

Após apresentar as partes da invenção, o capítulo II, 4 de "O mestre de capela perfeito" é especificamente dedicado ao seu aspecto principal: o tema ou frase principal. Nesse ponto do texto, Mattheson introduz a ideia de lugar-comum, que transpõe da oratória para a música, seguindo e discutindo o procedimento já anteriormente adotado por Johann David Heinichen, em um texto sobre a composição musical (1728).

25 Agradecemos, a este respeito, a observação de Barros (2020) sobre uma diferença epistemológica implícita entre os termos, considerando que, apesar da identidade proposta por Mattheson, a ideia de "tema" indicaria o limite ou balizador da matéria, ressaltando a relação entre compositor e receptor, ao passo que "frase principal" apontaria, de modo diverso, para a relação hierárquica de superioridade em relação aos demais elementos empregados na criação da obra, colocando em evidência o ato criativo por seu aspecto mecânico e gramatical.

26 Original: "Hauptsatz oder Thema, ist derjenige melodische Satz eines Tonstückes, der den Hauptcharakter desselben auszudrückende Empfindung in einem fasslichen Bilde oder Abdrucke darstellt".

27 Original: "Thema. Ein Satz zu einer Fuge, oder andern Ausarbeitung".

Em *De oratore* Cícero já afirma que as causas concretas podem ser reduzidas a um número consideravelmente menor de causas abstratas. Para Cícero, o resumo da variedade de casos a um número mais restrito de substâncias pressupõe, como faz Mattheson, o reconhecimento das matérias essenciais e sua predicação pelos acidentes.

Desde Aristóteles, essas causas genéricas foram reunidas em “lugares-comuns” ou, como descreve Cícero, “sedes, e por assim dizer, moradas de todos os argumentos”. Tanto o termo grego *topos* quanto o latino *locus* utilizam os lugares físicos como metáfora para indicar categorias mentais. O termo *loci topici*, utilizado por Mattheson, é um pleonismo macarrônico (que combina duas línguas) surgido no fim do século XVI.

Na *Grande e completa enciclopédia universal de todas as ciências e artes* (*Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Halle e Leipzig 1731-1754), editada por Johann Heinrich Zedler, lemos que

Loci Topici são certos compartimentos ou receptáculos onde se encontram argumentos que pertencem à Tópica. Pois *Locus* significa, entre outros, entre os antigos, uma prova ou uma sede de um argumento [...] e a Tópica era aquela parte da Lógica que ensinava a inventar os argumentos.²⁸ (ZEDLER, 1731-1754, v.18, col.104-105).

O dicionário português de Raphael Bluteau (1712-1728) pronuncia, de modo semelhante, que “lugares communs da rhetorica são as fontes dos argumentos, & as circuns-tancias donde se tomão as provas nos discursos Oratorios” (BLUTEAU, 1716, v.5, p.201).

Christian Friedrich Hunold, cuja poética Mattheson certamente conheceu, também afirma:

Na invenção do tema recomendo novamente assuntos específicos [*Specialia*], que o próprio poeta deve ter em seu estoque. Contudo, nada pode ser tão específico que não possa ser contido em uma classe de assuntos genéricos [*Generalium*], e os assuntos genéricos [...] indicam, no mínimo, o caminho pelo qual, meditando, se chega aos assuntos específicos [*Specialibus*], como já se entende. E estes são, em uma palavra, os *Loci Topici*.²⁹ (HUNOLD, 1722 [1709], VI, 5 e 6, p.542).

Sendo assim, lugares-comuns são argumentos que agrupam, em conjuntos genéricos, a variedade de argumentos que pertencem aos casos específicos.

Mattheson não apresenta uma definição sistemática dos *Loci topici*, entretanto ela aparece na preceptiva musical de Meinrad Spiess, *Tractatus Musico-Practicus* (1745), que cita extensas passagens de “O mestre de capela perfeito”: “Tópica ou *topice* é uma

28 Original: “Loci Topici heissen gewisse Fächer, oder Behältnisse, darinn man Beweisgründe antrifft, die zur Topic gehören. Denn Locus heisst unter andern bey den Alten ein Beweis, oder ein Sitz eines Beweisthums [...], und die Topic war derjenige Theil der Logic, welcher zur Erfindung der Beweisthümer Anleitung gab”.

29 Original: “Bey der Invention Thematis recommendiere ich abermahl Specialia, welche der Poete selbst im Vorrathe haben muss. Doch kann nichts so special seyn, es kan unter eine Classe der Generalium gebracht werden. Und die Generalia, welche in diesem Capitel gewiesen werden, geben mir zum wenigsten den Weg an die Hand, wodurch ich Meditando zu den Specialibus gelangen kan, wie schon itzt gedacht ist. (6) Und das sind nun mit einem Worte die Loci Topici”.

arte de inventar argumentos ou provas; com isso, *Loci Topici* são a sede e os meios de onde se tiram as invenções”³⁰ (1745, XXV, p.133).

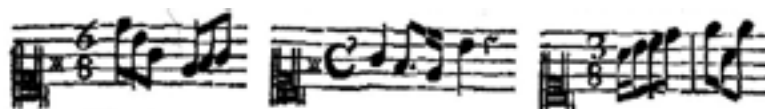
Mattheson explica o processo: “[...] *specialia ad generalia ducenda*, como dizem os oradores” (1991 [1739]. II, 4, 17, p.123).

Cícero afirma que os lugares-comuns constituem um repositório ou “sedes de argumentos” (*sedes argumentorum*) pertencentes sobretudo ao domínio da memória. Como diz Mattheson, é uma coleção constantemente enriquecida “pela escuta atenta de boas obras” e sujeita a constante modificação, não se referindo a uma catalogação física sistemática, da mesma maneira que o domínio do vocabulário e da matéria são signos do falar bem:

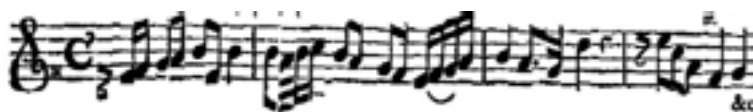
Com efeito, não precisamos, cada vez que temos de escrever uma palavra, buscar em nosso pensamento as letras de tal palavra; nem, cada vez que é preciso defender uma causa, é preciso que recordemos os argumentos específicos de tal causa, mas que tenhamos à mão determinados tópicos que, tal como acontece nas letras, quando escrevemos uma palavra, ocorram-nos imediatamente para a explicação da causa.³¹ (CÍCERO, 2009 [46 a.C.], II, 130, p.218, tradução: A. Scatolin).

Ao transpor a ideia de lugares-comuns da oratória para a música, Mattheson indica, como matérias essenciais da composição, procedimentos codificados, tais como cadências, movimentos harmônicos, cantos e saltos melódicos. Mattheson dá alguns exemplos de lugares genéricos e mostra sua aplicação na constituição de uma frase musical:

Se, por exemplo, eu tivesse em mente estes três caminhos melódicos diversos e independentes



e quisesse, a partir dos mesmos, constituir uma frase completa, ela poderia ter a seguinte aparência:



Figs. 2 e 3: incisos e frase musical. Fonte: Mattheson (1991 [1739], II, 4, 15, p.127).

Sabemos que o aprendizado musical setecentista, realizado a partir do baixo contínuo, é formulado a partir do preceito, exemplo e imitação, e pressupõe o aprendizado de uma série de fórmulas harmônicas genéricas: *Romanesca*, *Follia*, *Ciaconna* etc., as-

30 Original: “Topica oder Topice heisst eine Kunst, argumenta oder Beweys-Gründe zu erfinden; daher, Loci topici seynd der Sitz, und die Mittel, woraus die Erfindungen herzunehmen”.

31 Original: “Neque enim, quotiens verbum aliquod est scribendum nobis, totens eius verbi litterae sunt cogitatione conquirendae; nec quotiens causa dicenda est, totens ad eius causae seposita argumenta revolvit nos oportet, sed habere certos locos, qui, ut litterae ad verbum scribendum, sic illi ad causam explicandam statim occurrant”.

sim como o emprego de intervalos musicais, conduções harmônicas etc. que constituem uma série de procedimentos musicais codificados.

O aprendizado proporciona o domínio desses modelos, levando à criação de um repositório de fórmulas que permite a construção de novas peças. É fácil compreender que, assim como na oratória, a enorme variedade de lugares-comuns musicais não seria passível de uma catalogação sistemática completa. O próprio Mattheson (1991 [1739], II, 4, 18, p.123) afirma: “[...] sempre é possível adquirir uma coleção escrita na qual se apresentem todos os bons caminhos melódicos e cantos agradáveis, organizada segundo capítulos e incisos, que, caso necessário, ofereça conselho e consolo”.³²

O fornecimento de regras e modelos é tarefa das preceptivas, que, obviamente, não se propõem a esgotar os assuntos. Lemos, por exemplo, em Burmeister:

Mesmo que a natureza, a imitação e o exercício não levem ao cume das coisas tratadas neste manual, sem os testemunhos da obra de arte; mesmo que faltem as regras, que são ao meu ver o intuito deste livrinho; e mesmo que aquilo que é abordado não possa ser alcançado sem o auxílio de certas regras, não se pode encontrar auxílios completos em um manual.³³ (BURMEISTER, 2004 [1606], s.p., tradução minha).

A tratadística oferece os preceitos e alguns exemplos, porém, só a experiência permite a ampliação do catálogo de lugares-comuns. Contudo, a aplicação artificiosa dos mesmos é fruto do engenho. Neste sentido, o critério romântico de originalidade não é um parâmetro norteador da composição.

Finalmente, Mattheson reconhece ainda a possibilidade de trilhar o caminho inverso, provendo uma aplicação de cláusulas genéricas a composições específicas, mediante um emprego “especial” de lugares-comuns. O exemplo que ele fornece é o da cadência que, sendo genericamente empregada como artifício finalizante, pode engenhosamente ser utilizada como recurso inicial. Embora Mattheson não forneça exemplos musicais, a ideia pode ser ilustrada pelos trechos abaixo, sendo o primeiro extraído da *Sonata op. 5/1* de Arcangelo Corelli (1700), que inicia com uma fórmula cadencial.

32 Original: “Zwar wem es anstehet, und den die Noth dazu treibet, der mag sich immerhin eine solche schriftliche Sammlung anschaffen, worin alles, was ihm etwa hie und da an seinen Gängen und Modulirungen auffstösst oder gefällt, ordentlich unter gewisse Haupt-Stücke und Titel zu finden seyn, damit er, efordernden Falls, Rath und Trost daraus holen könne”.

33 Original: “Dum ne natura, imitatio, & exercitiatio ad fastigia rerum, quae in Arte tractantur, sine artificii documentis contendere possint; imo id, in quo compendij illius rationem consistere arbitrer, praeceptionibus careat, imo etiam, quod in arte minimum est, de quo institutio sascipitur, nisi formatio ex certis de eo paeceptis sumantur, non percipi, ita nec artis presidia quisquam habere possit perfecta. unde hoc consequenter necessum sit, ut Ars, si ejus aliqua pars praetermittitur, integre non communicetur; aut certè si preceptis necessarijs locum non datus, nec ea cognoscere volumus, non plene precipiantur, & non leve vel invidenirae, vel socordiae signum subbit”.



Fig. 3: Sonata op. 5/1/I, compassos 1-4. Fonte: Corelli (s.d. [1700] *apud* LAGR, 2019).

O segundo, da pena de Joseph Haydn, também faz uso engenhoso da cadência como recurso inicial da invenção.



Fig. 4. Quarteto de cordas op. 33/5/I (1782), compassos 1-4. Fonte: Haydn (1960).

Mattheson dedica a maior parte do capítulo sobre a invenção melódica de "O mestre de capela perfeito" à descrição e explicação de 15 lugares-comuns para a invenção melódica (70, dentre os 85 incisos que compõem o capítulo). Curiosamente, ele afirma que os mesmos possuem utilidade apenas parcial: "Os *loci topici* podem às vezes (apesar de eu não dar grande importância aos mesmos) fornecer auxílios bastante sensatos para a invenção, tanto na composição melódica, quanto na poesia e na oratória"³⁴ (MATTHESON, 1991 [1739], II, 4, 20, p.128). Esta afirmação tem sido bastante discutida por leitores de Mattheson, como Arlt (1983).

Nos incisos 21 a 24 de "Sobre a invenção melódica", Mattheson remete o leitor a três textos que amparam sua discussão sobre lugares-comuns: o já mencionado "O baixo-contínuo na composição" (*Der General-Bass in der Composition*, 1728) de Johann Heinichen, "Preparação para a prova do organista" (*Vorbereitung zur Orga-*

34 Original: "Die bekannten *loci topici* (ob ich gleich selbst, meines Orts, keinen grossen Staat darauf mache) [können] bisweilen ziemlich artige Hülffs-Mittel zum Erfinden, eben sowol in der melodischen Setz-Kunst, als im Dichten und Reden, an die Hand geben".

nistenprobe, 1719) da autoria do próprio Mattheson e “Introdução completa à oratória alemã e latina” (*Gründliche Einleitung zur Teutschen und Lateinischen Oratorie*, 1717), de Christoph Weissenborn.

A extensa introdução a “O baixo-contínuo na composição” de Heinichen consiste na única transposição dos lugares-comuns da oratória para invenção musical anterior àquela proposta em “O mestre de capela perfeito”. Entre as páginas 30 e 88, Heinichen, embora não forneça uma definição clara de lugar-comum, discute sua utilidade na composição musical e escreve:

Com certeza, metade do trabalho para encontrar a invenção se dá quando o compositor consegue fazer uma boa ideia do texto (às vezes totalmente infrutífero) que tem diante de si. No entanto, penso que não é possível conduzir os pensamentos a boas ideias e avivar a fantasia natural de maneira melhor do que através dos *Locos Topicos* da oratória. É preciso apenas examinar, mesmo nas matérias mais infrutíferas, 3 fontes principais, a saber *Antecedentia*, *Concomitantia*, & *Consequentia Textus* a partir dos *Locis Topicis* e considerar a ocasião das palavras e as circunstâncias que nelas concorrem – pessoa, matéria, essência, causa, modo e maneira, finalidade, o tempo, o lugar etc. Assim não faltarão ideias agradáveis – ou para ser mais claros, *inventionibus* adequadas – à expressão daquele que tem fantasia natural boa e inata (pois não tratamos dos *ingeniis stupidis*).³⁵ (HEINICHEN, 1994 [1728], p.30).

Heinichen, como Mattheson, afirma a utilidade dos lugares-comuns, especialmente quando o texto não provê o compositor com boas ideias.

A segunda obra indicada por Mattheson, “Preparação para a prova do organista” (1719), de sua própria autoria, traz uma informação curiosa e que remete unicamente ao uso de lugares-comuns em uma discussão de caráter retórico.

“No baixo-contínuo, o organista não pode tropeçar sem causar vexame” [...] são palavras que oportunamente dariam um bom texto, se as dividirmos em 4 partes e tudo e as anatomizarmos de maneira escolar de acordo com o *quis*, *quid*, *ubi*, *quibus auxiliis*, *cur*, *quomodo*, *quando*. Pois com isto examinariamos, em primeiro lugar, o organista de acordo com todos seus *requisitis & praedicatis*; em segundo, o baixo-contínuo; em terceiro, o tropeço; e, em quarto, do vexame decorrente do mesmo.³⁶ (MATTHESON, 1719, p.1).

Neste texto, o que está sendo analisado com auxílio dos lugares-comuns é uma asserção retórica sobre a qualificação do organista, e não a matéria musical. A utilidade

35 Original: “Gewiss dass es halbe Müß sey / Invention zu finden/ wenn sich der Componist eine gute Idee von den ihm vorgelegten (zuweilen ganz unfruchtbahren) Texte machen kan. Unsere Gedencken aber auff gute Ideen zu leiten / und die natürliche Fantasie aufzumuntern / solches kan meines erachtetens nichtbesser geschehen / als durch die Oratorischen Locos Topicos. Man mag auch bey denen allerunfruchtbahresten Materien nur 3 fontes principales, nemlich Antecedentia, Concomitantia, & Consequentia Textus nach denen Locis Topicis examiniren / und occasione der Worte / die dabey concurrirenden Umstände der Person / der Scahe / des Wesens / des Ursprungs / der Arth und Weise / des Entzweckes / der Zeit / des Ortes u. wohl erweggen, so wird es der angebohren guten natürlichen Fantasie (von ingeniis stupidis reden wir nicht) niemahls an Expression beliebter Ideen, oder deutlicher zu reden: an geschickten Inventionibus fehlen”.

36 Original: “Im Basso Continuo darf kein Organiste ohne Schande stolpern [...] sind Worte die bey diesem Gelegenheit einen sehr guten Text abgeben könnten wen man vier Theile daraus machen und alles nach dem: *quis*, *quid*, *ubi* *quibus auxiliis*, *cur* *quomodo*, *quando*, Schulfüchschich *anatomiren* wollte. Denn da wäre erstlich der Organiste nach allen seinen Requisitis & Praedicatis; vors andre der Basso Continuo; drittens das Stolpern; und vierdtens, die daraus entspringende Schande wohl zu betrachten”.

do texto para considerar a invenção musical pode residir no auxílio que a passagem fornece para compreender o processo de obtenção de argumentos inventivos na argumentação sobre uma afirmação verossímil, e, portanto, de caráter retórico (“erros na realização do baixo contínuo levam ao vexame”). Mattheson observa, contudo, que os lugares apresentados nesse texto – *quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando* – são lugares dialéticos, e não retóricos. Com isto, ele parece apontar para a ideia de que seja possível tratar da matéria musical a partir de considerações retóricas, à maneira do que ocorre com a palavra. Os lugares-comuns retóricos que ele apresentará em seu texto de 1739 são, no entanto, diversos dos apresentados no texto de 1719.

Com relação à terceira referência, “Introdução completa à oratória alemã e latina” (1717), Christoph Weissenborn, ao discorrer sobre a invenção de argumentos discursivos, apresenta – embora sem fornecer nenhum detalhamento ou inserir exemplos – uma lista de 11 lugares-comuns, a saber: *Locus 1. Notationis; 2. Definitionis; 3. Totius & Partium; 4. Generis & Speciei; 5. Causarum; 6. Effectorum; 7. Adjunctorum; 8. Contrariorum* (que Mattheson denomina *Oppositorum*); *9. Comparatorium; 10. Exemplorum; 11. Testimoniorum* (WEISSENBORN, 1717, II, I, 164, p.223). Uma comparação entre estes lugares e aqueles apresentados por Mattheson evidencia que em Weissenborn falta o lugar-comum da circunstância (*circumstantialium*) exposto em Mattheson, sendo a lista, no restante, idêntica. Para maior detalhamento sobre o assunto, Weissenborn remete o leitor à leitura de livros de Lógica.

Selecionamos, desta forma, como referência adicional, as “Questões curiosas sobre a lógica” (*Curieuse Fragen über die Logica*, Leipzig, 1696) de Christian Weise, obra de enorme circulação no mundo reformado e que certamente serviu de modelo direto ou indireto à maioria das categorizações apresentadas em retóricas e poéticas germânicas setecentistas. Os lugares apresentados por Weise, diversamente do que ocorre em Weissenborn e em Mattheson, são logicamente organizados (I, VI, 3, p.201). Esta sistematização fornece uma chave interessante para a compreensão do texto de Mattheson. Segundo Weise,

[Quando] observamos	Este é o lugar
O nome da coisa	<i>Notationis</i>
A coisa em si	
a. Em sua totalidade	<i>Definitionis, Descriptionis</i>
b. Em partes	
b.1. internas (refere-se a coisa em si)	<i>Genus & Species</i>
	<i>Totum & Pars</i>
<i>Causae (efficiens, materialis, formalis, finalis)</i>	
<i>Effectus</i>	
<i>Circumstantiae</i>	
<i>Adjuncta</i>	
b.2. externas (comparação externa com a coisa)	<i>Comparata</i>
	<i>Opposita</i>
	<i>Exempla</i>
	<i>Testimonia</i> ³⁷

(WEISE, 1696, I, VI, 3, p.201, tradução minha).

Tattlow (1991) aventa, embora sem fundamentação definitiva, que os lugares-comuns apresentados por Mattheson estão baseados em “A nova maneira de lograr a poesia pura e galante” (*Die Allerneueste Art zur reinen und galanten Poesie zu gelangen*, 1722), de Christian Friedrich Hunold.

De fato, Hunold apresenta uma lista de lugares-comuns idêntica às de Mattheson e Weise, e sabidamente frequentou os mesmos círculos que Mattheson em Hamburgo entre 1700 e 1706, tendo também publicado a obra mencionada por Tattler (“A nova maneira de lograr a poesia pura e galante”), em Hamburgo (1722). Contudo, considerando a ampla circulação de Weise e o conhecido fato de que sistematização de Weise foi reproduzida em muitas poéticas setecentistas, a hipótese de que tenha servido como referência direta para Mattheson não deve ser desconsiderada. No entanto, os exemplos fornecidos por Hunold são muito úteis para a compreensão dos lugares-comuns em Mattheson.

Com relação à importância da *Topica* para a composição musical, Mattheson se pronuncia, em “O mestre de capela perfeito”: “[...] o texto a seguir vai convencer [eventuais opositores] que isto não apenas pode acontecer de maneira totalmente natural, mas ainda que isto de fato deve acontecer necessariamente desta maneira na doutrina

37	“Wir Betrachten	das ist Locus
Den Namen der Sache		Notationis
Die Sache selbst		
A. ganz auf einmahl		Definitionis, Descriptionis
B. Stückenweise		
b.1. internum (geht die Sache selbst an)		Genus & Species
		Totum & Pars
		Causae (efficiens, materialis, formalis,finalis)
		Effectus
		Circumstantiae
		Adjuncta
b.2. externum (wird mit der Sache nur von aussen verglichen)		Comparata
		Opposita
		Exempla
		Testimonia”

da invenção³⁸ (1991 [1739], II, 4, 24, p.124), a despeito de o assunto não haver sido devidamente sistematizado à época de Mattheson.

Ainda com relação às possibilidades de transposição dos lugares-comuns da oratória para a música, vale lembrar que, apesar de Mattheson seguir a ordem proposta por Weise e Hunold, a sistematização dos lugares na oratória e na música assume naturalmente outro sentido, pela própria relação mais aberta entre signo e significado na linguagem musical.

O texto sobre os lugares-comuns na invenção melódica em Johann Mattheson mostra como a criação de temas pode se basear em codificações advindas da própria escrita musical, a partir de técnicas do contraponto (lugar da notação), do número e qualidade das vozes (lugar do todo-parte), do tipo de escrita (lugar do gênero-espécie) e do uso das consonâncias e dissonâncias (lugar da causa material). Ao abordar questões externas, os temas podem ser concebidos a partir da representação mecânica de paixões (lugar da descrição), do texto (lugar da causa eficiente), das qualidades específicas de um intérprete (lugar da causa formal), do caráter ou circunstâncias de um objeto (lugar dos adjuntos), da comparação (lugar da comparação), do contraste (lugar da oposição), da imitação de um modelo (lugar dos exemplos) ou da citação de outra obra (lugar dos testemunhos); com relação à recepção, temas musicais podem ser concebidos levando em consideração a finalidade (lugar da causa final), as circunstâncias (lugar das circunstâncias) ou o efeito (lugar dos efeitos). A consideração de todos estes aspectos resultará em temas adequados à situação, ao tempo, ao lugar e à circunstância, de modo que, ao mover o ouvinte, cumpram com a finalidade edificante da música.

Conclusão

Uma vez que a natureza não se sustenta por si, Mattheson discute a necessidade da sistematização das etapas da composição musical que são detalhadas no próprio capítulo sobre a invenção, assim como no restante das partes II e III de “O mestre de capela perfeito”. *Inventio*, no sentido técnico da retórica, é a denominação dada à primeira etapa da construção do discurso. Ela se concentra no achamento dos pensamentos e das possibilidades argumentativas a serem desenvolvidas a partir de um tema ou de uma questão. Refere-se, assim, à apreciação das circunstâncias que se relacionam à matéria tratada. A etapa da *inventio* visa obter uma visão geral dos assuntos com vistas à argumentação. Na música, visa à elaboração de um tema ou frase principal.

Mattheson divide a invenção musical em três partes: tema (*thema*), modo (*modus*) e mensuração (*tactus*). Ao passo que tema e modo se relacionam respectivamente àquilo que, nos manuais retóricos, constituem respectivamente a matéria e o afeto, a relação entre a mensuração e o caráter, o terceiro elemento persuasivo das retóricas gre-

38 Original: “Ob nun gleich mancher dencken dürffte, es würde grossen Zwang erfordern, alle diese Dinge zur musicalischen Setz-Kunst hinzuziehen; so wird doch die Folge einen ieden überführen, dass solches nicht nur ganz natürlicher Weise geschehen könne, sondern dass es auch in der That bey der Erfindungs-Lehre so seyn müßte: ungeachtet es noch von niemand ordentlich versucht worden, noch auch ein ieder dialectischer locus eben mit gleicher Geschicklichkeit und Wichtigkeit dazu versehen ist”.

co-latinas, apresenta-se apenas sugerida. Neste sentido, Mattheson parece prefigurar uma afirmação que só será formalmente declarada no século XIX por Gottfried Körner.

Após descrever as partes da invenção, Mattheson, em “Sobre a invenção melódica”, concentra-se na invenção temática (*thema*). Na música, Mattheson afirma que esta é a etapa que resultará na composição da frase ou tema principal. Ele elenca uma série de 15 lugares-comuns, sedes de argumentos úteis para a composição musical, levando em conta elementos internos e externos.

A invenção de discursos a partir de lugares-comuns faz parte da arte retórica desde Aristóteles. No mundo humanista, a discussão ciceroniana, mais do que a aristotélica, é a base para discussões humanistas. Poéticas e retóricas seiscentistas italianas e espanholas circularam na Alemanha e geraram imitações que floresceram especialmente em Leipzig e em sua vizinhança. Entre elas encontram-se a retórica de Christoph Weissenborn (único autor citado por Mattheson), além de Christian Weise e Christian Friedrich Hunold, autores que decerto serviram como modelos para Mattheson.

A despeito de quem seja o modelo real de Mattheson, interessa saber que a composição literária a partir de lugares-comuns é prática sistematicamente descrita em Retóricas gregas, latinas e humanistas. O que importa não é tanto a genealogia das discussões sobre lugares-comuns, ou as semelhanças e diferenças entre elas, mas o fato de que todos esses autores, inclusive Mattheson, conduzem suas reflexões em termos retóricos.

Autores como Arlt (1983) defendem a opinião de que a exposição de Mattheson a respeito de lugares-comuns constitua antes uma prova de erudição pedante, com base na passagem acima mencionada de “Sobre a invenção melódica” em que Mattheson afirma de passagem não creditar grande importância aos lugares-comuns (II, 4, 20, p.123). Entretanto, esta afirmação contrasta tanto com a declaração do mesmo autor, de que a transposição dos lugares-comuns seja natural e até mesmo necessária (II, 4, 24, p. 124), quanto com a própria extensão da explicação sobre os lugares comuns, que domina a maior parte do capítulo (70, dentre os 85 incisos).

Ao discordar de autores como Arlt, entendemos que a visita a lugares-comuns certamente constituiu um guia eficaz para a composição musical nos séculos XVII e XVIII. Todos os lugares apresentados por Mattheson visam à construção de temas que respondam às exigências de composições que, diversamente do que passou a ocorrer no século XIX, eram pensadas para ocasiões, tempos, intérpretes e públicos específicos. Estas composições certamente dependiam do conhecimento de lugares como aqueles indicados por Mattheson, ainda que possivelmente os compositores não pensassem da maneira sistemática apresentada em “O mestre de capela perfeito”. Além disso, no século XXI, os lugares-comuns podem prover resultados interessantes na análise musical, quando se trilha o caminho que vai, ao inverso do pretendido por Mattheson, da obra pronta aos seus pontos de partida.

Referências

ARLT, Wulf. Zur handhabung der inventio in der deutschen Musiklehre des frühen achtzehnten Jahrhunderts. In: BUELOW, George und Hans-Joachim Marx. *New Mattheson Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. p. 371-391.

BARROS, Cassiano de Almeida. *A teoria fraseológico-musical de H.C. Koch (1749-1816)*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284457/1/Barros_CassianoDeAlmeida_D.pdf. Acesso em: 31 out. 2018.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario Portuguez & Latino (1712-1728)*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728. 8 v. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/online/index.asp>. Acesso em: 23 jan. 2019.

BROSSARD, Sébastien de. *Dictionnaire de Musique*. Amsterdam: Estienne Roger, c.1708. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Dictionnaire_de_musique_\(Brossard%2C_S%C3%A9bastien_de\)](https://imslp.org/wiki/Dictionnaire_de_musique_(Brossard%2C_S%C3%A9bastien_de)). Acesso em: 23 nov. 2019.

BURMEISTER, Joachim. *Musica Poetica* (Rostock, 1606). Laaber: Laaber, 2004.

CÍCERO, Marco Túlio. *De Inventione*. London: Harvard University Press, 1949 [87 a.C.] (Loeb Classical Library).

CÍCERO, Marco Túlio. *De Oratore*. London: Harvard University Press, 1942 (Loeb Classical Library).

CÍCERO, Marco Túlio. Do Orador. In: SCATOLIN, Adriano. *A invenção no Do Orador de Cícero: um estudo à luz de Ad familiares*, I, 9, 23. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-19022010-165443/pt-br.php> . Acesso em: 23. Nov. 2019

[CÍCERO]. *Retórica a Herênio [Rhetorica ad Herennium]*. São Paulo: Hedra, 1995. Disponível em: [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/f/fd/IMSLP484218-PMLP249427-11_56aa-PMLP12576-Dietrich_Buxtehude_-_S%C3%A4mtliche_Orgelwerke_\(Hedra\),_Vol._4_\(music_only\),_as_scanned.pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/f/fd/IMSLP484218-PMLP249427-11_56aa-PMLP12576-Dietrich_Buxtehude_-_S%C3%A4mtliche_Orgelwerke_(Hedra),_Vol._4_(music_only),_as_scanned.pdf). Acesso em: 6 out. 2019.

CORELLI, Arcangelo. *Sonata op. 5 n. 1*. Rome: Gasparo Pietra Santa, s.d. [1700]. Disponível em: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/3a/IMSLP526383-PMLP639906-corelli_op5_no1.pdf. Acesso em: 3 maio 2019.

DONI, Giovanni Battista. *De praestantia musicae veteris*. Florentia: Foroliuien, 1647.

Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=w-tCAAAAcAAJ&pg=RA3-PP3&lpg=RA3-PP3&dq=donius+de+praestantia&source=bl&ots=ktSjQEeq3Js&sig=0oeeXuhW81Ow2Hinr8ZFI35GHV8&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjYwd7r_rjeAhUHjJAKHdITA64Q6AEwAnoECAUQAQ#v=onepage&q=donius%20de%20praestantia&f=false. Acesso em: 2 set. 2018.

DREYFUSS, Laurence. *Bach and the Patterns of Invention*. Harvard: Harvard University Press, 2004.

HAYDN, Joseph. *Quartetos de cordas op. 33*. Leipzig: Ernst Eulenburg, 1960.
Disponível em: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/01/IMSLP455448-PMLP12766-Op33_comb.pdf. Acesso em: 30 jan 2019.

HEINICHEN, Johann David. *Der Generalbass in der Composition*. Laaber [Dresden]: Laaber Verlag [o autor], 2005 [1728].

HILLER, Johann Adam. Kritischer Entwurf einer musikalischen Bibliothek. In: HILLER, Johann Adam. *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen an die Musik betreffend*. Leipzig: Verlag der Zeitungs-Expedition, 1768 (4 e 18 jul. 1768). p. 1-7. Disponível em: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10271143_00007.html. Acesso em: 12 fev. 2020.

HUNOLD, Christian Friedrich. *Die allerneueste Art, zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen*. Hamburg: Fickweiler [Liebernickel], 1722 [1709]. Disponível em: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10111718_00005.html. Acesso em: 20 jun. 2018.

INVENÇÃO. In: DICIONÁRIO Caldas Aulete. [S. l.]: Lexicon, [s.d.]. Disponível em: <http://www.aulete.com.br>. Acesso em: 30 set. 2018.

KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis sive Ars magna Consoni et Dissoni*. Hildesheim [Roma]: Georg Olms, 1999 [1650].

KOCH, Heinrich Cristoph. *Musikalisches Lexikon*. Kassel [Frankfurt am Main]: Bärenreiter [August Hermann der Jüngere], 2001.

LUCAS, Monica. O lugar-comum arte-natureza em *Der vollkommene Capellmeister* ["o mestre-de-capela perfeito", 1739], de Johann Mattheson. *Trans-forma-ção*, Unesp, v. 39, n. 1, p. 35-72, 2016.

MATTHESON, Johann. *Critica Musica*. Hamburg: der Author, 1722-1725. Disponível em: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10527428_00005.html. Acesso em: 3 nov. 2017.

MATTHESON, Johann. *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hamburg, 1713). Laaber: Laaber Verlag, 2004.

MATTHESON, Johann. *Der Vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739). Kassel: Bärenreiter, 1991.

MATTHESON, Johann. *Exemplarische Organistenprobe*. Hamburg: Schiller und Kissner, 1719. Disponível em: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10527431_00023.html. Acesso em: 2 maio 2018.

QUINTILIANO, Marco Fabio. *Instituição Oratória [Institutio Oratoria]*. Campinas: Edunicamp, 2015.

RIPA, Cesare. *Iconologia or Moral Emblems*. London: Tempest, 1709. Disponível em: http://dinamico2.unibg.it/ripa-iconologia/edizioni.html#ed_18. Acesso em: 2 jul. 2018.

SCHEIBE, Adolf. *Der Critische Musicus*. Hamburg: Beneke, 1738. Disponível em: <https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10599388.html>. Acesso em: 23 maio 2018.

SARAIVA, Francisco Rodrigues dos Santos. *Novíssimo Dicionário Latino Português*. São Paulo [Le Havre]: Garnier/Martins Fontes [Garnier], 2000 [1881].

SPIESS, Meinad. *Tractatus Musico-Practicus*. Augsburg: Johann Grossens Erben, 1745. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Tractatus_Musicus%2C_Op.8_\(Spie%C3%9F%2C_Meinrad\)](https://imslp.org/wiki/Tractatus_Musicus%2C_Op.8_(Spie%C3%9F%2C_Meinrad)). Acesso em: 2 ago. 2019.

STEBLIN, Rita. *A History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries*. Rochester: University of Rochester Press, 2005 [1983].

TATLOW, Ruth. *Bach and the riddle of the number alphabet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

VIDEIRA, Mário Rodrigues. *Schiller, Körner e a questão da estética musical*. In: SILVA, F. M. F.; MARQUES, U. R. de A. (org.). *Arte & Filosofia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2019. p. 97-117.

WEISE, Christian. *Curieuse Fragen über die Logica*. Leipzig: Johann Grossens Erben, 1696.

WEISSENBORN, Christoph. *Gründliche Einleitung zur Teutschen und Lateinischen Oratorie*. Frankfurt und Leipzig: Christian Pohl, 1713. Disponível em: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11081452_00005.html. Acesso em: 5 ago. 2019.

ZEDLER, Johann Heinrich. *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*. Leipzig: der Author, 1731-1754. Disponível em: <http://www.zedler-lexikon.de/>. Acesso em: 15 set. 2018.

LUZES E FARPAS SOB OS CAMAROTES: ROUSSEAU, RAMEAU E A *QUERELA* *DOS BUFÕES*¹

**EXCHANGING BARBS UNDER THE THEATER BOXES:
ROUSSEAU, RAMEAU AND THE
*QUERELLE DES BOUFFONS***

Fabio Stieltjes Yasoshima²
Universidade de São Paulo
fabioyasoshima@gmail.com

Submetido em 30/05/2020
Aprovado em 20/08/2020

Resumo

Frequentemente, os inflamados debates estético-musicais que estiveram em pauta na França da segunda metade do século XVIII e que deram origem ao episódio conhecido como **Querela dos Bufões** foram reduzidos a um curioso anedotário ou a uma guerra panfletária produzida tão somente pelos humores de seus aguerridos combatentes, os quais, postados sob os camarotes reais e divididos em defensores da tradição musical francesa e entusiastas da música italiana, disparavam críticas mútuas, sob a forma de panfletos, a exemplo das farpas lançadas por Jean-Jacques Rousseau, filósofo e músico autodidata, contra os partidários da música francesa e, especialmente, contra seu arqui-inimigo na cena musical da Ilustração, o renomado compositor e teórico da música Jean-Philippe Rameau. No presente artigo, para além da reconstituição histórica da famosa **Guerra dos Bufões**, procedemos à análise dos próprios argumentos apresentados por Rousseau em sua ardorosa, porém articulada defesa da ópera italiana em contraposição à ópera versalhese, tais como aqueles expostos em sua *Carta sobre a música francesa*.

Palavras-chave: Estética musical; Querela dos Bufões; Jean-Jacques Rousseau; Jean-Philippe Rameau.

Abstract

The enthusiastic aesthetic debates that were on the agenda in France in the second half of the 18th century and which gave rise to the episode known as *Querelle des Bouffons* were often reduced to a pamphlet war produced only by the moods of its combatants posted under the theater boxes, and divided into defenders of the French musical tradition and enthusiasts of Italian music, fired mutual criticisms in the form of pamphlets, such as the splinters launched by the self-taught musician and philosopher Jean-Jacques Rousseau against the partisans of French music, especially against his arch-enemy in the Enlightenment music scene, the renowned composer and music theorist Jean-Philippe Rameau. In the present article, far from making a historical reconstruction of the famous *Guerre des Bouffons*, we seek to analyze the arguments presented by Rousseau in his ardent, but articulate defense of Italian opera as opposed to Versailles opera, such as those set out in his *Letter on French music*.

Keywords: Musical Aesthetics; *Querelle des Bouffons*; Jean-Jacques Rousseau; Jean-Philippe Rameau.

1 O presente artigo foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq, Brasil).

2 Doutor, mestre e bacharel em Filosofia pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). É autor da primeira tradução parcial do *Dicionário de música* (1768) de Jean-Jacques Rousseau para o português (edição no prelo), objeto de estudo de sua dissertação de mestrado e, em parte, de sua tese de doutorado. Como pesquisador, tem se dedicado ao estudo da Filosofia Moderna e da Estética (sobretudo a da Música) e à tradução de textos de autores do século das Luzes e de outros períodos.

Desde a infância, amei a música francesa, a única que conhecia; ouvi música na Itália e amei-a sem desgostar da outra, a preferência recaía sempre sobre a que ouvia por último. Foi somente após ter ouvido ambas no mesmo dia, no mesmo teatro, que a ilusão se desvaneceu e senti até que ponto o hábito pode fascinar a natureza e fazer-nos considerar bom o que é mau, e belo o que é horrível. (ROUSSEAU, 2009, p.64-65).

Cerca de sete anos após a malograda apresentação de seu balé heroico intitulado *As musas galantes*³ (1745), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), filósofo e músico autodidata, envolve-se em uma das mais acaloradas disputas travadas no âmbito da estética musical das Luzes: a famosa *Querelle des Bouffons* (também conhecida como *Guerre des Bouffons*), a qual também se revelou como um dos momentos cruciais de seu embate contra o mais importante teórico da música desse período, o célebre compositor dijonês Jean-Philippe Rameau (1683-1764).

Se seguirmos certas interpretações que, já no século das Luzes, começaram a surgir dessa grande querela, veremos que é possível compreender essa oposição entre partidários da música italiana versus partidários da música francesa como um antigo debate reacendido. Ora, isso se deve ao fato de que, por um lado, nesse mesmo debate, se percebeu um eco da *Querela dos Antigos e Modernos*;⁴ por outro lado, sustentou-se que a comparação entre as duas músicas – italiana e francesa – já havia sido inaugurada no início do século XVIII, com François Ragueneau (1660-1722), com seu *Parallèle des italiens et des françois, en ce qui regarde la musique et les opéra*⁵ (Paris, 1702), no qual elogiara a música italiana e tecera críticas à música francesa, e sua posterior *Défense du Parallèle des italiens et des françois, en ce qui regarde la musique et les opéra* (Paris, 1705), desencadeada pelos ataques que vinha sofrendo de Jean Laurent Lecerf de La Viéville (1674-1707), o qual, irritado com a publicação do “paralelo” de Ragueneau, tomara partido da música francesa e pusera-se a escrever, de maneira intermitente, sua *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* (1704-1706). Com efeito, como bem lembram Jean e Brigitte Massin,

Seis meses antes da chegada dos Bufões a Paris, o barão de Grimm, em um texto que foi durante muito tempo considerado como o primeiro ato da nossa Querela, sublinhou: “A música italiana promete e proporciona prazer a todo homem que possui ouvido” (*Lettre sur Omphale*, fevereiro de 1752). Isto não era novidade. Atualmente, parece que essa epístola é apenas peça a ser arquivada do dossiê

3 François Jacob sugere que os três primeiros fracassos da vida de Jean-Jacques teriam ocorrido no âmbito musical: o fracasso retumbante de sua apresentação musical na casa do sr. de Treytorens, professor de Direito e amante de música (episódio conhecido como o “concerto de Lausanne”, o qual foi relatado no Livro IV das *Confissões*), e os dois episódios que envolveram “ataques” públicos de Rameau, quais sejam, a apresentação de seu novo projeto de notação musical e a primeira audição de seu balé intitulado *Les Muses galantes* (JACOB, 2012, p.67; ver também ROUSSEAU, 2008, p.153-154).

4 Como bem lembra Marc Fumaroli: “A Querela dos Antigos e dos Modernos, no fim do reinado de Luís XIV (o ‘fim da Antiguidade’, segundo Joubert), transforma-se em um grande debate da arte com as técnicas, do gênio com o método, da visão poética com a univocidade da dedução lógica. Os Antigos do mundo greco-romano tornam-se assim as testemunhas da arte, do gênio, da generosidade poética, da variedade e da verdade humanas, ao passo que os Modernos, contemporâneos da ciência, do método, da razão crítica, já não podem mais esperar encontrar o princípio esquecido de um conhecimento perdido, a não ser em sua própria infância” (FUMAROLI, 2001, p.203).

5 A tradução comentada deste texto de Ragueneau, antecedida de um rigoroso estudo, encontra-se em Kühl (2014, p.147-195).

“música italiana contra música francesa” – dossiê que o abade Raguenet havia aberto em 1702, posicionando-se na questão com habilidade. Como continuasse em aberto, a querela apenas aguardava para ressurgir. (MASSIN, 1985, p.541).

Segundo Alain Cernuschi (2012, p.182 et seq.), a esse debate entre Raguenet e Lecerf de La Viéville, seguiram-se outras obras de autores (Grandval, Saint-Mard e Mably, entre outros) que também sustentaram a comparação entre as duas músicas, e Rousseau não somente estava a par de todas essas discussões, mas se serviu delas para esboçar o esboço de um texto – provavelmente composto em 1744 ou 1745 – que permaneceu inacabado e foi postumamente intitulado *Lettre sur l'opéra italien et français*⁶ (“Carta sobre a ópera italiana e francesa”). Um dos elementos mais curiosos desse esboço de texto não é propriamente a defesa da ópera francesa – pois sabemos que, antes de conhecer a Itália, Rousseau fora um grande admirador da tradição musical da França –, mas o fato de seu autor ter iniciado sua composição após retornar de Veneza, onde seus sentidos haviam se alterado de tal maneira que o filósofo passaria a defender a música italiana com inextinguível fervor e entusiasmo.⁷ Mas talvez o aspecto mais relevante da referida carta resida precisamente no que apontou Cernuschi, segundo o qual esse texto inacabado testemunharia, já em 1745, “um primeiro estágio do pensamento estético-musical de Rousseau”, uma espécie de prelúdio reflexivo no qual, partindo da leitura dos documentos desse antigo dossiê **música italiana contra música francesa** (sobretudo de Raguenet), nosso **filósofo-músico** teria se investido de uma “perspectiva comparatista” que se tornaria, dali em diante, cada vez mais aguçada em seus escritos musicais (CERNUSCHI, 2012, p.175 et seq.).

Como bem observa Kühl, no estudo introdutório de sua tradução do “Paralelo” de Raguenet, alguns autores, como o abade Iral, em suas *Querelles Littéraires*, de 1761, procuraram mostrar que “Raguenet estaria na origem da Querela dos Bufões”. Kühl também observa que, “já no final da polêmica, o texto de Raguenet é republicado postumamente, desta vez com o título *A paz da ópera ou paralelo imparcial da música francesa e da música italiana*” (KÜHL, 2014, p.160-161). Ora, essa “nova publicação de 1753 não é uma mera reedição do texto com um novo título”, sustenta Kühl, e sim a reedição de um texto com expressivas variações.

6 Segundo Olivier Pot, este manuscrito, embora não tenha saído do estágio de esboço, pode ser considerado como a “primeira crítica de estética musical” de Rousseau (POT, 1995, p.LXXVII).

7 Sobre a estada de Rousseau em Veneza e as impressões musicais que ficariam marcadas na memória do filósofo, podemos formar alguma ideia, por exemplo, a partir da seguinte passagem das *Confissões*: “Não deixemos Veneza sem dizer alguma coisa sobre os célebres divertimentos dessa cidade, ou pelo menos da pequeníssima parte que conheci na minha estada lá. [...] Eu trouxera de Paris o preconceito que lá existe contra a música italiana; mas recebera também da natureza essa sensibilidade de tato contra a qual os preconceitos nada podem. Depressa adquiri por essa música a paixão que ela inspira a todos que são feitos para a compreender. Ao escutar uma barcarola [canção de gondoleiros venezianos], parecia-me que até então nunca ouvira cantar; e, logo, de tal forma me apaixonei pela ópera, que aborrecido de tagarelar, comer e brincar nos camarotes, quando só queria ouvir, fugia à companhia dos outros para ir para um outro lado. Lá, sozinho, trancado no camarote, apesar do comprimento do espetáculo, entregava-me ao prazer de gozá-lo à vontade até o fim. Um dia, no teatro de São Crisóstomo, adormeci, e mais profundamente do que se estivesse na cama. As árias ruidosas e brilhantes não me despertaram; mas quem poderia descrever a sensação deliciosa que me fez sentir a doce harmonia e os cantos angélicos da ária que me acordou? Que despertar, que deslumbramento, que êxtase quando abri ao mesmo tempo os ouvidos e os olhos! Minha primeira ideia foi me supor no paraíso. Aquele trecho encantador, que recordo ainda, e que não esquecerei em vida minha, começava assim: *Conservami la bella / Che si m'accende il cor*. Quis possuir este trecho. E possuí-o, guardei-o muito tempo. No papel, porém, não estava como na minha memória. Era a mesma nota, mas não era a mesma coisa. Nunca mais essa ária divina pôde ser executada, senão em minha cabeça, como o foi, com efeito, no dia em que me despertou” (ROUSSEAU, 2008, p.289-290).

A começar pelo título, a nova versão parece responder a *La Guerre de l'Opéra*, de Jacques Cazotte, publicado anonimamente em 1753 (CAZOTTE, 1753). O texto de Cazotte aparece como uma tentativa “neutra” de identificar os dois lados da polêmica, o francês e o italiano, inclusive com a contabilização dos “mortos e feridos” [...]. Mas certamente o novo título do livro de Ragueneau assume um caráter conciliatório e pacificador da “guerra”. (KÜHL, 2014, p.161).

Não nos cabe, aqui, empreender uma reconstituição histórica da **Querela** ou da **Guerra dos Bufões**, nem de seus prováveis antecedentes. Muitos autores com cabedal histórico, musicológico e filosófico já o fizeram brilhantemente.⁸ Não é tampouco a cronologia desse episódio que nos interessa aqui, mas, sobretudo, a troca de farpas e a estopilha que foram algumas das críticas de Rousseau contra a tradição musical francesa (representada, sobretudo, por Rameau), as quais surgiram durante essa “guerra” – entre tantas outras do mundo cultural setecentista⁹ –, e os traços que ela teria deixado no pensamento do filósofo genebrino.

Franklin de Matos resume muito bem o famoso conflito que ora evocamos:

Essa disputa (1752-1754), que dividiu os homens de letras parisienses entre partidários da ópera italiana e da francesa, é evocada principalmente pelos historiadores da música, mas encerra também uma controvérsia sobre teatro e ainda outra, mais geral, sobre “estética”. Ao criticarem a tradição musical francesa por sua ênfase na harmonia, em detrimento da melodia, e ao elogiarem a melodia italiana por seu poder de expressar as **paixões**, os enciclopedistas desqualificavam ao mesmo tempo a ópera-balé versalhosa, pomposa e mitológica, em nome da simplicidade e despojamento do modelo italiano de Pergolesi [...]. (MATOS, 2001, p.25).

Com efeito, Rousseau se refere a Pergolesi em sua *Carta a Grimm*,¹⁰ de 1752, e, na

8 Entre os autores que se dedicaram ao estudo minucioso da **Querela dos Bufões**, seja do ponto de vista da historiografia musical, seja do ponto de vista da estética, destacamos Denise Launay e Andrea Fabiano (LAUNAY, 1973; FABIANO, 2005). Em sua *História da música*, Hugo Riemann fez um procedente balanço dos acontecimentos da famosa **Guerra dos Bufões** – contabilizando também a querela entre os lullistas e ramistas ou “ramoneurs” – e de alguns de seus mais importantes desdobramentos: “[...] não se pode negar que a música italiana tenha exercido certa influência na música de Rameau, e, por isso, a princípio, ele atraiu uma grande oposição por parte de seus compatriotas, que o acusaram de querer italianizar a ópera francesa. Mais tarde foi, como Lully, enaltecido como compositor puramente nacional. Mas não passou muito tempo sem que a música italiana tentasse outra vez entrar em Paris sob a forma de *opera buffa*, criada neste tempo por Nicolo Logroscino (nascido em 1700, em Nápoles; morto em 1763, na mesma cidade) e Giovanni Battista Pergolesi (nascido em 1710, em Jesi; morto em 1736, em Pozzuoli). Em 1752, uma companhia bufa italiana obteve a permissão para representar em Paris, e as óperas de Pergolesi representadas por eles, *La serva padrona* e *Il maestro di musica*, tiveram tal êxito que Paris dividiu-se em dois partidos: **buffonistas** e **antibuffonistas**, estes últimos, defensores da ópera nacional francesa. Dois anos depois, os italianos tiveram de abandonar Paris; mas, devido à impressão que a ópera bufa italiana deixou, nasceu ali a *opéra-comique* francesa, a comédia com cantos, cujos mais notáveis representantes foram François André Danican-Philidor (1726-1795), Pierre Alexandre Monsigny (1729-1817) e André Ernest Modeste Grétry (1741-1813). [...] É inegável que a criação da ópera bufa foi um processo de rejuvenescimento da ópera italiana. Às composições feitas, por assim dizer, a partir de um modelo de ópera, sobre assuntos antigos de história ou mitologia, que em definitivo não serviam mais que de mesquinho pretexto às acrobacias vocais dos *primi uomini* (*castrati*) e das *prime donne*, aqui se contrapôs a verdadeira vida dramática; e tudo se passou de modo que a ópera bufa exerceu inevitavelmente uma influência sobre a ópera séria, seja com a entrada de figuras e episódios cômicos (*opéra semiseria*), seja com a transmissão à grande ópera de novas formas, às quais a ópera cômica havia dado origem (*ensemble* dramático, final, ária em forma de rondô etc.)” (RIEMANN, 1959, p.382-384).

9 Referimo-nos, de modo geral, às “tensões extremamente vivas” que, segundo o historiador Antoine de Baecque, durante todo o século XVIII, percorreram o “mundo cultural”, “às vezes estourando em guerras intestinas violentas e devastadoras, arruinando as reputações, revelando talentos polêmicos, focalizando o debate em temas e gêneros em voga” (BAECQUE; MELONIO, 2005, p.81).

10 *Lettre à M. Grimm, au sujet des remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale* (“Carta ao sr. Grimm, a propósito das observações acrescentadas a sua Carta sobre Ônfale”). Escrito em 1752, este texto – que veio a lume anonimamente, e no qual seu autor sai em defesa de Friedrich

Encyclopédia, no verbete “Compositor”, por exemplo.¹¹ É nesta mesma *Carta a Grimm*, publicada pouco antes do estopim da **Guerra dos Bufões**, que Rousseau dirige a Rameau uma espécie de “elogio ultrajante” (para emprestarmos a expressão que, como vimos, o próprio Rousseau utilizaria para classificar a apreciação feita por Rameau sobre suas *Musas galantes*). Vale a pena seguirmos esta longa passagem da *Carta a Grimm*, na qual Rousseau se arma de uma retórica que, como aponta Boccadoro, visa precisamente “rebaixar os méritos” de seu rival:

As obras teóricas do sr. Rameau possuem isto de muito singular: que elas fizeram um grande sucesso sem terem sido lidas; e doravante o serão muito menos, desde que um filósofo¹² se deu ao trabalho de escrever o resumo da doutrina deste autor. Certo é que este compêndio anulará os originais; e, com tal reparação, não teremos nenhum motivo de lamentá-los. Essas diferentes obras não contêm nada de novo nem de útil, a não ser o princípio do baixo fundamental; mas não é pouca coisa ter apresentado um princípio, mesmo que ele seja arbitrário, a uma arte que parecia não possuí-lo, e de ter facilitado tanto as suas regras de modo que o estudo da composição, que outrora era uma ocupação de vinte anos, atualmente é tarefa para alguns meses. Os músicos apreenderam avidamente a descoberta do sr. Rameau, afetando desprezá-la. Os alunos multiplicaram-se com uma rapidez surpreendente; por todos os lados só se viam autoretinhos efêmeros, a maior parte sem talentos, que posavam de doutores à custa de seu mestre; e os préstimos bem reais, muito grandes e muito sólidos que o sr. Rameau ofereceu à música, trouxeram ao mesmo tempo este inconveniente: que a França se encontrou inundada de música ruim e de maus músicos. Pois cada um deles, acreditando conhecer todas as sutilezas da arte, assim que conhecia os seus elementos, todos se meteram a fazer harmonia, antes que o ouvido e a experiência lhes ensinassem a discernir a boa. No que diz respeito às óperas do sr. Rameau, antes de tudo, a elas devemos o favor de terem sido as primeiras a elevar o teatro da ópera acima dos estrados [da região] da Pont-

Melchior Grimm (1723-1807) –, publicado meses antes do estopim da **Querela dos Bufões**, remete o leitor a outras duas cartas que fazem parte da controvérsia entre Grimm, este homem de letras alemão que vivia em Paris, o qual assina a *Lettre sur “Omphale”* (“Carta sobre Ônfale”, na qual hostilizava a música francesa), publicada neste mesmo ano no *Mercur de France*, e um crítico anônimo – provavelmente o Abade Raynal –, que publica em seguida as suas *Observações a propósito da carta do sr. Grimm sobre Ônfale*. Cabe aqui lembrar que *Omphale* (“Ônfale”) foi uma **tragédia lírica**, em um prólogo e cinco atos, composta pelo parisiense André Cardinal Destouches (1672-1749). Representada pela primeira vez na Academia Real de Música (da qual Destouches chegou a ser diretor), em Paris, a 10 de novembro de 1701 (e, após esta data, reapresentada pelo menos quatro vezes até 1752, quando, como observa Brenno Boccadoro, “cinquenta anos após a primeira representação, ela suscita uma violenta polêmica”), *Omphale* teve seu libreto escrito pelo também parisiense Antoine Houdar de La Motte (1672-1731), poeta dramático e lírico e teórico do teatro que considerava a ópera de seu país, segundo Kintzler, como “um modelo poético com o mesmo valor que o do teatro dramático”, e a quem Rameau destina sua *Carta* de 1727, na qual o compositor “expõe suas concepções líricas” (KINTZLER, 1992, p.382; ver também BOCCADORO, 2012, p.207).

11 Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), natural de Jesi, foi um dos compositores mais apreciados por Rousseau, ao lado de outros nomes da escola napolitana, como Leonardo Vinci (c.1690-1730) e Leonardo Leo (1694-1744). Entre as obras de Pergolesi destacam-se seu *Stabat Mater* (1736) e o *intermezzo* intitulado *La Serva Padrona* (1733), com o qual a companhia dos **Bufões** estreou na “guerra” das óperas, o que teria ocorrido precisamente no dia 1º de agosto de 1752, como bem lembra Raymond Trousson, em nota às *Confissões* de Rousseau (ROUSSEAU, 2012a, p.515, n. 5). Em seu *Dicionário de música* (1768), no qual remanejou e ampliou sobremodo os verbetes que escrevera para a *Encyclopédia*, Rousseau cita Pergolesi nos verbetes “Compositor”, “Desenho”, “Gênio”, “Ópera”, “Estilo”, entre outros. Uma porção substancial dos verbetes sobre música escritos por Rousseau para a *Encyclopédia* encontra-se no volume 5 da edição brasileira, empreitada editorial de Diderot e d’Alembert (DIDEROT, 2015b).

12 Trata-se, aqui, do matemático, filósofo e coeditor da *Encyclopédia*, o já mencionado Jean Le Rond d’Alembert, cujo nome figura em uma nota a esta passagem, segundo Brenno Boccadoro, na versão de Neuchâtel. Como bem lembra Boccadoro (em nota a *Carta a Grimm*), a colaboração de d’Alembert, ou melhor, sua contribuição para a “reorganização dos escritos de Rameau remonta ao *Relatório da demonstração do princípio da harmonia extraído dos Registros da Academia Real de Ciências*, de 10 de dezembro de 1749. Em seguida vêm as duas edições dos *Elementos de música teórica e prática segundo os princípios do sr. Rameau*, publicadas em Paris nos anos de 1752 e 1762” (ROUSSEAU, 2012b, p.227, n. 2).

-Neuf.¹³ Ele transpôs corajosamente o pequeno círculo de musiqueta em torno do qual nossos musicastros giravam incessantemente desde a morte do grande Lully. De sorte que, quando alguém for assaz injusto para recusar talentos superiores ao sr. Rameau, pelo menos haverá de convir que ele lhe abriu o caminho de alguma maneira, e que ele colocou os músicos que virão depois dele em condições de ostentar impunemente os seus; o que certamente não era uma empresa fácil. Ele sentiu os espinhos, seus sucessores colherão as rosas. (ROUSSEAU, 2012b, p.227-228).

Para adentrarmos sem mais retardo na grande **Querela**, lembremos como, no oitavo livro de suas *Confissões*, Rousseau descortina a ruidosa cena na qual os dois partidos digladiavam sob os camarotes reais:

Paris toda se dividiu em dois partidos, mais encarniçados do que se se tratasse de um negócio de Estado ou de religião. O mais poderoso, mais numeroso, composto dos grandes, dos ricos e das mulheres, lutava pela música francesa; o outro, mais vivo, mais altivo, mais entusiasta, era composto por conhecedores de verdade, por gente de talento, homens de gênio. Seu pequeno pelotão se reunia na Ópera, sob o camarote da rainha. A outra parte enchia todo o resto da plateia e da sala, mas o seu ponto principal era sob o camarote do rei. Foi daí que vieram esses nomes célebres de partidos "lado do rei" e "lado da rainha". A disputa, animando-se, produzia várias brochuras. (ROUSSEAU, 2008, p.350-351).

De fato, a **Querela dos Bufões** configurou-se a partir da chegada a Paris, em agosto de 1752, de uma companhia italiana de **ópera bufa**, liderada pelo compositor Eustachio Bambini (1697-1770), e da posterior formação de dois partidos opostos, a saber: o **partido da Rainha**, o qual se posicionou em defesa da companhia estrangeira (a favor, portanto, da ópera italiana), e o partido cujo representante mais ilustre foi sem dúvida alguma Rameau, o chamado **partido do Rei**, que, por sua vez, defendia a ópera nacional, *i.e.*, a música francesa (BORREL, 2001, p.26-39; MASSIN, 1985, p.540-545; REBATET, 1995, p.245-250; LANDORMY, s.d., cap. IX; COELHO, 1999, p.49-52).

Sabemos que Rousseau, junto com um grupo de enciclopedistas,¹⁴ tomou o partido da música italiana, ocupando assim um lugar privilegiado entre as vozes exaltadas daqueles que defendiam a trupe dos Bufões. Rameau, naturalmente, posicionou-se no canto do rei (*coin du Roi*), apoiado por seus compatriotas que defendiam a tradição musical nacional. O debate chegou ao seu ponto culminante quando da publicação da *Carta sobre a música francesa*, escrita por Rousseau em 1752,¹⁵ na qual o filósofo desqualifica a tradição musical da França de maneira bastante incisiva.

Ora, devemos ter cuidado ao enfatizar essa ardente defesa e receptividade da música italiana por parte dos enciclopedistas e, sobretudo, de Rousseau, pois, como bem lembra Olivier Pot (em nota à *Carta sobre a música francesa*), mesmo antes da chegada

13 Onde ficava o *théâtre de la Foire*, no qual Rameau debutara sua carreira de compositor, ao escrever música de cena para farsas teatrais, segundo nota de Boccadoro (à *Carta a Grimm*), o qual também salienta "a retórica de Rousseau", que "visa rebaixar os méritos de Rameau ao medir sua excelência a partir dos níveis mais medíocres da atividade musical" (ROUSSEAU, 2012b, p.228, n. 2).

14 Sobre Diderot, d'Alembert e Grimm, ainda que, sem dúvida alguma, o mais aguerrido tenha sido Rousseau.

15 Embora tenha aparecido somente em 1753, justamente durante o ponto alto da querela (KINTZLER, 1993, p.5).

a Paris da companhia de Bambini, pode-se dizer que era um “lugar-comum opor a frieza do público francês ao entusiasmo delirante dos italianos”. Ainda segundo Pot, entre os autores que sustentaram essa oposição, destacam-se os testemunhos de Raguenet, De Brosses, Grimm e Du Bos (POT, 1995, p.1468, n. 5).

Apesar de sua participação na querela ter sido mais emblemática que efetiva – na medida em que representava, aos olhos de Rousseau e dos enciclopedistas, o bastião da música francesa –, Rameau também não deixou de lançar suas farpas, em um único libelo, a saber: as “Observações sobre nosso instinto para a música”.¹⁶ De fato, as *Observações* de Rameau, como bem lembra Sylvie Bouissou, possuíam dois objetivos principais: o primeiro era confirmar e desenvolver a tese exposta em um escrito anterior,¹⁷ segundo a qual “as regras do princípio sonoro seriam comuns não somente a todas as artes de gosto, mas também às ciências” (BOUISSOU, 2014, p.951). O segundo objetivo das *Observações*, ainda conforme Bouissou, foi uma tentativa de reagir à violência dos golpes disparados por Rousseau contra a música francesa,¹⁸ ataques esses cuja toada começa, por exemplo, com esta comparação:

Fiz outra experiência que exige menos precaução, e que vos parecerá, talvez, mais decisiva. Dei a cantar aos italianos as mais belas árias de Lully e, aos músicos franceses, as árias de Leo e de Pergolesi, e observei que, embora estes últimos estivessem muito distantes de apreender o verdadeiro gosto desses fragmentos, sentiam, no entanto, a melodia, e dela tiravam, à sua maneira, frases musicais cantantes, agradáveis e bem cadenciadas. Mas os italianos, solfejando com muita exatidão nossas árias mais comoventes, não puderam jamais identificar nelas nem as frases nem o canto; essa não era para eles uma música com sentido, mas apenas sequências de notas dispostas sem critério e como que por acaso; eles as cantavam precisamente como vós leríeis palavras árabes escritas em caracteres franceses. (ROUSSEAU, 2005, p.17-18).

16 *Observations sur notre instinct pour la musique...*, de 1754 (RAMEAU, 2008, p.239-276).

17 Trata-se de um texto de 1752, o qual foi publicado em Paris com o título de *Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa démonstration du principe de l'Harmonie, servant de base à tout l'art musical théorique et pratique* (“Novas reflexões do sr. Rameau sobre sua demonstração do princípio da Harmonia, servindo de base ao conjunto da arte musical teórica e prática”) (RAMEAU, 2008, p.183-206). Vale lembrar que a mesma tese lhe granjearia a desconfiança de d’Alembert, o qual, a partir de então, afastar-se-ia cada vez mais dos princípios do compositor que homenageara em seu “Discurso preliminar” da *Encyclopédie* (DIDEROT, 2015, p.42-265).

18 Tais como a análise crítica do famoso monólogo “Enfin, il est en ma puissance”, de *Armide*, personagem da ópera homônima de Lully, em um prólogo e cinco atos, com libreto de Quinault, representada pela primeira vez em 1686. Em sua *Carta*, o filósofo assim resume sua análise do monólogo de *Armide*: “Para resumir em poucas palavras minha opinião sobre o célebre monólogo, digo que, se o considerarmos como canto, não encontraremos nele nem ritmo, nem caráter, nem melodia; se quisermos que seja um recitativo, não encontraremos nem naturalidade, nem expressão; e, qualquer que seja o nome que quisermos lhe dar, vemo-lo cheio de sons prolongados, de trilos e outros ornamentos vocais ainda mais ridículos em uma tal situação do que normalmente o são na música francesa. Sua modulação é regular, mas por isso mesmo pueril, escolástica, sem energia, sem afecção sensível. O acompanhamento se limita ao baixo-contínuo, em uma situação em que todo o poder da música deveria ser mobilizado, e esse baixo é mais próximo ao que se proporia a um estudante em sua lição de música que ao acompanhamento de uma cena viva de ópera, cuja textura instrumental deve ser escolhida e aplicada com um sutil discernimento para tornar a declamação mais sensível e a expressão mais viva. Em duas palavras, se nos déssemos ao trabalho de executar a música dessa cena sem juntar-lhe as palavras, sem gritar nem gesticular, não seria possível distinguir nela nada de semelhante à situação que ela pretende representar e aos sentimentos que quer exprimir, e tudo não parecerá senão uma tediosa sequência de sons modulada ao acaso e apenas para fazê-la durar. No entanto, esse monólogo sempre fez, e não duvido que ainda viesse a fazer um grande efeito no teatro, porque seus versos são admiráveis e a situação, viva e interessante. Mas sem os braços e os gestos da atriz, estou persuadido de que ninguém poderia suportar o recitativo, e que esse tipo de música tem grande necessidade do auxílio dos olhos para poder ser suportável aos ouvidos” (ROUSSEAU, 2005, p.43-44).

Sabemos que, ao rememorar os panfletos publicados durante a *Querelle des Bouffons*, Rousseau atribui um valor extremado à *Carta* de sua autoria, como ele próprio deixa claro no Livro VIII das *Confissões* (que teria sido escrito mais ou menos quinze anos após o término da mesma querela): “O lado do rei quis fazer troça; e foi troçado pelo *Pequeno Profeta*. Quis meter-se a arrazoar, e foi esmagado pela *Carta sobre a música francesa*. Esses dois escritos, um de Grimm, outro meu, foram os únicos que sobreviveram à questão; os outros todos já estão mortos” (ROUSSEAU, 2008, p.351).

É também em um curioso relato das *Confissões* que encontramos a anedota sobre a recepção desse panfleto, na qual transparece claramente o “excesso” de Rousseau, quando este afirma, por exemplo, que os músicos da Ópera teriam maquinado meios de matá-lo na saída do teatro. Vejamos como o autor dessas *Confissões* caracteriza a trama em questão:

O *Pequeno Profeta* que, malgrado meu, obstinaram-se muito tempo em me atribuir, foi levado na troça, e não custou o menor incômodo ao seu autor. Mas a *Carta sobre a música* [francesa] foi tomada a sério, e levantou-se contra mim toda a nação, que se supunha ofendida na sua música. Seria digno da pena de Tácito a descrição do efeito incrível dessa brochura. Era no tempo da grande questão do parlamento com o clero. O parlamento acabava de ser exilado; a fermentação estava no auge; tudo ameaçava um levante próximo. Apareceu a brochura, e no mesmo instante foi esquecida a questão; só se pensou no perigo em que estava a música francesa, e não houve mais levante senão contra mim. Foi ele de tal forma que a nação ainda não se repôs de todo. Na corte, hesitava-se entre a Bastilha e o exílio; e a ordem de prisão teria sido expedida se o sr. de Voyer não lhe mostrasse o ridículo. Quem ler que essa brochura talvez tenha impedido uma revolução, pensará que sonha; é entretanto uma verdade bem real, que toda Paris ainda pode atestar, pois ainda não se passaram quinze anos depois dessa singular questão. (ROUSSEAU, 2008, p.351).

Certo é que a famigerada carta lhe rendeu, à época, um caudaloso coro de injúrias: “[...] se não atentaram contra a minha liberdade, pelo menos não me pouparam insultos; minha própria vida correu perigo”, dramatiza Rousseau. “A orquestra da Ópera fez a honesta conspirata de me assassinar à saída”, continua o filósofo, ao relatar este “entreato” da *Querela do Bufões*, no qual convida seus leitores a assistir a uma espécie de teatralização dos fatos. “Contaram-me; tornei-me ainda mais assíduo à ópera e só muito tempo depois soube que o sr. Ancelet, oficial dos mosqueteiros, que me tinha amizade, poupou-me do complô, fazendo-me escoltar, a minha revelia, à saída da ópera” (ROUSSEAU, 2008, p.351). Tais foram, segundo Rousseau, os desdobramentos dessa querela que teria provocado a divisão de toda Paris em dois partidos que, como vimos, aos olhos do filósofo pareciam “mais encarniçados do que se se tratasse de um negócio de Estado ou de religião” (ROUSSEAU, 2008, p.350).

Mas voltemos à explosiva *Carta*. Em um artigo intitulado “A melodia dos signos”, Franklin de Matos nos lembra que, no pensamento de Rousseau, “música e linguagem sempre estiveram associadas”. E o exemplo que Matos escolhe para ilustrar essa associação é justamente a *Carta sobre a música francesa*:

Nesse texto, cujo alvo principal é o compositor Jean-Philippe Rameau, Rousseau afirma que, se a música italiana é mais capaz de exprimir as paixões que a francesa, é porque privilegia a melodia, e não a harmonia e o contraponto. Tal diferença, aliás, se deve àquilo que distingue os próprios idiomas desses dois povos: enquanto o francês contém poucas vogais sonoras e está cheio de consoantes, articulações e sílabas mudas, o italiano é doce, sonoro, harmonioso e acentuado. (MATOS, 2001, p.163).

Isto posto, o que nos interessa reter do posicionamento do filósofo genebrino na querela em questão é o fato de que, como lembra Kintzler, “o princípio da primazia da harmonia sobre a melodia” foi, de fato, “violentamente combatido por J.-J. Rousseau” (KINTZLER, 1983, p.169-170), pelas razões claramente expostas por Franklin de Matos, no contexto dessa “guerra” que eclodiu na cena e nos bastidores da ópera na Paris dos anos 1750.

Como vimos, Rousseau não foi o primeiro a sustentar a superioridade da música italiana com base em todas essas qualidades às quais se refere Franklin de Matos. Assim como os partidários da música francesa (como Madame de Pompadour, Cazotte, entre outros), que se posicionavam do “lado do rei”, tampouco foram os mais antigos defensores do patrimônio musical de seu país. Entretanto, como sustenta Fumaroli, mesmo na **Querela dos Antigos e dos Modernos**, nenhum Antigo teria ido tão longe a ponto de sustentar, como fez Rousseau,

a superioridade ontológica do gênio antigo, acordado com aquele da Natureza, sobre a decadência moral, política e poética dos Modernos,¹⁹ ou seja, notadamente dos parisienses e de seus filósofos. Nem Boileau, nem mesmo Du Bos teriam ousado escrever, em favor dos Antigos, como Rousseau o fez em seu *Ensaio sobre a origem das línguas*: “Esses tempos de barbárie [a Antiguidade bíblica e homérica] foram o século de ouro”. (FUMAROLI, 2001, p.214; PIMENTA, 2020, p.316).

Ora, conhecemos a conclusão da *Carta*, que parece ter carregado os bastidores da ópera parisiense, onde a atmosfera – ligeiramente derrisória no início da **Querela** – acabou precipitando uma chuva de impropérios. E não era para menos: nesse mesmo texto, o **filósofo-músico** de Genebra, como um legislador da música moderna, arrogava a si o direito de condenar a música francesa a uma severa pena, declarando em alto e bom som esta mal-afortunada sentença:

Creio ter mostrado que não há nem ritmo nem melodia na música francesa, porque a língua não os admite; que o canto francês não passa de um contínuo clamor, insuportável a todo ouvido não preconceituoso, que sua harmonia é tosca, sem expressão, soando apenas como exercício de colegial; que as árias francesas não são árias; que o recitativo francês não é recitativo. Do que concluo que os franceses não têm música e não podem tê-la, ou, se alguma vez a tiverem, será tanto pior para eles. (ROUSSEAU, 2005, p.44).

19 Lembremo-nos de que tal decadência, a qual, de certa maneira, também é denunciada na *Carta sobre a música francesa*, já vinha sendo apontada por Rousseau desde o *Discurso sobre as ciências e as artes* (composto entre 1749 e 1750), até consumir-se em suas análises do *Ensaio sobre a origem das línguas* (composto entre 1753 e 1754, com acréscimos feitos de 1761 a 1763, e publicado em 1781, três anos após a morte do autor), e em alguns de seus verbetes do *Dicionário de música* (composto entre 1753 e 1764).

E seus efeitos nefastos são claramente expostos por Jacques Charpentier, em um artigo cujo título – “J.-J. Rousseau músico marginal?” – já sugere uma aguda provocação a uma linhagem de rancorosos opositores que, ainda hoje, não medem esforços para deslustrar o autor da *Carta sobre a música francesa*, ao retomar a sentença final desse mal-afamado libelo: “[...] para os músicos franceses, Rousseau aparece em primeiro lugar como aquele que escreveu: ‘os franceses não têm música e não podem tê-la; ou, se um dia tiverem uma, tanto pior será para eles’” (CHARPENTIER, 1992, p.513). Entretanto, procurando fazer jus à vocação musical de Rousseau, Charpentier sustenta que essas linhas “célebres e deploráveis” da *Carta*, “somadas à recordação das disputas incessantes que J.-J. Rousseau manteve com o meio musical de seu tempo, constantemente lhe granjeiam o obstinado rancor da maior parte dos meus colegas compatriotas. Entre eles, ainda hoje, muitos chegam mesmo a recusar-lhe o título de músico...”. Naturalmente, conclui Charpentier, é somente

[...] a partir da leitura e do estudo da obra literária e musical de J.-J. Rousseau que nos damos conta de que essas linhas provocantes não deveriam jamais ter sido isoladas do seu contexto polêmico, no qual esse provinciano tímido, incapaz de se fazer admitir nos salões parisienses, trai sua mágoa e suas pretensões não realizadas pela incisividade do seu verbo. (CHARPENTIER, 1992, p.513).

É bem verdade que a **Querela dos Bufões** compreende a querela entre Rousseau e Rameau, como uma espécie de moldura de um dos episódios do extenso e complexo debate entre esses dois *musiciens savants*; debate esse que, além de recobrir “múltiplos aspectos da teoria e da prática musicais” (STERN, 2015, p.239), extrapola o próprio domínio da estética musical, como aponta a arguta observação de Catherine Kintzler, a propósito do alcance da *Carta sobre a música francesa* e do desenvolvimento de sua argumentação em posteriores reflexões do filósofo:

Para além da violência polêmica que a atravessa e que ela suscita [...], a *Carta sobre a música francesa* enuncia o núcleo teórico do pensamento de Rousseau: **ao opor a “melodicidade” da música italiana à complexidade harmônica da música francesa, ela caracteriza a oposição entre o modelo vocal, simples e natural, próprio para exprimir as emoções diretamente, e o modelo articulado, intelectual e material**, segundo o qual as línguas e a música vão pouco a pouco se tornando complicadas e degradadas. Essa oposição é a primeira ocorrência de uma longa série que, um pouco mais tarde, o *Ensaio sobre a origem das línguas* dirá muito claramente em torno de um núcleo filosófico, ao opor, dessa vez, o mundo físico-racional, característico do pensamento clássico, ao mundo “moral” do psiquismo humano. (KINTZLER, 1993, p.131, grifo nosso).

Para dar conta dessa complexidade harmônica da música francesa e, particularmente, dos excessos da harmonia daquele que fora chamado de “destilador de acordes barrocos”²⁰ (ninguém menos que o próprio Rameau), Rousseau recorre à expressividade

20 A alcunha foi atribuída a Rameau por outro Rousseau, não o filósofo, mas o poeta, partidário de Lully em uma querela mais antiga que opusera lullistas e ramistas ou “ramoneurs”, como bem lembra Raphaëlle Legrand: “Pode-se compreender então que seus detratores tenham acusado Rameau de abusar dos efeitos harmônicos. O poeta lullysta Jean-Baptiste Rousseau [1671-1741], aliás, com aspereza o tratou de ‘destilador de acordes barrocos’: *Destillateur d’accords baroques / Dont tant d’idiots sont fêrus / Chez les Thraces et les Iroques / Portez vos opéras bourrus*.”

da melodia da música italiana, acompanhada por uma harmonia simples:

Quando se começa a conhecer a melodia italiana, não se encontra nela inicialmente nada que não seja a graça, e acredita-se que ela é apropriada apenas à expressão de sentimentos agradáveis; mas basta estudar um pouco seu caráter comovente e trágico para logo se surpreender com a força que lhe empresta a habilidade dos compositores nas grandes peças de música. É com o auxílio dessas sábias modulações, dessa textura simples e depurada, desses acompanhamentos vivos e brilhantes, que esses cantos divinos dilaceram ou encantam a alma, põem o espectador fora de si, e lhe arrancam, em seus transportes, os gritos com os quais jamais nossas tranquilas óperas foram honradas. Como consegue o músico produzir esses grandes efeitos? Seria à força de contrastar os movimentos, de multiplicar os acordes, as notas, as partes? À força de empilhar planos sobre planos, instrumentos sobre instrumentos? Todo esse tumulto, que não passa de um mau suplemento ao qual falta o gênio, sufocaria o canto, longe de animá-lo, e destruiria seu interesse ao dividir a atenção. Seja qual for a harmonia que pudessem produzir conjuntamente várias partes, todas bem melódicas, o efeito desses belos cantos desapareceria tão logo se fizessem ouvir simultaneamente, restando apenas o efeito de uma sequência de acordes, que, o que quer que se diga, é sempre frio quando a melodia não os anima, de tal modo que, quanto mais se amontoam despropositadamente os cantos, menos agradável e melodiosa será a música, porque é impossível ao ouvido entregar-se ao mesmo tempo a várias melodias, e, visto que uma apaga a impressão da outra, todo o conjunto só resulta em confusão e barulho. (ROUSSEAU, 2005, p.21).

Pautando-se nos exemplares compositores italianos, Rousseau procede então ao desenvolvimento de sua regra da *unidade de melodia*,²¹ pois, “para que uma música se torne interessante, para que ela leve à alma os sentimentos que nela se quer excitar”,

[...] é preciso que todas as partes concorram para fortalecer a expressão do tema; que a harmonia não sirva senão para torná-la mais enérgica; que o acompanhamento a embeleze sem a encobrir nem desfigurar; que o baixo, por uma marcha uniforme e simples, guie de certa forma aquele que canta e aquele que ouve, sem que nem um nem outro disso se apercebam. Em duas palavras: é preciso que o conjunto não leve ao mesmo tempo mais que uma melodia ao ouvido e mais que uma ideia ao espírito. (ROUSSEAU, 2005, p.21).

Como bem lembra Daniela Garcia, coautora da primeira tradução brasileira da *Carta sobre a música francesa*, foi precisamente neste libelo que Rousseau apresentou, pela primeira vez, sua regra da **unidade de melodia** (GARCIA, 2008, p.5). Foi a essa mesma regra, como aponta Garcia, que o filósofo recorreu “para apoiar seu ponto de vista estético na crítica à música e ao gosto” dos franceses (GARCIA, 2008, p.5), na medida em que, ainda segundo a autora, Rousseau

/ *Malgré votre art hétérogène / Lulli de la lyrique scène / Est toujours l'unique soutien. / Fuyez, laissez-lui son partage / Et n'écorchez pas davantage / Les oreilles des gens de bien* (Jean-Baptiste Rousseau, *Lettre à Louis Racine*, 17 novembre 1739, cité par J.M.B. Clément, Joseph de La Porte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Duchesne, 1775, vol. I, p. 244)” (LEGRAND, 2007, p.119).

21 Cerca de uma década após a *Querela dos Bufões*, ao concluir seus verbetes que seriam publicados no *Dicionário de música*, Rousseau se referiu, no final do artigo “Melodia”, a essa mesma “unidade de melodia”, à qual o filósofo dedicara um verbete inteiro, tamanha a importância que havia adquirido o que ele passaria a chamar de princípio de **unidade de melodia**, “que os italianos sentiram e seguiram sem o conhecer, e que os franceses, porém, não conheceram nem seguiram” (DAUPHIN, 2008, p.754).

[...] “submete a música francesa à prova [ou ao cadinho] da razão”, não com o intuito de verificar se as composições procedem de acordo com regras científicas que a tornariam rígida e fria. Para o autor da *Carta*, a música não é um objeto físico ou matemático, e a razão à qual ele se refere diz respeito a uma luz interior, a um bom senso que segue as tendências naturais do coração; a *razão* com a qual Rousseau julga a música francesa [...] é um processo de reconhecimento do comportamento sensível intuitivo e original presente na constituição moral do homem nos primórdios de seu estado de sociedade; comportamento esse comunicado diretamente pelos sinais presentes na língua, sinais que funcionam como identificadores dos sentimentos, das paixões, das emoções e que são indicados principalmente pelos acentos [...]. (GARCIA, 2008, p.79).

Ainda que, para o Rousseau do *Ensaio sobre a origem das línguas*, a língua italiana também já tenha sofrido certa degeneração, como lembra Garcia, “mostrando-se como língua decadente, sem musicalidade e adaptada às convenções”, tal afirmação, “que parece contradizer toda a argumentação da *Carta*”, pode ser bem compreendida se considerarmos “o contexto específico de cada texto” (GARCIA, 2008, p.90). Assim, pontua Garcia (2008, p.91):

[...] a argumentação da *Carta* [...] se atém a uma problemática estética bem definida, na qual é preciso “tomar um partido”, encontrando uma solução plausível. Dentre as soluções possíveis, entre as duas que se apresentam, o italiano parece ser a melhor opção, pois representa uma reconciliação, uma união entre os aspectos artificiais e alguns elementos naturais que ainda sobrevivem intrínsecos a essa língua. O italiano, então, seria o correspondente atual para o que foi a língua grega no passado.

É possível encontrarmos mesmo uma verdadeira consonância entre a *Carta* e o *Ensaio*. É o que precisamente aponta, mais uma vez, Garcia (2008, p.91): “É na Grécia anterior ao surgimento dos filósofos e dos sofistas que Rousseau afirma estar a verdadeira música, porque era feita a partir de uma língua natural e espontânea [...]. Na *Carta*, ao aprofundar sua análise buscando os princípios primeiros de cada elemento da música, Rousseau [...] recorre à música grega”. Garcia refere-se precisamente a esta importante passagem da *Carta* de Rousseau, na qual o autor afirma que

[...] toda música nacional extrai seu principal caráter da língua que lhe é própria, e devo acrescentar que é principalmente a prosódia da língua que constitui esse caráter. Como a música vocal precedeu em muito a instrumental, esta última sempre recebeu da primeira sua maneira de entoar e seu ritmo, e os diversos ritmos da música vocal só puderam nascer das diversas maneiras pelas quais é possível escandir o discurso e dispor as sílabas breves e as longas umas em relação às outras; o que é muito evidente na música grega, da qual todos os ritmos não eram mais que fórmulas rítmicas obtidas por todos os arranjos das sílabas longas ou breves, e dos pés aos quais a língua e a poesia eram suscetíveis. De modo que, embora se possa muito bem distinguir, no ritmo musical, o ritmo da prosódia, o ritmo do verso e o ritmo do canto, não se deve duvidar de que a música mais agradável – ou, ao menos, a mais bem cadenciada – é aquela em que estes três ritmos confluem conjuntamente da melhor maneira possível. (ROUSSEAU, 2005, p.10-11).

Ao sustentar a tese de que a música de cada nação irá extrair “seu principal caráter da língua que lhe é própria”, sendo que é “a prosódia da língua”, sobretudo, o que constitui este mesmo caráter – após admitir a possibilidade de se conceber “línguas mais apropriadas à música que outras” e algumas línguas “que lhe seriam absolutamente inapropriadas” (ROUSSEAU, 2005, p.9) –, Rousseau vincula inextricavelmente música e linguagem²², de modo que pode comparar as duas músicas, italiana e francesa, com base, por exemplo, na maior ou menor fluidez da entonação e do ritmo que possuiria a língua de cada uma das duas nações (logo, com base também nas consequências da aplicação da música a uma e outra língua, de acordo com a sua constituição).

Nesse sentido, poderíamos nos perguntar quais seriam as características de uma língua “absolutamente inapropriada” à música. A resposta de Rousseau é clara: esta língua seria “composta apenas por sons mistos, sílabas mudas, surdas ou nasais, poucas vogais sonoras, muitas consoantes e articulações” e um ritmo – “cuja percepção produz em grande parte a beleza e a expressão do canto” – pouco marcado ou imperceptível (ROUSSEAU, 2005, p.9-10). De fato, não é preciso ser adivinho para desvendar, a partir desses elementos, o objeto, ou melhor, a língua que corresponde à descrição feita por Rousseau. Vejamos qual seria o resultado, segundo o filósofo, da “aplicação da música a uma língua assim constituída” (ROUSSEAU, 2005, p.9). Antes de tudo, sustenta Rousseau, “a falta de brilho no som das vogais obrigaria a dar muito mais brilho ao das notas; assim, por ser a língua surda, a música seria esganiçada” (ROUSSEAU, 2005, p.9). Posteriormente, prossegue o filósofo, “a aspereza e a abundância das consoantes forçaria a excluir muitas palavras e a tratar as restantes apenas por entonações elementares, tornando a música insípida e monótona” e, “ainda pela mesma razão”, escarnece Rousseau, “seu andamento seria lento e enfadonho, e se quiséssemos apressar um pouco o movimento, sua velocidade assemelhar-se-ia à de um corpo rígido e anguloso rolando sobre o calçamento” (ROUSSEAU, 2005, p.9). Como resultado dessa aplicação, uma vez que “essa música seria incapaz de qualquer melodia agradável”, vaticina Rousseau:

[...] procurar-se-ia suprir essa falta por meio de belezas factícias e pouco naturais, sobrecarregando-a de modulações frequentes e regulares, porém frias, sem elegância e sem expressão. Inventar-se-iam os trêmulos, as cadências, os portamentos e outros adornos postiços que se esbanjariam no canto, tornando-o apenas mais ridículo sem deixá-lo menos maçante. Mesmo com toda essa desagradável ornamentação, a música continuaria lânguida e sem expressão, e suas imagens, desprovidas de força e de energia, pintariam poucos objetos em muitas notas, à semelhança dessas escritas góticas cujas linhas repletas de traços e de letras decoradas não contêm mais que duas ou três palavras, e que encerram muito pouco sentido em um grande espaço. A impossibilidade de inventar melodias agradáveis obrigaria os compositores a dirigir todos seus cuidados à harmonia, e, na falta de belezas reais, introduziriam ali belezas de convenção cujo único mérito seria o de ter vencido uma certa dificuldade. Em vez de uma boa música, criariam uma música erudita; para suplementar a melodia, multiplicariam os acompanhamentos; custa-lhes menos empilhar várias partes ruins umas sobre as outras do que compor uma única que fosse boa. Para diminuir a

22 Remeto o leitor desejoso de se aprofundar nas relações entre a música e a concepção rousseauiana de linguagem à primorosa pesquisa de Arco Júnior (2012, p.60 *et seq.*).

insipidez, aumentariam a confusão; acreditariam fazer música e não fariam mais que ruído. (ROUSSEAU, 2005, p.9-10).

Como sabemos, isto foi precisamente o que, para Rousseau, ocorreu com a música francesa. Dessa “falta de melodia”, outro efeito que resultaria, segundo o diagnóstico de Rousseau, seria precisamente o fato de que “os compositores, por terem desta apenas uma ideia errônea, encontrariam por toda parte melodias à sua maneira”. Logo, “por não terem um canto verdadeiro”, multiplicariam “as partes do canto”, uma vez que

[...] atrevidamente chamam canto ao que não o é; até mesmo ao baixo-contínuo, em uníssono com o qual fariam recitar sem cerimônia os barítonos, desde que isso lhes servisse para recobrir o todo com uma espécie de acompanhamento, cuja pretensa melodia não teria nenhuma relação com a da parte vocal. Por toda parte em que vissem notas, encontrariam canto, já que para eles, efetivamente, o canto não passa de notas. *Voces, praetereaque nihil*.²³ (ROUSSEAU, 2005, p.10).

Voltemo-nos agora para o que diz Rousseau sobre a língua italiana e sua natural musicalidade, ao mesmo tempo em que reapresenta os elementos de uma língua que, ao contrário, não seria apropriada à música (leia-se a língua francesa):

Ora, se há na Europa uma língua apropriada à música, é certamente a italiana; pois essa língua é mais doce, sonora, harmoniosa e acentuada que qualquer outra, e essas quatro qualidades são precisamente as mais convenientes ao canto. Ela é doce porque suas articulações são pouco complexas, porque o encontro de consoantes é nela raro e sem aspereza, e porque, dado que um grande número de sílabas é formado apenas por vogais, as frequentes elisões tornam sua pronúncia mais fluente; ela é sonora porque a maior parte das vogais é brilhante, porque não possui ditongos compostos, quase não tem vogais nasais, e porque as articulações esparsas e fáceis distinguem melhor o som das sílabas, que se torna mais nítido e mais cheio. Em relação à harmonia, que depende do número e da prosódia tanto quanto dos sons, a vantagem da língua italiana é evidente neste ponto, pois é preciso observar que o que torna uma língua harmoniosa e verdadeiramente pitoresca [“no sentido de pintar, ou representar as emoções”, segundo nota da tradução] depende menos da força real de seus termos do que da distância que existe entre o doce e o forte nos sons que ela emprega, e da escolha que se pode fazer para os quadros que se tem a pintar. (ROUSSEAU, 2005, p.14).

Lembremo-nos de que, ao associar música e linguagem, o filósofo procede de modo a vincular igualmente a melodia à música vocal, cuja anterioridade sobre a música instrumental (justificada pelo modelo dos antigos gregos, que não teriam conhecido a harmonia nem o contraponto) enfraqueceria a autonomia desta última e, por conseguinte, da moderna harmonia e do acompanhamento que, para Rousseau, longe de sustentarem a preeminência do canto, sufocam-no e fazem com que perca sua força e seu brilho. Ademais, não é verdade que música e linguagem estão intimamente ligadas às nossas paixões, uma vez que, para o filósofo e músico genebrino, o canto melodioso, justamente, procura imitá-las por meio de acentuadas inflexões?

23 Tais são os dizeres (geralmente atribuídos a Horácio) que Rousseau escolhe como epígrafe de sua *Carta: Sunt verba et voces, praetereaque, nihil* (“São palavras, sons e nada mais”).

A questão do “gênio” e o problema do “gosto” também terão lugar em suas análises, uma vez que, quando se trata de julgar os estilos nacionais da música italiana e da francesa, Rousseau articulará essas mesmas noções para dar maior força à argumentação em favor da linhagem de Metastasio.²⁴

As discussões sobre o gênio ou sobre o gosto musical, as quais se fazem notar sobremodo no elogio da música italiana e nas severas críticas à música francesa, serão também resultantes da argumentação inicialmente apresentada por Rousseau em sua *Carta sobre a música francesa* e, ao longo de aproximadamente quinze anos, desenvolvida nos artigos que viriam a compor o seu *Dictionnaire de musique* (concluído em 1764 e publicado em 1768).

No verbete “Compositor” que Rousseau escrevera para a *Encyclopédie*, vemos as noções de gênio e gosto imbricarem-se de tal maneira que a criação de certa unidade como que inflama ou inspira aquele que compõe música e o aproxima a certos compositores da tradição musical italiana, como Pergolesi, para mencionarmos apenas um exemplo apresentado pelo filósofo (embora este único exemplo seja bastante emblemático, uma vez que se trata do autor de *La Serva Padrona*, *intermezzo* que, como vimos, teve um importante papel na abertura da querela que ora abordamos). Uma vez mais, ouçamos Rousseau:

O que entendo por gênio não é esse gosto bizarro e caprichoso que semeia por toda a parte o barroco e o difícil; que só sabe embelezar ou variar a harmonia à força de ruído ou dissonâncias: é esse fogo interior que, incessantemente, inspira cantos novos e sempre agradáveis; expressões vivas, naturais e que se dirigem ao coração; uma harmonia pura, comovente e majestosa. Foi esse divino guia que conduziu Corelli, Vinci, Hasse, Gluck e Rinaldo di Capua ao santuário da Harmonia; Leo, Pergolesi e Terradeglias, ao da expressão e do belo canto. (DIDEROT, 1753, tomo 3, p.769).

Ainda sobre esta passagem do verbete “Compositor”, é curioso observar que Rousseau assimila o gosto musical degenerado – aquele “gosto bizarro e caprichoso” – ao que ele chama de “barroco” – termo que, aplicado à música, o filósofo definiria da seguinte forma (no verbete homônimo do seu *Dicionário de música*): “Uma música **barroca** é aquela em que a harmonia é confusa, carregada de modulações e dissonâncias, o canto duro e pouco natural, a entonação difícil e o movimento forçado” (DAUPHIN, 2008, p.126). Não por acaso, tal definição abarca as características que Rousseau atribui à música francesa e, especialmente, à música de Rameau.

Mas o que afinal faz com que Rousseau prefira a música de Pergolesi à dos franceses e, especialmente, aquela composta por seu arqui-inimigo dijonês? Ora, a resposta está, como bem lembra Bardez, na “clareza” de escritura e no “desenho”²⁵ perfeito de seu

24 Antonio Trapassi, vulgo Pietro Metastasio (1698-1782), poeta, músico e libretista italiano. Em seu *Dicionário de música*, Rousseau cita o nome desse “genial poeta” nos verbetes “Duo” e “Gênio” (DAUPHIN, 2008, p.302 e 360). O leitor desejoso de conhecer os escritos deste autor, que foi considerado como “o Sófocles italiano”, poderá consultar com proveito o volume organizado por Franco Mollia (METASTASIO, 1979).

25 O “desenho” [*dessein*], em música, explica Rousseau (no verbete homônimo do seu *Dicionário de música*), “é a invenção e a condução do tema, a disposição de cada parte e o ordenamento geral do todo. [...] Essa ideia do **desenho** geral de uma obra também se aplica particularmente a cada trecho que a compõe. Assim, **desenhamos** uma ária, um duo, um coro etc.” (DAUPHIN, 2008, p.260). Sobre as especificidades do conceito

Stabat Mater, por exemplo. “O tutti de primeiros violinos dobra frequentemente a voz, a orquestra não prolonga (muito frequentemente) a música para além das pausas das árias e, ao precederem estas últimas, enunciam suas melodias pura e simplesmente”; e as “vozes em duo”, ainda que não estejam sempre em terças, conclui Bardez, “pronunciam a maior parte do tempo as mesmas sílabas” (BARDEZ, 1980, p.109).

Como bem observou Daniel Paquette, “Rousseau e Rameau não cessaram jamais a polêmica sobre a natureza da ópera italiana repousando sobre a melodia, da ópera francesa, fundada sobre a harmonia” (PAQUETTE, 2006, p.786). Que Rousseau tenha “escolhido o campo dos italianos” em razão da doçura, da sonoridade, do caráter harmonioso, e naturalmente acentuado da língua italiana (qualidades essas que, de acordo com o filósofo, são as mais convenientes ao canto), ou da fluência e simplicidade do recitativo²⁶ e das arietas,²⁷ cuja “força e variedade das paixões e dos quadros” atestam sua superioridade em relação à música francesa, são argumentos que já reiteramos suficientemente (ROUSSEAU, 2012, p.224). Todavia, como bem aponta Rochat: “Rapidamente o conflito muda de terreno e se politiza: a *tragédie lyrique* representa o absolutismo governamental face à música italiana mais popular, mais livre, mais conforme às aspirações da futura classe dirigente: a burguesia”. No próprio seio do século das Luzes, pondera Rochat, “produz-se uma crise do racionalismo: a procura da expressão verdadeira do sentimento funda uma nova estética em que a efusão do coração traça as vias do romantismo que se avizinha” (ROCHAT, 2012, p.35).²⁸ Claro está, portanto, que o que estava em jogo nessa “batalha” – a famosa **Guerra dos Bufões** –, por mais derrisória que, ainda hoje, possa parecer a alguns, não era tão somente “uma questão de gosto” (ROCHAT, 2012, p.35).

de “desenho” no século XVIII, remeto o leitor à tradução do *Dicionário de música* de Rousseau realizada por José Luis de la Fuente Charfolé, na qual se encontra uma extensa e esclarecedora nota sobre este mesmo termo (FUENTE CHARFOLÉ, 2007, p.178-179, n. 113).

26 No verbete “Estilo”, da *Enciclopédia*, Rousseau se refere ao recitativo (ou “estilo dramático”) da seguinte forma: “**Estilo** dramático ou recitativo é um estilo próprio às paixões. Ver RECITATIVO” (DIDEROT, 1765, tomo 15, p.556). Já no verbete “Recitativo”, o autor esclarece que **recitativo** é “um gênero de canto que se aproxima muito da palavra; é propriamente uma declamação em música, na qual o músico deve imitar, tanto quanto possível, as inflexões de voz do declamador. Por conseguinte, este canto é chamado **recitativo**, porque se aplica ao relato ou à narração, e o empregamos no diálogo. [...] A língua italiana, doce, flexível e composta de palavras fáceis de pronunciar, permite ao **recitativo** toda a rapidez da declamação. Aliás, eles desejam que nada de estranho se misture à simplicidade do **recitativo**, e acreditariam deturpá-lo ao incorporar-lhe quaisquer ornamentos do canto. Os franceses, ao contrário, preenchem o seu recitativo tanto quanto podem. Sua língua, mais carregada de consoantes, mais áspera, mais difícil de pronunciar, demanda mais vagar; e é sobre esses sons desacelerados que eles esgotam as cadências, os acentos, as apojaturas e até as *roulades*, sem se preocupar muito com a conformidade entre todos esses ornamentos e o personagem ao qual dão voz e as coisas que o fazem dizer. Por isso, nas nossas óperas, os estrangeiros não são capazes de distinguir o **recitativo** da ária. [...] Seja como for, certo é que, de comum acordo, o **recitativo** francês se aproxima mais do canto e o italiano, da declamação. Nesse ponto, o que mais é preciso para resolver a questão?” (DIDEROT, 1765, tomo 13, p.854).

27 Em seu *Dicionário de música*, Rousseau define esse termo da seguinte maneira: “ARIETA. *s.f.* Este diminutivo, oriundo do italiano, significa precisamente **pequena ária**; mas o sentido dessa palavra é invertido na França, e aí se chamam **arietas** os grandes trechos de música de um movimento geralmente muito alegre e marcado, os quais são cantados com acompanhamentos de sinfonia e são comumente escritos em rondô (Ver ÁRIA, RONDÔ)” (DAUPHIN, 2008, p.114).

28 Para uma leitura política da *Querelle des Bouffons*, remeto o leitor ao volume organizado por Andrea Fabiano (2005).

Referências bibliográficas:

- ARCO JÚNIOR, Mauro Dela Bandera. *A palavra cantada ou a concepção de linguagem de Jean-Jacques Rousseau*. Orientador: Maria das Graças de Souza. 2012. 162 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – FFLCH, USP, São Paulo, 2012.
- BAECQUE, Antoine de; MELONIO, Françoise. Lumières et liberté: les dix-huitième et dix-neuvième siècles. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (dir.). *Histoire culturelle de la France*. Paris: Éditions du Seuil, t. 3, 2005.
- BARDEZ, Jean-Michel. *La gamme d'amour de J.-J. Rousseau*. Genève: Slatkine, 1980.
- BOCCADORO, Brenno. Introduction [Lettre à M. Grimm]. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. *Écrits sur la musique*. Genève: Slatkine; Paris: Champion, t. XII, 2012. p. 207-212.
- BORREL, Eugène. La Querelle des Bouffons. In: ROLAND-MANUEL (dir.). *Histoire de la musique*. II vol. 1. Paris: Gallimard, 2001 [1963]. p. 26-39.
- BOUISSOU, Sylvie. *Jean-Philippe Rameau: musicien des Lumières*. Paris: Fayard, 2014.
- CERNUSCHI, Alain. Introduction. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Sous la direction de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger. *Écrits sur la musique*. Genève: Slatkine; Paris: Champion, t. XII, 2012. p. 175-185.
- CHARPENTIER, Jacques. J.-J. Rousseau musicien marginal? In: THIÉRY, Robert. *Rousseau, l'Emile et la Révolution: actes du colloque international de Montmorency (27 septembre – 4 octobre 1989)*. Paris: Universitas/Ville de Montmorency, 1992. p. 513.
- COELHO, Lauro Machado. *A Ópera na França*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- DAUPHIN, Claude (ed.). *Le Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, 2008.
- DIDEROT, Denis. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris, 1751-1765. 17 v. Edição eletrônica pela Universidade de Chicago, a cargo de Robert Morrissey e Glenn Roe. Disponível em: <http://encyclopedia.uchicago.edu/node/176>.

DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean le Rond. *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*: discurso preliminar e outros textos. V. 1. Org. Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza. Trad. Fúlvia Moretto e Maria das Graças de Souza. 1. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2015a.

DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean le Rond. *Enciclopédia, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios*: sociedade e artes. V. 5. Org. Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza. Trad. Maria das Graças de Souza et al. 1. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2015b.

FABIANO, Andrea. *La "Querelle des Bouffons" dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*. Paris: CNRS, 2005.

FUENTE CHARFOLÉ, José Luis de la (ed.). *Diccionario de música*: Jean-Jacques Rousseau. Trad. José Luis de la Fuente Charfolé. Madrid: Akal, 2007.

FUMAROLI, Marc. Les abeilles et les araignées. In: LECOQ, Anne-Marie (ed.). *La Querelle des Anciens et des Modernes*. Paris: Gallimard, 2001. p. 7-218.

GARCIA, Daniela de Fátima. *A música sob a perspectiva crítica de Rousseau: uma análise da Carta sobre a música francesa*. Orientador: José Oscar de Almeida Marques. 2008. 147 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – IFCH, Unicamp, Campinas, 2008.

JACOB, François. De la musique avant toute chose. In: MIRODATOS, Yves (dir.). *Jean-Jacques Rousseau: le sentiment et la pensée*. Grenoble: Glénat, 2012. p. 63-71.

KINTZLER, Catherine. Harmonie [2] Primauté de l'harmonie sur la mélodie]. In: BEAUSSANT, Philippe. *Rameau de A à Z*. Paris: Fayard ; IMDA, 1983. p. 169-170.

KINTZLER, Catherine. La Motte Houdar [Houdard, Houdart], Antoine de. In: BENOIT, Marcelle (dir.). *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris: Fayard, 1992. p. 382.

KINTZLER, Catherine. Introduction à la Lettre sur la musique française. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues*: suivi de Lettre sur la musique française et Examen de deux principes avancés par M. Rameau. Paris: Garnier-Flammarion, 1993. p. 129-134.

KÜHL, Paulo Mugayar. A comparação entre a ópera italiana e a francesa: Raguenet e a irreducibilidade de duas tradições. *Revista Música*, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 147-195, maio 2014.

LANDORMY, Paul. *Histoire de la musique*. Paris: Librairie Delaplane, [s. d.].

LAUNAY, Denise. *La Querelle des Bouffons*. Textes des pamphlets avec introduction, commentaires et index. Genève: Minkoff reprint, 1973. 3 v.

LEGRAND, Raphaëlle. *Rameau et le pouvoir de l'harmonie*. Paris: Cité de la musique, 2007.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *Histoire de la musique occidentale*. Paris: Fayard; Messidor, 1985.

MATOS, Franklin de. *O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*. Prefácio de Bento Prado Júnior. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

METASTASIO, Pietro. *Opere*: a cura di Franco Mollia. Milano: Garzanti, 1979.

PAQUETTE, Daniel. RAMEAU, Jean-Philippe. In: TROUSSON, Raymond; EIGELDINGER, Frédéric S. *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Honoré Champion, 2006. p. 784-787.

PIMENTA, Pedro Paulo (org.). *Rousseau: escritos sobre a política e as artes*. Org. Pedro Paulo Pimenta. Trad. Pedro Paulo Pimenta et al. São Paulo: Ubu ; Ed. UnB, 2020.

POT, Olivier. Introduction [Lettre sur l'opéra italien et français]. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Écrits sur la musique, la langue et le théâtre. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Paris: Gallimard, t.V, 1995.p. LXXIV-LXXXI.

POT, Olivier. Notes et variantes [Lettre sur la musique française]. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Écrits sur la musique, la langue et le théâtre. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Paris: Gallimard, t.V, 1995. p. 1448-1494.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Intégrale de l'Œuvre Théorique*: traités, Méthodes, Préfaces, Polémiques et Correspondances. Édition de Bertrand Porot et Jean Saint-Arroman. Bressuire: Éditions Fuzeau Classique, 2008. V. II.

REBATET, L. *Une histoire de la musique*. Paris: Robert Laffont; Compagnie Française de Librairie, 1995.

RIEMANN, Hugo. *Historia de la música*. Trad. Antonio Ribera y Maneja. Barcelona: Labor, 1959.

ROCHAT, Jean-Blaise. Rousseau et la musique. *In*: DESPOT, Slobodan. *Une heure avec Rousseau*. Vevey: Xenia, 2012. p. 31-38.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. Écrits sur la musique, la langue et le théâtre. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Paris: Gallimard, t. V, 1995.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta sobre a música francesa*. Trad. e notas José Oscar de Almeida Marques e Daniela de Fátima Garcia. Campinas: Unicamp; IFCH, 2005. (Textos Didáticos, n. 58).

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. Trad. Rachel de Queiroz (livros I a X) e José Benedicto Pinto (livros XI e XII). São Paulo: Edipro, 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Textos autobiográficos & outros escritos*. Trad., introd. e notas de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. *In*: TROUSSON, Raymond; EIGELDINGER, Frédéric S. (dir.). *Œuvres autobiographiques*. Genève: Slatkine; Paris: Champion, t. I. 2012a.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*. *In*: TROUSSON, Raymond; EIGELDINGER, Frédéric S. (dir.). *Écrits sur la musique*. Genève: Slatkine; Paris: Champion, t. XII, 2012b.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Ed. concisa. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

STERN, Martin. *Jean-Jacques Rousseau, la conversion d'un musicien philosophe*. Paris: Honoré Champion, 2015.

Figuras retórico-musicais no *Te Deum* de Luís Álvares Pinto

Rhetoric-Musical Figures aspects in the *Te Deum* by
Luís Álvares Pinto

Denise de Lima Santiago Figueiredo¹
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES
deniselsantiago@gmail.com

Leni Ribeiro Leite²
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES/CNPq
leni.ribeiro@gmail.com

Mônica Vermes³
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES/CNPq
mvermes@gmail.com

Submetido em 29/04/2020
Aprovado em 11/09/2020

Resumo

A retórica tem seu nascimento e desenvolvimento na Grécia e posteriormente em Roma, alcançando toda a Europa no final da Antiguidade e se estendendo ao medievo, contribuindo para o enriquecimento de várias esferas do conhecimento humano, bem como da música. O contato entre as duas artes se dá, a partir do século XVI por meio dos tratados que vão desde compositores alemães, franceses, italianos, até os portugueses, chegando então, aos músicos brasileiros estudantes na metrópole, o conhecimento consciente da utilização de elementos e técnicas que estabelecem, entre outras possibilidades, uma maior aderência junto à plateia. Situado neste quadro está Luís Álvares Pinto, compositor e professor brasileiro que, por meio de seu contato com os estudos humanísticos, trouxe à sua obra *Te deum Laudamus* possíveis figuras de elocução que caracterizam a aplicabilidade da retórica em sua música.

Palavras-chave: Retórica. Música. Luís Álvares Pinto. *Te deum*.

Abstract

Rhetoric has its birth and development in Greece and later in Rome, reaching all of Europe at the end of Antiquity and extending to the Middle Ages, contributing to the enrichment of various spheres of human knowledge, as well as music. The contact between the two arts takes place, from the 16th century through treaties ranging from German, French, Italian, and Portuguese composers, reaching then, to Brazilian musicians students in the metropolis, the conscious knowledge of the use of elements and techniques that establish, among other possibilities, greater adherence to the audience. Located in this framework is Luís Álvares Pinto, Brazilian composer and teacher who, through his contact with humanistic studies, brought to his work *Te deum Laudamus* possible figures that characterize the applicability of rhetoric in his music.

Keywords: Rhetoric. Music. Luís Álvares Pinto. *Te deum*.

1 Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo – (UFES). Mestra em Letras - Linguagens e Representações – (UESC). Pesquisadora do Núcleo de Estudos Literários e Musicológicos da UFES (NELM).

2 Leni Ribeiro Leite é graduada em Letras (Português-Latim) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1999), Mestre em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003) e Doutora em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008). Fez Pós-Doutoramento no ano acadêmico 2013-2014 na University of Kentucky, junto ao Institutum Studiis Latinis Provehendis. É professora de Língua e Literatura Latina na Universidade Federal do Espírito Santo, credenciada como permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em História da mesma instituição. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa (PQ-2) pelo CNPq.

3 Bacharel em Música (Composição e Regência) pelo IA-Unesp (1988), Mestre em Artes (Música) pela mesma universidade (1996) e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (2003). Realizou um estágio de pós-doutorado no Departamento de Música da ECA/USP (2004-2005) e um segundo estágio no Instituto de Artes - Unesp (2012-2015). Atualmente é Professora Associada da Universidade Federal do Espírito Santo, onde leciona as disciplinas de história da música na graduação e atua nos programas de pós-graduação em Letras (PPGL) e em Comunicação e Territorialidades (PÔSCOM). Membro da Diretoria da IASPM-AL (Associação Internacional para Estudo da Música Popular - América Latina) - 2016-2018. Bolsista do Programa de Apoio à Pesquisa da Biblioteca Nacional (2016-2017). Membro do Comitê Acadêmico da Music Criticism Network.

1. Introdução

Comunidades humanas costumam diferenciar os modos de comunicação entre o especializado e o cotidiano. Segundo Thomas Habinek (2005, p.1), a distinção ordena o caos implícito na própria linguagem humana, e a fala, neste contexto, organiza a linguagem e a diversidade de uma comunidade e, ao mesmo tempo, articula suas crenças e aspirações compartilhadas.

A retórica insere-se como tradicional meio utilizado para produção de atos comunicativos. Na atualidade, ainda não há consenso em sua utilidade e definição: chega a ser entendida como mera manipulação ou ornamento linguístico, e ainda como discurso que serve de artifícios racionais e psicológicos sem argumentação de valores e princípios nutridos por raciocínio crítico e válido. Assentada também como um conjunto prático que deriva de uma teoria e não uma teoria que deriva de uma prática, de forma simples, pode-se sintetizar a técnica retórica não como arte de falar o bem ou a verdade, mas sim, de falar bem.

Desde Platão, fazem-se presentes a tensão e a guerra entre retórica e filosofia, que aparecem em posições contrárias quanto à autoridade e à autenticidade da técnica (BARTHES, 1975, p.161). A visibilidade dada a ela pelo filósofo grego, como uma técnica que não se preocupa com a verdade, mas com um discurso de defesa dentro de um empirismo, voltada para uma mera forma de adulação e manipulação, desqualifica seu estatuto de arte e a relega somente ao perímetro da persuasão.

De acordo com Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho (2010), ainda há uma prática comum em vincular as ideias de Górgias, personagem de Platão, como expoente da arte retórica e definir, assim, a arte retórica como arte da persuasão. A autora lembra que, por estarem, no diálogo, ficcionadas as ideias de Platão, consequentemente, sua definição de retórica apresenta-se a serviço de sua crítica a ela.

Além de Platão, Aristóteles, outro filósofo que na Antiguidade deu muita atenção à retórica, também não tinha uma opinião muito favorável a seu respeito. Aristóteles não se desprende tanto das ideias de seu mestre, e tem uma postura próxima à defendida por Górgias no diálogo de Platão. Então, mesmo considerando a retórica uma arte, entendia que poderia ser usada tanto de forma justa como de forma injusta, apoiado na compreensão do poder persuasivo da palavra. Mesmo a justiça e a verdade seriam submetidas à complacência de um auditório, já que este poderia ou não compreender os desdobramentos de determinados argumentos.

Em seu texto *Retórica*, Aristóteles (Ret. VIII) declara que a retórica é a outra face da dialética, para ele, ambas não se tratam de ciências, mas se ocupam de questões ligadas ao conhecimento comum. Em sua visão, todas as pessoas de alguma maneira participam de uma ou de outra, pois todas elas tentam em certa medida questionar e sustentar um argumento, defender-se ou acusar. Por isso, critica os outros discursos sobre a retórica que levam pelo *pathos*, pois, em sua opinião, devem ser levados pela *logos*. Aristóteles (Ret. VIII), ao sistematizar a retórica, marca seu tempo histórico e seu influxo cruza o medievo, chegando até o XVIII com categorias balizadas. As sistematiza-

ções das técnicas da instituição retórica dos gêneros oratórios gregos feitas por ele, foram elementos de textos doutrinários, com variados usos, e que, como lembra Hansen (2015, p. 17), cada vez mais propagavam o nome de Aristóteles como “princípio unitário de autorização da autoria e da autoridade da discursividade: “A ‘Retórica’ segundo Aristóteles”. Hansen (2015, p.17) ainda escreve:

As técnicas da instituição retórica foram sistematizadas em textos doutrinários desde a *Técnica retórica*, de Aristóteles, por volta de 360 a. C. Depois, principalmente, pela *Retórica para Herênio*, do Anônimo romano, por volta de 80 a. C.; pelos vários textos de Cícero, como o *De oratore* e as *Partitiones oratoriae*, no século I a. C.; pelo texto de Quintiliano, *Institutio oratoria*, e o de Tácito sobre os oradores, no séc. I d. C., e por muitos textos de autores conhecidos como *rhetores latini minores*, como Rufiniano, Fortunaciano, Victorino, Júlio Severiano; e, ainda, por Santo Agostinho, Marciano Capela, Empório; e autores da romântica ‘Idade Média’, Beda, Boécio, Vinsauf, *grands rhétoriciens* franceses etc.; e textos de autores dos séculos XV, XVI, XVII e XVIII, como Hermolau Barbaro, Lorenzo Valla, Agrícola, Scalígero, Robortello, Minturno, Melancton, Erasmo de Roterdã, Pierre La Ramée, Alfonso de Torres, Tasso, Fray Luis de Granada, Diego de Valadés, Emanuele Tesauro, Baltasar Gracián, Matteo Peregrini, Sforza Pallavicino, Francisco Leitão Ferreira, Lamy, Luzán, DuMarsais, Fontanier, Cândido Lusitano etc.

Assim, desde a Antiguidade Clássica, os estudos retóricos apresentam flexibilidade. Neste sentido, não se trata de um sistema uniforme e preciso, e nem tampouco de uma manobra no campo linguístico. Seus desdobramentos no discurso atuam como diferentes possibilidades para a utilização da linguagem. Segundo Hansen (2013), o termo “retórica” com o sentido que tem na fórmula grega *tékhne rhetoriké*, “técnica retórica”, e na latina, *ars rhetorica*, “arte retórica”, são adjetivos, como em português, técnica retórica, significando portanto, uma qualidade. Segundo o pesquisador, “com o adjetivo, evita-se a ilusão da existência de um corpo unitário, fechado e acabado, como saber ou objeto positivo que apenas espera reconhecimento”. Além disso, ao subtrair a ideia do substantivo, “elimina-se o idealismo e ressalta-se a materialidade contingente das práticas que recorrem às técnicas retóricas” (HANSEN, 2013, p. 13), que dentro da tradição da instituição retórica greco-romana, especifica mimeticamente os enunciados dos regimes discursivos da oratória antiga.

À medida em que se firmou como arte do falar e do pensar, a retórica foi sendo compreendida como saber que se nutre e se coloca a serviço de tantos outros saberes. Como forma de comunicação interdisciplinar e transdisciplinar faz-se presente na filosofia, na dialética, no direito, e em outras artes, como na literatura e na música.

2. Retórica e música: aproximações

Ao analisar a retórica aristotélica em sua divisão clássica, Barthes (1975) descreve os dois tratados distintos escritos por Aristóteles como duas técnicas autônomas, com seus encaminhamentos específicos: a técnica retórica – que trata de uma arte da comunicação cotidiana, do discurso público – a que regulamenta a progressão do discurs-

so, de ideia a ideia; e a técnica poética – uma arte de evocação imaginária, a progressão da obra, de imagem a imagem. Para o pensador francês, é justamente a oposição destes dois sistemas, um poético e outro retórico, que definem a retórica aristotélica.

A fusão da retórica e da poética consagrou-se no vocabulário da Idade Média, em que as artes poéticas são retóricas, pois os grandes retóricos são poetas. Barthes (1975, p.164) salienta que esta fusão é capital, ou seja, está na origem mesma da ideia de literatura – a retórica aristotélica enfatiza o raciocínio. Em seguida, aconteceu o contrário, a retórica se identificou com os problemas, não de prova, mas de composição e de estilo: a literatura, ato total da escrita, definiu-se pelo bem escrever.

Neste sentido, mantendo a retórica dentro do âmbito da linguagem, é que ainda no medievo, a partir do raciocínio baseado no sistema pedagógico da Antiguidade Clássica, organizou-se o ensino de disciplinas chamadas artes liberais⁴. Separadas em grupos distintos, este conjunto de estudos se dividiam em *trivium*, que concentrava gramática, retórica e dialética, pertinentes ao campo da linguagem, e *quadrivium*⁵ que englobava o ensino por meio de quatro ferramentas relacionadas à matéria e à quantidade: astronomia, aritmética, geometria e música.

A inclusão da música nessa categoria se dá pela acepção, oriunda da tradição pitagórica⁶ que a projeta como capaz de harmonizar o próprio universo. Essa concepção também está em Boécio (*De inst. mus.* 1,2):

Em primeiro lugar, [a música] cósmica é perceptível sobretudo pelo que é visto no próprio céu, ou na combinação dos elementos, ou na sucessão de estações, pois como é possível que uma máquina tão veloz como a do céu se mova em uma trajetória muda e silenciosa? Ainda que seu som não chegue aos nossos ouvidos, porque por muitas causas é necessário que assim seja, não é possível, contudo, que um movimento tão veloz de corpos assim volumosos não produza absolutamente nenhum som, principalmente porque os cursos das estrelas estão ajustados em uma harmonia tão grande, que nada tão perfeitamente unido, nada tão perfeitamente ajustado pode ser concebido. De fato, umas órbitas se

4 Na Antiguidade, o ensino da música como importante paralelo ao da retórica já estava prescrita entre os gregos. Para Platão (*Rep.*, 401d), na discussão entre Sócrates e Glauco, a música aparece como parte importante da educação, pois, seria capaz de atingir mais profundamente a alma de um cidadão: “a educação musical é a parte principal da educação, porque o ritmo e a harmonia têm o grande poder de penetrar na alma e tocá-la fortemente, levando com eles a graça e cortejando-a, quando se foi bem-educado. E também porque o jovem a quem é dada como convém sente muito vivamente a imperfeição e a feiura nas obras da arte ou da natureza e experimenta justamente desagrado. Louva as coisas belas, recebe-as alegremente no espírito, para fazer delas o seu alimento, e torna-se assim nobre e bom; ao contrário, censura justamente as coisas feias, odeia-as logo na infância, antes de estar de posse da razão, e, quando adquire esta, acolhe-a com ternura e reconhece-a como um parente, tanto melhor quanto mais tiver sido preparado para isso pela educação”. Gertrud Mersiovsky (2005, p. 104), salienta que: “O sistema educativo, intitulado *septem artes liberales*, tinha sua origem na Antiguidade. Permaneceu ao longo dos séculos, com aplicações e algumas modificações, até o final do século XVIII. Hippias de Elide (V/IV século a.C.) é tido como o criador do sistema educativo, baseado nas *artes liberales*. O saber, como unidade de técnicas múltiplas (*pleistai téchnai*, Platão), é liberal, porque se dedica a atividades dignas do homem, dando-lhe honra e glória”. Um entendimento que se perpetuou, e em *De magistro*, escrito por Tomás de Aquino no século XIII d. C., as artes liberais mantiveram sua forma razoavelmente inalterada, no que tange a divisão em dois grupos de estudo.

5 O *Trivium* etimologicamente significa “o cruzamento e articulação de três ramos ou caminhos” O *Quadrivium* etimologicamente o cruzamento de quatro ramos ou caminhos.

6 Uma espécie de cosmologia, aqui descrita por José Miguel Wisnik (2014, p. 99): “a descoberta de uma ordem numérica inerente ao som faz da analogia entre as duas séries, do som e do número, um princípio universal extensivo a outras ordens, como a dos astros celestes. A pesquisa das proporções intervalares provoca e alimenta o demônio das correspondências e a suposição do caráter intrinsecamente analógico do mundo, pensado através da convergência de considerações aritméticas, geométricas, musicais e astronômicas. A ordenação progressiva que se percebe na seriação interna ao som, em que certas qualidades melódicas se revelam regidas por quantidades numéricas, integra uma cadeia maior de similitudes que liga a terra e o céu e onde, num eco micro e macro-cósmico, os astros tocam música”.

deslizam mais acima, outras mais abaixo, e de tal forma giram todas com o mesmo impulso que, por meio de distintas desigualdades, a ordem desses cursos se conduz invariável. Assim, não pode faltar a essa revolução celeste a ordem invariável de uma fixa sequência de sons.

Então, se no *quadrivium* estão as disciplinas baseadas no número, manifestando por meio do racional, pitagórico, cosmológico, o caminho para chegar à sabedoria, a presença da música no *quadrivium* explica-se por suas características matemáticas de proporção e razão. Assim entendida, a música é matemática acusticamente manifestada, contendo sua face especulativa, a *musica theórica*.

Concomitante a esta construção, no *trivium* estão as disciplinas da palavra, portanto, da linguagem, culminando na *musica practica* (*ars cantus, ars compositionis*). Desse modo, mesmo pertencendo fundamentalmente ao *quadrivium*, muitos tratados musicais setecentistas tratam a música como “imitação sonora”, e como escreve a pesquisadora Mônica Lucas (2007, p. 225):

A voz (cantada), a melodia e o ritmo musicais são entendidos como veículos para mover o público, imitando as paixões humanas. Essa semelhança de finalidade entre a música e o discurso verbal, reiterada pela própria presença da palavra nos discursos cantados, possibilitou que se procurasse realizar aproximações sistemáticas entre música e oratória.

Esta natureza múltipla, manifestada no deslocamento entre o *trivium* e o *quadrivium*, apresenta a música como linguagem e como matemática, o que constitui uma de suas mais peculiares características. No entanto, ao longo dos séculos, a humanidade passava a assumir o controle de sua própria cosmovisão, não mais como um ser dependente da vontade divina. Barthes (1975) afirma, que a relevância do estudo do *trivium* advém, primordialmente, do revezamento da importância alcançada por cada uma das disciplinas em diferentes momentos da história e do modo como cada uma delas interveio sobre as demais durante esses períodos. Dentre esses revezamentos, não se pode desconsiderar a supremacia alcançada pela lógica sobre a retórica a partir da revolução científica iniciada por Galileu, uma vez que o método lógico dedutivo se firmou como um dos principais pilares daquilo que se convencionou denominar, a partir dos séculos XVI e XVII, como a moderna ciência da natureza. Então, o *trivium* alcançou um espaço nunca antes ocupado⁷, e, consequentemente provocou o aprofundamento no pensamento retórico, especialmente baseado na *Institutio Oratoria*, de Quintiliano.

Inscrita como arte e como ciência nas poéticas musicais dos séculos XVII e XVIII, em textos técnicos, a música destaca-se em sua concepção discursiva, alcançando o viés retórico. Logo, a aproximação do escritor, ou orador com os conhecimentos mu-

7 A contribuição dos chamados músicos práticos, como o cantor, foi fundamental para o entendimento da música como parte do *trivium*, como lembra Dietrich Bartel (1997, p. 12) em sua obra *Musica Poetica*: “A música aplicada era considerada uma arte que lidava com elocução ou entrega e, portanto, era mais parecida com a retórica do que com a matemática. Além de dirigir a escola ou os coros da igreja e ensinar os rudimentos da música, o cantor também era freqüentemente chamado a ensinar outras matérias do *trivium*, especialmente o latim e a retórica [...]. Enquanto as disciplinas lingüísticas eram consideradas inferiores ou triviais ao lado dos sujeitos *quadriviais* no ordenamento medieval das sete artes liberais, esse ranking mudaria com o alvorecer do renascimento. Retórica e poesia, em vez de matemática, seriam cada vez mais consideradas como disciplinas irmãs da música”.

sicais também é evidente e necessária, segundo o que foi preconizado por Quintiliano (*Inst.or.* 1, 10, 22-23):

A música tem dois ritmos nas vozes e no corpo, pois é necessário que ambos tenham regras próprias. O músico Aristóxeno divide o relativo à voz em ritmo e melodia, um dos quais diz respeito à cadência e o outro, ao canto e aos sons. Assim sendo, porventura tudo isso não é necessário ao orador? O primeiro deles se relaciona com a gesticulação, o segundo com a colocação das palavras e o terceiro com as inflexões da voz, que na prática são também muitas: a não ser talvez que apenas nos poemas e nos cantos se exijam certa estrutura e uma adequada convergência das vozes, que na oratória são dispensáveis, ou que não se usem no discurso a disposição das palavras e as inflexões da voz de modo tão variado conforme o assunto, como na música.

Por conseguinte, a convergência entre música e retórica é percebida desde a Antiguidade, e durante o medievo estabelece-se pelo sistema das *artes liberales*, revigora-se como retórica musical no século XVI, pela redescoberta de Aristóteles, Cícero, Quintiliano e pela reforma luterana no Centro e Norte da Alemanha, onde se torna fundamento e exigência da composição, até o fim dos tempos de Bach, como lembra Mersiovsky (2005). Neste sentido, os escritos de Quintiliano foram fundamentais para as obras teóricas dos séculos XVI a XVIII na Alemanha luterana e aplicadas nas Escolas de Latim e universidades: “O músico instruído, cantor e compositor, teria frequentado estas instituições e absorvido vigorosamente esses ensinamentos” (MERSIOVSKY, 2005, p. 105).

Na esteira do pensamento de Quintiliano, encontra-se ainda outro ponto de contato entre retórica e música que se faz a partir da própria elaboração e produção de um discurso retórico, estabelecido por meio da persuasão. É perceptível que não há uma única definição para a Retórica. Por conseguinte, uma denominação que foi muito utilizada é a retórica como forma de comunicação. Como arte e ciência, com técnicas, sistema de métodos e meios comunicativos que possuem fins persuasivos: “Falar bem é próprio do orador, mas a retórica consiste na ciência de falar bem; ou, como outros pensam, cabe ao artífice persuadir, mas a força da persuasão provém da arte” (QUINTILIANO, *Inst.or.* 3, 3, 12). E como lembra Alexandre Júnior (2005, p. 24) na introdução da versão brasileira de *Retórica*, de Aristóteles, sobre as definições da retórica clássica levantadas pelo mesmo Quintiliano, com base em pensadores da Antiguidade: “Num aspecto todas as definições concordam: que a retórica e o estudo da retórica têm em vista a criação e a elaboração de discursos com fins persuasivos”.

Entende-se que o objetivo da arte retórica é pois, auxiliar o orador na adesão dos ouvintes ao que foi apresentado, coadunando a habilidade oratória no emprego da linguagem para obter resposta emocional da plateia. Para tanto, os recursos que são utilizados desde a Antiguidade, como metáforas, alegorias, analogias e demais figuras retóricas, estabeleciam relações de conceitos cognoscíveis entre si. Então, a retórica foi chamada ao processo composicional musical.

Desde o medievo, os teóricos musicais se apropriaram de conceitos e termos da retórica clássica. Segundo Rubén Lopez Cano (2008), do século XVI, quando se desen-

volveu na Europa central uma tradição teórica sólida, até o fim do XVIII, a relação ficou mais contundente e diversos tratados foram escritos.

3. Tratados retóricos-musicais: divisão retórica na música

Com a redescoberta da *Institutio Oratoria*, de Quintiliano, por volta de 1416, estabeleceu-se o principal caminho para a interação entre retórica e música⁸. As peculiaridades simbióticas entre oratória e música, percebidas também no pensamento retórico clássico, como em Aristóteles, enfatizam a relação entre as duas áreas, o que ganha corpo com os tratados do período barroco.

As obras designadas comumente como *Tratados Musicais* são textos de carácter teórico e prático, surgidos com maior incidência nos séculos XVII e XVIII, e estabelecem uma sistematização na compreensão das duas artes. Seus autores procuram organizar cientificamente estas relações, assim como indicar quadros conceituais e perspectivas teóricas inovadoras de forma aprofundada. Segundo Cano (2008), é com o nome de “*musica poetica*”⁹ que em muitos destes tratados resume-se à primeira teoria de composição e o primeiro sistema de análise musical conhecido. Portanto, a música poética apresenta-se como um princípio de escrita que adapta procedimentos e etapas do processo de construção retórico e gramatical para a produção musical. Segundo Claude V. Palisca (2006, p. 51):

A *musica poetica* mostra que a composição é mais do que fazer contraponto, pois o compositor dirige uma mensagem, como o autor de um poema ou de uma oração, ao ouvinte ou leitor. A música expande, amplia e interpreta a mensagem transmitida pelo texto verbal.

Portanto, com a efervescência humanista em que a Europa estava inserida, também a Alemanha, sobretudo a partir dos reformadores protestantes que vislumbravam por meio da música, a capacidade humana, a ponto de levar os estudos pertencentes ao *quadrivium*, para as aulas de retórica, disciplina do *trivium*.

Então, esta noção foi progressivamente desenvolvida a partir do início do século XVI em obras, principalmente de teóricos musicais alemães, como *Rudimenta musices*

8 Música e retórica mantêm caminhos próximos ao longo da história. Como lembram William T. da Silva e Silvio Ferraz (2015, pp. 14-15), desde as menções feitas por Aristóteles, passando por Agostinho, e mesmo na Renascença, “quando as academias italianas a estudaram em busca de uma arte de fato humana, como já vislumbrara Petrarca ao estudar Cícero. Quase que paralelamente, a efervescência humanista que a Europa assistia fez com que também na Alemanha essa relação fosse aprofundada, sobretudo a partir dos reformadores protestantes que viram a potencialidade humana contida na música”. Assim, “tão logo a música passou a fazer uso da retórica como um conjunto de princípios que conduziria à persuasão de outrem, ela também assumiu suas diretrizes acerca da disposição do material e seu desenvolvimento dentro do corpo discursivo. Não é demais lembrar que o principal tratado de retórica e mais constante objeto de estudo na área era a *Institutio Oratoria*, de Quintiliano. Logo, o entendimento dessa dimensão discursiva partia, para boa parte dos músicos, das proposições estruturais mais complexas de Quintiliano”.

9 “O foco cosmológico da música revelado nas abstrações numerológicas da música teórica deslocou-se para um enfoque antropológico revelado nos poderes retóricos da *musica poetica*. Isso se assemelha à mudança de renascimento da ênfase do *quadrivium* matemático para o *trivium* linguístico. Na Itália, essa mudança foi realizada no início da era barroca. A composição musical foi assim percebida esteticamente e não especulativamente. A própria música havia se tornado a linguagem. Enquanto os escritores renascentistas e barrocos italianos tendiam a aderir às divisões bipartidas da música em *musica teorica* e *musica pratica*, alguns escritores luteranos alemães começaram a promover uma terceira categoria, a *musica poetica*” (BARTEL, 1997, p.19).

de Nicolaus Listenius, de 1533, seguido de outros nomes, como cita Bartel (1997): Joachim Burmeister, Joachim Nucius, Athanasius Kircher, Elias Walther, Christoph Bernhard, Wolfgang Caspar Printz, Johann Georg Ahle, Tomás Baltazar Janovka, Mauritius Johann Vogt, Johann Gottfried Walther, Johann Mattheson, Meinrad Spiess, Johann Adolf Scheibe, Johann Nikolaus Forkel, e ainda, Johannes Lippius, que cunhou o termo tríade harmônica, e Sethus Calvisius. No século seguinte, o mesmo conceito foi profusamente desenvolvido por muitos outros teóricos, entre eles Joachim Burmeister. Segundo Bartel (1997), um uso sistemático de princípios retóricos, incluindo o conceito de figuras retórico-musicais, foi estabelecido na disciplina de música poética através dos escritos de Burmeister.

Em *Musica Poética*, publicada em 1606, o poeta e compositor cria e estabelece um quadro conceitual baseado nos princípios, noções e designações da gramática e da retórica intencionando fornecer aos seus alunos um instrumento de análise teórico-musical, o que permitia aos aprendizes não apenas observar, como também imitar posteriormente obras de outros compositores, recorrendo ao método de aprendizagem mais difundido e praticado ao longo de séculos pelos mestres de retórica: o da observação – imitação¹⁰. Júlio Versolato e Dorotea Kerr (2007, p. 65) lembram que a associação da música com os princípios da retórica firma “o traço mais marcante do racionalismo musical barroco, modelando o pensamento teórico e estético do período, e definindo o pensamento musical seja quanto ao estilo, forma, expressão, métodos composicionais e performance”.

Outro ponto importante de contato com a retórica se deve à ênfase na comunicação persuasiva, que foi difundindo a prática musical em duas subcategorias: a tradicional *ars cantus*, que focava na execução de uma composição, e a nova *musica poetica*, que evidenciava a composição expressiva do texto. Bartel (1997) salienta que, enquanto alguns teóricos alemães incluíram a *musica poetica* como uma subcategoria de música prática, mantendo assim a classificação bipartida italiana, outros a definiram como uma categoria musical independente. Nos dois casos, o compositor teoricamente informado recebia a mais alta classificação como um verdadeiro *musicus poeticus*, substituindo a medieval *musicus-theorista*. Bartel (1997, p. 20) ainda ressalta:

As explicações de Werckmeister sobre os papéis de teórico e praticante apontam claramente para a superioridade de quem dominou ambas as disciplinas: enquanto o teórico apenas conhece as regras, mas não pode aplicá-las praticamente tocando ou compondo e enquanto o praticante pode compor ou tocar de acordo com as regras, mas não pode compreendê-las ou explicá-las, o músico ideal é especialista em ambas as áreas.

¹⁰ Toma-se aqui a imitação como conceito; para tanto, recorremos ao artigo de Thiago Saltarelli (2009). Nele, o pesquisador explica que a partir do cruzamento dos conceitos de *mimesis* e de *zêlosis*, de *imitatio* e de *aemulatio*, surge a ideia de que imitar a natureza equivale a inventar os casos retóricos, ou seja, “escolher as tópicos ou lugares da tradição poética e dispô-los conforme a conveniência dos gêneros literários” (SALTARELLI, 2009, p. 258). O pesquisador acredita que essa definição dada por Ivan Teixeira resume bem as principais características da imitação, e exemplifica com os próprios procedimentos da organização retórica do discurso: “a escolha das tópicos caracteriza a fase da *inventio*, enquanto a sua disposição conforme a conveniência dos gêneros caracteriza o processo da *dispositio*”.

Compreende-se então, que “a *musica poetica* adotou conceitos e linguagem literária e retórica para descrever e definir seu próprio mandato” (BARTEL, 1997, p. 23). Durante os séculos XVII e XVIII, a música poética, paulatinamente, adotou todos os princípios e procedimentos retóricos, e suas figuras foram eventualmente substituindo o papel dominante do texto.

Quanto à execução, muitos teóricos e músicos barrocos sublinhavam a necessidade articulação musical que deveriam ter os instrumentistas, como tinham os cantores. Aqui, nota-se a recorrência aos escritos de Quintiliano (*Inst.or.* 1, 10, 25), que embasam os pensamentos manifestados no período barroco:

E assim também ao discursar, a intensidade, o abaixamento e as inflexões da voz visam despertar os sentimentos dos ouvintes; e por um lado, pela inflexão da frase e da voz, para usar o mesmo termo, buscamos o desagrado do juiz e, por outro, sua compaixão. Isso acontece também com os instrumentos musicais, com os quais não se podem expressar palavras, que percebemos levarem os espíritos a sentimentos diversos.

Assim, entende-se que dentro do âmbito barroco as terminologias musicais vinculadas à execução e à performance devem obedecer basicamente aos padrões da fala. Uri Golomb (2008, p. 05) destaca que, para tanto, a fala deverá ser articulada:

John Butt, por exemplo, aponta que quando os tratados barrocos exortam os instrumentistas a imitar os cantores, eles não estão defendendo legatos longos e sustentados; em vez disso, esperava-se que os cantores apresentassem as palavras com clareza e trouxessem sensibilidade aos acentos métricos (ou seja, batidas fortes e fracas no mesmo espaço), e os instrumentistas foram direcionados para uma articulação detalhada semelhante.

Diante disto, alguns recursos são utilizados para aproximar a performance musical da abordagem retórica como discurso. A alternância de tempos fortes e fracos, a flexibilidade rítmica, a dinâmica que evidencia contrastes de intensidade, o agrupamento de notas. A elaboração da melodia com técnicas de ornamentação, bem como, a vinculação da melodia vocal com a instrumental, também fundamentam a percepção retórica dentro das práticas musicais.

Outra implicação mais imediata da retórica na música são as técnicas e figuras musicais utilizadas na composição e na arte da execução e performance. A aplicação destes conceitos se deu de forma gradativa: a princípio, na música vocal, em que o acompanhamento musical seguia o texto através do uso destas figuras musicais, externalizando um afeto próprio, e posteriormente, na música instrumental.

Além disso, os conceitos basilares, em relação às partes da oratória foram mantidos, preconizados por nomes como Aristóteles, Cícero e Quintiliano (*Inst.or.* 3, 3, 1): “A arte oratória, segundo ensinaram a maioria dos autores e os expoentes máximos, consta de cinco partes: a invenção, a disposição, a elocução, a memória e a pronúncia ou ação, pois se diz dos dois modos”. Eles trazem junto ao cânon da elocução, na aplicabilidade das técnicas de apresentação dos dados, a própria forma do discurso, e para tanto, a utilização das figuras retóricas; no caso da música, as figuras musicais.

A importância da retórica na música barroca não ficou restrita somente aos tratadistas alemães. Embora franceses, italianos, espanhóis nem sempre utilizassem a terminologia *musica poetica*, adaptavam algumas técnicas voltadas ao contexto da relação entre gramática, poética e retórica, nas concepções musicais.

Em Portugal, país em que estudou o compositor em análise, desde o século XVI a retórica ganha destaque, sendo tratada como exigência para ingresso nas licenciaturas em Artes (LAUBERG, 2004, p. 23):

No século XVI era a retórica ensinada em todas as escolas portuguesas, desde o colégio de S. Antão em Lisboa e do Colégio das Artes em Coimbra, à escola de Braga, onde ensinou Clenardo e depois Vaseu, e à universidade de Évora. Sob D. João III ensinava-se retórica no colégio fundados pelos jerónimos no Mosteiro de Penha Longa, que depois foi transferido para o mosteiro da Marinha da Costa nas proximidades de Guimarães. Este colégio tinha, em 1534, o privilégio de conferir graus em Artes. Em 1543 é ele incorporado na universidade de Coimbra. Também no Primeiro Regimento, referente ao Colégio das Artes, promulgado em 1552 por D. João III, se considerava a retórica adentro das disciplinas de estudo. Seguindo esta mesma orientação lemos nos Estatutos da Universidade de Coimbra de 1559 que faziam parte obrigatória do programa para os que se apresentavam à licenciatura em Artes as cadeiras de gramática e retórica.

Vemos, por conseguinte, que, muito embora não nos fosse possível traçar um panorama circunstanciado dos programas escolares do século XVI, o ensino da retórica deve ter feito parte integrante do ensino pré-universitário incorporando-se, por certo, no ensino das humanidades que formavam os espíritos da época.

Em relação as artes musicais, a retórica surge ao lado da gramática como um dos principais elementos de comparação com a música. Desse modo, a teoria musical embasava suas metodologias e aplicabilidade no ensino empregando a retórica e a gramática. Como consequência, surge a necessidade da criação de normas que estabilizassem essas duas disciplinas nas obras musicais portuguesas desde o começo do século XVII.

No século XVIII, segundo Paixão (2008), José de São Lourenço desenvolve convergência entre retórica e música ao destacar que persuasões e provas retóricas deveriam variar pela razão dos ouvintes, bem como o músico precisaria acomodar-se pela diversidade do ouvir. Concomitantemente, Antonio das Neves Pereira considerava que a música era uma área privilegiada de intersecção com a literatura, principalmente com a retórica. Pereira, destacava aspectos como a eloquência e defendia que o mesmo movimento produzido pelo discurso se realizava na música.

Assim, neste período, a Europa passa pelas transformações sentidas a partir do movimento Iluminista e os estudos ganham outra dimensão, já que se direcionam à compreensão de que era necessária uma profunda mudança na estrutura da sociedade cristã. Como consequência dessa renovação cultural que atinge também Portugal, a música brasileira começaria a percorrer um caminho em que o sistema organizacional, por meio de suas linguagens e funcionalidades, teriam como objetivo principal o ensino. No entanto, confrontando com a ordem cultural de seu principal colonizador, o Brasil passou a ter a religião como escopo principal desta delegação no ambiente musical.

4. Luís Álvares Pinto: um profícuo músico nordestino

Apesar do deslocamento do eixo econômico para a região das Minas Gerais, é nas capitanias gerais da Bahia e Pernambuco que se encontram as referências musicais comprovadamente mais antigas do Brasil, de acordo com Harry Cowl (2012). A relação histórica entre a cultura nordestina e a portuguesa estabelecia o gênero musical difundido no Nordeste, com preferência para os gêneros religiosos portugueses. Segundo Paulo Castagna (2003, p. 02):

O Nordeste assistiu, inclusive, à administração holandesa e não católica entre 1630-1654, avessa ao tipo de música que se praticava nas regiões católicas. Mas a prática musical no Nordeste, na segunda metade do séc. XVII e em todo séc. XVIII, exibiu uma rápida assimilação da música portuguesa, partindo do puro *cantochão*, passando pelo estilo *renascentista* e *barroco*, chegando, na segunda metade do séc. XVIII a um estilo intermediário entre o *barroco* e o *clássico* (e, por isso, denominado por vários musicólogos de *pré-clássico*), pelo que se depreende dos exemplos musicais hoje conhecidos.

Neste cenário encontra-se um dos nomes mais ilustres da música pernambucana colonial, o patrono da cadeira nº 2 da Academia Brasileira de Música, Luís Álvares Pinto. De acordo com muitos textos biográficos, o provável fundador da Irmandade de Santa Cecília dos Músicos, de Recife¹¹, foi um dos primeiros brasileiros a estudar música na Europa, em seu caso, Lisboa. Nascido em 1719 na capital pernambucana, em Portugal Luís foi aluno do organista da Sé de Lisboa, Henrique da Silva Esteves Negrão¹². Além de música, o brasileiro estudava latim, filosofia e retórica, e, para se manter em terras lusitanas, tocava violoncelo na capela real, além de lecionar para a nobreza.

Por volta de 1761, quando voltou a Pernambuco, publicou a *Arte de Solfejar*¹³, cujo manuscrito se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa, e passou a viver do ensino das primeiras letras e da música, ajudando na formação de muitos compositores e músicos atuantes no meio pernambucano no século XVIII. Também foi militar, com a patente de capitão do Regimento de Milícias em 1766, e comediógrafo, com uma produção em três atos, intitulada *Amor mal correspondido*, encenada no Recife por volta de 1780 e reapresentada várias vezes até 1783. Escreveu, ainda, várias obras didáticas, dedicadas à teoria musical, e até às primeiras letras: *Dicionário pueril para uso dos meninos ou dos*

11 Conjectura-se como fundador, pois o compositor foi mestre de capela da Igreja da Irmandade de Nossa Senhora do Livramento e da Igreja de São Pedro dos Clérigos, ambas em Recife, sendo que nesta última, em 1788 ou pouco antes, foi fundada a referida Irmandade de Santa Cecília, com o nome de Luís Álvares Pinto registrado como primeiro juiz e com a patente de sargento-mor. Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=luiz-alvares-pinto&id=58>. Acesso em 01 de novembro de 2018.

12 José Mazza (1944, p. 367), escritor italiano que viveu em Portugal no século XVIII, deixou um manuscrito, que somente em 1944 foi impresso pelo Padre José Augusto Alegria, o *Dicionário biográfico de músicos portugueses*. Nele, Mazza descreve o trabalho de Henrique da Silva Esteves Negrão: “[...] tucava grandes dificuldades, soube Contraponto com muita profundidade, era bem digno de ocupar uma cadeira desta faculdade, compos salmos, responsórios, Missas, Ladinhas, e muitas tucadas de Cravo, deixou grandes Discipulos, era consultado pelos organeiros para lhes dar a melhor norma de fazerem órgãos, e cravos” (sic). Disponível em: <http://purl.pt/773/>. Acesso em 03 de novembro de 2018.

13 O tratado, a segunda obra teórica sobre música escrita no Brasil, foi publicado pelo Pe. Jaime Diniz com um importante estudo preliminar sobre o compositor e a obra, editado em Recife pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Pernambuco/FUNARTE, em 1977. Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=luiz-alvares-pinto&id=58>. Acesso em 01 de novembro de 2018.

que principiam o abc e a soletrar (1784). Foi o musicólogo e padre Jaime Diniz, da Academia Brasileira de Música, quem divulgou, nos tempos atuais, o nome de Luís Álvares Pinto em sua obra *Músicos Pernambucanos do Passado*, de 1969.

Segundo a pesquisa de Alexandre Cerqueira de Oliveira Röhl (2016), apesar de ter sido um frutífero músico, compositor, professor e escritor, pouco restou de suas produções: restaram apenas um *Te Deum Laudamus*, para 4 vozes mistas e baixo contínuo, cuja orquestração se perdeu, e uma *Salve Regina*, para 3 vozes mistas e baixo, e ainda as obras didáticas *25 lições de solfejo* e *Divertimentos harmônicos*, reeditadas em 2017 pelo musicólogo Paulo Castagna. O *Te Deum*, provavelmente composto em 1760, teve sua primeira apresentação moderna em 1968, regida por Jaime Diniz.

Luís Álvares Pinto morreu em 1789.

4.1 Figuras retórico-musicais em *Te deum Laudamus*¹⁴

De acordo com Bartel (1997), o processo de estruturação retórica consta de cinco partes, bem como foram descritas anteriormente por Quintiliano: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio* ou *pronuntiatio*. Enquanto a *inventio* se preocupa em determinar o assunto e reunir informações pertinentes, a *dispositio* se concentra em organizar o material logicamente. O terceiro passo, *elocutio*, traduz as várias ideias e pensamentos em palavras e frases, acrescentando quaisquer dispositivos necessários que memorizem e entreguem. As duas últimas partes são a *memoria* e a *actio* ou *pronuntiatio*, que tratam da memorização da oração e do ato da performance, acrescentando gestos e inflexões adequadas. Sobre a *elocutio* Bartel salienta (1997, p. 67):

Em relação à *elocutio*, suas expectativas estilísticas são resumidas nas quatro virtudes elocutivas: sintaxe (*puritas, latinitas*), clareza (*perspicuitas*), linguagem figurativa (*ornatus*) e adequação da forma ao conteúdo. É nessa terceira "virtude", *ornatus*, que as figuras e tropos retóricos encontram seu lar. Os tropos são entendidos como expressões metafóricas, enquanto figuras são descritas como desvios da escolha, ordem ou estrutura normal das palavras e frases. É acima de tudo essas figuras de linguagem, que servem para embelezar, amplificar e retratar vividamente os pensamentos, que foram consideradas as ferramentas mais úteis para apresentar e despertar as afeições.

Em música, o término da escrita iniciada na *dispositio* se dá na *elocutio* e na oratória, para que o discurso organizado na *dispositio* pudesse ser persuasivo, fazia-se necessário reforçá-lo por meio das figuras retóricas.

Portanto, na composição apresentada neste estudo, analisa-se figuras retórico-musicais cuja utilização segue o intuito decorativo, embora cada uma das figuras estabeleça sua finalidade dentro da obra. Por meio da utilização destas figuras, pode-se

¹⁴ Trata-se de um hino cristão, usado principalmente na liturgia católica, em eventos solenes de ações de graças. O hino é encontrado também em práticas litúrgicas de outras igrejas cristãs, incluindo o Livro de Oração Comum da Igreja Anglicana, as matinas luteranas e, de modo menos regular, em outras denominações protestantes e evangélicas. Das três primeiras palavras do primeiro verso, *Te Deum laudamus* "A ti louvamos, Deus", deriva o nome pelo qual o hino ficou conhecido. Sua autoria é atribuída a Santo Ambrósio e a Santo Agostinho, em 387. Algumas correntes o atribuem a Santo Hilário ou, mais recentemente, ao bispo Nicetas de Remesiana. (GUTJAHR; HOLLER, 2013).

chegar mais facilmente à correta expressão do afeto musical desejado, como é o caso da *noema*. Segundo Burmeister (1606 *apud* BARTEL, 1997, p. 341) esta figura “é uma condição da harmonia ou período caracterizado por vozes unidas com o mesmo número de notas. É agradavelmente estimulante e maravilhosamente reconfortante aos ouvidos e ao espírito, se for apropriadamente introduzido”, ou seja, há um momento em que as vozes se encontram para dar ênfase tanto às próprias vozes, quanto à cadência. A partir deste encontro, se percebem figuras rítmicas musicais de valores iguais e texto equivalente. Na composição de Álvares Pinto, nos compassos 91, 92, 93 (figura 1) o encontro destas vozes proporciona uma exaltação também em relação ao texto, já que a intenção de um *Te deum* é o louvor, o enaltecimento ao nome de Deus, de seu poder:



Figura 01: *Noema* no *Te Deum* de Luís Álvares Pinto. Editada por Jean-Christophe Frisch.
Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Te_Deum_\(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares\)](https://imslp.org/wiki/Te_Deum_(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares)).

Em Luís Álvares Pinto também é observada a *imitatio*, que é, segundo Bartel (1997, p. 324): “(1) repetição de um *noema* em um tom diferente; (2) uma imitação aproximada ao invés de estrita de um assunto em diferentes alturas”. Na faculdade retórica, a *imitatio* está ligada à *mímesis*, que possui um significado advindo do contexto literário, em que a principal função se dá por meio da aproximação. Aqui a *mímesis* acontece nas quatro vozes, no baixo contínuo¹⁵ e nos dois violinos que acompanham a melodia (figura 2). O discurso musical do século XVIII que se refere à música sacra era tratado pelo compositor com plena consciência em relação à ordenação e disposição das ideias percebidas no texto litúrgico, por intermédio da retórica que, por sua vez, conduzia o discurso, estabelecendo o elo entre o orador (intérprete/autor) e o ouvinte, e transmitindo a expectativa, as emoções e as paixões intrínsecas. Neste sentido, o violino representa da melhor forma o mimetismo musical, e estabelece o elo entre orador e ouvinte, como um instrumento teatral, e que, no contexto dado, poderia imitar a voz humana.

15 O baixo contínuo consiste numa linha de baixo que podendo ou não ser figurada evidencia ao executante a harmonia a ser executada (e improvisada). O baixo contínuo, teve início no século XVI e perdeu espaço no final do século XVIII. (MANNIS, 2005). Disponível em: http://hugo-ribeiro.com.br/biblioteca-digital/Mannis-Introducao_Historia_Continuo.pdf. Acesso em 27 de novembro de 2018.

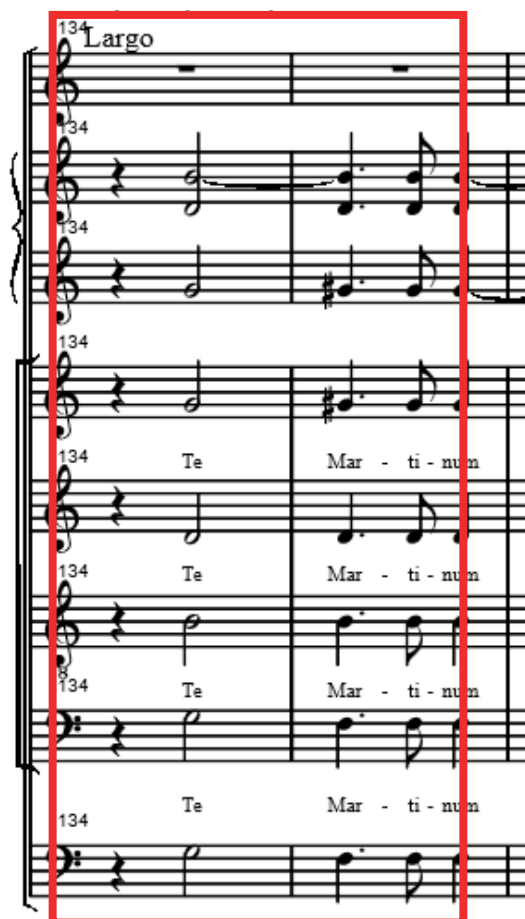


Figura 02: *Mimesis* no *Te Deum* de Luís Álvares Pinto. Editada por Jean-Christophe Frisch.
Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Te_Deum_\(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares\)](https://imslp.org/wiki/Te_Deum_(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares)).

Outra figura observada é a *aposiopesis*, que se trata de “uma figura que causa um completo silêncio em todas as vozes através da colocação de um certo sinal” (BURMEISTER, 1606 *apud* BARTEL p. 205). Este descanso nas vozes acontece em outros momentos na composição (figura 03).



Figura 03: *Aposiopesis* no *Te Deum* de Luís Álvares Pinto. Editada por Jean-Christophe Frisch.
Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Te_Deum_\(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares\)](https://imslp.org/wiki/Te_Deum_(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares)).

Epizeuxis, trata-se de “uma repetição imediata e enfática de uma palavra, nota, motivo ou frase” (BARTEL, 1997, p. 263) e é presente nesta composição. Com ela, o compositor enfatiza e canoniza em todas as vozes o poder soberano perpetuado pela figura do *Patrem immensae majestatis* (Pai de imensa majestade) com a repetição de *majestatis* (Majestade), que se dá ao longo de alguns compassos.



Figura 04: *Epizeuxis* no *Te Deum* de Luís Álvares Pinto. Editada por Jean-Christophe Frisch.
Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Te_Deum_\(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares\)](https://imslp.org/wiki/Te_Deum_(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares)).

Synaeresis, “a colocação de duas sílabas por nota, ou duas notas por sílaba” (BARTEL, 1997, p. 394), é averiguada na composição de Álvares Pinto nas vozes de contralto e tenor. Na frase *Tu Patris sempiternus es Filius* (Tu, do Pai és Filho sempiterno), ao destacar a primeira sílaba da expressão *Patris* acentua-se o poder soberano do pai e de sua constante piedade, adicionando duas notas para uma mesma sílaba, tanto de forma

descendente com uma maior duração de tempo com o uso das semínimas em *Patris*, como de forma ascendente com as colcheias em *sempiternus*.

278

278

278

278

Pa - tris sem - pi - ter - nus es Fi - li us, sem - pi -

Pa - tris sem - pi - ter - nus es Fi - li us, sem - pi -

Tu sem - pi -

Figura 05: *Synaeresis* no *Te Deum* de Luís Álvares Pinto. Editada por Jean-Christophe Frisch. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Te_Deum_\(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares\)](https://imslp.org/wiki/Te_Deum_(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares)).

Com a utilização da *Gradatio*, também conhecida como *Clímax*, uma figura que Bartel (1997, p. 220) define tanto como “Uma seqüência de notas em uma voz repetida em um tom mais alto ou mais baixo” quanto “Duas vozes movendo-se em movimento paralelo ascendente ou descendente”, o compositor cria uma intensidade a medida que enfatiza a expressão *Sanctus* (Santo), nas vozes do soprano e tenor, em terças maiores, como na figura 6.

The image shows a musical score for a piece titled "Sanctus". It features four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Allegretto". The score is divided into measures, with some measures containing rests. Two specific melodic lines are highlighted with red boxes:

- The first red box highlights the melody in the second staff, starting with the lyrics "San - ctus" and "San - ctus,".
- The second red box highlights the melody in the third staff, starting with the lyrics "San - ctus," and "San - ctus,".

The lyrics "San - ctus," are repeated throughout the score, indicating the text of the "Sanctus" prayer.

Figura 06: *Gradatio* no *Te Deum* de Luís Álvares Pinto. Editada por Jean-Christophe Frisch. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Te_Deum_\(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares\)](https://imslp.org/wiki/Te_Deum_(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares)).

Outra figura utilizada, *Suspiratio*, que “lembra os afetos naturalmente expressados por vários suspiros criados através de pausas” (KIRCHER, *apud* BARTEL, 1997, p. 393), traz à composição de Álvares Pinto uma reflexão do estado emocional apresentado em *Pretioso sanguine Redemisti* (Precioso sangue redimiste). Especificamente com a expressão *Redemisti* (redimiste) colocada entre pausas em todas as vozes, o compositor assevera a compaixão pela vida humana por meio do ato de sacrifício com o sangue divino derramado.



Figura 07: *Suspiratio* no *Te Deum* de Luís Álvares Pinto. Editada por Jean-Christophe Frisch.
Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Te_Deum_\(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares\)](https://imslp.org/wiki/Te_Deum_(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares)).

Ainda, foi observada *Syncope*, que segundo Bartel (1997, p. 396) traz “suspensão, com ou sem dissonância resultante”. Assim, também auxilia no contato com a platéia por meio do elo teórico-musical com a retórica. Na composição a figura manifestada por meio da nota fá na voz do contralto e ré na voz do tenor, causam deslocamento da acentuação rítmica.



Figura 08: *Syncope* no *Te Deum* de Luís Álvares Pinto. Editada por Jean-Christophe Frisch.
Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Te_Deum_\(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares\)](https://imslp.org/wiki/Te_Deum_(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares)).

A partir das observações destas figuras dentro da composição de Álvares Pinto, percebe-se o influxo retórico oriundo de um viés italiano, que valorizava a persuasão e a performance. A escrita polifônica, uma das condições básicas para algumas figuras retórico-musicais, pode ser entendida pelo próprio compositor ao descrevê-la como “estilo italiano” em seu *Método, Muzico e Moderno Systema*:

Ora, ninguém negará que são hoje os Italianos de gosto o mais exquisito e delicado invento, que todas as outras Nações, na composição Dramática; porém com esta composição tanto tem contaminado o Canto Eclesiástico, que hoje mais parecem Arias os Motetos, e teatros os templos (PINTO, 1776, p.04 *apud* ROHL, 2016, p. 36).

Assim, seu *Te Deum* lembra muito mais a polifonia da chamada escola romana do que o classicismo da segunda metade do século XVIII, como assevera Harry Crowl

(2012), um estilo composicional derivado da música barroca que preservou características da música polifônica, como a independência das vozes e as imitações de motivos melódicos. Ainda segundo o mesmo musicólogo, a composição traz uma fuga dupla no final, que possivelmente trata-se da única composta por um brasileiro no período colonial, e que faz da obra uma das poucas peças brasileiras que realmente merecem ser classificadas como barrocas. Isso inscreve a peça ainda mais no contexto retórico, pois a fuga, “apresenta um dispositivo composicional no qual uma voz principal é imitada por vozes subsequentes” (BARTEL, 1997, p. 277), o que na composição em análise é aparente. A repetição por outras vozes a partir do tema desenvolvido pelo soprano vão se dando sucessivamente, pois vão entrando e continuando de maneira entrelaçada, enquanto a primeira continua desenvolvendo com um acompanhamento contrapontístico.



Figura 09: *Fuga no Te Deum* de Luís Álvares Pinto. Editada por Jean-Christophe Frisch.
Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Te_Deum_\(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares\)](https://imslp.org/wiki/Te_Deum_(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares)).



Figura 10: *Fuga no Te Deum* de Luís Álvares Pinto. Editada por Jean-Christophe Frisch.
Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Te_Deum_\(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares\)](https://imslp.org/wiki/Te_Deum_(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares)).

Considerações finais

Ao longo do período Barroco, os aspectos de singularidade e descoberta em torno da mudança causada pela aplicabilidade da retórica dentro do âmbito estético e teórico

musical foram de suma importância para abrir caminhos no entendimento, entre outros aspectos, dos agentes que fazem parte do contexto musical como autor/compositor e plateia/ouvinte. A novidade promovida por estas mudanças trazia para a música humanidade e afetividade, e a inscrevia cada vez mais dentro do âmbito da linguagem, estabelecendo uma espécie de discurso em sons, posicionando a composição e performance próximas da apresentação oratória verbal. Isso ocorria mesmo na música instrumental, já que uma de suas finalidades era a imitação da própria natureza, que se dava por meio da imitação da eloquente voz do ser humano.

A obra de Luís Álvares Pinto consegue produzir esta aproximação: por meio das figuras e de outros recursos retóricos, o compositor categoriza sua criação estabelecendo entre texto e música um discurso organizado, alinhado à emoção, corroborando para a manifestação do despertar dos afetos na prática da Arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABM. Academia Brasileira de Música. *Luís Álvares Pinto*. Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=luiz-alvares-pinto&id=58>. Acesso em: 08 de outubro de 2018.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. 2. Ed. Lisboa: Casa da Moeda, 2005.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rhetorical figures in Germany Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: COHEN, Jean et al. *Pesquisas de retórica*. Tradução Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis: Vozes, 1975, p. 147-232.

BURMEISTER, Joachim. *Musica poetica*. Rostok: S. Myliander, 1606. In: BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rhetorical figures in Germany Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BOÉCIO. *De Institutione Musica*, livro 1. Tradução de Carolina Parizzi Castanheira. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CASTAGNA, Paulo. *Apostila do curso de História da Música Brasileira*. São Paulo: UNESP, 2003.

CANO, Rubén Lopez. Música y retórica: encuentro y desencuentros de la música y el lenguaje. *Revista Eufonia. Didáctica de la música* 43, p. 87-99, 2008.

COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. Retórica, filosofia e lógica: verdade como construção discursiva em Górgias. In: ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó; FLORES

JÚNIOR, Olimar; MARTINHO, Marcos (org). *Ensaio de Retórica Antiga*. Belo Horizonte: Tessitura, 2010. p. 27-55.

CROWL, Harry. A música no Brasil Colonial anterior à chegada da Corte de D. João VI. Ministério das Relações Exteriores: *Revista Textos do Brasil*, edição 12, 2012, p. 22-31.

GOLOMB, Uri. Keys to the performance of Baroque Music. *Goldberg Early Music Magazine*, v. 51, 2008. Disponível em: <http://www.bach-cantatas.com/Articles/Rhetorical-Performance-Golomb.pdf>. Acesso em 02 de dezembro de 2018.

: [https://imslp.org/wiki/Te_Deum_\(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%A1lvares\)](https://imslp.org/wiki/Te_Deum_(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%A1lvares))

GUTJAHR, Simone; HOLLER, Marcos. Um Te Deum em Desterro no Século XIX. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.13, n.2, 2013, p. 67-77.

HABINEK, Thomas. *Ancient rhetoric and oratory*. Malden: Blackwell, 2005.

HANSEN, João Adolfo. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. *Revista Matraga*, Rio de Janeiro, v. 20, n.33, jul/dez, 2013, p. 11-46.

KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni*. Rome, 1650. In: BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rhetorical figures in Germany Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de Raul Miguel Rosaldo Fernandes. 5ª Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LUCAS, Mônica. Retórica e estética na música no século XVIII. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v.9, n.14, p. 223-234, jan-jun, 2007.

MANNIS, Guilherme Daniel B. *Introdução a História do baixo contínuo*. Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC. 2005. Disponível em: http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Mannis-Introducao_Historia_Continuo.pdf. Acesso em 27 de novembro de 2018

MAZZA, José. *Dicionário Biográfico de músicos portugueses*. Lisboa: Editorial Império, 1944/45. Disponível em: <http://purl.pt/773/>. Acesso em 12 de novembro de 2018.

MERSIOVSKY, Gertrud. *Organo pleno e retórica musical nos prelúdios e fugas de Johann Sebastian Bach*. Rio de Janeiro: Dois passos, 2005.

PLATÃO. *A República*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3ª.ed. Belém: Edufpa, 2017.

PAIXÃO, Ana Margarida Madeira Minhós. *Retórica e técnicas de escrita literária e musical em Portugal entre os séculos XVII-XIX*. Tese de Doutorado em Literatura comparada. Programa em Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2008.

PINTO, Luís Álvares. Dicionário Pueril para o uso dos meninos, ou dos que principião o ABC, e a soletrar dicções, 1784 apud RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira. *O Solfejo Heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a Teoria Musical Luso-Brasileira do século XVIII*. Tese de doutorado. UNESP, 2016.

QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*. Tradução e notas: Bruno Fregni Bassetto. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira. *O Solfejo Heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a Teoria Musical Luso-Brasileira do século XVIII*. Tese de doutorado. UNESP, 2016.

SALTARELLI, Thiago. Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da mimesis na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII. *Aletria: Revista de Estudos de literatura*, UFMG, v.19, n. especial, jul-dez., 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1517/1613>. Acesso em 10 de janeiro de 2019.

TEIXEIRA, William; FERRAZ, Silvio. *Dispositio: uma leitura retórica da forma musical contemporânea*. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IX, n. 16, jan-abr., 2015, pp. 116-133. Disponível em: http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_16_WilliamTeixeira_SilvioFerraz.pdf. Acesso em 08 de janeiro de 2019.

VERSOLATO, Júlio; KERR, Dorotea Machado. A teoria e a análise musical sob o influxo da retórica no período Barroco. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte: UFMG, n.17, 2008, p. 64-68.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

**“O quanto é preciosa ao Compositor a
Instrução Literária”: o projeto criativo em
Arte explicada do contraponto, de André da
Silva Gomes (1752-1844)**

Marcio Leonel Farias Reis Páscoa¹
Universidade do Estado do Amazonas (UEMA)
mpascoa@uea.edu.br

Submetido em 24/05/2020
Aprovado em 11/09/2020

Resumo

A crescente produção de trabalhos acadêmicos, inclusive no Brasil, inspirados na teoria das *schematae* de Gjerdingen, em paralelo com a discussão no âmbito da teoria das tópicas musicais, a partir das ideias de Ratner, vem estimulando a busca de significados resultantes da interação entre aspectos sintáticos e semânticos da obra musical, especialmente aquela desenvolvida entre os séculos XVIII e XIX. Tais trabalhos, reunidos a partir da junção da musicologia com vários outros campos de estudo, na música ou fora dela, reacendem o debate sobre o uso da Retórica e da Poética como orientação dos projetos composicionais dos autores daquele período. Neste sentido, o presente artigo discute as estratégias criativas de André da Silva Gomes (1752-1844) à luz da sua *Arte explicada do Contraponto*.

Palavras-chave: Teoria Tópica Musical; André da Silva Gomes; Contraponto; Composição; Teoria e História da Música no Brasil.

Abstract

The growing output of scholar works, including in Brazil, inspired by Gjerdingen's *schematae* theory, in parallel with the discussion on the musical topic theory, after Ratner's issues, has stimulated the search for meanings resulting from the interaction between syntactic and semantic aspects in musical works, especially those ones developed between the 18th and 19th centuries. Such compositions, gathered from an amalgam of musicology with several other study areas, in music or related subjects, rekindle the debate about Rhetoric and Poetics as guidance for the compositional projects of authors from those times. In this way, the present article discusses André da Silva Gomes's (1752-1844) creative strategies of focusing his theoretical manuscript *Arte explicada do Contraponto*.

Keywords: Musical Topic Theory; André da Silva Gomes; Counterpoint; Composition; Theory and History of Music in Brazil.

¹ Doutorado em Ciências Musicais pela Universidade de Coimbra e Pós-Doutorado em Música pela UNICAMP, foi bolsista CAPES pelo PROCAD-Amazônia. É docente da Universidade do Estado do Amazonas, onde coordena o Laboratório de Musicologia e História Cultural, vinculado ao PPGLA-UEA, onde é membro permanente.

Na última década surgiram diversos trabalhos que apreciaram a música feita no Brasil entre a segunda metade do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX, segundo abordagens teóricas recentes, mas que se valem da recuperação de procedimentos técnicos e ideológicos daquele tempo. Tais abordagens, mais que ferramentas técnicas e analíticas, discutem o projeto artístico dos autores, tentando entender seu contexto criativo. Uma das mais inspiradoras, a proposta de Gjerdingen (2007), evidencia o largo uso do que ele chamou de *schemata* – esquemas galantes, ou esquemas de contraponto que, funcionando como fórmulas compositivas, erigiam a estrutura de uma composição. Por essa perspectiva se percebe que estes esquemas combinavam uma dada relação de intervalos com encaminhamento de graus, sem prejuízo da liberdade na construção do desenho musical, repleto de cadências, ornamentos e improvisação (GJERDINGEN, 2007). Há esquemas mais utilizados para a abertura de obras musicais, outros mais adaptáveis ao meio das peças e ainda outros mais adequados ao seu encerramento, mas nada disso é regra fechada, pois, a depender do tempo da composição e de certas especificidades de seu uso, quase todos os esquemas podem estar em qualquer parte da obra. Nem mesmo os estágios de combinação dos graus são disposições monolíticas e podem ser alterados pontualmente, sem prejuízo para sua compreensão e finalidade.

Gjerdingen aponta para o fato de que ouvintes, como os próprios compositores, eram, e podem ser, introduzidos ao processo de escuta e reconhecimento destes esquemas contrapontísticos, sem abordar necessariamente significados de ideias musicais; *schematae* não teriam valor semântico e portanto elas são "figuras" (termo que ele também usa) a serem consideradas num propósito sintático: se a música é uma linguagem que opera ideias, a estrutura fraseológica se valeria destas fórmulas discursivas para levantar os temas musicais (GJERDINGEN, 2007, p.16). A proposta de Gjerdingen está bastante relacionada à Cognição Musical e, por isso, pode-se vincular culturalmente a outras abordagens com as quais se pode combinar.

Tais elementos vieram reforçar a ideia de que esta época se constituía num período bem definido, a que alguns autores chamaram Período Galante, ou que pelo menos havia um estilo dominante, o Estilo Galante, compreendido no século XVIII, mas com extensões e consequências que atravessam para o século XIX (HEARTZ, 2003, p.1006).

A par disto, caminhou outra proposta analítica sobre o material musical do mesmo período que tem ganhado crescente interesse, desta vez chamando atenção sobre sua carga semântica e, por conseguinte, com grande repercussão sobre o modo de ver e pensar o projeto criativo musical. Ratner (1980) estabeleceu a teoria dos tópicos – ou tópicas – musicais ao discursar sobre categorias de tipos e estilos que impregnam as elaborações musicais, especialmente no que se convencionara chamar de Classicismo, que coincide com parte do período estudado por Gjerdingen e também do espólio musical brasileiro em questão. Ratner já se ocupava do assunto em 1957, quando afirmou que tipos e estilos correspondem às expressões idiomáticas, que ele vai chamar de tópicas musicais (RATNER, 1957 p.167). Posteriormente admitiu, de modo mais genérico, que se tratavam também de "materiais para a conversação musical" (RATNER, 1966, p.214) e chegou mesmo a concebê-los como temas, ao lhes atribuir a noção de elementos expressivos, ou figuras de expressão, de um vocabulário, uma vez que possuem

significado próprio, lastreados por contexto histórico e cultural específico, Ratner os entendeu como munidos de poder argumentativo, formalizados em movimentos, seções ou peças completas, a que ele chamou de tipos, ou trechos estruturais ordenados e em progressão, que ele considerou como figuras de estilo (RATNER, 1980, p.9-30).

Os trabalhos de Ratner e Gjerdingen não seriam possíveis sem uma abertura maior do entendimento sobre musicologia e notadamente de estudos sobre percepção, cognição e análise, como, por exemplo, o de Meyer (1956, 1989) e aquele de Sanguinetti (2012) sobre os *partimenti* e os cadernos instrucionais, onde repousa a estratégia de ensino do arcabouço teórico usado na Itália, mormente em Nápoles no século XVIII, que remanesceu adiante, chegando a ser usada em lugares e tempos tão distantes quanto o Brasil do século XX.²

Por outro lado, se a obra de Gjerdingen também foi enriquecida por estudos paralelos e posteriores, a proposta de Ratner tem sido amplamente discutida, sendo consequentemente desenvolvida, criticada e reposicionada por uma série de autores, como Allanbrook (2014), Monelle (2006), Agawu (2008), Mirka (2008, 2014), dentre outros. Em seguida, Byros (2009, 2014) e Kisielewska (2016) argumentaram que nas obras deste citado período existe uma interação entre os esquemas de contraponto, suscitados por Gjerdingen, e as tópicas musicais, conforme o conceito evocado a partir de Ratner, permitindo perceber possibilidades comunicativas e significados que evidenciam projetos criativos mais profundos e complexos dos compositores do passado. Tais interações revelariam, portanto, o modo como o processo de mimesis decorreu na abordagem das ideias transformadas em obras musicais.

As práticas compositivas a partir da noção das *schematae* e a concepção criadora que se organiza em torno do que trata a teoria das tópicas musicais a partir de Ratner, ainda que possam ter sido usadas ao longo de todo o século XIX, ficaram obscurecidas por uma nova idealização musical e pela construção de um discurso ideológico específico de segmentos culturais do Romantismo e seus particulares interesses e maneiras de ver a música (GJERDINGEN, 2007, p.416).

Tal discurso selecionou uma narrativa a ser vencida. Por um lado, aquela dispersada a partir dos conservatórios napolitanos que chegaram ao auge no século XVIII, e, por outro, a da concepção geral sobre a validade do uso da Retórica e da Poética, com sua discussão central sobre a *mimesis* – e desde aqui uma idealização a partir da herança da cultura clássica de orientação greco-romana –, uma vez que não serviria à noção de autonomia da música que se pretendia como disciplina em molde científico.

Foi então absolutamente legítima a indagação de pesquisadores brasileiros sobre a música praticada no espaço da lusofonia, diante das sabidas conexões de Portugal e Brasil e destes com a matriz italiana. A despeito de catástrofes e de incúria que devastaram o patrimônio musical lusófono, passaram a ser reconsiderados muitos elementos já conhecidos que o podem reconectá-lo a outros eixos de pensamento e ação musical.

2 O **partimento** constava do programa de provas de harmonia nos exames do Conservatório de Música do Instituto de Bellas Artes do Rio Grande do Sul em 1932. Ver *Federação*, 14 abr. 1932.

Uma das questões candentes repousa sobre que nível de consciência do uso dos procedimentos criativos, no âmbito da discussão que envolve esquemas e escolhas tópicas, os autores que trabalharam no Brasil tinham. Parece haver pouca densidade de material crítico para esta finalidade. Mas, ao menos, o que existe serve ao debate e permite reflexão. Assim, o objetivo deste escrito é contribuir para posicionar a produção lusófona na discussão do tema, buscando entender a perspectiva de sua própria tradição criativa.

O projeto criativo em André da Silva Gomes

Dentre os compositores ativos no Brasil do período 1750-1830, o caso do português André da Silva Gomes (1752-1844) é sempre interessante, por fazer a conexão entre a metrópole e a colônia. Nascido em Portugal, onde obteve a formação musical, veio para o Brasil integrando a relação da família do bispo Frei Manuel da Ressurreição, que em outubro de 1773 obteve passaporte para se dirigir a São Paulo através do Rio de Janeiro (DUPRAT, 1995, p.60). Em São Paulo, Gomes assumiu os deveres musicais da Sé como seu quarto mestre de capela, tendo servido ainda como regente na Casa da Ópera. Fora da música, foi também, por designação do bispo, nomeado professor de Gramática Latina. Casara-se logo em 1775 com Maria Garcia de Jesus e, sem filhos naturais, se responsabilizou por uma enteada e grande número de menores, alguns deles legalmente adotados (DUPRAT, 1995, p.58). Também assentou patente de capitão em 1789 (DUPRAT, 1995, p.70), chegando ao posto de tenente-coronel, vindo a servir no governo provisório paulista em 1821, após a Independência do Brasil.

Toda a sua vida profissional musical se deu em São Paulo, onde deixou cerca de 130 obras, escritas ao que se sabe num período que vai de sua chegada em 1774 até 1823, ano de uma Missa de Natal composta quando de sua estada em Cotia. Quase toda a sua música, sendo mormente religiosa – a despeito de ele ter estado a trabalhar também na Casa da Ópera –, repousa desde longo tempo na Cúria Metropolitana de São Paulo e no Centro de Letras e Artes, em Campinas, pela cópia de Manuel José Gomes (1792-1868).

Entretanto, dele apareceu mais tarde um fragmento do que pode ter sido um dos exemplares mais extensos da tratadística em língua portuguesa.

No final do século passado, surgiu em Itu (SP), no espólio do compositor Elias Álvares Lobo (1834-1901), um manuscrito intitulado *Arte Explicada do Contraponto Dividida por Lições em Trez Tomos*, copiado por Jerônimo Pinto Rodrigues e pelo próprio Lobo, que o atribuíram a André da Silva Gomes. Pinto Rodrigues nasceu em São Paulo, onde foi batizado em 1790, sendo filho e neto de mestres de capela igualmente de Itu. Tornou-se professor de música na mesma cidade e teve por aluno o jovem Elias Álvares Lobo (DUPRAT et al., 1998, p.9-10).

O tratado, cuja cópia sobrevivente data de 11 de abril de 1830, deveria originalmente estar composto de três partes. Consta, infelizmente, apenas o primeiro tomo, intitulado *Preceitos do Contraponto Simples e Figurado*, sem que se conheça até o presente o conteúdo dos demais volumes, restando apenas os títulos. O tomo 2 foi intitu-

lado *Preceitos Concernentes à Pura Composição* e o tomo 3 chamou-se *Exemplos de todos os preceitos, numerados pela ordem das Lições*.

Gomes parece dar por resolvido de modo mais eficiente e mais simples o que exaustivas discussões feitas a partir da proposta das tópicas de Ratner têm avançado. Obviamente que tais discussões puseram a descoberto um leque vasto de questões, mas ainda de equívocos e dificuldades conceituais, longe de deixar o assunto em águas claras. Gomes define sua metodologia criativa, propõe articulação coerente e objetiva do processo inventivo e mostra que o debate atual precisa se deslocar para o campo da *mimesis* e dos conteúdos relativos à Poética, sem perda de conexão com a Retórica. Isto implica ainda num direcionamento mais interessante do que a discussão concentrada apenas na Retórica ou à volta dela, feita por alguns segmentos intelectuais atuais, mesmo que baseados em fontes históricas.

De antemão, na primeira lição do tomo sobrevivente, o autor oferece sua definição de contraponto, que, para além de mencionar as espécies e a perfeita "concordância harmoniosa de vozes", revela que Gomes se orientava pela ideia da junção de partes que resultam em melodia e harmonia, "isto é, proporcionado ajustamento de Números e suave recreio do Ouvido" (DUPRAT *et al.*, 1998, p.17). Como seria notado por quem se debruçou sobre o manuscrito, tal noção de contraponto inclui a estruturação musical com suas regras de harmonia inclusas, ideia vinculada à teoria musical do século XVIII (LANDI, 2006, p.32) e à teoria crítica sobre a música deste mesmo tempo (RAMOS, 2014; CHRISTOVAM, 2017). Gomes avança a reflexão conceitual dizendo que o contraponto é a "Invenção da Harmonia competente a uma, duas ou mais partes" (DUPRAT *et al.*, 1998, p.17), introduzindo o termo da organização discursiva prevista na Retórica.

Gomes diverge o conceito do contraponto do de composição. Para o primeiro diz se tratar de "Invenção das cantorias competentes a cada uma das partes" e explica: "Eu suscito na minha Fantasia uma Cantoria, eis aqui a Composição; porém careço modificá-la com os preceitos, eis aqui o Contraponto" (DUPRAT *et al.*, 1998, p.17).

O Vocabulário de Raphael Bluteau (1638-1734) diz que Fantasia é palavra grega que significa imaginação (BLUTEAU, 1728-1732, v.4, p.32), mas alerta que, mesmo que possam ser consideradas o mesmo, "diferem em que a imaginação forma a **imagem**, que recebeu dos sentidos exteriores, [enquanto] a fantasia discorre e faz seus discursos, ainda que imperfeitos" (BLUTEAU, 1728-1732, v.4, p.54). O dicionarista também confirma que se entende a imagem como sinônimo de figura e de "uma representação dos cinco sentidos exteriores naturalmente ou também sobrenaturalmente" (BLUTEAU, 1728-1732, v.4, p.54). Fica assim mais claro entender que, para Gomes, a elaboração discursiva que a fantasia suscita é aquela estimulada pelos sentidos, aqui entendidos como percepção do mundo natural ou manifestação sensorial de um sentimento. Essa figuração, a que se pode chamar agora musical, é ordenada pelo regramento que o contraponto traz. Esta representação do que vem na mente é a **expressão** (BLUTEAU, 1728-1732, v.3, p.395), também considerada como a Elocução ou Pronúncia (BLUTEAU, 1728-1732, v.3, p.395), ou seja, parte constitutiva do discurso a ser organizado. Na sua consideração geral sobre a música do século XVIII, Ratner considerou que muitas destas expressões

seriam reconhecíveis pelos ouvintes musicais e que esta condição dava às expressões uma qualificação, considerando-a uma tópica.

Todas estas expressões [de um idioma] eram familiares ao ouvinte do século XVIII. Ele se deleitava em observar como um compositor as manejava durante uma composição; ele, bem como o compositor, apreciava a riqueza de conteúdo que a interação destes vários estilos provia. E, quanto melhor ele conhecesse a linguagem musical da época, mais agudo seria seu julgamento a respeito da habilidade e imaginação do compositor. Ele poderia reconhecer a frase melódica elegante e persuasiva, o movimento do gesto harmônico, o contraste efetivo bem colocado, e poderia distingui-las da música que era trivial, diluída e inadequada.³ (RATNER, 1957, p.176, tradução minha).

Na teoria de Ratner, o reconhecimento da tópica pelo ouvinte é condição fulcral para o conceito e, como se vê em Bluteau e Gomes, ela poderia estar mais próxima do que se entende por uma representação. Mas o termo *tópica*, no campo da retórica clássica, se refere a algo mais lateral, como lugar-comum (mas também lugar comum), ou métodos e estratégias para a escolha de assuntos que podem conter os materiais expressivos a serem usados e ainda assim se relacionar com a etapa da *Inventio* (ALLANBROOK, 1983, p.329; RUMPH, 2012, p.81). A tópica poderia ser então ponto de recolha de elementos de inspiração, circunscrição de campos onde características de um idioma ou porções conceituais estão presentes, ou ainda as ferramentas, métodos e conjunto estratégico com seus materiais para aplicação, dentre outras possibilidades de uso em que foram empregadas nos escritos de Estudos Clássicos.

Ainda sobre a Fantasia, Bluteau confirma, como já dissera sobre a imaginação, que "é a segunda das potências que se atribuem à alma sensitiva, ou racional, que forma a imagem das coisas" para arrematar que a Fantasia "é a Harmonia, que não tem nome certo, mas sai do gênio e da habilidade do compositor" (BLUTEAU, 1728-32, v.4, p.32).

Repara-se então que a ideia de Fantasia para Gomes não é a limitação de uma categoria expressiva, vista no discurso atual da teoria das tópicas, mas, acima de tudo, a propriedade onírica da representação da *mimesis*.

Articulações com a Mimesis

A discussão que a primeira lição do tratado de Gomes suscitou aqui está muito relacionada à teoria da *mimesis*. Percebe-se que ela é entendida em Bluteau e Gomes tal como Aristóteles a tomou de Platão: a coisa representa a ideia, mas não tenta se passar por ela (PALUMBO, 2008, p.10). Gomes fala que a imitação pode se valer não somente "do vigor da Natureza" (DUPRAT *et al.*, 1998, p.101), mas pode ser "aquela por meio da qual ele [o compositor] se propõe a imitar o gênio, o estilo e a demarca daque-

3 Original: "All these idioms were familiar to the eighteenth-century listener. He took delight in observing how a composer managed them during a composition; he, as well as the composer, appreciated the richness of content which the interplay of these various styles provided. And the better he knew the musical language of the time, the keener would be his judgment with respect to the skill and imagination of the composer. He could recognize the winning, the elegant melodic phrase, the moving harmonic gesture, the well-placed effective contrast, and he could distinguish these from music that was commonplace, dilute, and awkward" (RATNER, 1957, p.176).

les Mestres, que forem reconhecidos grandes e famosos nesta Faculdade aos quais há toda necessidade de imitar" (DUPRAT *et al.*, 1998, p.100). Diz ainda que não devem ser atendidos os presunçosos que acham que podem abrir mão desta experiência por chamarem-na de servidão, porque reconhece que "nosso gênio por mais feliz que ele seja, tem necessidade de socorros estranhos [de terceiros] para se nutrir e dilatar" (DUPRAT *et al.*, 1998, p.100).

Não há como deixar de pensar no paralelo entre este entendimento de Gomes com aquilo que Ratner pensou serem as tópicas musicais, os estilos, tipos, expressões, que percorrem as obras musicais e se consagram no vocabulário à disposição dos compositores. Gomes parece ir neste sentido ao dizer que "a nossa alma jamais só de per si pode conceber, gerar e apresentar uma produção célebre se ela não tiver sido fecundada primeiramente por um abundante Manancial de Conhecimentos" (DUPRAT *et al.*, 1998, p.100). Ora, se o Manancial de Conhecimentos de Gomes for o repositório de inspiração, como o lugar que Allanbrook mencionou (ALLANBROOK, 1983, p.329), ou se ele é/contém o ferramental e o modelo estratégico de abordagem do compositor, como na discussão dos autores clássicos da Antiguidade, as análises de sua obra, procedimentos e fontes devem comprovar.

Gomes prevenira que a Composição deveria ser ajustada pelos preceitos, dizendo "eis aqui o contraponto" (DUPRAT *et al.*, 1998, p.17). Em termos práticos, ele dispõe os conteúdos das regras no que organizou como lições, e os preceitos são as suas explicações procedimentais. O preceito, ou a "regra d'arte" (SILVA, 1789, p.486), é o que opera a existência da obra, estabelecendo a noção de que a estrutura é como o esqueleto que serve à figuração/imagem/objeto, pois, para André da Silva Gomes, a composição trata da "disposição e realce da Cantoria competente a cada uma das partes" (DUPRAT *et al.*, 1998, p.17). No seu entendimento, a Cantoria, sendo um concerto de vozes, música vocal ou com partes cantáveis, está sujeita ao Contraponto, "a Invenção dos Números Harmônicos competentes a todas as partes" (DUPRAT *et al.*, 1998, p.17), ou seja, sujeita aos tons musicais, assim chamados de números harmônicos porque têm medida (BLUTEAU, 1728-32, v.5, p.771) e, portanto, vão dando forma à ideia.

Neste exato momento, como se não quisesse que o seu leitor se confundisse sobre o que estava sendo falado, Gomes faz uma nota à sua Lição 1^a:

Daqui pode concluir o Compositor instruído, não só como Filósofo, a entidade diferente de cada um dos sobreditos empregos, podendo justamente distinguir o Contraponto Harmonia Docente e a Composição Harmonia Utente, isto é, para que se dá preceitos e parte que os apresenta em execução; mas também pode observar como Retórico a analogia da Faculdade Harmônica com Faculdade Retórica; aqui se observa o Contraponto relativo à parte da Invenção e a Composição relativa à Disposição e à Elocução. Na Dissertação que serve de princípio a esta obra fica após demonstrado quanto é preciosa ao Compositor a Instrução Literária. (DUPRAT *et al.*, 1998, p.17).

A instrução literária ao tempo de Gomes era uma instrução concernente às Humanidades, uma vez que as Letras ou demais Ciências Humanas aí se encontravam numa mesma Faculdade (BLUTEAU, 1728-1732, v.5, p.158), pois entendia-se a Literatura como

sinônimo de Erudição e Ciência (BLUTEAU, 1728-1732, v.9, p.562), sendo o literato portanto o douto, o ciente, conseqüentemente, aquele que é versado nas Letras (BLUTEAU, 1728-1732, v.9, p.562). A instrução literária era então a doutrina das Humanidades e, sobretudo, da construção da ciência; a Faculdade Retórica, de que Gomes faz menção, abrangia assim toda a construção de conhecimento que faz uso da linguagem, entendendo-se aqui ser verbal ou musical.

Gomes diz ser o Contraponto a Harmonia Docente, ou seja, a harmonia aprendida, regrada por preceitos, portanto submetida a regras, enquanto defende ser Composição a Harmonia Utente, o que, como já visto, é elaboração de materiais vindos da imaginação de quem cria livremente. A faculdade utente, portanto, seria organizada pela doutrina docente, ou seja, a Composição organizada pelo Contraponto, gerando a ideia de que há neste último uma carga sintática que se articula ao poder semântico da primeira. Esta articulação vem justamente do modo como ele conceitua e da analogia do Compositor com o Retórico, ou seja, a compreensão do ofício de compor passa pela mesma instrução geral de todas as Humanidades, a instrução literária. Assim, a construção ou composição musical é portanto a construção ou composição de um discurso, tal como o literário. É neste ponto que se torna legítimo pensar que às tópicas musicais de Ratner e seguidores se combinaria a esquematização do contraponto, não só conforme a teoria tradicional (como vista em Fux ou nos autores napolitanos), mas adensada pela prática observada por Gjerdingen, resultando em uma interação.

Ao dizer que o Contraponto é a parte relativa à Invenção e que a Composição se relaciona à Disposição e à Elocução, Gomes causa alguma confusão por dar a entender que a doutrina regrente, a dos números (tons) harmônicos, para usar seus termos, pode ser associada à seção criativa, inventiva da elaboração do discurso literário. Mais uma vez é necessário recorrer ao contexto correto de compreensão.

A Invenção é, sobretudo no ensino clássico de verniz religioso, o modo de obrar as palavras, pois "verdadeiras invenções são as que Deus revela; que a dos homens são observações de coisas naturais, de inferências fundadas nelas, vg. a Pintura..." (BLUTEAU, 1728-32, v.4, p.181). Ora, como já se pode deduzir, o produto da *inventio*, o invento, não se põe de pé sem o contraponto que dá regra à composição, sendo esta finalizada na maneira como se a organiza e como se a interpreta.

Se Gomes alerta que o Compositor deva proceder como Retórico, se refere àquele que faz "profissão de falar de repente [de improviso], sobre qualquer matéria [tema, assunto, ideia] que se lhes proponha" (BLUTEAU, 1728-32, v.7 p.305-306), sendo assim alguém que tenha entendimento geral das coisas e domínio de estratégias comunicativas. Retórico é o mestre que professa e ensina Retórica, que sobretudo necessita de usar da Elocutio, pois

[...] para Cicero a Eloquência [do retórico] é filha do entendimento [compreensão do assunto, pois ao retórico não cabe apenas compreender o que está falando, mas convencer, comunicar, comover o ouvinte através da eloquência]... levantar com expressões nobres e figuras a humildade dos seus conceitos. (BLUTEAU, 1728-1732, v.7 p.305-306).

Gomes diz que existem ainda outros preceitos que não os do contraponto e que são aqueles de que o compositor, para se valer da Natureza e dos Mestres, precisa

[...] saber manejar para que se consigam estas vantagens, os preceitos desta Imitação, que se difere de um empréstimo de ideias, de pensamentos, de sentimentos e passagens dos escolhidos exemplares, que nos propomos a imitar, ou aproximando-nos ou diferenciando-nos, ou diminuindo ou aumentando. (DUPRAT et al., 1998, p.101).

É aqui que ele colmata que o projeto criativo se vale de "preceitos próprios da Faculdade Retórica e Poética, nos quais supomos o nosso aluno de Composição de Música bem instruído, como preparatórios desta Faculdade, que tratamos, por isto deixamos aqui de os explicar" (DUPRAT et al., 1998, p.101)

Fica muito claro que tanto a Retórica quanto a Poética eram de fato usadas no processo de criação, tanto quanto no de aprendizado e elaboração musical, havendo procedimentos próprios (preceitos) de operacionalizar as normas (regras) pertinentes ao discurso.

Lógicas e discursos recuperados e a recuperar

A ausência dos tomos 2 e 3 da obra de André da Silva Gomes infelizmente impede que nada mais se conheça para além das regras de contraponto, tal como a sabemos. O tomo 2, que se intitulou *Preceitos Concernentes à Pura Composição* poderia trazer aspectos de escolha temática, estilística e de gênero, mediante algum tipo de ordenação com provável orientação de Retórica e Poética. O Tomo 3, nomeado *Exemplos de todos os preceitos numerados pela ordem das lições*, deveria ser algo próximo de um *zibaldoni* e incluir elaborações musicais tais como os *partimenti*, os *solfeggi* e exemplos fugais. Os dois últimos tomos poderiam assim conter mais aspectos sobre Disposição e Elocução, até mesmo a concordância com eventual figuração retórica, pois Gomes, nas restantes lições do Tomo 1, também já se ocupa de cláusulas e cadências. Independentemente disso, seria valioso poder ver o modo como o autor articularia as explicações sobre o processo criativo dos tomos 1 e 2 com o volume de exemplos, em que podiam constar desde esquemas até peças completas. De modo geral, a obra de Gomes articula tudo, como um retórico o faria: as etapas do discurso como partes da elaboração da obra, ou seja, criação, regramento, disposição e elocução, e estas são vistas na perspectiva entre compositor, intérprete e ouvinte, não necessariamente três pessoas diferentes, mas três condições distintas de lidar com a arte.

Mesmo que não haja no ambiente lusófono, e mesmo mediterrânico, tratados nos moldes semelhantes ao que se desenvolveu no mundo germânico durante os séculos XVII e XVIII, a presença da Retórica e da Poética no planejamento compositivo musical deve ser vista com imenso cuidado.

Cerca de 15 autores alemães se ocuparam do assunto, entre eles, Burmeister (*Hypomnematum Musica Poetica*, 1599) e Forkel (*Allgemeine Geschichte der Music*, 1788-1801), incluindo alguns a que hoje muito se recorre, como Mattheson (*Das Neu-E-*

roffnete Orchestre, 1713; *Der Vollkommene Capellmeister*, 1739), mais por dependência decorrente de mentalidade positivista do que por necessidade de compreensão de uma mentalidade ou sistema intelectual em particular. A intenção deste último em trazer conceitos da Retórica Clássica a um nível mais básico de compreensão, ainda que no âmbito de uma elevada intelectualidade, parece encontrar amparo no ideal iluminista da aprendizagem orientada pela leitura, sequenciada até níveis mais complexos em alguns casos. No norte europeu, mais industrializado e com comércio mais intenso de publicações, houve para toda a sorte de assuntos a edição de inúmeros manuais, tutores e publicações correlatas a serviço de uma emancipação, se possível por autoaprendizado ou a partir deste. O objetivo era fazer com que o diletante ou **curioso**, termo este muito usado no ambiente luso-brasileiro para amador instruído, pudesse adquirir fluência de conhecimentos em algum nível.

O estudo musical no mundo lusófono foi sempre desenvolvido no âmbito de influência de instituições religiosas, o que inclui as irmandades e confrarias, de par com o estudo de Filosofia Moral e Retórica, como disciplinas separadas e desenvolvidas num conjunto de saberes de formação humanística. Assim, a proximidade dos assuntos na formação do indivíduo bem poderia prescindir de obras que explicitassem certas associações de ideia ou elaborações assertivas, que por vezes se revelariam contraditórias, como a atribuição afetiva de tonalidades ou a demonstração figurativa de equivalentes literários em música.

A sistematização germânica, como a tentativa de definir a figuração musical numa tradução direta das figuras de retórica, parece ser uma estratégia de percepção e aprendizado de valores culturais, que no ambiente mediterrânico seriam possivelmente mais imanentes, estariam mais enraizados nos seus praticantes e compreendidos em um âmbito mais conceitual. O contexto norte-europeu, com desenvolvimento mais acelerado do capitalismo e uma cultura burguesa pressionando pela disseminação e a compreensão de conhecimento como bens de consumo direto ou indireto, teria permitido e estimulado a publicação de materiais educativos e informativos em favor do ideal emancipatório individual e até mesmo com vistas à democratização do conhecimento e, conseqüentemente, do Poder. No sul, menos afetado por um desenvolvimento industrial e regulado por outra hierarquia social com outros valores, a tradição de circulação de determinados conhecimentos, de muito enraizada e ainda pertencente a modelos que têm a Igreja por referência, prescindia destes sistemas e estruturas como aprendizado.

Percebe-se, por exemplo, que a dinâmica da impressão bibliográfica e musical foi muito mais modesta no âmbito lusófono, onde o desenvolvimento do mercado editorial se verificou mais tardiamente, ou seja, em direção do final do século XVIII, sendo mais incomuns os suportes culturais, como o livro impresso, a gravura e a partitura editada.

Assim, modelos de pensar e transmitir conhecimento sobre música também geram possibilidades diferentes de fazer música. A mudança de modelos compositivos, associados com o que se chama Estilo Galante, deu-se concomitantemente à mudança de pontos de vista sobre música. No caso germânico, uma vez que parte dos conteúdos explicados por Mattheson e outros foi superada pelos seus sucedâneos, com uma visão

mais centrada na discussão sobre a *mimesis*, não se deveria esperar encontrar o mesmo tipo de conflito nos escritos da cultura musical de orientação italiana.

Isso não quer dizer que não houvesse consciência desse processo da *mimesis*, como se percebe nas explicações de Gomes. Deve-se considerar então que o Iluminismo atingiu o espaço mediterrânico num outro nível de preocupação com a ciência. O fato de não haver publicações em nível interpretativo de tais ideias, como a do campo da Retórica Musical, não quer dizer que o assunto não estivesse a ser tratado. Ao contrário, manuscritos diversos apontam para ampla presença cultural dos modelos napolitanos no restante da Europa e neles, como se pode ver, o assunto está inserido.

A existência de cadernos de *partimenti* e *solfeggi* no meio lusófono aponta na direção do modelo de ensino conservatorial desenvolvido em Nápoles, que revela uma visão mais ontológica e menos compartimentada ou fragmentária da Música.

Como se pode ver no caso de André da Silva Gomes, podem ser encontrados teóricos e compositores neste âmbito lusófono ou mediterrânico sem vinculação aparentemente nenhuma com modelos e abordagens tais como expostos em Mattheson, por exemplo, e no assunto em questão, mas que parecem ter ciência do processo de criação e interpretação de ideias musicais incluídas no campo da Retórica e da Poética.

Inclusivamente, existe o fato de que o ambiente urbano industrializado do norte europeu despertou para a discussão sobre a flutuação de Ethos e Afeto na sua representação em música, justamente por causa da artificialidade da convenção e em favor de um fluxo natural de sentimentos e ideias. Nesse contexto, o entendimento de um caráter monolítico, fixo e estático numa obra musical passa a ser superado de meados do século XVIII em diante e com ele uma parte da visão de origem cartesiana que orientou muitas obras. A ideia da Arte como representação do Natural, no modo cartesiano de entender, encontrou grande defesa em obras como a de Rameau, o célebre *Traité de l'harmonie*, de 1722. O lado científico racionalista que gerou obras como essa já era também eco ressonante da *Musurgia Universalis*, de Athanasius Kircher (1650), um teórico de notável envergadura que viveu enorme parte de sua vida na Itália, tendo escrito largamente sobre quase tudo e para quem os Afetos são resultantes do fluxo nervoso, por onde correm os aspectos espirituais da alma, estimulando o processo fisiológico. Foi por entender que o fluxo nervoso estimula, ou seja, age sobre o processo fisiológico do indivíduo, que Mattheson legitimou sua concepção de que o movimento musical resulta em comoção (MATTHESON, 1739) e de que os Afetos estão ligados a uma comoção estimulada por aspectos musicais a que o ouvinte foi exposto.

Mas o debate avançaria muito além. Se estes estímulos partem do aspecto fisiológico em si e apenas bastaria o som para despertar a afeição, temos a música admitida como linguagem, comunicando e evocando paixões, o *pathos* como expressão, promovendo um fluxo de ideias e sentimentos. Esta reflexão de Rousseau vai amplamente representada numa passagem literária sua:

Mas quando, depois de muitas árias agradáveis, chegaram estas grandes obras de expressão, que sabem excitar e pintar a desordem de paixões violentas eu perdi paulatinamente qualquer ideia de música, canção e imitação; eu acreditei que

estava ouvindo a voz da dor, da paixão, e do desespero; eu acreditei ver mães enlutadas, os amantes traídos, e tiranos furiosos, e na agitação que fui forçado a experimentar eu dificilmente podia me conter em meu lugar. Eu sabia então por que essa mesma música que tinha uma vez me entediado agora me excitou à exaltação; é que eu tinha começado a compreender, e tão logo ela pudesse agir, ela agiu com toda sua força.⁴ (ROUSSEAU, 1764, p.283, tradução minha).

O trecho literário em questão vem de *Julie* ou *La Nouvelle Heloise*, um grande sucesso editorial de sua época, pois, antes de findar o século XVIII, já havia sido editada 72 vezes, sendo considerada uma precursora do Romantismo. Tal trecho já havia sido destacado por Sulzer, conforme lembrou Mirka (2014, p.14), porque, para ele, Rousseau foi além na doutrina da *mimesis* ao não considerá-la mera imitação musical, estendendo o seu alcance aos objetivos, quando se percebe que as paixões não são meramente reconhecidas, mas impactam o ouvinte por simpatia/empatia (*Theilnehmung*) à dor ou alegria de outro que a vive.

Ao fluxo emotivo, e desde já de ideias representadas, não cabe mais a noção de que, por exemplo, uma tonalidade seja constrangedora de um só afeto para todo um movimento de obra musical; isto seria uma mera convenção que passou em algum momento do século XVIII se desacreditou como representação de ideias e coisas. Isto porque o Afeto não sendo, portanto, estático, está sujeito à variabilidade, alternância, troca, mutação e fluxo. Ou, como diria Rousseau, que o compositor não deve somente representar as coisas, mas excitar a alma em direção ao mesmo movimento que nos permite vê-las e senti-las (MIRKA, 2014, p.33).

Ao final do século XVIII, uma importante obra compilatória como a de Sulzer (1792-1794) já consagrava que a música é movimento e, nisso, estabelecia os parâmetros musicais que promovem o fluxo dos sentimentos: 1) Progressões de harmonia, mesmo sem considerar o metro; 2) Metro (medida) pelo qual todo tipo de caráter geral de movimento pode ser imitado; 3) Melodia e ritmo, que, mesmo sem harmonia, são capazes de retratar a linguagem das emoções; 4) Mudanças dinâmicas nas notas podem contribuir para expressão; 5) Acompanhamento e mesmo a mistura de instrumentos escolhidos para acompanhar a música; 6) Modulação e digressão para e de tonalidades distantes (SULZER, 1792-1794, v.1, p.272-273 *apud* MIRKA, 2014, p.15).

A noção de Sulzer também pode em alguma medida lembrar o sentido das tópicas no ambiente da retórica tradicional (não as musicais, de Ratner), onde se veem os tipos comuns de meios e métodos a servirem de motor para ação argumentativa, tal como disse Allanbrook, neste caso especial refletindo Curtius, que o *topos* – a tópica – está num nível mais baixo de organização do tema (no caso, da composição como invenção), sendo mais imediatamente e amplamente consumível (ALLANBROOK, 2014, p.97).

4 Original: "Mais quand, après une suite d'airs agréables, on vint à ces grands morceaux d'expression qui savent exciter et peindre le désordre des passions violentes, je perdis à chaque instant l'idée de musique, de chant, d'imitation; je croyais entendre la voix de la douleur, de l'emportement, du désespoir; je croyais voir des mères éplorées, des amants trahis, des tyrans furieux; et, dans les agitations que j'étais forcé d'éprouver, j'avais peine à rester en place. E connus alors pourquoi cette même musique qui m'avait autrefois ennuyé m'échauffait maintenant jusqu'au transport; c'est que j'avais commencé de la concevoir, et que sitôt qu'elle pouvait agir elle agissait avec toute sa force" (ROUSSEAU, 1764, p.283).

Mas, ao considerar melodia, metro e harmonia e as dinâmicas que disso podem derivar, Sulzer está ecoando muito do próprio Rousseau, desde a *Lettre sur la musique française*, onde o filósofo francês exalta a música italiana pelas suas características naturais de, em imitação ao idioma italiano, suscitar os mais diversos sentimentos e poder dizer de modo apaixonado diversos assuntos (ROUSSEAU, 1753, p.18-24; 31-32).

Considerações finais

Rousseau facilita em sua obra a ideia de que o contexto italiano prescindiria da crise de entendimento criativo que se discute sobre a música norte-europeia, porque na tradição mediterrânica, colmatada pela música italiana, a música se realiza de modo natural e bem-sucedido. Isto seria fundamental para o sucesso do modelo napolitano conservatorial, com sua forte estratégia de ensino-aprendizado e comunicação-expressão, que firmou sua grande expansão e capacidade de adaptação a contextos vários porque sua eficácia em promover a atividade musical contribuía para o ideal emancipatório de verniz iluminista.

André da Silva Gomes sabia pertencer a essa tradição e só ela lhe havia bastado quando afirmou estar "seguindo invariavelmente a doutrina e uso do nosso Sábio e experimentado Mestre o Sr. José Joaquim dos Santos, Mestre do Seminário da Patriarcal de Lisboa, e insigne hoje e singular nesta qualidade de Composição" (DUPRAT *et al.*, 1996, p.96).

José Joaquim dos Santos (1747-1801) foi igualmente teórico e compositor, a serviço do Real Seminário da Sé Patriarcal de Lisboa, instituição que funcionou nos modelos romano e napolitano sobreditos, por orientação decisiva de D. João V e D. José I, durando de 1713 a 1834 (sucédida então pelo Conservatório Nacional de Lisboa). Foi recrutado aos seis anos de idade, na Vila de Óbidos, onde nasceu (mais precisamente no Sítio do Senhor da Pedra), para entrar no Seminário da Patriarcal, ao lado de outros quatro meninos da mesma localidade. Ali teve formação regular de interno, concluída em 1763 com proveito suficiente para o convite que se seguiu, de integrar o corpo docente da instituição como mestre de Solfa, inclusive residindo na instituição (VIEIRA, 1900, v.2, p.274-276). Santos deve ter sido exclusivo do Seminário até 1768, pelo menos, quando deu entrada na Irmandade de Santa Cecília (que se reorganizara quase uma década antes), organismo regulador da atividade musical profissional em Lisboa, certamente motivado por propostas de trabalho oriundas de diversa origem, o que o levou a certa proeminência no meio musical, haja visto que se tornou diretor da irmandade entre 1794 e 1799 (VIEIRA, 1900, v.2, p.274-276). Santos escreveu pelo menos 65 *partimenti* que alcançam alta complexidade, e é muito provável que ele tenha influenciado uma geração inteira de grandes músicos no seu tempo.

Por outro lado, consta que Santos tenha sido discípulo do compositor napolitano David Perez (1711-1778) quando da mudança deste para Portugal em 1752 (VIEIRA, 1900, v.2, p.274-276), na condição de mestre de música das infantas. Esta posição era a mais elevada para um músico na Corte, por estar ao acesso dos monarcas e por poder

formar a futura geração coroada, condição que obviamente permitiu a David Perez larga influência sobre a música operística e religiosa no reino.

Este é o mesmo Perez que Rousseau evoca na citada carta ao dizer que ele é um dos compositores da música italiana que, com sucesso, manejou a "audácia da modulações", "menos preparadas mas mais agradáveis e perceptíveis, juntando viva energia e expressão", exprimindo "as reticências, as interrupções, os discursos entrecortados que são a linguagem das paixões" (ROUSSEAU, 1753, p.31, grifo meu).

Perez, nascido e com formação musical em Nápoles, foi aluno do conservatório de Santa Maria di Loreto de 1722 a 1733, aplicando-se em canto, violino, cravo e contraponto. Afamado pelas dezenas de óperas, foi talvez ainda mais produtivo no campo da música sacra, deixando também alguma música instrumental. A sua obra didática que sobreviveu em Portugal, onde viveu por 26 anos até sua morte, corresponde a mais de 40 *partimenti* que estão distribuídos ou repetem-se em cerca de oito cadernos pertencentes a fontes diferentes, onde integram volumes de *Regras* (TRILHA, 2010, p.263-264). Dele ainda remanescem alguns cadernos de *Solfeggi*, sendo alguns muito afamados pela Europa e publicados até o século XIX, como os *Solfeggi d'Italie*, que tiveram várias reimpressões.

Os *partimenti* de Perez e Santos fazem parte de uma sequência de estudos que se vincula à linha do compositor e internacionalmente afamado professor Francesco Durante (1684-1755), que envolvia cadências, a regra da oitava, os *partimenti* desde os mais simples até os que envolvessem imitações as mais complexas (GJERDINGEN, 2007, p.225).

Mesmo que não haja vínculo formal documental direto entre Perez e o Seminário da Patriarcal, onde Santos e Gomes estudaram, isto não deve ser um impeditivo para considerar sua influência sobre os estudantes de música desta escola. Havia aulas vespertinas que não ficaram registradas nos assentamentos sobreviventes daquela instituição, mas que eram aparentemente muito mais concorridas que as matrículas regulares no internato, por serem, além de abertas ao público, isentas de qualquer pagamento compensatório. Em 1761 havia mais de 50 alunos a assistirem às lições de música na Patriarcal (FERNANDES, 2013, p.30), e tais aulas vespertinas funcionaram até o final da existência desta instituição (VIEIRA, 1900, v.1, p.550). Foi muito provavelmente nesta condição de aluno externo do Seminário da Patriarcal que André da Silva Gomes tomou aulas de música com José Joaquim dos Santos, sem ter que se vincular a uma ordenação religiosa. A idade de admissão e permanência em situações estatutárias comuns seria compatível. Se Gomes entrou ao tempo que Santos passou a lecionar, tinha por volta dos nove anos de idade em janeiro de 1763.

O Seminário da Patriarcal parece ter sido muito influenciado pelos moldes estabelecidos nos conservatórios napolitanos, até porque músicos portugueses também estudaram em Nápoles. Embora o caso de Gomes surja aqui como exemplo pontual de um processo de formação, com clara linhagem de antecedentes, em que o músico é ensinado numa perspectiva teórico-prática do aprendizado, ele encontra outros paralelos importantes no Brasil. Luís Alvares Pinto (c.1719-1789), José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e João de Deus Castro Lobo (1794-1832), por exemplo, também

estudaram Filosofia Moral e Retórica, deixando claro proveito disso em suas respectivas obras. O mais importante no momento atual da pesquisa sobre estes autores do citado período entre Setecentos e Oitocentos tem sido perceber que o processo de formação de um músico acontecia em um viés criativo-interpretativo, não apenas atento à técnica; tal formação era feita com a consciência de que o músico é aquele que maneja uma linguagem, da elaboração à execução, e de que precisa ter preparo adequado ao processo de transformação das ideias em expressão, o que eleva seu projeto musical ao nível de projeto poético. O músico como retórico é a idealização de um artista como artesão e intelectual de ideias, palavras e ação, a serviço da comunicação de sentimentos e expressões.

Referências

- ALLANBROOK, Wye Jamison. *Rhythmic gesture in Mozart: le nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- ALLANBROOK, Wye Jamison. *The secular commedia: comic mimesis in late eighteenth century music*. Oakland: University of California Press, 2014.
- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico ...* : autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes , e latinos; e offerecido a El Rey de Portugal D. João V. Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesu : Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1728. 8 v., 2 suplementos.
- BURMEISTER, Joachim. *Hypomnematum Musica Poetica*. Rostock: Myliander, 1599.
- BYROS, Vasili. *Foundations of tonality as situated cognition, 1730-1830: An enquiry into the culture and cognition of eighteenth-century tonality, with Beethoven's "Eroica" symphony as a case study*. Thesis (Ph.D. Music Theory) – Yale University, New Haven, 2009.
- BYROS, Vasili. Topics and harmonic schemata: a case from Beethoven. In: MIRKA, Danuta (ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014. p. 381-414.
- CHRISTOVAM, Ozório Bimbato Pereira. *Música sacra, discurso e poder: modelos pré-composicionais na missa luso-brasileira*. Tese (Doutorado) – USP, São Paulo, 2017.
- DUPRAT, Régis. *Música na Sé Colonial de São Paulo*. São Paulo: Paulus, 1995.
- DUPRAT et al. *Arte explicada do contraponto*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

FERNANDES, Cristina. *"Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento", o real seminário da patriarcal: 1713-1834*. Lisboa: BNP/Inet, 2013.

FORKEL, Johann N. *Allgemeine Geschichte der Music*. Leipzig: Schwickert, 1788-1801.

GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2007.

HEARTZ, Daniel. *Music in European Capitals: the Galant Style, 1720-1780*. New York; London: Norton, 2003.

KIRCHER, Athanasius. *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*. Roma: Ex typographia Haeredum Francisci Corbelletti, 1650.

KISIELEWSKA, Olga Sánchez. Interactions between topics and schemata: the case of the Sacred Romanesca. *Theory and Practice*, v. 41, p. 47-80, 2016.

LANDI, Marcio Spártaco. *Lições de contraponto segundo a arte explicada de André da Silva Gomes*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006.

MATTHESON, Johann. *Das neu-Eroffnete Orchestre*. Hamburgo: Benjamin Schillers Witwe, 1713.

MATTHESON, Johann. *Der Volkommene Capellmeister*. Hamburgo: Christian Herold, 1739. Reimpr. Kassel: Baerenreiter, 1954.

MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

MEYER, Leonard B. *Style and Music. Theory, history and ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

MIRKA, Danuta (org.). *The Oxford handbook of topics*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

MIRKA, Danuta; AGAWU, Kofi (ed.). *Communication in Eighteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

MONELLE, Raymond. *The Musical Topic: hunt, military and pastoral*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2006.

PALUMBO, Lidia. *Mimesis. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di platone e nella poética do aristotele*. Napoli: Loffredo editore, 2008.

RAMEAU, Jean-Phillippe. *Traité de l'harmonie reduit a ses principes naturels*. Paris: Ballard, 1722.

RAMOS, Rafael Registro. Discurso e conceitos no tratado de contraponto de André da Silva Gomes. Dissertação de Mestrado (USP). São Paulo: 2014.

RATNER, Leonard G. *Music: the listener's art*. New York: McGraw-Hill, 1957.

RATNER, Leonard G. *Music: the listener's art*. 2. ed. New York: McGraw-Hill, 1966.

RATNER, Leonard G. *Classic music: expression, form, and style*. New York: Schirmer, 1980.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Lettre sur la musique française*. Paris: [s. n.], 1753.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *La nouvelle Heloise, ou Lettres de deux amans [i.e. amants], habitants [i.e. habitants] d'une petite ville au pied des Alpes*. Recueillies et publiées par J.-J. Rousseau. Neuchatel; Paris: Duchesne, 1764. (Parte primeira)

RUMPH, Stephen. *Mozart and Enlightenment Semiotics*. Berkeley: University of California Press, 2012.

SANGUINETTI, Giorgio. *The art of partimento: history, theory and practice*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

SILVA, Antonio Moraes. *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*. Lisboa: Officina de Simao Thadeo Ferreira, 1789.

SULZER, Johann Georg Sulzer. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Leipzig: Weidmann, 1792-1794. 4 v. Reimp. Hildesheim: Georg Olms, 1994.

TRILHA, Mario Marques. *Teoria e prática do baixo contínuo em Portugal (1735-1820)*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2010.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico dos Musicos Portuguezes*. Lisboa: Typ. Mattos, Moreira & Pinheiro, 1900. 2v.

La historiografía musical como producción activa de ausencias Para una historia popular de la música¹

**Music historiography as active
production of absence
Towards a popular history of music**

*Martín Eckmeyer²
Universidad Nacional de La Plata
martineckmeyer@gmail.com*

*Submetido em 30/05/2020
Aprovado em 02/10/2020*

Resumo

La historiografía musical afirmativa, conformada básicamente por la musicología y el folklore, ha producido como inexistente la dimensión histórica de la música popular, mediante la propia aplicación de una epistemología objetual/personalista basada en la concepción occidentalocéntrica de la música como objeto (de cambio). Si bien esta es una historiografía zombie, a todas luces vetusta, sigue habitando la porción mayoritaria de los imaginarios sobre la música, y en especial, está presente en los cursos universitarios de historia de la música. Este trabajo intentará problematizar esta concepción hegemónica con el fin de contribuir a la (re)integración conceptual, en una historia popular de la música, de las prácticas del mundo popular subalterno presentes en todo el desarrollo histórico de Occidente y en especial, de Latinoamérica. Dado que para ello es necesaria una aproximación conceptual divergente, propondremos una serie de conceptos-otros que puedan dar cuenta de la especificidad musical del mundo popular subalterno: su aspecto *localizado* y *performativo*, su condición *dinámica* de *musicalizar*, y su carácter *nómada*, *mestizo*, *transcultural* y *transmoderno*.

Palabras clave: Historiografía de la música - Música popular - Musicología histórica - Folklore - Estudios de Música Popular

Abstract

Affirmative musical historiography, in essence shaped by musicology and folklore, has produced as non-existent the historical dimension of popular music, through the application of an objectual-personalistic epistemology based on a western-centered objectified conception of music. Although this is a zombie historiography, clearly outdated, it still inhabits the majority portion of the social imagery about music, especially present in undergraduate courses of music history. This paper problematizes this hegemonic conception, in order to achieve a (re) integration of practices from the popular subaltern world, that exists in the whole development of Western and especially Latin American history. This task will require a divergent framework through alternative concepts that can understand the peculiar features of musics in popular subaltern world: the localized, performative and dynamic attributes of musicalizing, through its nomadic, mestizo, transcultural and transmodern features.

Keywords: Music historiography - Popular Music - Historical musicology - Folklore - Popular Music Studies.

¹ El presente trabajo sintetiza de modo muy general y panorámico los planteos contenidos en la tesis doctoral "Viejos sonidos subalternos", producida entre los años 2019 y 2020 en el marco de una beca del Consejo Interuniversitario Nacional de Argentina. En ella se desarrolla en extenso la crítica historiográfica aquí presentada y se aplican los conceptos propuestos al análisis de una serie diversa de casos musicales.

² Profesor Titular Historia de la Música I, Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes - Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata | Profesor Titular Historia Social y Política de las Músicas Latinoamericanas y Argentinas, Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales. Universidad Autónoma de Entre Ríos.

Tenemos la certeza de que el canto llano se anotó y, que por ende, se conservó de una manera bastante completa, pero si tuviéramos un conocimiento igualmente completo acerca de la música profana de los siglos VI a XI, ¿la hallaríamos igualmente interesante?

GROUT, [1973] 1980, p. 80.

Como sabemos, la música popular no ha formado parte, y todavía no lo hace, del relato *mainstream* de la historia de la música. Más allá de la enorme cantidad de publicaciones, libros y estudios académicos sobre música popular -que terminarán superando en número a los dedicados a la música "cult"³- en lo que hace a *historia de la música* todavía tiene vigencia la denuncia aparecida en el número 1 de la revista *Popular Music* (MIDDLETON Y HORN, 1981, pp. 1-2), sobre el carácter muy marginal de su presencia. Lo que significaba reparar en su atronadora *ausencia*. Es que, como nos han advertido en numerosas ocasiones (KERMAN, 1985; COOK, 2001; SMALL, 1999) la musicología histórica orientó sus estudios construyendo categorías de *estilo*, sobre el papel y escindiendo lo intelectual de lo performático. El Atlas de la Música de Ulrich Michels, un libro que circula en la academia muchísimo más de lo que su antigüedad y la prudencia aconsejan, dice:

La idea intelectual convierte el material acústico en arte de los sonidos. Con el intelecto la música adquiere historia. Esto vale en especial para la música polifónica de Occidente desde el siglo XII, y menos para ciertas prácticas populares y para gran parte de la música extraeuropea. En este sentido la historia de la música es, en cierto modo, autónoma: es una historia de la técnica de la composición, de las formas, de los estilos, de los géneros, etc." (1992, p. 11).

Tomando como modelo a la música tonal decimonónica -que resume buena parte de lo que aparece en la cita- la musicología histórica procedía a evaluar, hacia atrás y hacia adelante en el tiempo, qué músicas valdría la pena incorporar a su relato en función de sus reglas internas (DAHLHAUS, 1997). Así se constituyó un modelo epistemológico deudor del positivismo (KERMAN, 1985; BERMÚDEZ, 1982; PÉREZ GONZÁLEZ, 2010), que está basado en una concepción *objetual* (GOEHR, 1992; ATTALI, 2011; SMALL, 1999), cuyo sentido descansa en la personalidad del autor (COOK, 2001). Bajo esta concepción, la historia de la música *debe* (STANLEY, 2001) agruparse según los cambios en el estilo de composición, por medio del estudio de su *lógica interna y autónoma* (DAHLHAUS, 1997; SHREFFLER, 2003). Por lo tanto, sólo será posible estudiar las músicas discernibles a través del cotejo analítico de cualidades tales como la complejidad

3 En este texto utilizaremos la categoría "música culta" para referirnos a un repertorio que suele ser categorizado con otros términos igualmente problemáticos y polémicos: "clásica", "seria", "erudita", "académica", "de tradición escrita", etc. Nuestra elección se basa en su raíz socio histórica por rechazo de las formas sonoras del pueblo, constituyendo un acto primigenio de estratificación que pretendió arrogarse la única forma posible de cultura dentro de occidente. Como se verá en el desarrollo del texto, esta intención segregacionista y apropiadora permanece en la definición de folklore (que es no-música) e incluso de "música popular", que necesita del adjetivo a pesar de ser mayoritaria y "común", a diferencia de la música "cult", que sí puede todavía permitirse ser enunciada simplemente como "música" en los títulos de libros, cursos y programas de "historia de la música", que nunca añaden un "elitista, occidentalocéntrica, blanca y cisheteropatriarcal", aún cuando deberían hacerlo. En adelante, no colocaremos más comillas al término, ya que buena parte de nuestro argumento descansa en que todavía debemos esperar a que los gestos dominocentristas de la historiografía musical se revelen evidentes para el sentido común académico. Momento en el que sí será necesario colocar nuevamente las comillas. No perdemos la esperanza de que pronto así será.

armónica, la coherencia formal o la homogeneidad y cohesión de los materiales musicales. El vehículo último de todo este proceso se encuentra en la *partitura*, que simultáneamente se erige con exclusividad como registro de las intenciones del compositor, material de análisis estructural y fuente histórica (COOK, 2001). Este proceso tiende irremediabilmente a la reificación e introduce un sesgo musicológico muy importante que podemos denominar “centrismo notacional” (MIDDLETON, 1990, p. 105)

De este modo, la anomalía dentro del pluriverso musical global, que es la escritura en partitura, adquiere mediante la musicología el estatuto de creación, y finalmente reemplaza la definición misma de *música*. O de lo que esperamos que la música sea. Pero además, al obscurecer esta metonimia, la disponibilidad de partituras se transformó, *mutatis mutandi*, en disponibilidad de fuentes escritas históricas *válidas*. De modo tal que la composición escrita e individual de la música no sólo se convierte en rasgo universal, natural de la música, sino que sólo podrá historizarse aquello que se corresponda con esas coordenadas.

Estos aspectos no tienen nada de técnicos, son fundamentalmente estéticos e ideológicos. Han servido para ocultar la voluntad de la musicología por desentenderse del estudio de músicas producidas bajo otros procedimientos e ideas, generando al mismo tiempo comparaciones que siempre han desestimado a las *otras* músicas. Manifestaciones que denominaremos aquí en base a la categoría del Mundo Popular Subalterno en la cual se incluyen

los pueblos coloniales y semicoloniales, y del proletariado obrero y campesino de las naciones hegemónicas [sector que es] directamente afectado por el carácter fundamental de una sociedad fundada en la división en clases, y que toca de lleno los motivos de la explotación y del predominio (DE MARTINO, 2008, p. 77).

Es decir que el mundo popular subalterno, que no es una mera clase, una etnia o un grupo lingüístico/cultural específico, es un colectivo transcultural y mestizo definido en contraste con los sectores dominantes y la estratificación social que éstos proponen, desplegada a partir de fuerzas como la explotación, la opresión racial y/o el colonialismo. Denominación afín a otras como “bloque social de los oprimidos y excluidos” (DUSSEL, 2006, p. 92), o nociones como Sur Global (SANTOS, 2014), que incluyen tanto a sectores mayoritarios como a minorías excluidas de una participación social efectiva, y a pueblos racializados por la modernidad y etnologizados por la posmodernidad (como afroamericanos o indígenas) que se *hacen populares* cuando son subalternizados “ingresando en la condición que aquí consideramos definitoria de lo popular” (ESCOBAR, 1991, p. 88).

Las músicas del mundo popular subalterno -todas sus músicas- quedan oficialmente al margen de la historia por cuestiones presuntamente metodológicas, que si no existieran habría que inventarlas. Porque como puede leerse en la cita de Donald Grout de nuestro epígrafe, la valoración estética se sobreimprime como criterio historiográfico, permitiendo así expulsar esas otras músicas de la historia y hasta de la cultura, ya que sus practicantes “incultos [son] cantores de canciones de otros hombres” (HOPPIN, 2000, p. 280). De esta forma toda música que no coincida con un triple carácter objetual-personalista, proveniente de la circularidad y las intrincadas implicancias del genio,

la obra y la partitura, sólo posible en la música culta de la modernidad occidental, no podrá, por su propia naturaleza, integrarse jamás a la historia.

Definir tácitamente el sentido de qué es *historia* para el caso de la música, permite convertir la parte en el todo y universalizar los sonidos de las minorías de la minoría. Vale decir, producir hegemonía. Aún cuando nuestra percepción más elemental y primaria constata todo el tiempo que la música consiste fundamentalmente en una articulación temporal del espacio acústico y, por lo tanto, un fenómeno efímero antes que un objeto inmutable, la historiografía de la música ha negado doblemente el carácter performativo, desarrollando un relato *escrito* de los *escritos* musicales/partituras. Doble producción de ausencias: la de las músicas que no ingresan a la historia y la de los sonidos de las que sí lo hacen. Metodología, ideología y hegemonía se articulan así de un modo perversamente eficaz. Y las ausencias del relato histórico musical se revelan como producción activa de inexistencias (SANTOS, 2018).

Esta producción activa también incluye el proceso por el cual todas aquellas músicas que no tenían lugar en el paradigma musicológico “caen en la esfera del folclor”⁴, de tal suerte que los estudios del folklore y luego de la “musicología comparada” -que compara siempre en desventaja (PARASKEVAÍDIS, 1999)- se ocuparon muy bien de aclarar que sus objetos de estudio no eran los antecesores de las músicas del aquí y ahora. Herder escribió que «el pueblo *no* es la turba de las calles, que nunca compone o canta, sólo chillan y destruyen»⁵. Distinción ideológica que neutraliza para siempre la ambigüedad lingüística entre *Volk* y *Pöbel*, conservando una subalternidad mítica e idealizada en estado natural y fundamentalmente sumiso⁶, enfrentada con las manifestaciones y expresiones de las masas urbanas, que por las épocas de Herder y los primeros musicólogos se hacían de modo infrahumano en las ciudades del pujante capitalismo industrial. Trabajadores que pronto comenzarán a organizarse.

Encontrar que algunos nombres ilustres entre los investigadores revistan tanto entre folkloristas como entre musicólogos, no sólo habla de esa coincidencia de clase social que menciona Burke. Así, el corpus disciplinar derivado por la musicología histórica es distinto del folklore por convencimiento de sus practicantes, que siempre consideraron que ambos repertorios eran cosas bien diferenciadas: uno era música y el otro no, y así aparece en sus esquemas clasificatorios⁷. Lo cual resulta absolutamente funcional hacia –o a consecuencia de– las necesidades clasificatorias del mercado musical que se consolida en la cultura burguesa del siglo XIX.

Podríamos hablar hasta de personificaciones duales que asumen estos investigadores: la del musicólogo o la del folklorista. Los primeros en general no consideraban

4 Entrada “música” del diccionario enciclopédico VOX.

5 «Volk heisst nicht der Pöbel auf den Gassen, der singt und dichtet niemals, sondern schreit und verstümmelt» (HERDER, 1967, p. 323).

6 «... el pueblo era un misterio. Algo que describían en términos de todo aquello que sus descubridores no eran (o pensaban ellos que no eran): el pueblo era natural, sencillo, iletrado, instintivo, irracional, anclado en la tradición y en la propia tierra, y carente de cualquier sentido de individualidad (lo individual se había perdido en lo colectivo)» (BURKE, 2014, 43).

7 Para el caso local los nombres de Carlos Vega, Lauro Ayestarán y hasta Mario de Andrade sirven tanto de ejemplo como los de Charles Hubert Parry o Waldo Selden Prat para el mundo angloparlante.

importante declarar su condición de clase, situación que produjo la naturalización de tal identificación; por esta razón es muy raro encontrar datos vinculados a la situación social de la música culta en sus estudios. Los segundos, en cambio, debían declarar la distancia; al no identificarse con el “pueblo” objeto de sus estudios, consideraban un auténtico safari sus paseos etnográficos.

La mayoría de ellos pertenecían a las clases dirigentes [...] Para algunos especialmente a finales del siglo XVIII, el pueblo era interesante desde el punto de vista de lo exótico. Por ejemplo, recorriendo las islas de Escocia en búsqueda de los vestigios de la vida pastoril [el folklorista] Boswell indica al doctor Johnson que «era exactamente como encontrarse una tribu de indios», ya que sus pobladores «tenían una apariencia tan negra y salvaje como la que mostraban los indígenas americanos» (BURKE, 2014, pp. 42-43)

La mancomunidad de folkloristas y musicólogos, que también eran críticos y editores de ambos repertorios, sumada luego a la de los primeros productores fonográficos, hace que deban ser considerados como una totalidad, compleja pero articulada, en la cual lo que por un lado se vislumbra como afán de generación de categorías conceptuales, resulta ser, en su contracara, función racionalizadora para producir criterios de producción comercial y consumo estandarizados de la(s) música(s). En este sentido, son muy sugestivas ciertas simultaneidades: la generación del código armónico tonal en conjunción con los dispositivos de comercialización escénica de la música culta, que resultan en los términos *obra-ópera-opus*, junto a la afirmación de la *personalidad artística*, casualmente constituyen luego la base de la musicología estilística. Resumiendo las posturas de Jacques Attali, podemos decir que el compositor, la obra y hasta la inspiración existen cuando todos ellos son puestos a la venta (2011, p. 73). También el auge de la producción de categorías en torno al pretendido pueblo auténtico, permiten la racionalización y objetificación de músicas populares y -una vez comprimidas- su ingreso al mercado: primero en cancioneros folklóricos impresos para uso doméstico y luego con la proliferación de los fonogramas y medios radiofónicos. Estas intenciones clasificatorias de ambas disciplinas están cifradas en sus propios útiles de conocimiento, ocultando sus propósitos de manera muy efectiva, lo que permitió que tanto el folklore como la música culta fuesen preservados de las valoraciones negativas hacia lo comercial, cuando *precisamente* este procedimiento valorativo diferencial hacía posible su puesta a la venta. Valoraciones negativas que sí recaían en la música ligera que luego llamarían *popular*. Sí, esa, la de la turba que chilla y grita, entre otras cosas, canciones y danzas⁸.

8 Sabemos de estas clasificaciones, en parte, gracias al valioso trabajo de Derek Scott, que en una actitud pionera ha historizado algunas músicas populares del siglo XIX, sobre todo a partir de 1850. Lamentablemente, este autor no retrocede más en el tiempo, lo cual es comprensible ya que deduce su concepción de lo popular a partir de “lo masivo”, asociado con la consolidación del proletariado urbano industrial y en particular, el británico. Por lo tanto no podemos considerar sus escritos como parte de una historia de la música popular en la larga duración. Percepción reforzada en el volumen colectivo compilado por Scott, *The Ashgate research companion to popular musicology* (SCOTT, 2016), que bien podría ser un ejemplo paradigmático de lo que aquí estamos cuestionando como “presentismo” de los estudios de música popular, ya que en sus más de 570 páginas y 26 artículos, prácticamente todo el abordaje se circunscribe al periodo 1950-2000, reforzando la imagen de que la música popular no tiene historia. Dejando a un lado esta aclaración, referimos como imprescindibles los textos de Scott. Especialmente nos reconocemos deudores de su crítica ideológica a la musicología (SCOTT, 2003) y su agudo análisis de la relación entre la generación de conceptos clasificatorios y las nece-

De esta suerte las músicas del mundo popular subalterno fueron *activamente producidas como inexistentes*, silenciadas y omitidas en la investigación, si bien eran audibles y omnipresentes en la vida cotidiana de millones de habitantes en el sur global. Hasta que hace no mucho, en la década de 1980, atestiguamos un vuelco aparentemente sorprendente, cuando emerge el conjunto de los *Estudios sobre Música Popular* (a partir de aquí PMS por sus siglas en inglés), universo ecléctico y muy vasto (en todo sentido: filosófico, metodológico, ideológico) de investigaciones sobre un repertorio musical (aparentemente) amplísimo⁹. Aunque un rastreo sobre el contenido de los PMS y sus huellas epistemológicas, arroja como resultado un campo bastante más acotado de lo que parece. Como señala Elizabeth Eva Leach, el principal precursor con el que los investigadores de los PMS dialogan y discuten todo el tiempo es Theodor W. Adorno (LEACH, 2009, p. 194). Como este importante autor circunscribió su planteo crítico a la música producida por la industria cultural, dando especial relevancia a los medios técnicos a partir del cambio de siglo entre el XIX y el XX, los investigadores suelen reproducir ese recorte temporal, ya sea que afirmen o rechacen -o ignoren- los postulados teóricos de Adorno. Esta situación, sumada al interés personal que muchos de los investigadores declaran por algunas músicas en particular -como el Rock o el Jazz (JOHNSON, 2018)- hace que los Estudios de Música Popular se concentren en las músicas vinculadas a la fonografía y la radiodifusión, acotando su posible historia a no mucho más que 100 años atrás.

Por supuesto existen muchos trabajos que se han abocado al pasado sonoro más remoto del mundo popular subalterno. En nuestro trabajo tomamos ideas de algunos de ellos, que incluso participan de los PMS, como Marita Fornaro Bordolli, Neil Grosch o el mismo Simon Frith. Además los trabajos de Carmen Bernand, Ana María Ochoa Gautier, Ángel Quintero Rivera o el ya citado Derek Scott, entre muchos otros que no revisitan en los PMS, resultan imprescindibles. Lo que pretendemos señalar en el análisis es que la abrumadora mayoría producen un *presentismo* historiográfico (JOHNSON, 2018) también productor de ausencias, como atestigua una rápida consulta en las numerosas actas de congresos de la IASPM, de este y del otro lado del océano -o de la línea abismal (SANTOS, 2014). Debemos observar además que muchos estudios de música popular se basan también en la personalidad artística y toman como unidad de análisis privilegiada la *obra* de los músicos populares (sean canciones, discos, conciertos, etc.). Cuando este análisis es sobre el lenguaje musical, en buena medida lo que se analiza es el tipo de procedimientos en torno a la armonía, que en muchos casos generan incluso clasificaciones por *estilo*. De modo que la mayoría de las nociones nucleares del paradigma de la musicología son transferidas al estudio de la música popular al considerarlas parte de la naturaleza misma de la música. Las que sin embargo, como ya advertimos, no tienen

sidades comerciales de la industria musical (SCOTT, 2014). Por último, su historia de la música popular del siglo XIX en E.E.U.U. y Europa occidental es, sino la única, la mejor sobre el tema (SCOTT, 2011)

9 Solo para dejar claro de lo que estamos hablando, mencionemos que la principal institución que nuclea estas investigaciones es la descentralizada IASPM, Organización Internacional para el Estudio de la Música Popular, que como sabemos tiene su rama latinoamericana. Y una de las publicaciones más prestigiosas -y pionera- es la ya citada *Popular Music* de la Universidad de Cambridge.

nada de natural y son las principales responsables de la producción activa de la ausencia de historicidad de la música popular.

La historiografía musical y las formas de deshacerse del pueblo

Queremos llamar aquí *historiografía de la música* a la producción en la cual confluyen diferentes tradiciones disciplinares vinculadas a la investigación musical. Si consideramos a la historia de la música como recuerdo científicamente formulado (DAHLHAUS, 1997), elaboración y *relato* (CARR, 2006; WHITE, 2010; VEYNE, 1984; CHARTIER, 2007), más allá de las denominaciones o el corpus de cada disciplina particular, toda investigación que persigue como objetivo *historizar* el devenir musical participa de la historiografía de la música. Fundamentalmente por esta última razón -la vocación cuanto menos declarativa de desplegar una perspectiva *histórica*- reconoceremos como constitutivas de la historiografía musical a tres disciplinas: la *musicología histórica* (que en muchas ocasiones se denomina musicología a secas¹⁰), pionera de los estudios sobre música a partir de fines del siglo XVIII; el *folklore*, surgido en la misma época y sucedido parcialmente por la *musicología comparada*; y -aunque tangencialmente y a contrarrelieve- los *popular music studies* (PMS), que configuran un conjunto de estudios recientes y algo diversos epistemológicamente.

Existen, claro está, otras disciplinas dentro del estudio científico de la música que no incluimos dentro de la historiografía musical, precisamente porque priorizan enfoques que fundamentalmente no son históricos: la *teoría musical* (o musicología sistemática) que no se interesa por lo que los compositores hicieron en el pasado (BECKLES WILLSON, 2009, p. 39). También el enorme campo de la *etnomusicología*, que justamente para evitar el enfoque etnocéntrico y *primitivista*¹¹ del folklore hacia las músicas de lo que entiende como *otras culturas*, se abstiene en general de historizar¹², aplicando una perspectiva ante todo sincrónica y antropológica (STOBART, 2009, p. 104). O la *sociología musical*, que por caso estudia las mismas categorías de "música culta" y "música popular" (ELLIS, 2009, p. 47), por lo que influirá muchísimo en los PMS y producirá en parte el enfoque presentista, pero también explica una parcialidad que no reconocemos dentro de la historiografía musical. Por lo cual la inclusión, junto a la musicología y el folklore, de los PMS en la historiografía musical es ambigua y parcial, y corresponde sobre todo a la producción activa de un tiempo histórico inexistente. Mientras sus postu-

10 Lo cual llevó a los etnomusicólogos, como Charles Seeger, a quejarse de que los historiadores "han secuestrado el término musicología" (citado en PELINSKI, 2000, p. 21). Este comentario prácticamente nos exime de explicar los motivos por los cuáles no incorporamos a la etnomusicología como parte de la historiografía musical, ya que no pareciera reconocerse entre los "historiadores".

11 Las historias de la música del siglo XIX y principios del XX solían comenzar con un examen de la música egipcia, griega, china o hindú para luego pasar a lo "verdaderamente importante" (COOK, 2001). Casos notables son los volúmenes de Parry (1896) y Selden Pratt (1905), que corroboran esa pertenencia dual de musicólogos y folkloristas.

12 En el esquema que estamos sugiriendo desde luego pueden pensarse numerosas excepciones. Por ejemplo, es significativo el volumen colectivo *Ethnomusicology and Modern Music History* (BLUM et. al., 1993) en el cual escriben etnomusicólogos muy prominentes, como Anthony Seeger, Regula Burckhardt, Thomas Turino o Phillip Bohlman. Sin embargo, en términos generales, la identidad de la disciplina no la representan los planteos históricos, y creemos que un indicador de esto es el fracaso de la tantas veces añorada convergencia entre musicología y etnomusicología, que no ha hecho más que fracasar reiteradamente.

lados, teorías y metodologías han aportado enormemente a la presencia y valorización académica de la música popular (CANO Y SANS, 2011) su límite temporal -tecnológico y moderno- produce la inexistencia de una historia de la música popular anterior al fonógrafo. Esto hace que las historias que sí se han escrito de la *música popular*, aunque generalmente no aparecen con un formato integrador ni bajo ese título, hagan comenzar a esta tipología musical, como muy temprano, en torno al 1900, y en general, hacia 1950. Lo cual *produce activamente* la ausencia de una historicidad para la música popular, sin que sea necesario siquiera enunciarla. Si revisamos qué historias de la música popular se han escrito, incluso desde el sur global, podremos comprobarlo rápidamente. Por ejemplo, en la muy premiada *Historia social de la música popular en Chile*, Juan Pablo González, Claudio Rolle y, luego, Oscar Ohlsen, dejan en claro, ya en el título de sus dos volúmenes, esta marca temporal: 1890-1950 para el primero, 1950-1970 para el segundo (GONZÁLEZ & ROLLE, 2005; GONZÁLEZ et al., 2009). De igual modo, la que tal vez sea la más bella historia sobre las músicas del caribe, la *Breve historia social de las bailables músicas mulatas* de Ángel Quintero Rivera (2009), texto fundamental cuyos aportaciones en términos de análisis y de relación entre la materialidad sonora y la configuración social de las músicas son incalculables, también se autolimita y “concentra en procesos del último siglo” (QUINTERO RIVERA, 2009, p. 70), es decir, del XX. Mucha información puede extraerse de estos trabajos, o de otros, aún cuando esto debe realizarse sorteando los obstáculos que una larga tradición folklorizante todavía erige. Por ejemplo en otro autor fundamental de nuestra región, Antonio García de León Griego, cuyo *El mar de los deseos* (2002) traza definiciones importantísimas que tienen *derivaciones* historiográficas potenciales, que sin embargo no aparecen en el texto. Más aún, su *Fandango, el ritual del mundo jarocho a través de los siglos* (GRIEGO, 2006) comienza con un epígrafe de Carlos Vega que concentra lo más recalcitrante del pensamiento folklórico, en tanto concibe a lo popular como supervivencia vigente de un arte “superior” extinto. Sesgo que permea todo el texto de Griego, que sin embargo es un gran aporte de análisis socio-cultural sobre el fenómeno del fandango. Y podríamos añadir a la lista autores cubanos imprescindibles, como Alejo Carpentier, Argeliers León o Leonardo Acosta, todos los cuales, en su dimensión historiográfica, reproducen la división tripartita del campo musical que escinde lo popular de lo folklórico, recayendo la historicidad exclusivamente en esta última categoría.

Casos más recientes incluyen perspectivas muy interesantes, pero que al estar circunscritas a géneros musicales o geografías muy restringidas, impiden ponerlas en relación con una narrativa amplia que contraste con los alcances aun vigentes de la historiografía afirmativa. Un trabajo pionero a nuestro juicio es el de Carolina Santamaría sobre el Bambuco (SANTAMARÍA, 2007)¹³ en el que introduce una muy interesante concepción de lo mestizo en torno a la historia de ese género musical, aspecto que retomaremos más adelante. También es crucial el trabajo de Ana María Ochoa, especial-

¹³ Como última apostilla sobre el tema, consideremos que todavía en 2020 numerosos cursos internacionales de posgrado sobre música, y en particular de Latinoamérica, proponen la categoría de lo folklórico o “tradicional” en contraste con lo “popular” o comercial. Por ejemplo en la oferta académica del muy prestigioso Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Clacso.

mente el referido a la cultura de la escucha en Colombia durante el siglo XIX (OCHOA, 2014). Ambos textos, sin embargo, no sólo presentan un límite geográfico o genérico, sino que además, como en los trabajos del ya citado Derek Scott (ver nota 6) se limitan al siglo XIX como momento más antiguo. Estos umbrales deben ser trascendidos si queremos construir narrativas históricas globales, amplias, relacionales, que desplacen la hegemonía de la historiografía afirmativa y aporten a una historia popular de la música.

Puesto que trabajos recientes que articulan la musicología histórica y los estudios sobre música popular dan cuenta de la vigencia de la historiografía afirmativa, elaborando argumentaciones que remedan al positivismo, erigido ahora como fundamentación del “presentismo”, que se convierte en límite infranqueable para el estudio de las músicas populares, ya no por inexistencia de la partitura, sino bajo el régimen de lo aural o sónico. Así lo que en términos de “giro sonoro” ha sido un campo de estudios muy fértil, reclamando fatigosamente incorporar la materialidad del sonido a una musicología que siempre se dedicó a encubrirlo -aún cuando también se orientó mayoritariamente al siglo XX, al punto de llamarlo “el siglo del sonido” (OCHOA, 2011)- es transformado en una falsa excusa para decretar la inaudibilidad de toda música popular anterior a las tecnologías y la industria de la grabación, ya que quienes pretenden historizarlas “si bien tratan de prácticas musicales, no pueden ocuparse del sonido per se –al menos no como elemento central– por razones metodológicas” (BIELETTTO, 2016). Comparando estas argumentaciones con el epígrafe de Grout del comienzo, podremos constatar hasta qué punto están vigentes los sesgos de la historiografía afirmativa. Puesto que reintroducen un diferencial metodológico entre música culta y popular en base a la posibilidad de recuperación de su sonoridad pretérita. Precisamente la posibilidad de historicidad de la música popular reside en rechazar ese diferencial, reconociendo de una vez que *todo sonido pasado se ha perdido*, los escritos y los que no, los cual nos exige construir nuevos útiles de investigación. Debemos despertar del sueño del positivismo y el historicismo musical, invertir y carnavalizar la historiografía musical¹⁴.

El límite temporal de los estudios de música popular es entonces, a todas luces, *autoimpuesto*, y por ello no sorprende que lo encontremos en las mismas definiciones de sus principales practicantes:

[música popular] trata de una práctica musical urbana o urbanizada, que es definida por su masividad, mediatización y modernidad. De este modo, quisimos diferenciarnos de las prácticas musicales tradicionales, comunitarias y orales [...] una música mediatizada, masiva y modernizante (González, 2008, p. 4)

Si bien hay muchas diferencias entre las inscripciones teóricas e ideológicas de los PMS, frente a la connivencia de la musicología histórica y el folklore, los tres componen-

14 El interesantísimo dossier sobre “Música, historia e historiografía” de la revista Resonancias, del que forma parte el encendido ensayo de Bieleto, desliza también, en la introducción del editor, que “una de las operaciones historiográficas fundamentales en torno a la investigación musicológica del período colonial americano [es] la periodización y su consiguiente discusión estilística” (RONDÓN, 2016, p. 10). Allí no hay ninguna duda de que cuando se trata de compositores de música oficial o culta, podemos analizar su sonoridad como si viajáramos en el tiempo. Los mismos elementos que aquí estamos identificando como estructura del carácter afirmativo de la historiografía musical, continúan siendo celebrados en nuestro tiempo, incluso por textos críticos o revisionistas.

tes de la *historiografía musical* participan de una escisión moderna y occidentalocéntrica del campo musical, abordando objetos de estudio que se presentan esencialmente *diferentes*, de tal suerte que una hipotética articulación entre ellos nos devolvería un panorama altamente fragmentado (KERMAN, 1985): los *estilos* compositivos clásicos, los *otros* racializados-territorializados, y los objetos industriales del mercado contemporáneo.

Como resultado historiográfico general, y en tanto producción activa de ausencias, cuando se ubican estos vectores en yuxtaposición, surge un panorama global, si bien fragmentado, que consideramos responsable de muchas falacias históricas importantes, que habitan sobre todo en los imaginarios sociales y en el sentido común de la mayoría de nuestros pueblos. Así:

- la única tradición musical *histórica* es la que pertenece a la música culta, periodizada en estilos y que comienza en la Edad Media¹⁵, historia que *ya terminó* su devenir a principios del siglo XX;
- el arte popular temporalmente remoto es *folklore*, no historia, y por lo tanto es estático, rural, ingenuo y reaccionario; como también *ya terminó*, sólo es posible su preservación patrimonial;
- la *música popular* no tiene historia y tampoco tradición. *Recién comenzó*. Por eso ocupa los capítulos del siglo XX-XXI en los manuales de historia de la música, y nunca aparece en capítulos *anteriores*.

Más que en la producción escritural estrictamente científica, en dónde desde hace décadas se rehúye la elaboración de narrativas históricas de largo aliento en sintonía con el giro epistémico de las ciencias sociales en general y el impacto de la *New musicology* en particular, es en los libros de texto para el grado universitario o de divulgación y por ende en los programas de tv, las charlas abiertas y los cursos de historia de la música (también en la universidad) donde podemos encontrar de forma explícita estos sesgos¹⁶. Son varios los números del Journal of Music History Pedagogy en los que diversos autores vienen señalando esta circularidad y connivencia entre los sesgos disciplinares y los esquemas narrativos sobre la historia de la música. Sin ir más lejos, el primer artículo de la edición 2020, comienza argumentando la vigencia de esa articulación, mediante

15 No sólo hacemos comenzar la historia literalmente en el medio, sino que además reproducimos una periodización que según Enrique Dussel es una "estúpida ideología del romanticismo alemán" (DUSSEL, 2007)

16 No es este el lugar en donde analizar las transformaciones en la musicología a partir del advenimiento del paradigma "crítico", irradiado no únicamente pero especialmente desde las academias anglonorteamericanas. Pero baste decir que su producción se circunscribe en su enorme mayoría a los estudios de caso, y por lo tanto su impacto en una historia de la música es muy relativo, a pesar de que se han puesto en crisis las categorías centrales de la musicología afirmativa, como la noción de obra y se han desarrollado auspiciosamente los estudios de la performance, entre otros muchos aportes. Aún así nuestra visión histórica de conjunto no se ha modificado significativamente, puesto que los taceles de la musicología crítica no forman, ni siquiera, un mosaico. Son preciosos fragmentos unitarios, muchos de ellos de gran profundidad y erudición, que sin embargo no se hilvanan entre sí. Esta tarea está aún pendiente. Y se aprecia cuando sus mismos representantes se ven requeridos a escribir una historia de la música, aunque sea como libro de texto escolar. Un caso muy flagrante que hemos analizado en otro trabajo (Eckmeyer, 2014) es el de Listen, de Joseph Kerman y Gary Tomlinson (2012), dos pilares de la new musicology, que sin embargo en este libro reproducen todos los sesgos de la musicología afirmativa. En nuestro medio puede pensarse en la "historia de la música" de Pola Suarez Urtubey (2007) o la pintoresca O som e o sentido. Uma outra historia das músicas de José Miguel Soares Wisnik (2015), que a pesar de lo que promete en su título, reproduce un vector que va de la "antropología del ruido" de los primitivos africanos, pasando por lo modal del mundo musulmán, para terminar, vía la tonalidad europea, en la síntesis de las "simultaneidades" que presenta la música contemporánea "del norte", todo articulado en base a los grandes nombres de Mozart, Wagner, Webern o Cage. Es decir, su índice no difiere significativamente del texto del estadounidense Waldo Selden Pratt publicado en 1905, que separaba de forma evolutiva las músicas de los primitivos, de los pueblos semi-civilizados y, finalmente, de la civilización occidental. Esta es la vigencia del modelo historiográfico afirmativo de la que estamos hablando.

la cual la estructura de la musicología histórica positivista de mediados del siglo XX permanece intacta en la currícula de los programas de grado de las universidades de EEUU y Canadá, a pesar del (aparentemente) fuerte giro disciplinar (WALKER, 2020, p. 1). En un breve recorrido por sus contenidos podremos formarnos algunas nociones sobre la música, como por ejemplo que “las culturas no occidentales encarnan los comienzos y la cultura occidental el progreso” (COOK, 2001). Pero además que la música culta de concierto está esencialmente “muerta”, lo que equivale a decir que es histórica, y por lo tanto canónica, clásica y venerable. En su borroso apéndice, su continuidad a partir de 1909, se eterniza como “contemporánea”, experimental, representando el futuro, aunque hayamos rebasado ya su centenario. Entonces (¿para no ahuyentar a los lectores?), el foco de interés se traslada a la música de la cultura de masas, en especial la de la industria cultural anglo-norteamericana de la segunda mitad del siglo XX. En resumen: las músicas no occidentales son pre-historia, aunque se conciben inmutables a partir del núcleo difusionista y evolucionista del folklore; la “Música” es culta, escrita en partitura, del occidente europeo, con una larga, esotérica e ineludible historia que comienza con la escritura, aunque es míticamente heredera de la Grecia Clásica o hasta de Dios¹⁷; y finalmente la música popular inicia su breve historia en los comienzos del siglo XX, convirtiéndose en la música masiva y comercial de la actualidad.

Esta serie de nociones que se reproducen de forma bastante acrítica u oculta son causa y a la vez efecto de este esquema de la historiografía musical, porque parten de la circularidad entre la faceta escritural y la disciplinar de la historiografía musical; configuran una suerte de *verdades historiográficas* muy resistentes al cambio: la separación compositor/actuante; la identificación del hecho musical con un objeto/obra que se explica como forma; la periodización en estilos; la confusión entre soporte, fuente y hecho musical; y la atribución histórica de la música sólo en base a su fecha de composición, única inscripción posible de creación.

Si bien todas ellas han sido formuladas para blindar la exclusividad histórica de la música de la monocultura de la modernidad burguesa, la mayoría de los PMS, *cuando historizan*, no se permiten periodizar de otro modo, pensar en base a otros indicios y fuentes, y/o apartarse de la figura del creador/compositor. A lo que debemos añadir un último rasgo en los PMS, junto a la perspectiva *presentizada* y la continuidad de las nociones mencionadas arriba. Es el cuestionamiento persistente a la pertinencia de establecer relaciones entre la música y la estratificación social. En las mismas definiciones de su objeto de estudio, los investigadores de los PMS rehúsan explícitamente establecer vinculaciones directas entre “lo popular” y alguna categoría del “pueblo”, lo “subalterno” o el mundo de los oprimidos, entre algunas otras posibilidades. Y esto a

17 Nuestra intención no es hacer aquí una humorada. La historia de la música tradicional reprodujo durante muchísimos años la noción de que el primer repertorio de la música occidental, el canto gregoriano, fue producto del Papa Gregorio I (Magno). Esta concepción se basaba en una adjudicación medieval de fuerte raigambre religiosa, que sostiene la revelación del canto cristiano al Papa a través del Espíritu Santo, quién lo dicta al oído del pontífice transformado en una paloma posada sobre su hombro. Coincidentemente con todos los postulados de la estética medieval -que constituyen la base de la estética musical occidental- el canto era demasiado perfecto para ser obra del hombre (música humana); necesariamente debía ser obra de Dios (música mundana). Tal el mito fundante de la tradición clásica europea occidental, presente hasta el día de hoy en los textos de historia de la música. Abordajes críticos de este tema pueden encontrarse sobretodo en Treitler (1991), y también en Griffiths (2009) o Taruskin (2005).

despecho de que muchas veces se problematice en congresos y publicaciones la relación “música popular y política”. Aunque en realidad deberíamos observar que aquí opera el mismo mecanismo que la musicología afirmativa, autonomista, desplegó para tratar las excepciones “politizadas” de la música culta (CANNOVA, 2008), que terminan convirtiéndose en anomalías. De igual modo que decir “música y performance” no hace más que profundizar la escisión entre ambos términos (Cook, 2011), el enunciado anterior pone fuera de la música popular a su dimensión política, que por lo tanto puede o no invocarse a la hora de historizar estas manifestaciones. Sin ir más lejos, el quinto elemento de la definición más famosa de *popular music*, que coincide significativamente con la ofrecida por Juan Pablo González citada unas páginas atrás, lo deja muy claro: “Música que es formalmente híbrida, que reúne elementos musicales que *atraviesan los límites sociales, culturales y geográficos*” (FRITH, 2004, p. 4).

Desde ya es muy positivo que no haya en los PMS un mecanicismo sociológico vinculando *formas* musicales con clases sociales. Pero el relativismo social ha llegado a tal punto que desembocó en una nueva clase de autonomía musical, lo cual hace resonar una vez más las formulaciones autonómicas de la musicología histórica (el genio por fuera de la sociedad) y del folklore (el pueblo por fuera de la sociedad y la historia). Si bien casi todos los trabajos importantes de los PMS problematizan explícitamente lo “popular”, en línea con la tradición de los estudios culturales, es cierto también que aducen no poder establecer relaciones entre lo musical y lo social o político. Pareciera que intentan sacarse el problema de lo popular de encima, como puede leerse directamente en el número 2 de la revista *Popular Music*, donde se reproduce un debate a modo de foro entre varios de los más ilustres fundadores de la tendencia, que lleva un significativo título que es posible traducir así: “¿Podemos deshacernos del “pueblo” en música popular?”¹⁸ (THE INTERNATIONAL ADVISORY EDITORS, 2005). A lo cual deberíamos añadir el derrotero del término y su contrastación activa, en nuestra región, frente a lo que folkloristas y musicólogos históricos (Andrade, Vega, Ayestarán) llamaban música popular, que vendría a ser algo diferente a *popular music* (GONZÁLEZ & SMITH, 2012). Esta discusión no ha quedado saldada ni ha producido el abandono o modificación del término, pero nos indica la presencia de una perspectiva muy difundida en los PMS.

Son entonces los mismos textos y argumentos de los musicólogos, los folkloristas y -hasta cierto punto- los PMS, quienes resumen posiciones frente al “pueblo” que resultan en cierto grado de convergencia y configuran una especie de *dominocentrismo* (GRIGNON Y PASSERON, 1997). De las expresiones que venimos refiriendo se deducen lo que podríamos llamar tres *sentencias musicológicas* mediante las cuales las músicas históricas del mundo popular subalterno son arrojadas fuera de la historia: 1) Para la *musicología histórica*, epitomada por Grout, la Música no es popular. 2) Para el folklore, definido por Herder, el pueblo *no es el pueblo*. 3) Para el sector dominante de los PMS, representados por Frith o González, la música popular -todo en minúscula- debería *no ser popular*.

La historiografía musical y la afirmación de lo existente

Entonces, como característica de la historiografía musical ampliada, encontramos lo que denominaremos su *carácter afirmativo*, responsable de que no emerja dentro de la historia musical la banda sonora de las clases subalternas, sea de los nómadas o artesanos medievales, mineros y marineros de la modernidad temprana, dependientes racializados indígenas, mestizos o pardos, esclavos afroamericanos, o jornaleros y trabajadores de los inicios de la sociedad industrial; que pensemos que o vivían en silencio, o cantaban las mismas canciones bucólicas que sus inexistentes parientes “del campo”, o consumían con fruición la misma música de las élites. Parece absurdo, pero creemos en un pasado intrínsecamente silencioso del mundo popular subalterno, antes de la aparición de la radio o el fonógrafo. Y de pronto estas ruidosas muchedumbres irrumpen en escena, con sus cuerpos en el centro de las ciudades, sus reclamos políticos, sus formas de organización y, claro está, con sus músicas. Como no sabemos de dónde salieron -no podemos saberlo mediante esta historiografía- remedamos sin querer la sorpresa neomalthusiana de los sectores acomodados cuando veían desfilar por “sus” calles y plazas a los sectores subalternos. Algo que antes de la sociedad industrial era un paisaje -sonoro-frecuente, espacio urbano de tensiones y disputas que solo la configuración de la ciudad burguesa industrial del siglo XIX segregará en barrios definitivamente apartados.

Estos problemas e interrogantes no pueden ser saldados mediante el recurso a una *inaudibilidad* producto de un hipotético silenciamiento que el poder haya producido en el pasado hacia los sectores populares, en el sentido de lo que se ha olvidado socialmente, como pretenden ciertos enfoques actuales articulando perspectivas de la musicología y la etnomusicología (BIELETTTO, 2016). El mundo popular subalterno siempre fue ruidoso y desbordante, sufriendo sin dudas las respuestas coercitivas del poder, pero que más que silenciarlo ha procedido a regularlo e intervenirlo (BURKE, 2014), intentando domesticarlo. Amílcar Cabral (2013) ya explicó brillantemente que la dominación o elige el genocidio del otro, o intenta armonizar sus estructuras económicas y políticas con las costumbres culturales de los oprimidos. La producción de ausencias que estamos refiriendo, como consecuencia del carácter afirmativo de la historiografía musical, pretende precisamente eso: encontrar una enunciación de la música popular que al mismo tiempo que neutraliza sus ruidos y encubre su historicidad, produce un enunciado en presente que la hace compatible -e incluso funcional- con la construcción de hegemonía.

Parafraseando a Terry Eagleton (2006) podríamos decir que si para la burguesía moderna es tan importante hablar de música -en términos de estilos, obras y autores, de saber sus biografías o el detalle de armonías y orquestaciones- es porque, sencillamente, al hablar de música se está hablando *también* de otra cosa.

A las demandas acusadoras la burguesía dio una respuesta decisiva: la cultura afirmativa [...] A la penuria del individuo aislado responde con la humanidad universal, a la miseria corporal, con la belleza del alma, a la servidumbre externa, con la libertad interna, al egoísmo brutal, con el reino de la virtud del deber. Si en la época de la lucha ascendente de la nueva sociedad, todas estas ideas habían

tenido un carácter progresista destinado a superar la organización actual de la existencia, al estabilizarse el dominio de la burguesía, se colocan, con creciente intensidad, al servicio de la represión de las masas insatisfechas y de la mera justificación de la propia superioridad (MARCUSE, 1967, p.52)

Podemos pensar que la historiografía musical, así planteada, está elaborada para hacernos creer en un orden consensual del mundo (ATTALI, 2011) e integrarnos en una falsa comunidad cultural, a la vez local y universal. Mediante la afirmación de la belleza clásica, todas y todos participamos de una felicidad abstracta, espiritual, que contradice las penurias de la sociedad material. En esta historia musical, que parece la única posible, se nos hace sentir felices aunque no lo seamos en absoluto. De ahí que la predilección por la autonomía artística no sea un capricho esteticista, sino una necesidad por obscurecer las relaciones materiales de la música y producir el hechizo afirmativo.

Como contracara del arte que así pasa a ser "culto", la cultura afirmativa, *en el mismo momento histórico y social*, configura un mundo idealizado y romántico en el cual los sectores populares pueden tener una existencia evasiva, idealizada y fundamentalmente a-histórica.

[El] *Folklore* capta ante todo un movimiento de separación y coexistencia entre dos "mundos" culturales: el rural, configurado por la oralidad, las creencias y el arte ingenuo, y el urbano, configurado por la escritura, la secularización y el arte refinado; es decir, nombra la dimensión del tiempo en la cultura, la relación en el orden de las prácticas entre tradición y modernidad, su oposición y a veces su mezcla (MARTÍN-BARBERO, 1991, p. 19).

Lo primitivo, lo irracional, lo bucólico e incluso lo exótico que se atribuye al pueblo folklorizado también logra así constituir un mundo apartado, desarticulado del mundo de las relaciones materiales. Los moradores del folklore no tienen nada que ver con el mundo de todos los días de la sociedad burguesa, que explota de contradicciones y rebosa de conflictos.

El folklore, como disciplina y configurador de sentidos sobre el pueblo y su música, participa de la cultura afirmativa y su construcción mediante sus propios útiles de conocimiento: el objeto etnologizado de cancioneros, *folksongs* y danzas, o el sujeto colectivo del *volkgeist*, junto a una particular clase de autonomía derivada de la territorialización y el abuso de la dicotomía -extremadamente burguesa- de lo urbano contra lo rural. Estos elementos convergerán en un modelo de epistemología musical *racializado* que será el homólogo del paradigma *de los estilos* de la musicología histórica. Entonces, el modelo objetual/personalista *también* informa al folklore, incluso con mayor grado de sofisticación.

En las disciplinas que incluimos en nuestra definición de historiografía musical hay una *convergencia* no sólo epistemológica y estética, sino -al menos parcialmente- ideológica y económica (los PMS participan, como aclaramos antes, solo tangencialmente en el *carácter afirmativo*, especialmente al no contestar esta producción activa de ausencias). Esa ideología, que produce la inexistencia histórica de la música popular al tiempo que la introduce en el mercado como valor de cambio, reservándole un lugar en

la cultura entre lo primitivo y lo momentáneo, la designamos como *modernidad* (DUSSEL, 2007), en términos de proyecto civilizatorio, nutrida de todos sus sesgos específicos: racial, colonial, de clase, de género, entre otras relaciones de opresión (GROSFOGUEL, 2014). Sesgos que en simultáneo oculta y encubre de la producción musical, que sí suscribe como *historia de la música*.

Para describir esta convergencia podemos tomar como base la conceptualización que Florencia Garramuño utilizó para establecer la relación, al mismo tiempo académica y mercantil, en torno a las músicas populares y vanguardistas de Sudamérica al insertarse en el mercado transnacional de principios del siglo XX: a este proceso de rechazo y fascinación –actitudes que encontramos tanto en el folklore como en la musicología– lo llamó “modernidad primitiva” (GARRAMUÑO, 2007). Es muy interesante descubrir que Julius Reder Carlson (2013) elige aplicar este concepto a la emergencia de Andrés Chazarreta y su compañía de música nativa (patriarca del folklore argentino), desplazando lo que Garramuño encuentra en repertorios de la musicología histórica (la vanguardia) o de los PMS (el tango), hacia la problematización del folklore, su condición de música comercial y fonográfica, y la apelación al pasado de la tradición.

Este aporte dual de Garramuño/Carlson, que explicita las contradicciones inherentes a la historiografía afirmativa al promocionar estética y comercialmente lo que al mismo tiempo se rechaza u oculta, puede extenderse a las actitudes de las restantes disciplinas, puntualizando en cada caso el vector o dimensión que funciona en cada campo como concepto base. De este modo encontramos que la musicología se funda en una genealogía cuasi aristocrática que deriva el prestigio de la extensión histórica hacia el pasado, resultando en una *modernidad histórica*; por su parte la apelación a la comunalidad, lo iletrado y el primitivismo formulan la *modernidad primitiva* del folklore; mientras que el acento en convertir a las tecnologías de la grabación y difusión radiofónica en *sinónimo* de “tecnología” y “mediatización”, desconociendo la matriz tecnológica de otros medios musicales del pasado histórico y su rol en la circulación musical, hacen de los PMS una *modernidad tecnológica*¹⁹. Tres dimensiones de la ideología musical de la modernidad que se corresponden con lo que antes llamamos las tres sentencias musicológicas.

De esta suerte de arreglo de dimensiones específicas (lo histórico, lo primitivo y lo tecnológico) surgen los sesgos de cada disciplina, ya que la hiperbolización de cada dimensión produce la atrofia de las otras: si el folklore es *antes que nada primitivo*, entonces no puede ser histórico y sus medios rudimentarios no serán considerados tecnología; si la música culta adquiere su valor estético en *función de su longeva historia*, entonces ya no será primitiva, porque es “superior”, pero su historicidad y clasicismo no podrán confundirse con los medios técnicos, urdidos con fines mercantiles y no estéticos. Si la *popular music* es *antes que nada* un subproducto de la fonografía y el merca-

19 Nuevamente, expresamos el reconocimiento hacia los practicantes de los PMS que han presentado posturas críticas frente a la modernidad. Pero a nuestro favor queremos señalar que, en su versión más habitual, lo han hecho desde lo que podría englobarse como posiciones posmodernas. Al respecto los autores identificados con el colectivo “modernidad/colonialidad” han propuesto la consideración de lo posmoderno como parte de la modernidad, incluso como un segmento crítico pero interior: «posmodernidad que es todavía un momento final de la modernidad» (DUSSEL, 2005, p. 16). Recogemos esta interpretación de lo posmoderno para ubicar a los PMS en todo caso en relación directa, incluso crítica, con la modernidad. De hecho su acento en los medios tecnológicos pueden considerarse un culto a uno de los hitos fundantes de lo moderno en el siglo XX.

do, su alcance será el presente, y por lo tanto no será ni histórico ni primitivo, pues sus medios son demasiado *modernos* para confundirse con los hontanares de la música.

Si consideramos el momento de eclosión de estas modernidades, veremos que los hitos de sus repertorios siempre se estudian *por separado*, limitando el análisis a la vez que se abstraen las músicas de sus ocasiones de referencia, vínculo que contiene precisamente una potencia histórica y explicativa de mucho valor. Por ejemplo solemos pensar en la música de las vanguardias históricas únicamente mediante las categorías que hacen a su lenguaje interno, es decir desde una *modernidad histórica*. ¿Qué consecuencias historiográficas tendría considerar el auge de los medios fonográficos y la crítica musical de la prensa en relación con la circulación de la segunda escuela vienesa? ¿Qué otras escuchas de las músicas de Debussy, Stravinsky, Williams o Ginastera nos habilitaría el estudio profundo de las ideologías del folklore? ¿Cambia el jazz si lo hacemos retroceder hacia el *minstrel show*, o incluso al café concert, ambos asuntos erigidos como contracara del folklore, donde a su vez se confinó racializado al blues, que finalmente informa al jazz? ¿Por qué las historias de la música culta de principios del siglo XX no incluyen las modificaciones que la grabación les introdujo en sus prácticas compositivas, interpretativas y de producción musical, así como los cambios en los roles y criterios de orquestación? ¿Era el empujador de la grabación analógica un músico que debe estar en la historia? ¿Puede estudiarse de forma sincrónica el rock y la música electroacústica, ambos emergentes de tecnologías comunes *pero también* de vectores históricos de larga duración diferenciados? No interesan aquí las posibles respuestas, sino la posibilidad de interpelar al pasado con otras preguntas que permitan establecer relaciones *indisciplinadas*²⁰ entre las simultaneidades de lo que hoy son asuntos de mundos distintos, disciplinados por la fragmentación de la historiografía musical afirmativa.

Nos cuesta hacerle esas *otras* preguntas al pasado sonoro (Small, 1999). Sobre todo en su arista musicológica, la historiografía afirmativa persiste con una resistencia insospechada, cuando no puede ya explicar casi nada de las prácticas y las relaciones de las músicas tal cual las conocemos o practicamos hoy. Incluyendo los artefactos de la *concepción presentista* de los PMS dominantes. Y así como el neoliberalismo no puede explicar las extremas inequidades del siglo XXI²¹ en un mundo en que el déficit alimentario se ha resuelto en la teoría pero no en la práctica, el vacío explicativo de la musicología histórica y el folklore no puede explicar la música de un mundo transcultural, que lucha por la equidad de género y la ampliación de derechos, que promueve el respeto por las disidencias sexuales, en el cual las explicaciones proceden de nuevas narrativas

20 Estamos haciendo referencia a in-disciplinar lo que ya forma parte de las epistemologías musicales, más allá de que deban ser profundamente reformuladas e invertidas. En cambio, los muy mentados "estudios interdisciplinarios" sobre música, que han producido enormes aportes y han abierto muchísimo el campo de estudios musicales, han generado sin embargo problemas en torno a la especificidad de la epistemología musical, además de serias discusiones en torno a la procedencia (otra vez disciplinar) de los investigadores. Como efecto no deseado de esta ampliación, han aparecido recientemente algunos reclamos que vuelven a instalar la autonomía musical como límite de lo que es (y no es) lo musical, o malentendidos en torno a lo que significa que en los estudios sobre música haya, precisamente, música. Esto se aprecia muy notablemente en un manifiesto de un grupo de investigadores que provienen de los PMS (el NIMiMs) que es contestado por la mencionada musicóloga Natalia Bieletto (2016). Tanto el "presentismo" de los primeros, como la persistencia de la confusión entre "materialidad musical" y "análisis estructural" en la segunda, no hacen más que ejemplificar nítidamente lo que aquí analizamos como rasgos específicos de la historiografía musical afirmativa.

21 Y por esta misma razón fue calificado como zombie por Álvaro García Linera (2018) y también por Paul Krugman (2019)

“desde abajo”, el “out of África”, las teorías de la subalternidad, las epistemologías del Sur o las perspectivas decoloniales. Vacío que roba la dimensión sonora de la *historia* de todos estos procesos y luchas. Ausencia que no pudo ser saldada por los PMS.

La historiografía musical afirmativa es entonces una historiografía zombie, que se arrastra gruñendo y dando tumbos por los pasillos de las instituciones de formación musical.

Por esta estrecha relación entre la estética burguesa, la historiografía afirmativa y la política, no debemos malinterpretar el término: lo afirmativo/zombie, como parte de la cultura de la modernidad/colonialidad no es para nada débil. Ahora mismo estamos presenciando como en el mundo los odios y resentimientos emanados de ideas que ya no explican nada juegan con la vida de millones en el marco de la pandemia por el covid-19. Parece menor y superfluo, pero mentir en musicología, contribuyendo a la cultura afirmativa mediante la negación de las condiciones materiales y la dimensión histórica de las prácticas musicales del mundo popular subalterno, es decir, mediante la producción activa de su ausencia, también atenta contra la vida y es antidemocrático. Porque se expulsan los sentidos sonoros de las mayorías de la narrativa histórica y se naturalizan, desde una faceta sonora, las inequidades históricas. Aquí se advierte el *contagio zombie* hacia los PMS: retomando el análisis de Bruce Johnson vemos que el modelo presentista impone serias limitaciones a toda *perspectiva histórica* -entre otras cosas la de los cambios históricos del mismo concepto de lo “popular”- al tiempo que hace inexistente, también en el presente, lo que es “el mayor conjunto de producción musical [...] un hacer musical que es voluntario pero no se registra en ningún formato audiovisual para su distribución comercial [...] Subrayo *hacer musical*.”²² (JOHNSON, 2018, p. 16)

Precisamente, si dejamos de lado por un momento el paradigma objetual de la historiografía afirmativa, la música puede ser comprendida ante todo como práctica social, a condición de que en lugar de reconocerla como objeto nos enfoquemos en su aspecto *práxico*, lo cual debería incluso ser parte de nuestro sentido común sobre ella. Los llamados estudios de la performance han advertido en las últimas décadas sobre esta irreductible condición social, incluso cuando se trata de una práctica musical en solitario (COOK, 2011, p. 186), lo cual ha vuelto obsoleto insistir con la dicotomía (falsa) entre música y sociedad. Sin embargo la línea principal de esta tendencia de investigación musicológica continúa pensando a la música en tanto “texto” o, a lo más, como “guión”. Es decir, conserva lo que Attali llamaba *matriz*, la producción del autor, lo cual tiende a reproducir la división de roles y la misma concepción de música de la modernidad. Cook establece, por ejemplo, una analogía entre el guión que habilita la performance y la labor de un coreógrafo (2011, p. 187). Además es una tendencia que se ha enfocado principalmente en el estudio del presente o, en el mejor de los casos, a establecer comparaciones entre grabaciones de performances. Por lo tanto, antes que pensar que los estudios de la performance participan del mismo “presentismo” que los PMS, sería mejor considerarlo parte de un enfoque antropológico, sincrónico, emparentado en todo

22 “most of the world’s everyday music-making over the same ‘presentist’ time frame [...] performed music [that] is voluntary and is not recorded audio-visually for commercial distribution [...] I emphasise music-making” (JOHNSON, 2018, p. 16)

caso con la etnomusicología. Razón por la cual su impacto *historiográfico* viene siendo más bien escaso.

Pero la principal limitación de los estudios de la performance para acercarnos a otra definición *histórica* de música popular, es que más que revelar, enmascaran el hecho de que la *acción* implica la *transformación continua de la música*. Es decir, debemos atrevernos a ir más allá, incluso, de pensar la acción sonora como "instanciaciones" de una identidad musical que reside en algún lugar previo: el guión, el texto, la matriz, o en definitiva, la obra. Aún cuando a partir de la notación o la fonografía la música habitó diversos objetos que la mediatizaron, todos entendemos que antes que cualquier otra cosa la música es un *hacer*: ensayar, cantar, tocar, escuchar, tararear, corear, componer, arreglar, producir, mezclar, remezclar, emitir... y una larga lista de etcéteras. La música comprendida de esta forma *necesita* objetos -instrumentos, amplificadores, tocadiscos, radios, computadoras, y claro está, hasta partituras- pero *no* es un objeto ni un texto. Y en la medida que esto sea así, constituye mucho más un *proceso* que una *matriz*, en el sentido de modificación y creación permanente.

Hacia una historiografía popular de las ausencias

Para promover una historiografía que vuelva existentes las ausencias producidas por la historiografía musical afirmativa, queremos primero proponer una *ampliación cronológica de la idea de mercado musical* con el objetivo de reunir prácticas musicales provenientes de diversos contextos y que poseen resultantes estéticas muy variadas, pero que comparten su carácter profesional, en base a la remuneración permanente o esporádica de sus practicantes y a la producción experta por repetición o en serie. En este sentido las ideas tradicionales del folklore acerca de la comunalidad y la ausencia de especialización no pueden ser aplicadas y revelan su obsolescencia. Por supuesto que aquí son fundamentales los aportes de los PMS, pero a condición de que no obstaculicen el desplazamiento de la barrera presentista hacia una historia mucho más amplia y antigua, examinando las relaciones de producción de estas músicas, sus públicos y formas de difusión y circulación. La muy longeva historicidad del mercado musical popular, asociado con la imprenta de baladas y canciones de por lo menos finales del siglo XVI, es ensayada por Niels Grosch (2005) e incluso Simon Frith (2006) dentro de los PMS, además del ya citado Derek Scott para el caso del siglo XIX, al que también refiere para EEUU Karl Miller (2010); aunque a nuestro entender quien sigue siendo la referencia principal es Jacques Attali (2011), particularmente en lo referido a los procesos *históricos* de transformación de la música en bien de cambio iniciados a finales de la Edad Media y la modernidad temprana, que incluyen también el enclaustramiento en locales específicos. Ambos son procesos históricos que comparten tanto la música culta como la popular. Esta particular concepción tiene como ventaja la supresión de algunas de las nociones historiográficas afirmativas: en particular la escisión artificial del campo y la periodización estilística armónico-autonomista, además de aportar fuentes históricas alternativas que desplazan la necesidad de la partitura como registro.

Una vez despejado el artificio en torno a la pretensión de presentismo de lo “moderno” y “tecnológico” del mercado musical, nos encontraremos además con que la reificación y deriva en objeto de cambio de la música se opera *sobre todo* en la música culta, sino antes en simultáneo con la popular, en torno al dispositivo de la sala de conciertos para la ópera y sus opus. Esta constatación de la matriz culta y estratificada de la concepción objetual nos lleva a proponer una desobjetificación musical, aplicable a todo repertorio, en pos de una historiografía popular musical inclusiva: es necesario retransformar a la música en fenómeno sonoro, momentáneo, cuya re-actualización -que es actuación- involucra una re-creación dinámica permanente e histórica. Todos los aportes de los estudios sonoros o *sound studies* (ERLMANN, 2004) que se nutren de una larga lista de antecedentes interdisciplinarios (STERNE, 2012) -algunos de los cuáles venimos refiriendo en este texto- resultan de máxima relevancia, aunque insistiendo en dos condiciones: producir un giro historiográfico de estos enfoques; y propender a la comprensión de la cultura sonora popular en términos de *acción* transformadora y producción dinamogénica, y no sólo como audición.

Se nos revela entonces imprescindible, para dar cuenta de este carácter histórico y a la vez dinámico, el concepto -tan conocido como poco utilizado- de *musical* desarrollado por Christopher Small (1998). Formulación particular que discute, al fin, el significado mismo de lo que entendemos por música²³, que como dijimos antes no es otra cosa que el producto de los artificios metonímicos de la historiografía afirmativa. Pasar entonces de ‘música’ -es decir objeto- a ‘musical’, es poner en el centro la *acción presentacional* (LANGER, 1957) en una operación más profunda de lo que aparenta. Justamente Langer construye su concepto distinguiéndolo de los enunciados proposicionales, en donde sí podríamos ubicar los “guiones” de los estudiosos de la performance, que refieren las instanciaciones a una referencia proposicional. Lo presentacional, en cambio, nos obliga a abandonar nuestros modelos analíticos, las formas de periodización y conceptualización musical de la afirmatividad. Nuestro interés ya no puede estar *reducido* al compositor, la partitura, el fonograma (=la obra); y las nociones de origen, estilo o autenticidad se hacen totalmente obsoletas.

En ese mundo real donde la gente en realidad toca y canta y escucha la música, en salas de concierto y salones aburguesados y cuartos de baño y en mítines políticos, y en supermercados e iglesias, en tiendas de discos y templos, y prados y clubes nocturnos, discotecas y palacios, estadios y ascensores, es la actuación lo que es central para la experiencia de la música. No hay música aparte de la actuación, sea en vivo o grabada. [...] Entonces, me parece evidente que el punto para empezar a pensar sobre el significado de la música no son las obras musicales sino la acción (SMALL, 1999, p. 5).

Este concepto es prioritario porque expresa la idea de *tomar parte* en una actuación musical. Pensar la música como práctica y “ritual en el espacio social” multiplica las posibilidades de participación e incorpora una plétora de sujetos nuevos en el rela-

23 Varios autores son conscientes de la necesidad de esta redefinición. Por ejemplo véase Hesmondhalgh y Negus (2012, p. 2); o el ya citado Johnson (2018, p. 16)

to histórico. Porque además de otros espacios abre otras temporalidades, permitiendo otras historias con otras periodizaciones. Pensar la música como acción es pensar que el arte está inscrito en el cuerpo, que es a la vez un cuerpo individual y social, o incluso un cuerpo cuya subjetividad depende íntimamente de las relaciones sociales, con otros cuerpos que comparten la ocasión musical. Incluso podemos comprender así que los mayores logros expresivos se dan en la acción -no en los objetos cristalizados- pues ponen en escena el imaginario tanto social como personal, tornando más perceptibles los significados profundos de la experiencia colectiva (COLOMBRES, 2004, p. 178). Pensemos aquí al musicar, sobre todo en sus aspectos estéticos, como un *desplazamiento en el ámbito de lo extracotidiano* sin que por ello deba perder significación social, ya que la producción de sentido ocurre en la propia dinámica actuante del cuerpo performático, dentro del cual sobresale el artista, pero que no se reduce sólo a él.

Esta idea de ritual en el espacio social, que podemos llamar también *ocasión musical* (HERNDON Y MCLEOD, 1979; CAMACHO, 2011), en tanto “acontecimiento inestable” (FRITH, 2014, p.358), nos provee incluso de una nueva denominación del fenómeno a estudiar, si es que quisiéramos resistirnos al neologismo de Small. Aunque esto no es lo importante, sino tener presente que *la música no es un objeto ni un guión*, situación muy vislumbrada en lo conceptual pero ausente en la práctica historiográfica. Del mismo modo que *el sujeto no es personalidad, sino persona*, ya que la ocasión musical conlleva el cuerpo del actuante, del músico -cantante, instrumentista, productor- y del mismo modo incluye la corporeidad de todo el colectivo que participa, con mayor o menor intensidad, del musicar. El ritual -o mejor, la confluencia de rituales específicos- aglutina los diversos roles en torno a la música que incluyen no sólo la producción en sí, sino la recepción y la circulación (COLOMBRES, 2004, p. 66), que adquieren formas específicas que son también *históricas*.

El carácter *corporeizado* del musicar nos lleva también a considerar lo que Simon Reynolds estima una cualidad *física*, en tanto vincula el ritual con el baile. El apelar al cuerpo no vuelve a la música menos ligada a lo racional. Al contrario, justamente el carácter físico de la performance musical que la vincula inextricablemente con el ritual, “disuelve la dicotomía entre cuerpo y mente, entre música “seria” para escuchar en casa y música “estúpida” para la pista de baile; hace que la mente baile y el cuerpo piense” (REYNOLDS, 2010, p. 180). La idea de que los bailarines “escuchan” con el cuerpo es un rasgo específico de las músicas del mundo popular subalterno, llámense polca, saltarello, pasacalle, fandango, huayno, bunde, mapalé, trance o dubstep. Aparece aquí con énfasis la estrecha relación entre sonido, escucha y cuerpo, que nos invita a salir de todo modelo objetual y autónomo. Si en la música popular “el cuerpo entero se vuelve oído” (REYNOLDS, 2010, p. 180) el medio que envuelve al cuerpo en el ritual del musicar es justamente el *sonido* que permite establecer una *relación dialógica* multidireccional, en tanto que son “expresiones de individualidad en una labor en conjunto” (QUINTERO RIVERA, 2009, p. 98). Entre los cuerpos, entre los músicos y los bailarines, entre el público -ya sea que participe más o menos activamente del ritual-, y entre los instrumentos y los cuerpos actuantes y danzantes.

Si el cuerpo es parte del musicar, o mejor, si el performer construye sentido (COOK, 2011) y por lo tanto *subjetiva* la música en la ocasión musical social, potenciando lo colectivo de la acción, podemos pasar a proponer que la música y el musicar son transitoriamente la misma cosa, de forma tal que la música, sobre todo pero no sólo la del mundo popular subalterno, adquiere así las cualidades de lo móvil, cambiante, vivo, es decir, lo *dinámico*.

Podemos pensar que la forma en que el cuerpo habita la ocasión musical se acerca a las formas rituales en que la performance adquiere el carácter de *trance*, que se enlaza con las raíces de las prácticas religiosas precristianas en Europa y de las culturas matriales americanas o animistas afroamericanas. El trance es *posesión* a través del ritual colectivo en donde cuerpo y sonido adquieren un rol protagónico. En esto descubriremos un aspecto muy ligado a lo que podemos considerar lo *popular*, en cuanto a un colectivo social poblado de diferencias y contrastes (QUINTERO RIVERA, 2009, p. 97).

Este carácter heteróclito del trance y el ritual social participa de una "naturaleza performativa de las identidades diferenciales" (BHABHA, 2013, p. 264) que fluctúan entre espacios sociales dinámicos, que se rehacen continua y contingentemente, y en el que habitan reivindicaciones múltiples, diversas, superpuestas e incluso contradictorias, como son en sí mismos los sectores populares y subalternos. Es una condición que nos permite densificar el concepto de musicar, proveyendo de cierta dimensión analítica que evita el "armonicocentrismo" y el "centrismo notacional". Aquí las *discrepancias participatorias* propuestas por Charles Keil como parte de su *groovología* se hacen particularmente relevantes:

El poder de la música reside en sus discrepancias participatorias, las cuales pertenecen básicamente a dos categorías: procesual y textural. Para poder producir una implicación personal y ser socialmente valiosa, la música ha de ir "a destiempo" y estar "desafinada" (KEIL, 2001, p. 261)

Es decir que en la música considerada *musicar*, ocasión musical en el ritual social, de carácter integral aunque inestable y dinámica, lo definitorio *no* es la configuración melódica ni la estructura armónica, sino la materialidad sonora que emerge de la trama de inflexiones y articulaciones dialógicas, el tejido del ritmo que dependerá a su vez de variantes en el tono y el timbre, desvíos entre los participantes y, con respecto al pulso, variantes mínimas o explícitas en la emisión de la voz o de los instrumentos. En definitiva, lo que desde nuestras limitaciones formativas llamamos "timbre" y "textura", y que justamente han recibido esos nombres tan poco elocuentes, que deben tanto a otras dimensiones que no son musicales, porque fueron despreciados por el pensamiento musical afirmativo de la modernidad al considerarlos elementos disruptivos, "ruidos" a canalizar (ATTALI, 2011). Que reciban ese tratamiento marginal en la teoría e historiografía y no se encuentren representados con claridad en el lenguaje "es evidencia, pienso, de su poder participatorio original y activo" (KEIL, 2001, p. 261). Precisamente esta condición contenciosa y cuasi contrahegemónica que implica la participación actuante de los cuerpos dialógicos, es todo un manifiesto de la necesidad de una nueva epistemología, ya que

solo "si el momento de la performance es considerado como un acto potencial de composición, podrá emerger una perspectiva diferente"²⁴ (MIDDLETON, 1990, p. 53).

La actuación es así un concepto, no la decodificación ni el subproducto de la circulación de una obra musical idealizada. En este cambio de estatuto que conlleva pasar de música a musicar, se da un movimiento que se aleja del énfasis en la "música per se" (HERNDON Y MCLEOD, 1979, p. 26) y nos revela lo inseparable del aspecto social que toda actividad musical posee. El musicar por lo tanto no se trata, bajo ningún concepto, de un medio para interpretar un texto autónomo, sino que es lo opuesto: algo "no-textual" (FRITH, 2014, p. 359) que adquiere significación en la *integralidad* del ritual social (ESCOBAR, 1991), y valor en base a las discrepancias que producen los participantes en *el sonido*.

Del nomadismo al mestizaje

La circulación de las músicas aparecen íntimamente relacionadas con la condición de *nomadismo*, que es a un tiempo de los seres y de los sonidos que habitan el mundo popular subalterno, y configuran esa voz que podía constituir la oportunidad de los excluidos para presentar sus propias ideas (BURKE, 2014, pp. 288-290). Considerar una equivalencia entre los sujetos musicales y la música, hace que la condición de los primeros sea parte de la definición de la segunda. Esto nos lleva a buscar el nomadismo en las músicas. Este nomadismo sonoro, este interés de las prácticas populares por las transiciones y los pasajes, identificación con lo diverso y múltiple, nos hace considerar la presencia de un carácter *mestizo* (como conceptualización) en *toda* la música del mundo popular subalterno. Si se piensa que el nómada en su periplo es potencialmente mestizo, pues conlleva un anuncio del mestizaje al atravesar los límites, las fronteras de la territorialización; lo que se nos revela cuando observamos las prácticas populares es que el mestizo no puede sino ser nómada, porque no hay nomadismo sin mestizaje (LAPLANTINE Y NOUSS, 2007). Esto está presente con mucha evidencia en las músicas del caminar y peregrinar, tan presentes en la historia profunda de América y Europa. Si por un lado ponen en cuestión o invierten las categorías de la historiografía -y por eso son producidas como inexistentes- podemos ver también que en la materialidad del sonido y su misma producción caminante, confluyen prácticas de diferentes localizaciones y sujetos históricos, y por lo tanto son habitadas por un mestizaje intrínseco, que es su misma condición de posibilidad. Este carácter transicional que obtura cualquier discusión sobre los orígenes, haciéndola obsoleta, aparece especialmente en las músicas americanas del tiempo colonial. Por ejemplo la habitual pregunta por la 'negrilla' o villancico de negro, sobre su lugar *de origen* en tanto big-bang se revela estéril, derivando en las disputas superficiales y eternas que son tan comunes tanto en la atribución autoral como en la patrimonialización folklórica: ¿de dónde es la diablada, de Oruro, de Puno, de la Tirana? ¿No es más interesante indagar sobre las conexiones históricas de estas ocasiones, sus puntos de contacto y su diversidad *polifónica* que les otorgan una identidad múltiple?

²⁴ "if the moment of performance is considered as potentially an act of composition, a different perspective can emerge" (MIDDLETON, 1990, p. 53)

¿Hay *un* lado del Atlántico en el cual ubicar a Manuel de Zumaya? ¿Cuánto mejor suena el tango una vez que se saldó, con corrección política más que historiográfica, la nacionalidad de Gardel? ¿De verdad vamos a seguir pensando que el árbol de Cucaña del carnaval de Iquitos es una *copia* del rito arbóreo europeo? Y de ser así ¿En qué mejora todo esto nuestro conocimiento de las ocasiones musicales latinoamericanas?

La condición de nomadismo que aquí invocamos no implica en absoluto una pretensión de intervenir en la auto-percepción de los sujetos populares en relación con su *locus*. Es una condición histórica de las músicas, del musicar, del hacer sonoro de esos sujetos, más allá de su ligazón duradera o efímera con un punto espacial específico. Los vínculos territoriales que surgen de las conceptualizaciones “emic” pueden (y deben) ser *historizados*. Y esas historias, por regla general, arrojarán vínculos movedizos, nómadadas, transculturales. Carnavalizando la estrechez con que el folklore ha producido una territorialización forzosa de las culturas populares, aspecto funcional al despliegue afirmativo de la falsa universalidad (es decir colonialidad) de la musicología histórica.

Poder saltar sobre las fronteras que nos imponen estas preguntas es la real potencia del mestizaje en tanto pensamiento, que nos abre la puerta a nociones mucho más fecundas como Caribe Afroandaluz (GRIEGO, 2002) Atlántico Negro (GILROY, 1993) o cruce del Atlántico en dos sentidos (BERNAND, 2014). Así el mestizaje se vuelve un modo de pensar paradójicamente *desracializado*, aunque surge a partir de la redención de un término acuñado racialmente para el sometimiento y el despojo. Una palabra que ha recibido todos los tipos de manoseos, utilizaciones, violencias y maltratos imaginables, en consonancia con aquellos seres a los que describió y describe: los pardos, los moros, los impuros, los intermedios, los “del montón”, que son también sin nombre, como los músicos históricos del mundo popular subalterno. El mestizaje disuelve toda potencia residual de la noción de autenticidad. Y lo hace mediante la estrategia de la cimarronería y el camuflaje: con la evasión, eludiendo los contrastes duros, mediante la ambigüedad, la incompletud, lo informe, lo contradictorio a partir de la recreación y la creación plurisubjetiva y pluritemporal.

Ahora bien, así como para la Modernidad territorio y armonía son dos elementos altamente vinculados e imprescindibles para pensar la dominación, situación definitoria del mundo popular subalterno, el mestizaje es también la cancelación de la armonía, entendida en su doble juego de lógica sonora y de consenso social. Porque el nomadismo no solo pone en cuestión la noción de territorio, sino también la de desplazamiento en tanto estrategia sonora: el movimiento mestizo del nómada es permanente y no conoce destinos; por lo tanto si desplazarse es ir de un lugar a otro, como ocurre en la forma tonal de la obra/objeto de la musicología, no hay desplazamiento en la práctica nómada y mestiza de la música popular. A diferencia de ésta, la música tonal culta es narrativa y derivada de la concepción teatral propia del mercado del espectáculo moderno (Small, 1989). Eso hace que la ópera “barroca” no sea popular -a pesar de lo que pensaba Gramsci- y una canción mulata, aparentemente repetitiva que se intensifica en su heterogeneidad dialógica, sí lo sea. La música nómada no se dirige a ninguna parte. Pero ella y quien la actúa saben que van, y por eso, son en sí mismos la circulación permanente en el espacio social.

El mestizaje es conflictivo, litigante. Es una especie que no resuelve sus contradicciones y mantiene, dinámica e inestable, su heteronomía. Por eso las manifestaciones de la música popular no pueden entenderse como *bienes* –pues no son cosas ni objetos– o *saberes* –ya que son más que eso, ocasiones y rituales– que la historiografía afirmativa ha buscado hacer que *pertenezcan* al pueblo o, aún peor, que éste haga *usufructo* de ellos (VEGA, 1944). Por tanto la música popular es un espacio de disputa de sentido. Pensarla escindida, en oposición frontal a la cultura oficial, es reproducir los sesgos de estratificación y dominocentrismo. Porque así como el juglar nómada y el ministril indígena atraviesan las fronteras y se instalan en la corte o en la catedral “blanca” para introducir el ruido en el musicar, el espacio que configura la música popular tampoco *pertenece* al pueblo. Es moldeado y conformado de forma ambigua y heterogénea por los deseos, intereses y emociones de ese colectivo tan heteróclito que son las clases populares, pero está igualmente atravesado, regulado, intervenido y observado, constantemente, por los sectores hegemónicos. Al punto que, como revelaron Bajtín, Burke, Hall o Bernand, no podemos concebir lo popular por fuera de la estratificación que proponen los sectores dominantes.

Es una litigiosidad en la cual la música, como parte de la cultura popular, se vale de estrategias igualmente heterogéneas y mestizas: la sonoridad grotesca, el ruido que opaca la forma, las texturas y sonidos disruptivos. Músicas subversivas que se camuflan y cimarronean entre las lógicas constructivas de la música culta, el cruce incongruente de géneros, tradiciones o formatos, la evasión de las fronteras pretendidamente estilísticas y étnicas, entre tantas otras estrategias que evitan la confrontación directa y problematizan o cuestionan de manera elíptica o satírica.

La potencia transmoderna de lo transcultural

La cualidad de circulación social que planteamos más arriba refiere además a la potencialidad de establecer vínculos como característica de las músicas del mundo popular subalterno. La contradicción, lo liminal, lo deforme, lo no terminado, lo ambiguo, lo camuflado, son formas de lo popular que se exhiben *continuas* y aparecen tanto en la cultura popular europea como en la de los territorios coloniales sometidos por occidente. Este es el sentido extensivo que hace que las manifestaciones tan diversas y contrastantes de mundos muy dispersos puedan confluir en la noción del Mundo Popular Subalterno. Mundo de la *inversión carnavalesca*, que ofrece esa *segunda vida del pueblo* (BAJTÍN, 2005) y que también aparece en el *Mundo al Revés* del universo profético incaico, que en crónicas mestizas, como las de Guaman Poma, introducen un elemento disruptivo dentro del orden colonial (CUSICANQUI, 2010). Esta es la continuidad transcultural de las músicas del mundo popular subalterno. Algo muy diferente a la continuidad folklórica que procede de la territorialización y el folk-market. La continuidad transcultural emerge de la desterritorialización forzosa de los colectivos dominados y revierte su signo introduciendo un sentido programático de la mixtura, el *sancocho* (QUINTERO RIVERA, 2005) y lo mestizo. La continuidad transcultural se erige en una

posición que reclama reabrir la discusión sobre el sentido de la totalidad en un sistema-mundo (CASTRO-GÓMEZ, 1999) que el posmodernismo se ufanó de haber clausurado con la cancelación de los grandes relatos. Mientras disciplinas potencialmente críticas continúen por la senda de la fragmentación y el multiculturalismo, sus muchos e imprescindibles aportes no penetrarán en la afirmatividad de la historiografía musical.

La transculturación, como posibilidad de pensar las relaciones entre vertientes culturales conflictivas y distantes, pero además como proceso *dinámico*, es decir, de permanente mutación histórica, aparece como una interesante explicación desde el sur frente a la globalización. Al expresar la condición transitoria de la mezcla, la transculturación es parte de lo mestizo, *ch'ixi* y contencioso (CUSICANQUI, 2015) puesto que "no se centra solo en la propia identidad, porque esa identidad misma está cuestionada. Por definición, es una identidad en crisis. Se realiza en la polaridad identidad-alteridad" (PODETTI, 2004, p. 4). Frente a la fusión híbrida que propone la globalización, un multiculturalismo que sólo legitima aún más la monocultura de la colonialidad, la transculturación es un resguardo contra la fijación racializada que cuestiona precisamente esa –y cualquier otra– dominación cultural.

Pero estas consideraciones sobre la localización en el cuerpo y los sujetos, el mestizaje y nomadismo, la circulación conflictiva entre espacios sociales, la integralidad de las ocasiones musicales, la centralidad de la materialidad sonora en la música del mundo popular subalterno, nos impulsan a que reconsideremos nuestras metodologías y formatos de presentación, narración y enseñanza de la historiografía musical.

Nos gustaría pensar que estas dimensiones, estos indicadores que presentan la situación contenciosa y *ch'ixi* de las prácticas del mundo popular subalterno, pueden aportar a la configuración de lo que quisiéramos llamar una *perspectiva transmoderna* de una historiografía popular de las músicas. Un camino al abordaje en relación conjunta y crítica de todas las manifestaciones sonoras presentes en la sociedad, enriqueciendo y profundizando en las indagaciones y explicaciones de sus múltiples y conflictivas dimensiones históricas. Que habilite la posibilidad de comprender las músicas, sobre todo las latinoamericanas, como géneros de intersección (FORNARO, 2010) en espacios específicos de realización para músicas que comparten procedimientos y ancestros (BERNAND, 2014). Una perspectiva que además, y fundamentalmente, pueda pasar a las aulas y contribuir a densificar lo que a todas luces sigue constituyendo una de las áreas más conservadoras del conocimiento musical.

Referencias bibliográficas

- Attali, J. (2011). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.
- Bajtín, M. (2005). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Beckles Willson, R. (2009). "Music Theory", en Harper-Scott, J. P. E y Samson, J. *An Introduction to Music Studies*, Cambridge University Press.

Bermúdez, E. (1982). *La pobreza del positivismo*. https://www.academia.edu/33884388/La_pobreza_del_positivismo_el_quehacer_musicologico_en_Am%C3%A9rica_Latina

Bernand, C. (2014). "Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (siglos XVI-XIX)". *Historia Crítica No. 54*, Bogotá, septiembre – diciembre. ISSN 0121-1617, pp. 21-48

Bhabha, H. K. (2013). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Bieletto, N. (2016). Lo inaudible en el estudio histórico de la música popular. Texto de reflexión crítica. *Resonancias*, vol. 20 (38), 11-35.

Blum, S., Bohlman, P. V., & Neuman, D. M. (1993). *Ethnomusicology and modern music history*. University of Illinois Press

Burke, P. (2014). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Editorial.

Cabral, A. (2013). *Nacionalismo y cultura*. Barcelona: Bellaterra.

Camacho Díaz, G. (2011). Del oratorio al fandango: la subversión del orden social. En Aguilera, M. O. (2011). *Las músicas que nos dieron patria: Músicas regionales en las luchas de independencia y revolución*. Programa de Desarrollo Cultural Regional de Tierra Caliente.

Cannova, M. P. (2008). "Aquello que una presencia puede ocultar". *Clang*, n.º2, pp-38-44. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/49212>

Cano, R. L., y Sans, J. F. (2011). *Música popular y juicios de valor: Una reflexión desde América Latina*. Caracas: Fundación Celarg

Carr, E. H. (2006). *¿Qué es la historia?* Barcelona: Ariel.

Castro-Gómez, S. (1999). *Pensar (en) los intersticios: Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana

Chartier, R. (2007). *La Historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.

Colombres, A. (2004). *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Del Sol.

Cook, N. (2001). *De Madonna al canto gregoriano: Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza.

Cook, N. (2011). *Music as Performance*. En Clayton, M., Herbert, T., & Middleton, R. (2012). *The cultural study of music: A critical introduction*. Routledge.

Cusicanqui, S. R. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Cusicanqui, S. R. (2015). *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.

De Martino, E. (2008). *El Folclore progresivo y otros ensayos*. Museu d'Art Contemporani.

Dussel, E. (2006). *20 tesis de política*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Dussel, E. (2007). *Política de la liberación. Historia mundial y crítica*. México: Siglo XXI.

Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.

Eckmeyer, M. (2014). "Entre la música de las esferas y la sordera del genio". La Plata: Actas del las

6as Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales. FBA-UNLP.

Ellis, K. (2009). "The sociology of music", en Harper-Scott, J. P. E y Samson, J. *An Introduction to Music Studies*, Cambridge University Press.

Escobar, T. (1991). "El mito del Arte y el mito del Pueblo" en Acha, J., Colombres, A., & Escobar, T. . *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ed. del Sol.

Erlmann, V. (2004). *Hearing cultures. Essays on sound, listening, and modernity*. Oxford: Berg.

Fornaro Bordolli, M. (2010). "De improviso: el canto payadoresco, expresión de origen hispano en el área rioplatense" en Recasens Barberà, A. (comp.) *A tres Bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Madrid: Akal.

Frith, S. (2006). "La industria de la música" en Frith, S., Straw, W., & Street, J. *La otra historia del rock: Aspectos clave del desarrollo de la música popular: Desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*. Ediciones Robinbook.

- Frith, S. (2014) *Ritos de la interpretación: Sobre el valor de la música popular Entornos*. Buenos Aires: Paidós.
- García Linera, A. (2018). "Este es un neoliberalismo zombie". *Página/12*, 20 de noviembre. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/156724-este-es-un-neoliberalismo-zombie>
- Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas: Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gilroy, P. (1993). *Atlántico Negro. Modernidad y doble conciencia*. Madrid: Akal
- Goehr, L. (1992). *The imaginary museum of musical works an essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press.
- González, J. P., & Rolle, C. (2005). *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- González, J. P. (2008). Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 12 (artículo 15).
- González, J. P., Ohlsen, O. & Rolle, C. (2009). *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Griego, A. G. (2002). *El mar de los deseos*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Griego, A. G. (2006). Fandango. *El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Vinculación Cultural.
- Griffiths, P. (2009). *Breve Historia de la Música Occidental*. Madrid: Akal.
- Grignon, C., & Passeron, J. C. (1992). *Lo culto y lo popular: Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Madrid: Ediciones de La Piqueta.
- Grosch, N. (2005). "¿Música popular en la galaxia Gutenberg? Un intento de reinterpretación desde la perspectiva de la historia de los medios", en: *Música popular, exclusión/inclusión social y subjetividad en América Latina*, (VI Congreso de la IASPM-AL),
- Grosfoguel, R. (2014). "La descolonización de la economía política y los estudios poscoloniales: transmodernidad, pensamiento descolonial y colonialidad global" en Santos, B. de Sousa *Epistemologías del Sur*. Madrid: Akal

- Grout, D. J. (1980). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Herder, J. G. (1967). *Sämtliche Werke* (ed. de B. Suphan), 25, Hildesheim.
- Herndon, M. y McLeod, N. (1979). *Music as Culture*. Indiana: Norwood Editions.
- Hesmondhalgh, D., & Negus, K. (2012). *Popular music studies*. UK: Hodder Education.
- Hoppin, R. (2000). *La música medieval*. Madrid: Akal.
- Johnson, B. (2018). "Problematising popular music history in the context of heritage and memory" en Baker, S., Strong, C., Istvándy, L., & Cantillon, Z. *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*. Routledge.
- Jordán González, L., & Smith, D. (2012, 02). How did popular music come to mean música popular? *IASPM@Journal*, 2(1-2), 19-33. doi:10.5429/2079-3871(2011)v2i1-2.3.
- Keil, Ch. (2001). "Las discrepancias participatorias y el poder de la música" en Cruces, F. y otros (ed.) *Las culturas musicales*. Madrid: Ed. Trotta.
- Kerman, J. (1985). *Contemplating music: Challenges to musicology*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Kerman, J., Tomlinson, G., & Kerman, V. (2015). *Listen*. New York: W. W. Norton & Company.
- Krugman, P. (2019). *Contra los zombies*. Barcelona: Crítica
- Langer, S. K. (1957). *Philosophy in a new key: A study of the symbolism of reason, rite and art*. Harvard University Press.
- Laplantine, F., y Nouss, A. (2007). *Mestizajes: De Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Leach, E. E. (2009). "Popular Music", en Harper-Scott, J. P. E y Samson, J. *An Introduction to Music Studies*, Cambridge University Press.
- Marcuse, H. (1967[1937]). *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Sur.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones*. Convenio Andrés Bello.
- Michels, U. ([1985]1992). *Atlas de música*. Madrid: Alianza.

Middleton, R. y Horn, D. (1981). "Preface. Folk or Popular? Distinctions, Influences, Continuities". *Popular Music*, 1, 1-2.

Middleton, R. (1990). *Studying popular music*. Berkshire: Open Univ. Press

Mignolo, W. (2009). "El lado más oscuro del Renacimiento" *Universitas humanística* no. 67 enero-junio

Miller, K. H. (2010). *Segregating sound: Inventing folk and pop music in the age of Jim Crow*. Duke Univ. Press.

Ochoa Gautier, A. M., (2011). El sonido y el largo siglo XX. *Revista Número*, 51.

Ochoa Gautier, A. M., (2014). *Aurality: Listening and knowledge in nineteenth-century Colombia*. Duke University Press.

Paraskevaídis, G. (1999). "La investigación musical en su laberinto", Conferencia de clausura del Primer Foro de Investigación, Universidad de los Andes, Santa Fe de Bogotá, 22 de octubre.

Parry, Ch. H. (1896). *The Evolution of the Art of Music*. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co.

Pelinski, R. A. (2000). *Invitación a la etnomusicología: Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal Ediciones.

Pérez González, J. (2010). *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Podetti, R. (2004). "Mestizaje y transculturación: la propuesta latinoamericana de globalización", Comunicación presentada en el VI Corredor de las Ideas del Cono Sur, 11 al 13 de Marzo, Montevideo, Uruguay.

Quintero Rivera, A. (2005). *¡Salsa, sabor y control! sociología de la música "tropical"*. México: Siglo Veintiuno.

Quintero Rivera, A. (2009). *Cuerpo y cultura: Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. Madrid: Editorial Iberoamericana..

Raynor, H. (1986). *Una historia social de la música. Desde la edad media hasta Beethoven*. Madrid: Siglo XXI.

Reder Carlson, J. D. (2013). "¿Una modernidad primitiva? Andrés Chazarreta, el folklore argentino y los medios masivos de comunicación". *Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad mediatizada Año IV, # 9*. Buenos Aires

Reynolds, S. (2010). *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Rondón, V. (2016). Dossier: Música, historia e historiografía. *Resonancias*, vol. 20 (38), 9-10.

Rose, S. (2005) "Music in the Market-place" en Carter, T., Butt, J. (eds.) *Cambridge History of Seventeenth Century Music*, Cambridge University Press.

Santamaría Delgado, C. (2007). El bambuco, los saberes mestizos y la academia: Un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana*, 28(1), 1-23.

Santos, B. de Sousa (2014). *Epistemologías del sur*. Madrid: Perspectivas. Akal.

Santos, B. de Sousa (2018). *Construyendo las Epistemologías del Sur - Para un pensamiento alternativo de alternativas*. Buenos Aires: CLACSO

Scott, D. (2003). *From the erotic to the demonic: On critical musicology*. Oxford: Oxford University Press.

Scott, D. (2011). *Sounds of the metropolis: The Nineteenth-century popular music revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. Oxford University Press.

Scott, D. (2014). "Invention and interpretation in popular music historiography". En Helms, D. y Phelps, T. (Hg.), *Geschichte wird gemacht: zur Historiographie populärer Musik*. Bielefeld: Transcript Verlag.

Scott, D. (2016). *The Ashgate research companion to popular musicology*. Routledge.

Selden Pratt, W. (1905). *The history of music*. New York: Schirmer

Shreffler, A. C. (2003, 10). Berlin Walls: Dahlhaus Knepler, and Ideologies of Music History. *The Journal of Musicology*, 20(4), 498-525. doi:10.1525/jm.2003.20.4.498

Small, C. (1989). *Música, sociedad, educación: Un examen de la función de la música en las culturas occidentales, orientales y africanas, que estudia su influencia sobre la sociedad y sus usos en la educación*. Madrid: Alianza Editorial.

- Small, C. (1998). *Music of the common tongue: Survival and celebration in African American music*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Small, C. (1999). El musical: un ritual en el espacio social. *Revista Transcultural de Música*, núm 4
- Stanley, G. (2001). "Historiography" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2nd Ed*. New York: Oxford University Press.
- Sterne, J. (2012). *The sound studies reader*. Routledge.
- Stobart, H. (2009). "World Musics" en Harper-Scott, J. P. E y Samson, J. *An Introduction to Music Studies*, Cambridge University Press.
- Suárez Urtubey, P. (2007). *Historia de la música*. Buenos Aires: Claridad.
- Taruskin, R. (2005). *The Oxford history of western music; Volume 1: Music from the earliest notations to the sixteenth century*. Oxford University Press.
- The International Advisory Editors (2005). Can We Get Rid of the 'Popular' in Popular Music? A Virtual Symposium with Contributions from the International Advisory Editors of "Popular Music". *Popular Music*, 24(1), 133-145. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3877598>
- Treitler, L. (1991). The Politics of Reception: Tailoring the Present as Fulfilment of a Desired Past. *Journal of the Royal Musical Association*, 116(2), 280-298.
- Vega, C. (1944). *Panorama de la música popular argentina: Con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- Veyne, P. (1984). *Cómo se escribe la historia ; Foucault revoluciona la historia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Walker, M. E. (2020). Towards a Decolonized Music History Curriculum. *Journal of Music History Pedagogy*, vol. 10(1). 1-19.
- Weisbard, E. (2008). *Listen again: A momentary history of pop music*. Duke University Press.
- White, H. (2010). *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Wisnik, J. M. (2015). *Sonido y sentido: Otra historia de la música*. Buenos Aires: La Marca Editora.

A poesia da música ou a música da poesia: a estruturação poética da fraseologia em alguns exemplos de música popular do Brasil

The poetic Structuring of music phraseology from some examples of Brazilian Popular Music

Paulo Tiné¹
Universidade Estadual de Campinas
tine@unicamp.br

Submetido em 30/05/2020
Aprovado em 15/10/2020

Resumo

Este artigo trata de uma proposta no campo da teoria musical através de analogia entre a construção fraseológica musical e a elaboração poética. A metodologia parte dos tópicos de tratados históricos sobre a fraseologia musical e temas filosóficos ligados à poética. Como resultado, através de uma prática analítica e do confronto da fraseologia com regras de poética, chega-se a uma proposta de duas novas categorias fraseológicas. Concluindo, as estruturas fraseológicas de músicas do repertório popular brasileiro poderiam ser entendidas como análogas a certas estruturas poéticas, ensejando-se, desse modo, discussões conceituais derivadas da problemática apresentada.

Palavras-chave: Fraseologia; estruturação musical; estruturação poética; música popular.

Abstract

This article deals with a proposal in the field of music theory through analogy between phraseology of music and poetic elaboration. The methodology starts from the themes of the historical treatises on music phraseology and philosophical themes on poetry. As a result, through an analytical practice and coping with phraseology with poetic rules, one came to a proposal of two new phraseology categories. Concluding, the phraseology of music structures of the songs in the Brazilian popular music repertoire could be understood as analogous to certain poetic structures, thus, leading to conceptual discussions derived from the problem presented.

Keywords: Phraseology of music; musical structure; poetic structure; Brazilian popular music.

¹ Paulo Tiné é Professor Doutor do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) desde 2012 na área de Música Popular com especialização em Harmonia e Arranjo. Doutorou-se em 2009 pela ECA-USP pesquisando o modalismo na música brasileira. Em 2011 lançou o livro "Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação" pela editora Rondó e apoio FAPESP, hoje (2020) na 3a edição. Em 2016 publicou o álbum de partituras para violão "10 Peças para Violão: Solo Brasileiro, Anos 90" pela editora Rondó e apoio FAEPEX para CD anexo. Como músico (violonista, compositor, arranjador e diretor) lançou 5 trabalhos, o último "Paulo Tiné & Ensemble Brasileiro" lançado em 2017/18. É líder do grupo de pesquisa "Transcrições Musicais" e representa o curso de música popular da UNICAMP na REMPUL (Rede para o Estudo de Música Popular em Universidades Latino-americanas).

1. Introdução

Na obra *Fundamentos da composição musical*, de Arnold Schoenberg (1991, p.51), o compositor austríaco faz um interessante paralelo entre música e linguagem. Como muitos outros autores de diferentes maneiras², o autor coloca qual seria para ele o verdadeiro objetivo da música: “O real propósito da construção musical não é a beleza, mas a inteligibilidade”. Para justificar tal ponto de vista, o autor dá ênfase à repetição, ou seja, confere à repetição o *status* de fator gerador da inteligibilidade, ainda que, do ponto de vista composicional, Schoenberg pareça buscar exatamente o oposto no período do atonalismo livre. Em *O Caminho para a Nova Música*, Anton Webern (1984) retira o motivo de um trecho gregoriano para construir sua leitura da história a partir do material musical; entretanto, ignora que o texto dá suporte à estrutura da melodia do cantochão apresentado.

Há pouco, disse que o princípio primeiro é a apreensibilidade [sic]. Como ele se expressa aqui? É admirável a maneira pela qual todos os princípios já aparecem nessa peça! O que nos chama a atenção inicialmente? A repetição! Isso nos parece quase infantil. Como posso assegurar mais facilmente a apreensibilidade? Através da repetição. É ela que está na base de toda construção; todas as formas musicais repousam sobre esse princípio. (WEBERN, 1984, p.53-54).

Por consequência, tal repetição de motivos, semifrases, frases, antecedentes e de seções inteiras – chamados respectivamente por incisos, membros de frase, frase do período etc., na linhagem de Júlio Bas (2010) – é, na visão desses autores, fatores geradores de inteligibilidade, ainda que, segundo Schoenberg, a repetição excessiva também possa correr o risco da monotonia. No trecho do texto intitulado “Leis da Compreensibilidade”, publicado por Dunsby e Whittall (2011), Schoenberg se reporta aos motivos em sua sétima lei:

A apresentação de ideias se baseia nas leis da coerência musical. Como consequência destas, tudo em uma obra musical deve ser explicável como sendo desenvolvido a partir de um motivo básico ou no mínimo de uma forma básica. (SCHOENBERG *apud* DUNSBY; WHITTALL, 2011, p.68).

Nesse contexto, abundam analogias da linguagem musical com a verbal e, portanto, com a linguística. A própria teoria musical toma de empréstimo conceitos gramaticais ligados à teoria da comunicação. Conceitos como “frase”, “linguagem composicional” e “idiomático” são alguns exemplos disso. Essa relação entre música e linguagem pode trazer contribuições importantes ao campo da cognição musical.

2 “Acredito que a composição não se ensina. Entretanto, o que sempre trabalhei em classe foi o entendimento da **música enquanto linguagem**. É necessário aprender a falar. E para isso é fundamental que se pratique essa linguagem. Em minhas aulas partia da base pessoal de cada aluno, que chamo de ‘acontecimento acústico’, e procurava transformá-lo em um ‘acontecimento linguístico’. Sem isso não é possível compor” (OLIVEIRA, 2006, grifo meu).

Seria de se esperar, portanto, que qualquer introdução do estudo da música nas disciplinas cognitivas envolvesse de alguma forma uma relação com a linguagem; de fato [...] a relação entre música e linguagem parece sempre necessária e natural, dentro da literatura sobre cognição musical. (MELLO, 2003, p.89).

Entretanto, o que se pretende aqui é realizar um paralelo entre as estruturas fraseológicas e as estruturas poéticas básicas, a fim de verificar sua correlação e tomar a repetição não como um princípio gerador de inteligibilidade, mas como elemento análogo à rima poética.

2. Justificativa e primeiros exemplos (a poesia da música...)

Para os resultados aqui apresentados, trabalhei com a hipótese de haver uma analogia de elementos da arte poética como estruturantes da fraseologia musical dentro de um repertório selecionado. Não que a poesia esteja necessariamente presente como texto, o que também pode ser o caso, mas que a organização dos materiais se dá, pelo menos numa primeira instância, de maneira poética. Por isso, aqui, o motivo musical (ou inciso) e suas repetições poderiam ser vistos (e ouvidos) como análogos às rimas, aliterações ou assonâncias³, e não como um elemento gerador da inteligibilidade. Mesmo assim, as repetições de frase poderiam ser vistas com esse objetivo, ou seja, o de se rimar musicalmente.

Entretanto, antes dessa analogia e dentro de uma perspectiva teórica, trabalhei normalmente com as seguintes categorias fraseológicas: estruturas binárias classificadas como período ou sentença⁴ (regulares ou irregulares) e estruturas ternárias⁵ (regulares e irregulares). Dentro dessas categorias, podem se desenvolver subgêneros, como o da “cadeia de frases”, no caso da sentença (*a a’a* etc.), e o da *barform*⁶, como uma das possibilidades de estrutura ternária. Mais recentemente, a perspectiva de William Caplin (2013) atualiza tais conceitos e terminologias da fraseologia musical, trazendo à tona a discussão de que esse campo teria sido menos desenvolvido principalmente

3 Ver Goldstein (2005, Cap. 7 e 8).

4 “A estrutura do início determina a construção da continuação [...]. Se o início é uma frase de dois compassos, a continuação (C. 3 e 4) pode ser tanto uma repetição exata quanto uma repetição transposta [...]. A estruturação do início determina a construção da continuação. O período difere da sentença pelo fato de adiar a repetição. A primeira frase não é repetida imediatamente, mas unida a formas-motivo mais remota (contrastantes), perfazendo, assim, a primeira metade do período: o antecedente. Após esse elemento de contraste, a repetição não pode ser muito adiada, a fim de não colocar em perigo a compreensibilidade” (SCHOENBERG, 1991, p.48).

5 “Tanto a frase como cada um de seus grupos componentes são **binários** quando constam de **duas** divisões principais – sejam **períodos** ou **grupos de períodos** – e **ternários** quando constam de **três**. A estrutura de um grupo não prejudica a nenhuma dos demais” (ZAMACOIS, 1985, p.19). Grifos do autor. Todas as traduções próprias.

6 “Ordinariamente a repetição de uma parte não tem significado na análise formal. Se nós fazemos uma exceção aqui é apenas porque a *barform* tem sido reconhecida por séculos como uma entidade específica. De fato, ela tem uma história maior do que qualquer outra forma simples. Ela apareceu durante a Idade Média na música da igreja oriental, tendo sido prenunciada nas Odes da antiga Grécia. Posteriormente ela se tornou a base do canço dos trovadores de Provence e a partir dali foi para norte da França e estruturou a *ballade* dos trovadores. Os *minnesingers*, e depois deles os *meistersingers*, cultivaram essa forma acima das outras e foi a partir deles que o nome ‘*barform*’ derivou. Na nomenclatura medieval alemã, a primeira parte e suas repetições eram chamadas de *stolen* (estrofes), e a segunda parte de *abgesang* (após a canção). Esses termos são usados em inglês e alemão, mas escritores preferiram adotar os nomes das partes das antigas odes gregas: parte um chamada de estrofe, sua repetição de antístrofe e a parte dois de epodo. Após o declínio dos *meistersingers*, a forma continuou a aparecer nos corais protestantes e nas canções folclóricas” (GREEN, 1964, p.80).

pela influência das teorias de H. Schenker no século XX, enfatizando as reduções a partir de abordagens contrapontísticas e distinções entre as gramaticalidades harmônicas, valorização das linhas fundamentais, e passando ao largo das divisões fraseológicas e estruturais propostas pelos antigos tratadistas das formas musicais.

Um fator importante na decisão desses componentes fraseológicos é, no caso da música tonal, a presença das pontuações harmônicas, implícitas às melodias ou provocadas por sentenças ou sequências harmônicas.

As cadências harmônicas pontuam o discurso musical, indicando o término das frases e dos períodos, também o tema é normalmente delimitado por uma cadência. Essa pontuação pode gerar o término real do discurso ou criar a expectativa de uma continuação. A cadência perfeita ou fina indica um término (de toda a peça ou de seção); a cadência imperfeita, semicadência ou cadência à dominante pontua, mas denota uma continuação. A cadência interrompida ou de engano (ou ainda a cadência evitada), a despeito da sua utilização como ornamento e embelezamento (graças ao efeito surpreendente que pode gerar), tem uma finalidade claramente perceptível: anuncia uma cadência perfeita que não se cumpre, abrindo espaço para novas digressões; nisso reside sua mais destacada função estrutural. (ASSUMPÇÃO, 2007, p.34-35).

O trabalho citado de Sérgio Assumpção propõe, então, uma associação entre as figuras da fraseologia musical com a arte da retórica. Nesse caso, por exemplo, a divisão proposta por Schoenberg entre período e sentença pode ser análoga aos estilos periódicos e lacônicos dessa arte.

No estilo periódico, as frases são compostas de muitos membros ligados entre si e dependentes uns dos outros, de maneira que o sentido só no fim é completamente conhecido. É a maneira que convém melhor à arte da oratória, porque mantém em "suspense" o ouvinte. [...] O (sic.) estilo lacônico temos nas frases curtas completas, independentes uma das outras, que encerram um sentido integral. [...] Quando o assunto é leve, esse estilo é mais apropriado. Mas, com hábil combinação (naturalmente obedecendo o assunto), o orador pode obter efeitos extraordinários. Quando se deseja descrever **uma ação rápida**, as frases curtas são mais impressionantes. Quando se trata de descrever uma ação mais **tranquila**, um período mais longo causa maior efeito. (SANTOS, 1954, p.33-34. Grifos do autor).

Está claro que tais conceitos não se aplicam diretamente ao conteúdo musical, mas, dentro dessa perspectiva, é como se a retórica o estruturasse⁷. Voltando a Júlio Bas, o autor utiliza outra denominação para o termo frase: é comum encontrar a denominação de "semiperíodo" em trabalhos que tiveram como base seu tratado publicado pela primeira vez em 1913. Assim, a combinação dos "semiperíodos" comporia o período que, nesse caso, forma o antecedente. Os conceitos de antecedente e consequente, por sua vez, já foram objetos de tratados filosóficos e de ciências culturais.

7 O campo de relação entre música e retórica é extremamente antigo e amplo e remete a autores como Gioseffo Zarlino (1517-1590) e à música poética do Barroco alemão de cunho luterano, cuja origem remonta à clássica divisão entre as ciências do *Trivium* (Retórica, Gramática e Oratória) e do *Quadrivium* (Música, Geometria, Astronomia e Matemática) propostas pelo filósofo eclesiástico Severino Boécio (480-524 ou 525). Entretanto, a proposta de Assumpção se refere exatamente às formas musicais que assumem maturidade no período clássico, exatamente aquelas que Caplin tomou como repertório modelo para sua obra.

O conceito de antecedente, ontologicamente considerado, é o que procede a outro em qualquer ordem, lenha, vetor, série etc. Ele exige o de consequente. Contudo, se o consequente exige necessariamente o antecedente, este não exige aquele, senão quando recebe essa qualificação. Assim, uma atualização pode, em certa ordem, ser a última sem consequentes. O indivíduo, tomado singularmente, é a última determinação da forma e, em sentido formal, não tem consequente. (SANTOS, 1964, p.111).

Um exemplo da aplicação dessa perspectiva teórica dentro de um *corpus* musical popular brasileiro, primeiramente do conceito de sentença e, mais especificamente, dentro do repertório instrumental, encontra-se na figura abaixo.



Fig. 1: "Frevo", de Egberto Gismonti: seção A

Trata-se da seção A da peça instrumental "Frevo", de Egberto Gismonti. Foi aqui classificada como uma sentença regular, pois a primeira frase a é repetida logo em seguida com uma ligeira variação no motivo x (x'). Tem na frase b o contraste, uma frase longa de 5 compassos que pode ser segmentada em duas semifrases (1 e 2) e frase semicadencial c de 3 compassos, portanto, terminando de forma interrogativa, indicando a função harmônica de dominante (Absus7(9-))⁸. Regular porque toda a sentença ocupa dezesseis compassos. Observa-se a presença do motivo x como elemento unificador presente em quase todas as frases. Entretanto, não se deve ver aí uma intencionalidade de unidade motivica construída à maneira das sentenças de Beethoven (como a do Op. 2, n. 2 – I apresentada por Schoenberg), mas algo fruto da decantação de tais procedimentos passivamente assimilados pelo autor por meio de sua vivência e prática com a

8 Como mencionado, tomou-se como base de cifragem o padrão utilizado nos *songbooks* publicados por Almir Chediak. No caso desse acorde – Asus7(9-) –, trata-se de um sus (acorde com 4ª justa no lugar da 3ª, 7ª e 9ª menor). Nesses primeiros exemplos, devido à harmonia estar em bastante aderência aos contornos melódicos, optei por não tecer comentários sobre esse fenômeno.

música ocidental. Já a próxima figura ilustra uma aplicação do conceito do período ao mesmo *corpus* e recorte mencionado:



Fig. 2: "Estamos aí", de Maurício Einhorn: 1º período

Trata-se de "Estamos Aí", de Maurício Einhorn. Observa-se que a terceira frase repete a primeira 3ª acima adaptada ao contorno (arpejo com notas de passagem e bordadura) do acorde de Mi menor, já que a primeira estabelece o contorno de Dó maior. Tal transposição se dá pelo encaixe melódico na harmonia do contorno de Dó maior para Mi menor. A segunda frase (b) apresenta um contraste pelo uso de motivos diferentes da frase a. Novamente se observa como elementos unificadores os motivos x e y (evidentemente espelhados um do outro), que passam por diferentes derivações até realizarem a semifrase 1, semicadencial, pois termina na nota da dominante. A 2ª semifrase é denominada de soldadura por teóricos como J. Zamacois, exatamente por essa função de ligação entre o final de um período e o começo de outro ou sua repetição.

Em relação à estrutura ternária, há referências a ela em J. Zamacois (1985) e Júlio Bas (2010), possivelmente com ascendência do segundo autor sobre o primeiro devido à antecedência histórica do tratadista italiano. Em sua definição, uma estrutura ternária pode se dar em diversos níveis, como o das frases, dos antecedentes e consequentes. Por exemplo, uma estrutura de três frases musicais pode ter seis ou doze compassos, dependendo do tamanho de dois ou quatro compassos por frase. Então, pode-se derivar as seguintes possibilidades: a, a' e a'' (cadencial); a, a' e b (cadencial); a, b e b' (cadencial) e, por fim, a, b e c (cadencial). A primeira possibilidade é a da cadeia de frases em estrutura ternária (também presente em estruturas binárias), e, por fim, a segunda derivação é a da chamada *barform* (ver nota de rodapé nº 5), estrutura poética que remonta à Idade Média e à Grécia antiga empregada, por exemplo, na ópera de Richard Wagner, *Os Mestres Cantores*.

Um exemplo bastante conhecido de estrutura ternária na música popular afro-americana é a do blues, principalmente naquela fórmula de 12 compassos (estrutura ternária), que o jazz adotou a partir da década de 1920 em relação a esse gênero. Observamos diversos temas de jazz organizados em estrutura ternária e, inclusive, dentro da *barform*, como “Blue Monk” (T. Monk), “Nostalgia in Time Square” (C. Mingus), entre outros⁹. Outra possibilidade de estrutura ternária se dá quando há dois antecedentes e um consequente ou um antecedente e dois consequentes em uma seção musical. Observa-se nesses casos uma totalidade de 24 compassos, como no caso a seguir.



Fig. 3: “Naná”, de Moacir Santos

Trata-se, nesse caso, de um antecedente com dois consequentes. Retirando o primeiro compasso, sendo uma anacruse, a estrutura totaliza 25 compassos, tornando-se, então, uma estrutura ternária irregular. Tal irregularidade se dá exatamente no 17º compasso, pois, ali, o arranjo da gravação de referência¹⁰ realiza uma frase de resposta. Entretanto, a classificação de “Naná” como estrutura ternária se dá a partir da partitura

9 Lacerda (2001) lançou apontamentos sobre a estruturação da *barform* na música nagô-ioruba.

10 Santos (1965, faixa 3).

de referência¹¹, pois, em duas importantes gravações arranjadas pelo compositor (nos álbuns *Coisas* e *Você Ainda Não Ouviu Nada*¹²), o segundo consequente é executado como coda, fazendo com que a soma do antecedente com o consequente 1 componha uma sentença regular de 16 compassos, devido à repetição imediata da frase *a*¹³.

Tomando como base essas práticas analíticas e pedagógicas na área da música popular brevemente expostas nos exemplos anteriores, observa-se que diversos exemplos puderam ser classificados, do ponto de vista da fraseologia, dentro daqueles modelos preexistentes apresentados, ainda que cada exemplo possua características próprias e únicas. W. Caplin se propõe a flexibilizar a relação entre a categoria fraseológica e o “encaixe do exemplo” a partir do conceito de ideia. Assim, tomando-se tais possibilidades (estruturas binárias, ternárias) como ponto de partida, a maioria das canções e músicas analisadas em Tiné (2001) se assentou em alguns padrões formais preexistentes, como o da **Canção de Uma só Parte (A)**, **Formas Binárias (AB)**, derivadas (por exemplo: **AA'**) e **Ternárias (ABA)**¹⁴, sendo o **B** visto ora como outra estrutura em tonalidade diferente, ora como uma **Seção Central Contrastante**, e, por fim, a forma do choro (**ABACA**) encontrada, ainda que originária da polca, em diversos exemplos musicais brasileiros. Além disso, para tais possibilidades formais, foi de grande importância verificar a **forma da gravação** ou do **arranjo**, pois é nele que a obra musical de cunho popular/comercial se dá do ponto de vista fenomenológico.

As formas mais simples se dão, portanto, quando uma peça inteira está assentada como estrutura binária, ternária regular ou irregular. Stein¹⁵ (1979, p.57) usou o termo **forma canção** para esse fenômeno dividindo-a em subcategorias. A mais simples delas seria a **canção de uma só parte**. A próxima figura (*“Imagem”*, de Luiz Eça) é um exemplo curioso dessa possibilidade formal: totalizando 25 compassos, tal fato apontaria, como no caso de *“Naná”*,¹⁶ para uma estrutura ternária irregular. Entretanto, constata-se que se trata de quatro frases a com ligeiras modificações entre elas. Além disso, observa-se que as três primeiras frases são constituídas por sete compassos e, na última frase, há elisão entre o fim da frase *a*” e o início da frase *a*”, o que a torna uma frase de cinco compassos. Conclui-se que *Imagem* é uma **canção de uma só parte** estruturada em sentença na forma de frases encadeadas. Há ainda outro dado pouco usual nesse tema: *Imagem* tem como tonalidade de partida Ré maior, mas a frase cadencial se direciona para Sol menor (região da subdominante). Por fim, a conclusão se dá no *vamp* modal dórico Im7/IV7 (Gm7 / C7).

11 CHEDIAK, A. *Songbook da Bossa Nova, Vol 4*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994.

12 Mendes (1964, faixa 6).

13 Embora *“Naná”* não pareça um bom exemplo de estrutura ternária, como a própria versão de Sérgio Mendes sugere, podendo ser apresentado como uma estrutura binária seguida de coda (i.e., função formal – de moldura – localizada após o fim da estrutura formal. Ver Caplin [2013]), tais considerações analíticas serviram de base para a realização do arranjo autoral para big band de *“Naná”*, cujo tema foi inserido em uma fórmula harmônica do blues. Ver Tiné (2019).

14 Stein (1979, p.57-74).

15 Compositor e professor norte-americano (1910-2002). Sua terminologia se aproxima mais da abordagem schoenbergiana, com a inclusão do conceito de **semifrase**.

16 Nesse sentido, *Naná* e muitos temas de blues já são uma forma canção de uma só parte assentada na estrutura ternária.



Fig. 4: "Imagem", de Luiz Eça

Uma série de outros temas pode ser apontada dentro dessa possibilidade formal, como "Insensatez" (Jobim e Vinicius), "Autumn Leaves" (J. Kosma) – esses ainda ligados à cadeia de frases –, "Manhã de Carnaval" (L. Bonfá), uma sentença regular, entre muitos outros. Tais estruturas propiciam, por vezes, harmonias modulantes como a música em questão, ou seja, sua simplicidade motívica e fraseológica é compensada por uma complexidade harmônica. É possível conferir isso por meio da análise harmônica abaixo.

/D D/C# / Bm7 E7 E/D / C#m7 / C#Ø F#7/A# / B7M G7M / Em7 A A/G / F#m7 Am7 D7/
T: I VI(II V III)V (II V)VI VI(P) ¹⁷ IV II V III (II V)IV
/ G / G#Ø C#7 / F#Ø/C / Bsus7(9-) B/A / G#m7 / G7(9) G/F / C/E Eb7 /
IV (II V)III (II V +III)II V/-VII -VII SubV=V
/Ab7M Ab/G / Fm7 Bb7 Bb/Ab / Gm / Gm/F / EØ / Eb7 D7(9-) / Gm / Gm/F /
-SM: I (II V III)V s: I VI SubV/V V I
/ EØ / Eb7 Ab7M / Gm7 C7(9) / % //
+VI V/-II -II I IV(vamp dórico)

Quadro 1: Harmonia de "Imagem"¹⁸

17 Acorde de 3ª (e 7ª) de picardia no VI grau. As indicações de **T**, **-SM** e **s** correspondem à tônica maior, submediante maior rebaixada e subdominante menor respectivamente, ou seja, as tonalidades de Ré maior, Lab maior e Sol menor.

18 Utilizou-se, basicamente, a padronização de cifras adotadas por Almir Chediak, exceto para os acordes meio-diminutos.

Como colocado, a escolha dos exemplos se deu, por um lado, pela pesquisa realizada e, por outro, pela prática pedagógica da análise musical aplicada. Foi dentro dessa perspectiva que as categorias fraseológicas supracitadas foram aplicadas em exemplos daquele vasto repertório de música popular brasileira. Nesse contexto, tratava-se, também, de se analisar diversas atividades musicais significativas relacionadas a gêneros ligados à música popular, principalmente instrumental, como o frevo e o choro, análise de improvisações, arranjos em geral, de canções e *standards* de jazz.

Após as formas binárias, que serão comentadas no próximo item do artigo, uma das formas ternárias mais utilizadas pelo jazz foi o chamado *Rhythm Changes*, que se baseou na estrutura harmônico-formal da canção de George Gershwin, "*I Got Rhythm*", composta em 1930 para o musical *Girl Crazy*. Tal estrutura, afora a simplicidade e talvez até por isso, se tornou paradigmática: além de gerar o "*changes*"¹⁹ mencionado, foi a base da obra para piano e orquestra de "*Variações sobre I Got Rhythm*", do próprio Gershwin, em 1934. Entretanto, quando se ouve a gravação das improvisações sobre o tema pelo grupo do clarinetista Benny Goodman em 1939 no famoso concerto no Carnegie Hall, observa-se que, na repetição do último A, da estrutura AABA, há 10 compassos, em vez dos 8 compassos das seções A anteriores, fazendo com que esse AABA se transformasse em AABA'. Entretanto, na apropriação da estrutura que se fez a partir da era do BeBop, esse último A foi adaptado aos oito compassos deixando a quadratura do chorus regular e mais própria para a improvisação, semelhante a temas como "*Anthropology*", "*Red Cross*", "*Moose The Mooche*", "*Chasin The Bird*", entre tantos outros de Charlie Parker e outros autores. O quadro abaixo apresenta a estrutura básica do *Rhythm Changes* e uma de suas famosas variações.

//: I6	/ II m7 V7 / I6	/ II m7 V7 / I6	/ IV +IVo / I6	/ V7 ://
			(2x) / I6 V7	/ I6 //
/	/	/	/	/
// III m7 -III7 / II m7 -II7 / III m7 -III7 / II m7 -II7 / V m7 I7 / IV6 IV m6 / III m7 -III7 II m7 / -II7 M I6 //				

Quadro 2: *Rhythm Changes*, seção A, modelo e variação

Observa-se que o I grau foi substituído pelo III, acordes afins segundo a harmonia funcional (tônica paralela), ou seja, de mesma função. Antes do II grau que realiza a cadência II-V, ocorre o III grau dominante rebaixado meio tom, o que significa que ele exerce função de "*subV* do II", ou seja, de substituto da dominante do II grau. Também o V grau do 2º compasso é substituído pelo *subV*. Essa cadência (III m7 -III7 II m7 -II7),²⁰ ou *turnaround*, se repete perfazendo, assim, a estrutura da sentença ao nível harmônico²¹. Em seguida há a substituição do I grau pela cadência secundária II – V do IV que

19 O entendimento comum do meio jazzista sobre os chamados *changes* é o de que se trata de estruturas fixas ou fórmulas harmônicas, sendo as mais conhecidas as do *blues* (maior e menor), *rhythm changes* e o *Coltrane changes*.

20 Nesse ponto, não se trata de uma análise das funções harmônicas, mas de uma descrição do movimento dos acordes através dos graus da escala para efeito do entendimento de uma estrutura que se pode transpor para qualquer tonalidade, nos moldes das fórmulas (*changes*) mencionadas.

21 Na obra "*Funções estruturais da harmonia*", de Schoenberg (2004), especificamente no capítulo "Progressões para diversos propósitos composicionais", há a aplicação dessas possibilidades fraseológicas na harmonia.

ocorre na transformação em Vm7 e I7 (se colocássemos a estrutura em Dó maior, os acordes seriam Gm7 C7). No lugar do IV grau diminuto alterado ascendentemente no 6º compasso, há o uso do acorde de subdominante menor para a repetição modificada da cadência original nos últimos compassos com a utilização da versão plagal da cadência napolitana (-II/I) no último compasso.

Trata-se, evidentemente, de uma “brincadeira analítica”²² com as derivações do “changes” mencionadas que, através dessas variações harmônicas, gerariam a estrutura da seção A de “Samba de uma nota só” (Tom Jobim e Newton Mendonça). Não acredito ter havido uma atitude intencional em relação a essa apropriação, mas a prática da execução dessas músicas pode ter feito Jobim ter se apropriado e derivado a canção da estrutura. Na seção B, algo completamente diferente ocorre:

// III7	/ %	/ VII7 / %	/ II7	/ % / V7	/ % //
// IVm7 -VII7 /	-III7M /	-III7M -VI7 /	-II7M V7 //		

Quadro 3: *Rhythm Changes*: seção B, modelo e variação

Observa-se que em B Jobim já se afasta bastante do original. De um ciclo de acordes dominantes que partem do III grau característicos dessa seção do *Rhythm Changes*, Jobim realiza duas cadências auxiliares em direção ao III e II graus rebaixados. Além disso, transforma uma estrutura de oito em quatro compassos, com apenas duas frases. Por fim, na repetição da última seção A, há uma pequena alteração da harmonia nos acordes finais da canção de Jobim: a subdominante menor do segundo tempo do 6º compasso é substituída pelo -VII7, ou seja, dominante do -III, para na cadência final perfazer // -III6 / II7 / -II7M / I6 // nos versos “fica sempre sem nenhuma, fique numa nota só”²³.

Esse tipo de seção B realizado por Jobim, com metade do número de compassos da seção A, corresponderia àquilo que, na forma ternária, Schoenberg denominou por “seção central contrastante”. Caracteriza-se, via de regra, por uma estrutura fraseológica que não está em tonalidade distinta da tonalidade da seção A, porém costuma explorar regiões tonais distintas (no caso, as cadências auxiliares); em outras palavras, não modula, mas é modulante, não se fixa em outra tonalidade, mas permanece em fluxo.

Riemann (1950, p.153-159) denomina a seção B como “segundo tema”, aludindo ao fato de essa seção poder trazer materiais temáticos distintos. Assim, divide em quatro os tipos de ordenação ABA, chamando por “Ideia principal – Ideia secundária – Ideia principal”, e classificando entre aqueles que possuem um ou mais temas e aqueles que possuem desenvolvimento temático. O modelo que possui a seção central contrastante

22 Acredito que alguns desses jogos revelam bastante sobre algo estrutural; nesse caso, da relação entre fraseologia, forma e harmonia, cujas relações se imbricam e perpassam diversas músicas. Cheguei nessa analogia por caminhos próprios, porém sabe-se que o professor e arranjador paulistano Cláudio Leal Ferreira, que ficou conhecido por lecionar para muitos músicos da cidade e produzir arranjos para algumas canções de Arrigo Barnabé na década de 1980 (“Londrina” e “Lenda”), também apontou o paralelo entre o *Rhythm Changes* e “Samba de uma nota só”.

23 A substituição das indicações de b e # pelas indicações de – e + respectivamente tem por base a sistematização adotada por Walter Piston em sua obra sobre harmonia e utilizada na minha obra sobre o assunto na aplicação dessa nas fórmulas harmônicas e processos de análise. Ver Tiné (2020).

corresponde ao que chamou de “primeira forma”. Há também a possibilidade de a seção **B** se constituir como período ou sentença, o que corresponde à segunda forma proposta por Riemann (1950, p.157), com o membro intermediário. Em alguns casos, mesmo em se tratando de estruturas binárias, e não de seções centrais contrastantes, uma característica dessa última se mantém, a saber, a propriedade de não modular, mas de ser modulante, fato caracterizado como “período intermediário de desenvolvimento autônomo”.

Como mencionado, o *corpus* referencial no qual os autores Riemann e Schoenberg construíram suas teorias foi o dos compositores europeus ocidentais, principalmente aqueles dos períodos clássico e romântico. Nesse sentido, mais uma vez, há a valorização do desenvolvimento da forma por meio de uma leitura teleológica em direção à forma sonata e na legitimação desses assim chamados “grandes maestros”. Portanto a terceira e quarta formas de Riemann apontam para o procedimento do desenvolvimento, raramente encontrado em compositores do *corpus* aqui utilizado, no sentido de fundamentar sua teoria da forma. Entretanto, alguns procedimentos são coincidentes, seja pela natureza intrínseca do material tonal, seja por uma assimilação passiva dos procedimentos dos autores ocidentais pelos compositores populares brasileiros ou jazzísticos. Assim, constata-se, por exemplo, que a seção **B** de “*Prelude to a Kiss*”, de Duke Ellington, um período em tonalidade contrastante, é completamente diversa da seção **B** de “*Desafinado*”, por exemplo, por esta não estabelecer uma tonalidade, mas realizar diversas digressões harmônicas.

O caso emblemático de Ernesto Nazareth é bastante significativo para o fenômeno da forma do choro, no entanto algumas considerações podem ser realizadas. É comum encontrar na seção C de diversas partituras de Nazareth, e posteriormente de choro em geral, a expressão “trio”. Como se sabe, a origem de tal termo remonta à sinfonia pré-clássica na qual a seção central do minueto era tocada por três instrumentos. A forma “minueto I – minueto II (trio) – minueto I”, que já aparece no período barroco, corresponde ao que Riemann denominou com sendo sua terceira forma.

Os tipos mais puros da terceira forma se encontram em danças de origem mais recente (as mais antigas se limitam em geral a uma execução mais ou menos desenvolvida das formas primeira ou segunda, quer dizer, apresentam um só tema ou introduzem entre suas duas exposições uma parte central que contrasta com o mesmo, ao modo do trio); os melhores exemplos da dita terceira forma são encontrados em *marchas e scherzi*... (RIEMANN, 1950, p.190)²⁴.

Abaixo, encontra-se o choro “*Segura Ele*”, de Alfredo Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha, compositor que herdou da geração de E. Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Anacleto de Medeiros em suas composições a estrutura formal do gênero e a manteve em grande parte de suas obras, constituindo, a partir dessa base, alguns modelos de choro para música popular no Brasil. A seção A está estruturada em período regular (16 compassos) na tonalidade de Dó maior. Na seção B ocorre um interessante fenômeno

24 Não tendo acesso ao original em alemão dessa obra e trabalhando com a tradução para o espanhol, não vi necessidade em inserir o texto da edição utilizada, dada a proximidade entre os idiomas. O mesmo vale para as traduções de Zamacois (1985) e Delgado (2016), embora tais obras tenham sido escritas diretamente em espanhol.

fraseológico: não há repetições de frase para que se possa caracterizar como período ou sentença, muito embora haja uma regularidade: 16 compassos na região da submediante menor (Lá), divididos em quatro frases, duas para o antecedente e duas para o consequente, sendo a última cadencial. É exatamente a essa falta de encaixe que será sugerida uma possibilidade de leitura nos itens a seguir²⁵. Já a última seção classifiquei como sentença regular, muito embora a repetição também não seja explícita entre as frases *a* e *a'*, mas a semelhança se verifica pela presença, em ambas as frases, da hemíola ou do ritmo cruzado assinalado na partitura.



Fig. 6: "Segura Ele", de Pixinguinha

Essa prática analítica, como demonstrada parcialmente acima, serviu como uma espécie de laboratório de pesquisa. Ao mesmo tempo, outros exemplos que serão apresentados foram retirados da minha tese de doutorado (TINÉ, 2008), apontando para uma interessante relação entre alguns protótipos formais em gêneros da música po-

25 Tendo já me debruçado nessa seção em minha dissertação de mestrado (TINÉ, 2001), para uma interpretação alternativa da estrutura fraseológica de "Segura Ele", a partir da teoria das funções formais de Caplin, ver Moreira e Navia (2019).

pular. Nessa, além da prática mencionada, foi incluída uma série de exemplos étnicos de gêneros, como cocos, catimbó, capoeira, candomblé e cantoria, transcritos a fim de se buscar uma antecedência dos procedimentos modais nos compositores populares, analisados no capítulo IV da tese, Edu Lobo (cujo trecho é citado adiante), Baden Powell e Milton Nascimento. Entretanto, a análise dos procedimentos fraseológicos foi realizada em paralelo à do modalismo. Por fim, nessa sobreposição de elementos fraseológicos, estruturas poéticas e modalismo (principalmente aquele encontrado na música nordestina), há um desembocar, quase que natural, em parte dos procedimentos da música de Hermeto Pascoal, na medida em o multi-instrumentista parece atingir um novo fazer musical que, entretanto, não deixa de ter sua base no desdobramento de procedimentos musicais do nordeste brasileiro, principalmente a cantoria. Tal metodologia, como se verá, em *vis-à-vis*, entre estruturação poética e fraseológica, foi utilizada em artigos e capítulos posteriores à tese mencionada, a fim de trazer elementos para as análises realizadas (TINÉ, 2016, 2017).

3. Outros exemplos (a música da poesia...)

Uma breve alusão a essa possibilidade de inter-relação entre poética e fraseologia encontra-se pré-configurada já em Hugo Riemann (1950, p.35) ao comentar o Op. 7 de Beethoven. Em complemento, alguns pesquisadores apontaram o mesmo paralelo, por exemplo, no campo da etnomusicologia, entre a fraseologia musical e a versificação poética; nesse caso, na tradição musical ioruba do Benin.²⁶

A abordagem de canções com letra, ou seja, canções com o texto poético presente, pode clarear ainda mais a relação entre métrica e fraseologia, ainda que se pretenda abordar aqui o nível musical puro ou neutro. Em muitos exemplos, a quadra poética²⁷ permanece análoga às estruturas binárias do período ou sentença, e as sextilhas e tercetos à estrutura ternária. Há que se ter em conta que, de uma maneira geral, dentro das manifestações étnicas brasileiras, não há uma dissociação desses termos, quer dizer, não há a composição destes em separado; eles são criados às vezes improvisados ou ao mesmo tempo. O caso da cantoria nordestina (RAMALHO, 2000) é significativo, pois para uma mesma melodia são improvisados diferentes versos que, via de regra, obedecem a uma mesma métrica. Apresento, como exemplo disso, um trecho transcrito retirado do CD *A Arte da Cantoria: Ciclo do Cangaço*, faixa 2. Ele se baseia na **Sextilha**, ou seja, a estrofe possui seis versos de sete sílabas (GOLDENSTEIN, 2005). Portanto, a estrutura ternária formada pelas frases *a*, *b* e *b'* é consequência direta do uso da **sextilha**. O mesmo vale para os padrões conhecidos entre os repentistas como "Oito pés ao Quadrão" e "Dez pés ao Quadrão"²⁸. Os números no exemplo apontam os traços cadenciais em relação ao modo.

26 Ver Lacerda (2001).

27 Estrofe poética de quatro versos cada (GOLDENSTEIN, 2005).

28 Estrofes de oito e dez versos de sete sílabas (redondilha maior), respectivamente.

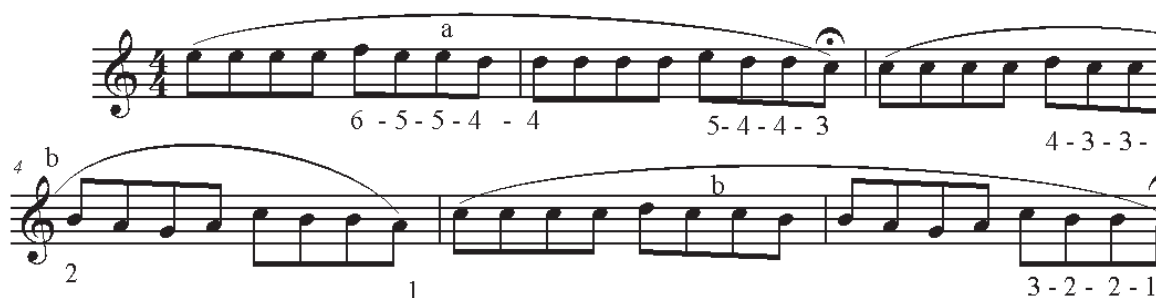


Fig. 7: Exemplo de cantoria

Nota-se, nesses casos, a ascendência do canto silábico sobre o **melismático**, que se estende dos campos étnicos brasileiros aos populares nos exemplos estudados. Na verificação da transposição de tais elementos pelos autores populares estudados, como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Edu Lobo, Milton Nascimento e Baden Powell, percebe-se que, nesses autores e na maioria dos casos, a melodia foi criada primeiro para, posteriormente, ser acrescida a letra. Nesse caso, normalmente, uma irregularidade fraseológica é correspondida por uma irregularidade métrica. É importante ressaltar o papel que o responsório exerce em alguns exemplos, no sentido de adaptar certas inconstâncias métricas de algumas estruturas poéticas em regularidades fraseológicas, procedimento muito presente em manifestações populares em geral. Observe abaixo o quadro com a comparação entre métrica, rima e fraseologia da parte A de “Arrastão” (Edu Lobo e Vinícius de Moraes). Nesse caso, o verso corresponde à frase musical e a melodia, tal qual muitas cantorias nordestinas, acomoda a redondilha maior. Entretanto, a rima não condiciona o contraste fraseológico, mas, sim, a métrica, que, sendo sempre a mesma, termina por se conformar às repetições – frases *a*, *a'*, *a''* e *a'''* cadencial –, enquadrando-se, portanto, à estrutura da sentença na forma de cadeia de frases.

Letra	Métrica	Rima	Frases	Final
Ê, tem jangada no mar	(7)	<i>a</i>	Frase <i>a</i>	
Ê (ie, iêi) hoje tem arrastão	(7)	<i>b</i>	Frase <i>a'</i>	
Ê, todo mundo pescar	(7)	<i>a</i>	Frase <i>a''</i>	
Chega de sombra João	(7)	<i>b</i>	Frase <i>a'''</i> (frase cadencial)	2 – 7 +1

Quadro 4: “Arrastão”: seção A

A partir das categorias apontadas e da analogia proposta, surgiu, como mencionado, a possibilidade de mais duas categorias fraseológicas forjadas a partir da prática dessa conjugação entre análise fraseológica e estrutura poética desse tipo de repertório.

2.1 Verso branco como possível categoria fraseológica

Propus, como apontado, pensar as estruturas citadas (binárias – período e sentença/ternárias) como possibilidades de quadras e tercetos musicais, respectivamente. Com base na analogia proposta e no sentido de ampliar as possibilidades estruturais,

pode-se pensar em uma estrutura musical análoga ao **verso branco**²⁹ na qual as frases se mantêm na métrica (quatro frases para período ou sentença e três para estrutura ternária), porém com ausência de repetição fraseológica. Como exemplo dessa possibilidade, apresento a seção A do frevo "*Freio a Óleo*"³⁰, de 1950, do compositor pernambucano José Menezes. Observa-se que nenhuma frase se repete, apenas o motivo das anacruses dos 2º e 10º compassos e, apesar disso, a quadratura está perfeita, com quatro frases em 16 compassos, incluindo a frase **cadencial** que finaliza a seção. Por outro lado, pode-se considerar a terceira frase c como uma variação da frase a (a'), o que colocaria tal estrutura dentro do esquema do período.



Fig. 8: "*Freio a Óleo*": seção A

Seria possível dizer, portanto, que a seção A de "*Freio a Óleo*" é uma estrutura binária em "verso branco". Além disso, por conta das características dos **frevos-de-rua**³¹, constituídos por duas seções na mesma tonalidade, muitos se encontram em um território fronteiro entre as formas binárias e ternárias. Claro que, do ponto de vista da execução, o comum é executá-las como formas ternárias (ABA), mas as partituras do gênero e sua característica tonal abrem margem para a possibilidade da forma binária (AB). Isso porque, conforme colocado, tradicionalmente se executa o gênero dentro da forma ternária (ABA), não havendo contraste tonal entre as seções A e B no frevo. Com isso, é perfeitamente possível que o intérprete opte por findar a execução ao término de B. Quando essa seção se encontra em tonalidade de contraste, o retorno é imperativo. Observe o exemplo abaixo:

29 O verso branco se dá quando a métrica da poesia é mantida, mas não há rima entre os versos.

30 *Songbook de Frevos* (1998).

31 As três principais categorias básicas do frevo são **frevo-de-rua**, **frevo-canção** e **frevo-de-bloco**. O primeiro é instrumental, o segundo e o terceiro são vocais.



Fig. 9: "Duda no Frevo", de Senô

Trata-se do clássico tema dedicado ao maestro Duda do Recife (José Urcino da Silva) por Senô (Senival Bezerra do Nascimento). Conforme apontado, algumas características fraseológicas parecem constantes do frevo: seções contrastantes na mesma tonalidade; alguma seção estruturada em "verso branco musical" e o uso da frase de conexão. Nesse tema, a seção A e B estão na mesma tonalidade, de Mi bemol maior, trazendo a mencionada característica da facultatividade do retorno à seção A. Essa última é constituída por 16 compassos divididos em antecedente e consequente, perfazendo, assim, uma estrutura binária regular. Como comentado, não há repetição de frases na primeira seção, daí a denominação do "verso branco", no qual não há rima, mas há métrica. A frase de conexão x é uma espécie de frase de soldadura convencionalizada que liga as seções A e B. Ela também realiza o retorno da parte B, claramente uma sentença pela repetição literal das frases a, mas é suprimida na segunda vez.

Outros exemplos de temas de frevo com características semelhantes são "Corisco" (Lourival Oliveira), "Gostoso" e "Gostoso" (Nelson Ferreira), entre outros. Como comentado, talvez esta ausência de repetição fraseológica seja uma característica importante de algumas seções dos **frevo-de-rua**. Por fim, no caso da estrutura a, b e c (cad.), também se observa o "verso branco", mas em uma estrutura ternária, fato que encontramos, por exemplo, na parte A de "Wave" (Tom Jobim), com 12 compassos, ou A de "Lamentos" (Pixinguinha), com 24 compassos. Essa categoria responderia, parcialmente, na medida em que há mais de uma análise possível, à falta de encaixe mencionada na seção B de "Segura Ele".

2.2 Verso livre como categoria possível fraseológica

Dentro desse contexto de referência, o compositor e multi-instrumentista alagoano Hermeto Pascoal parece criar uma interessante possibilidade em suas composições, que chamei de “verso livre musical”. Diferentemente do verso branco, o verso livre caracteriza-se pela ausência de rima e métrica (GOLDSTEIN, 2005, p.36). No álbum *Brasil Universo* (1986), o autor realiza na última faixa (*Calma de Repente*) uma espécie de improvisação verbal através de associações livres de ideias, métricas e rimas preestabelecidas, uma espécie de “repente livre”, ainda que, de improviso, muitas rimas e repetições métricas terminem por acontecer, mas de forma assistemática.

Vou tomar uma massagem
 Na alma e no coração
 [...] bem fundo da paixão
 A afinidade iluminada sentida com emoção
 Energia renovada nos dedos dos pés e das mãos
 Ninguém sofre por amor
 Porque o amor existe
 Sem parar pelos universos dos céus
 As estrelas cósmicas e a magia do ar
 Formosa flor espelhando
 A verdadeira imagem do amor
 Vibrando no seu corpo fluidos no coração
 Raios quentes como o sol
 Espalham-se nas suas mãos
 A alma doce meiga e calma
 Calma, calma, calma.³²

Tal procedimento, acredito, é o que o autor parece transpor para o nível musical puro, por exemplo, na obra “*São Paulo, 9 de Julho*”, uma das 366 músicas de seu *Calendário do Som* (PASCOAL, 2000). Além da análise fraseológica, a Fig. 10 apresenta a harmonia “transliterada” na pauta.

32 Transcrição da letra em Pascoal (1985, faixa 11).

The musical score for "São Paulo, 9 de Julho" by Hermeto Pascoal is presented in four systems. The first system (measures 1-4) shows a melody starting on G4 and moving through A4, B4, and C5. The second system (measures 5-8) continues the melody with a descending line. The third system (measures 9-12) introduces a new melodic phrase. The fourth system (measures 13-17) concludes the piece with a final cadence. Roman numerals are provided below the bass line for each measure, indicating the harmonic structure. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Fig. 10: "São Paulo, 9 de Julho", de Hermeto Pascoal

Nota-se que, até o final da frase *d* no 11º compasso, não há nenhuma repetição fraseológica. É somente a partir do 12º compasso, com a sequência de três frases *e* e derivadas, que há uma pequena estrutura ternária regular ocupando 6 compassos. É essa ausência de repetição fraseológica que caracterizaria o verso livre musical dos 11 primeiros compassos. Apenas o motivo *x* e suas derivações fazem uma conexão entre esses mesmos compassos e os seis últimos (do 12º ao 17º). Nota-se também que toda melodia está baseada num único modo de Fá dórico, muito embora o compositor o harmonize com o uso recorrente de alguns graus, sobretudo I, IV e VI, como indica a análise, mas alterando suas tipologias nesses acordes tomando como base seu provável campo harmônico diatônico de origem (como *sus*, *7M*, *6/9*, *m7* etc.). Em síntese, o autor realiza uma composição coerente sem lançar mão de repetições fraseológicas até o 11º compasso e sem abdicar ao uso de um modo diatônico. Além disso, explora as possibilidades idiomáticas ligadas às tradições populares/jazzísticas de harmonização, bem

como o uso de um dos traços melódicos nordestinos modalizadores característicos: o 6+1 (mas também o 3-7+1), presente em diversos exemplos de música nordestina dentro do escopo abordado, uma das características da "tópica da nordestina", na definição de Piedade (2011). Outras composições de Hermeto parecem atuar na mesma direção de organização fraseológica e processo de harmonização, como "*Ilha das Gaivotas*³³" e "*Mestre Radamés*³⁴", por exemplo.

Voltando a Schoenberg, mas agora como compositor, durante o seu período de produção classificado como atonal livre, que precede ao dodecafônico, o compositor buscou elaborar obras que, de um lado, evitavam a repetição e, de outro, o tonalismo e, ainda assim, buscavam a coerência ou inteligibilidade. O dado relevante nesse procedimento de Hermeto, portanto, reside no fato de que a ausência de repetição motívica, fraseológica e seccional não está acompanhada pela ausência de tonalidade/modalidade, ainda que, aparentemente, a inteligibilidade permaneça.

3. Considerações finais

A partir dos apontamentos e análises realizados, acredita-se que, somente através de uma busca em campo interdisciplinar, se pode acomodar a proposta aqui sugerida. Portanto, os campos da teoria musical, revistos através da poética e de aspectos filosóficos, apontariam para a maturação dos pontos aqui levantados no sentido de uma busca por algo que reúna música e poesia como elementos estruturantes e estruturados mutuamente, o que pode alterar o entendimento e, portanto, a percepção e cognição da música através da analogia proposta. Tal interdisciplinaridade poderia partir da observação de trabalhos relativamente recentes sobre fenômenos formais, como W. Caplin (2013) e Assumpção (2007), sendo que o último os relaciona não à poética, mas a figuras da retórica clássica. Entretanto, ressalta-se que conceitos como os de ideia e de ideia cadencial (MOREIRA, 2018, p.204-205), entre outros, de Caplin, careceram aqui de maturação. As referências de Julio Bas (2010), Arnold Schoenberg (1991), Hugo Riemann (1950) e Joaquin Zamacois (1985) permanecem e a estas somei as de Leon Stein (1979) e Douglas Mac Green (1964), que, como mencionado, foram trabalhadas dentro de uma dimensão prático-analítica.

Por outro lado, há trabalho recente que compara a evolução fraseológica com a métrica poética: é o de Martin Delgado (2016), que se dá no contexto dos gêneros musicais populares argentinos, ou seja, com a presença da letra ou verso poético, o que reforça, a meu ver, alguns dos pontos defendidos a partir da perspectiva deste artigo.

Notemos que em alguns métodos a frase ou estrofe também pode ser considerada como ORAÇÃO. Isto de modo algum é certo, porque, em relação ao texto, a frase musical coincide com uma oração gramatical (não é regra estrita, já que às vezes a oração coincide com a semifrase). Ademais, essa é uma maneira muito interessante de pensar a frase musical em comparação com uma oração que

33 Analisada em Tiné (2018b).

34 Obras gravadas respectivamente nos álbuns gravados pelo selo Som da Gente: Pascoal (1989) e Pascoal (1984).

expressa uma ideia fechada que se delimita com um ponto, como faz normalmente a cadência. (DELGADO, 2016, p.22).

Em complemento, observou-se a importância da harmonia em alguns pontos das categorizações fraseológicas, como já dado pelos tratadistas em relação aos pontos cadenciais e semicadenciais, ao que se soma uma espécie de vagância da harmonia de “9 de Julho”, que corrobora a construção da melodia em “verso livre” ou na harmonia modulatória de “Imagem”, que sustenta o interesse na sentença baseada na cadeia de frases. Por outro lado, a regularidade harmônica nos casos do “verso branco” contribui para o pensamento de que a estrutura e os padrões métricos se mantêm em detrimento da falta de repetição fraseológica ou motívica.

Portanto, além da possibilidade de analogia proposta entre os elementos constituintes entre motivo e rima, frase e verso, o artigo procurou apontar outras categorias que, embora pertençam à arte poética, não fazem parte do leque de abordagem analítica de obras musicais do ponto de vista da fraseologia, como os versos branco e livre, ainda que, em alguns casos, haja mais de uma possibilidade de “encaixe” em categorias preexistentes. Porém, a essa altura, o que se pretende não é resolver o problema do encaixe, mas, sobretudo, apontar uma possibilidade que se deixa em aberto.

Para além das chamadas “pequenas formas” – ressaltando que o campo da análise é, sobretudo, um campo de origem formalista que, como já apontado no artigo, tem em seus autores o viés estético/ideológico repousado no ideal europeu da obra-prima, da ideia da obra de arte, dos grandes compositores da música “universal” e da forma sonata como o ápice desse pensamento –, há que se pensar que, em seu processo de decantação em territórios híbridos de música popular urbana, quais tipos de desenvolvimento formal despontaram. Por um lado, arranjos ligados ao jazz e às *big bands*, pelo menos nas primeiras décadas do swing, tendem a manter o *chorus*³⁵ e, assim, se manter mais próximos ao que poderíamos chamar de paradigma do tema e variação, principalmente porque zelam pela manutenção da improvisação dentro da estrutura do arranjo. Por outro lado, em alguns compositores brasileiros, há uma tendência a se fazer colagens de melodias, uma após a outra, sem que, necessariamente, haja retorno a frases, períodos ou sentenças já expostas. Esse processo, que chamei de “rapsódico” em outras publicações (TINÉ, 2018a, 2018b)³⁶ – termo que não deixa de ter sua implicação com o formalismo –, corresponderia a esse outro paradigma. Portanto, a pergunta que se faz a partir daqui é: como se desdobram os temas de “Frevo”, “Estamos Aí”, “Imagem”, “Nanã”, “Duda no Frevo” e “9 de Julho” em diferentes arranjos e propostas de interpretação? Pergunta que somente os estudos de caso podem responder, a fim de verificar se a ideia dos dois paradigmas se faz pertinente.

35 O termo *swing* aqui se refere à era de nome correspondente na história do jazz. *Chorus*, no jargão jazzista, é a estrutura da canção (normalmente ternária ou como Canção de Uma Só Parte) cuja harmonia se repete durante as improvisações. Os livros de Rayborn Wright (*Inside Score*) e Fred Sturm (*Changes Over Time*) são obras que ilustram bem o fato comentado.

36 Tais publicações dizem respeito, exatamente, às análises de *Mestre Radamés* e *Forró*, de autoria de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, respectivamente, onde tais processos são descritos.

4. Divagações poéticas (coda rapsódica)

O filósofo fenomenólogo e existencialista alemão Martin Heidegger (1889-1976) deixou algumas interessantes reflexões sobre conceitos bastante caros à nossa investigação, como linguagem, poesia e canção, compilados em *A caminho da linguagem* (HEIDEGGER, 2003)³⁷. Em primeiro lugar, diferencia o pensamento sobre a linguagem da investigação científica dos linguistas.

[...] fazer uma experiência com a linguagem é algo bem distinto de se adquirir conhecimentos sobre a linguagem. Esses conhecimentos nos são proporcionados e promovidos infinitamente pela ciência da linguagem, pela linguística e pela filologia das diferentes línguas e linguagem, pela psicologia e pela filosofia da linguagem [...] Metalinguística é a metafísica da contínua tecnicização de todas as línguas, com vistas a torná-las um mero instrumento de informação capaz de funcionar interplanetariamente, ou seja, globalmente. (HEIDEGGER, 2003, p.122).

Ou seja, como colocado, para o filósofo, uma coisa seria a experiência com a linguagem, outra, os conhecimentos linguísticos estruturados. Para ele, uma característica essencial da poesia é “trazer à linguagem algo que não foi dito” através do aprendizado do poeta na renúncia, que ele entende por re-enunciar, anunciar de novo. Tal re-núncia se daria através da experiência da nomeação com a linguagem, ou seja, o ato de nomear, de dar novos significados às palavras. “Nesse campo, o pensamento encontra a vizinhança da poesia. Escutamos sobre a experiência poética da palavra” (HEIDEGGER, 2003, p.140). E então, através da entoação, a palavra se torna canção, ou seja, música.

A canção não é entoada posteriormente. É no ato de entoar que ela começa a ser a canção que ela é. O poeta da canção é o cantador. [...] O canto é a festa da chegada dos deuses, a chegada quando tudo se aquieta. O canto não é o contrário da conversa, mas seu vizinho mais próximo, pois também o canto é linguagem. (HEIDEGGER, 2003, p.141).

Se, então, a linguagem da música nasceu por meio da poesia, pode-se dizer que a poesia nasceu música e, assim, através dessa reflexão, pensar nos gêneros de música popular no Brasil, sobretudo do Nordeste. Mario de Andrade, em seu famoso “*Ensaio sobre a Música Brasileira*”, de 1928, já apontava a semelhança entre os “rapsodos” gregos e os repentistas.

[...] é muito possível que nesses nordestinos a gente vá encontrar uma reprodução contemporânea da maneira de cantar dos rapsodos gregos ou do canto cristão primitivo. Com efeito, se dá neles uma união absoluta da música e da palavra falada, de forma a tornar impossível uma fixação rítmico-musical isolada. É a maneira de falar, natural e despreocupada, que determina às vezes em absoluto a sucessão de sons da melodia. (ANDRADE, s.d., p.140).

37 Tais reflexões se dão a partir de trechos do poeta simbolista alemão Stefan George (1833-1933). Apesar dos aporias do filósofo partirem de tais trechos, acredita-se que Heidegger as quis gerais para as reflexões levantadas.

Ainda que possa se tratar da intuição do autor, ligando em sua apropriação pontos tão distantes na história e na geografia, pode-se pensar que, em comum, tais manifestações têm, a princípio, a marca da oralidade. Jaa Torrano (1992), em seu estudo e tradução da *"Teogonia"* de Hesíodo (século VIII a.C.) – o primeiro poema da história grega e, portanto, da história ocidental –, nos traz o sentido dessa "música poética" ou "poesia musical", que precede a escrita e que, por sua estrutura métrica, sustenta a oralidade na memória.

É através da audição deste canto que o homem comum podia romper os restritos limites de suas possibilidades físicas de movimento e visão [...] e entrar em contato e contemplar figuras, fatos e mundos que pelo poder do canto se tornam audíveis, visíveis e presentes. [...] Memória gera e dá luz às Palavras Cantadas, que na língua de Hesíodo se dizem Musas. [...] Esta extrema importância que se confere ao poeta e à poesia repousa em parte no fato de o poeta ser, dentro da perspectiva de uma cultura oral, um cultor da Memória (no sentido religioso e no da eficiência prática), e em parte no imenso poder que os povos ágrafos sentem na força da palavra e a adoção do alfabeto solapou até quase dormir. (TORRANO, 1992, p.16-17).

Além disso, junto com a oralidade que cultiva a memória através das fórmulas poéticas dentro da cultura oral, repousa a possibilidade da improvisação, tão cara. Segundo Haroldo de Campos e Vieira Trajano (1994), alguns helenistas aproximam poemas homéricos a gêneros musicais por vezes pautados pela improvisação. Esta, por sua vez, pode se fundamentar tanto nas métricas dos repentistas quanto em procedimentos mais desprendidos, como o do verso livre, e ser, igualmente, fundamentado por eles, desprovidos de métrica e rima, outro ponto comentado na citação de Mario de Andrade.

Se, por um lado, o campo da fraseologia musical pôde ser visto aqui em par à arte da retórica, através da filosofia pitagórico/tomista³⁸ de Mário Ferreira dos Santos – tendo como ponte o citado trabalho de Sérgio Assumpção – e cuja antologia remonta, em última análise, a Aristóteles, é em outra obra do filósofo grego que, conforme vem sendo apontado, o campo pode pousar raízes. Paula Siqueira (2009), ao abordar a obra *"Tempo e Narrativa"* do filósofo, também associado à fenomenologia mas na linha da hermenêutica, Paul Ricoeur (1913-2005), considera que essa realiza um trabalho de exegese entre os clássicos *"Poética"* de Aristóteles e *"Confissões"* de Santo Agostinho, vendo cada obra como sendo o inverso da outra e que, então, a experiência do tempo se dá, através da linguagem (canto, recitação, escrita e fala), em experiências narrativas.

Por esta razão a narrativa revela-se uma das atividades de linguagem que articulam a experiência humana do tempo, constituindo-se uma das condições para que ele aceda ao mundo e à consciência. Essa atividade eminentemente verbal – a narrativa – se mostra apta para "dizer o tempo" ou "enunciá-lo", pois "se desdobra nas várias dobras do tempo", apreendendo-o e configurando-o. (SIQUEIRA, 2007, p.56).

Na música popular, assim como no cinema, a partir do século XX, a experiência narrativa do tempo artístico se viu poeticamente "esculpida", para usar a expressão

do cineasta russo Andrei Tarkovsky, por meios tecnológicos. Assim, assentou-se mais fortemente dentro de uma tradição inventada que o musicólogo Vincenzo Caporaletti (1955) denominou por "audiotácil" a partir da proposta de um novo código "aural", ou seja, de uma tradição não mais ligada parcialmente à matriz visual (ligado à partitura) e, portanto, vinculada somente aos processos de manipulação e reprodução sonora. Voltando à questão inicial do artigo, sobre a repetição de elementos musicais como rima, independentemente do fato de o gênero ser aberto ou não para improvisação, essa se dá, a partir desse ponto, na própria repetição do fonograma. Tais repetições, se feitas à exaustão, findam por familiarizar o ouvinte com a estranheza da não repetição motivica e, assim, trazem previsibilidade à escuta, naturalizando a escuta de músicas como "9 de Julho" e as citadas "Mestre Radamés" e "Ilha das Gaivotas". Portanto, a narrativa do tempo obtida através de muitas repetições de uma determinada performance pode amplificar a vivência da rima, da poesia e da experiência da linguagem.

Referências

- A ARTE da Cantoria: Ciclo do Cangaço. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, [s. d.]. 1 CD.
- ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Ed. Livraria Martins, [s.d.].
- ASSUMPÇÃO, Sérgio E. M. *Ascendência retórica das formas musicais*. Dissertação (Mestrado) – ECA, USP, São Paulo, 2007.
- BAS, Julio. *Tratado de La Forma Musical*. Buenos Aires: Melos, 2010.
- BRASIL Universo. Compositor: Hermeto Pascoal. São Paulo: Som da Gente, 1985. 1 LP/CD.
- CAMPOS, Haroldo; VIEIRA, Trajano. *A Ira de Aquiles*. Canto I da Ilíada de Homero. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- CAPLIN, William. *Analyzing classical form: an approach for the classroom*. New York: Oxford University Press, 2013.
- COISAS. Compositor: Moacir Santos. Rio de Janeiro: Forma, 1965. 1 LP/CD.
- CHEDIAK, Almir (org.). *Songbook da Bossa Nova*. 2. ed. Org. Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990. v. 1. 1 partitura.
- DUNSBY, Jonathan; WHITTAL, Arnold. *Análise musical na teoria e na prática*. Trad. Norton Dudeque. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.
- GREEN, Douglass M. *Form in Tonal Music: an introduction to analysis*. New York: Holt Rinehart and Wiston Inc., 1964.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 13. ed. São Paulo: Ática, 13. ed., 2005.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcanti Shuback. Petrópolis: Vozes, 2003.

HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. Estudos e Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1992.

LACERDA, Marcos Branda. Música de culto nagô-iorubá e a *Barform*. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 13., 2001, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte, 2001. V. 1, p. 308-315.

LAGOA da Canoa do Município de Arapiraca. Compositor: Hermeto Pascoal. São Paulo: Som da Gente, 1984. 1 LP/CD.

MELLO, Marcelo. *Reflexões sobre linguística e cognição musical*. Dissertação (Mestrado) – Unicamp, Campinas, 2003.

MOREIRA, Gabriel; NAVIA, Gabriel. Período, sentença ou híbridos? Aplicações da teoria das funções formais no estudo da forma do choro. *Musica Theorica: Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*, v. 4, n. 2, p. 159-181, 2019.

MOREIRA, Sílvio. O semisimbolismo nas permutas de *A Permuta dos Santos*. In: GEPOEX (org.); VICENTE, Antonio (coord.). *Ensaio de arte experimental*. São Paulo: Córrego, 2018.

OLIVEIRA, Willy Correa. [Entrevista concedida à] *Revista Concerto*, ano XI, n. 115, mar. 2006.

PASCOAL, Hermeto. *Calendário do Som*. São Paulo: Ed. Senac Instituto Cultural Itaú, 2000. 1 partitura.

PIEIDADE, Acácio. Perseguindo os fios da meada: pensamentos sobre hibridismos, musicalidades e tópicos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 103-112, 2011.

RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria nordestina*: música e palavra. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

RIEMANN, Hugo. *Composición Musical (Teoría de la Formas Musicales)*. Trad. Roberto Gerhard. Barcelona: Labor, 1950.

SANTOS, Mário Ferreira. *Curso de oratória e retórica*. 3. ed. São Paulo: Logos, 1954.

SANTOS, Mário Ferreira. *Dicionário de filosofia e ciências culturais*. São Paulo: Matese, 1963.

SANTOS, Mário Ferreira. *Pitágoras e o Tema do Número*. São Paulo: Ibrasa, 2000.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Ed. USP, 1991.

SANTOS, Mário Ferreira. *Funções estruturais da harmonia*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettere, 2004.

SIQUEIRA, Paula. *A hermenêutica de Paul Ricoeur: da poética à teoria da narrativa e à identidade narrativa*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, USP, São Paulo, 2009.

SÓ Não Toca Quem Não Quer. Compositor: Hermeto Pascoal. São Paulo: Som da Gente, 1989. 1 LP/CD.

SONGBOOK de Frevos. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 2003. 1 partitura.

STEIN, Leon. *Structure and style*. Miami: Summy-Birchard, 1979.

TINÉ, Paulo. *Compositores da Música Popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim*. Uma análise comparativa que abrange o período do Choro a Bossa Nova. Dissertação (Mestrado) – ECA, USP, São Paulo, 2001.

TINÉ, Paulo. *Procedimentos Modais da Música Popular do Brasil: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. Tese (Doutorado) – ECA, USP, São Paulo, 2008.

TINÉ, Paulo. A Metáfora da Coisa: inflexões heideggerianas na canção de Gilberto Gil. In: TOMÁS, Lia (org.). *Fronteiras da Música: Filosofia, Estética, História e Política*. Série Pesquisa em Música no Brasil, Vol. 6. São Paulo: Anppom, 2016. v. 6 (Série Pesquisa em Música no Brasil)

TINÉ, Paulo. Meditações acerca da canção “Sobre Todas as Coisas” de Edu Lobo & Chico Buarque. In: SEFIM, 2017, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre, v. 3, n. 4, 2017. p. 75-84.

TINÉ, Paulo. As escolhas estético-musicais de Egberto Gismonti a partir da peça “Forró”: brasilidade, vanguarda e sacralidade”. In: FMCB, 5., 2018, Campinas. *Anais [...]*. Campinas: FMCB, 2018a. p. 32-47.

TINÉ, Paulo. O Tempo de Hermeto Pascoal: simultaneidade de acontecimentos em 'Mestre Radamés' e seu contexto. *Per Musi*, Belo Horizonte: UFMG, p. 1-16, 2018b.

TINÉ, Paulo. Um Arranjo pra *Nanã* de Moacir Santos e outras coisas: da possibilidade de contribuição da análise musical em sua elaboração final. *In: CONGRESSO DA ANPPOM*, 29., 2019, Pelotas. *Anais [...]*. Pelotas, 2019.

TINÉ, Paulo. *Harmonia*: fundamentos de arranjo e improvisação. 3. ed. São Paulo: Rondó, 2020.

VOCÊ ainda não ouviu nada. Intérpretes: Sérgio Mendes; Bossa Rio. [S. l.]: *Você Ainda Não Ouvir Nada*. Universal, 2002. 1 LP/CD.

ZAMACOIS, J. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor, 1985.

WEBERN, Anton. *O caminho para a música nova*. Trad. Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.

Querelas e aquarelas do Brasil: o *jazz* na mira do nacionalismo musical (anos 1920-1960)¹

Brazilian quarrels and aquarelles: jazz targeted by musical nationalism (1920s-1960s)

Adalberto Paranhos²

Universidade Federal de Uberlândia/CNPq
akparanhos@uol.com.br

Eu digo adeus ao boogie-woogie
Woogie-boogie e ao swing também
Chega de rocks, fox-strots e pinotes
Que isso não me convém

Eu vou voltar pra cuíca
Bater na barrica e tocar tamborim
Chega de lights, all rights
Fights e good nights
Isso não tá mais pra mim
Eu quero um samba feito só pra mim

"Adeus, América" (Geraldo Jacques e Haroldo Barbosa), 1948.

Submetido em 09/07/2020
Aprovado em 14/11/2020

Resumo

É comum estabelecer-se uma associação imediata entre a propalada “influência do jazz” e a emergência e consolidação da Bossa Nova. Este artigo, no entanto, empreende uma viagem de volta no tempo e pretende documentar, de forma analítica, como as lutas de representações travadas entre setores que cultuavam a tradição e a brasilidade e outros que se apresentavam como modernizantes antecederam em muito aquela época. Para tanto, num apanhado geral, retrocede ao período pós-Primeira Guerra Mundial a fim de flagrar a eclosão das *jazz bands*, que na “era do jazz”, nos anos 1920, estenderam seu raio de alcance a diferentes pontos do Brasil, incluindo cidades interioranas. Em sua marcha ascendente, a penetração de elementos musicais estadunidenses prosseguiu, especialmente na década de 1930, num momento em que o *fox-trot* se converteu no gênero de música estrangeira mais gravado no país. Na esteira desse fenômeno, este texto objetiva, então, capturar as reações ao que foi entendido como um processo de desnacionalização da música popular brasileira, que culminaria com a preparação de terreno para a “desfiguração” do samba “autêntico” promovida pelo samba-canção e pela Bossa Nova.

Palavras-chave: jazz; nacionalismo musical; tradição; modernidade; identidade de nacional.

Abstract

An immediate association is usually established between the proclaimed “influence of jazz” and the emergence and consolidation of *Bossa Nova*. This paper, however, travels in time with the intention of documenting analytically how representation struggles between, on the one hand, sectors revering tradition and *Brazilianness* and, on the other, those presenting themselves as modernizing date back from before that era. To this end, the author proposes an overview of the post WW1 period to spot the rise of jazz bands, which, in the “jazz age” (the 1920s), extended their reach to different areas across Brazil, including inland cities. On their rising trajectory, American musical elements continued to seep in, especially during the 1930s, when fox trot became the foreign music genre with the highest number of recordings in the country. In order to highlight this phenomenon, this article intends to capture the reactions to what was understood as a process of denationalization of Brazilian popular music, which would eventually pave the way to the “disfigurement” of “authentic” *samba* carried out by *samba-canção* and *Bossa Nova*.

Keywords: jazz; musical nationalism; tradition; modernity; national identity.

¹ Este texto é resultado parcial de pesquisa em desenvolvimento, decorrente do projeto *Batalhas culturais: o jazz na mira do nacionalismo musical (Brasil, anos 1910-1960)*, que se beneficia de bolsa PQ/CNPq.

² Mestre em Ciência Política pela Unicamp. Doutor em História pela PUC-SP, com pós-doutorado em Música pela Unicamp. Professor titular do Instituto de Ciências Sociais e do Programa de Pós-graduação em História da UFU. Pesquisador do CNPq. Professor visitante da Universidade de Lisboa. Autor, entre outros livros, de *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”* (São Paulo: Intermeios/CNPq/Fapemig, 2016) e de *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil* (2. ed. São Paulo: Boitempo, 2007). Editor de ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte. Autor de artigos e capítulos de livros publicados na Argentina, Brasil, Chile, Cuba, Estados Unidos, Inglaterra e Portugal. Ex-vice-presidente e ex-presidente da IASPM-AL (seção latino-americana da International Association for the Study of Popular Music).

Nos anos 1960, a Bossa Nova rompeu de vez os diques que, sob vários aspectos, ainda represavam a expansão dos horizontes da música popular brasileira. Na esteira da enorme repercussão causada pelo seu carro-chefe “Chega de saudade”, no final da década anterior, ela se espalhou mundo afora. Sobretudo no exterior, os bossa-novistas, com Antonio Carlos Jobim e João Gilberto à frente, angariaram mil e uma manifestações de admiração daqueles que se entregaram ao seu poder de sedução artística, a começar pelos músicos que compunham a nata do *jazz made in USA* (PARANHOS, 1990). No entanto, como que a atestar o dito popular de que nem sempre santo de casa faz milagres, no Brasil nem tudo foram flores na acolhida proporcionada à Bossa Nova. De um lado, seus cultores a enalteceram como o ajuste de contas do país com a modernidade musical. De outro, encararam-na como expressão de um crime de lesa-brasilidade pelo enlace “espúrio” que selou com o jazz. Por essa razão os puristas de plantão acionaram, com uma estridência até então sem igual, os sinais de alarme.

A trincheira da reação foi, em larga medida, encabeçada pelo crítico musical José Ramos Tinhorão. Em artigos publicados em jornais e revistas (muitos deles agrupados posteriormente em livros) nos anos 1960, ele investia pesado contra a Bossa Nova. Puderam! Tinhorão e outros que tais atingiam as raízes da indignação ante o que ocorria no campo musical. Não admitiam assistir, impassíveis, à “intromissão indevida” do jazz e da música norte-americana como um todo na música popular brasileira ou – o que dá na mesma – ao distanciamento desta das nossas “raízes”. Num texto sobre “Marcha e samba”, inserido na *Revista Civilização Brasileira*, ele demonstrava sua total contrariedade com o que se poderia designar como involução do samba. Depois de percorrer seu itinerário por décadas a fio, o desfecho do artigo era um monumento à ortodoxia. Sem o menor pudor, Tinhorão se recusava a seguir adiante e tratar, mais especificamente, da Bossa Nova. Nas suas palavras, “suruiu no fim da década de 50 uma mudança de estrutura: o samba de bossa nova. Mas aí já se penetra na história do jazz, e o autor deste artigo só gosta de falar de música popular brasileira” (TINHORÃO, 1966a, p. 261).

Samba-canção e Bossa Nova eram atirados às feras, depreciados como representantes da “corrupção” dos costumes musicais populares. Nada estranhável, partindo de quem elevava o “nacional-popular” à categoria de bem supremo. Particularmente no caso da música bossa-novista, a fúria que se apossava de Tinhorão o levava a desqualificá-la como um produto bastardo, de pai desconhecido. Sabia-se, porém, quem era, “inegavelmente, sua mãe”; ela que fora gerada como “filha de aventuras secretas de apartamento com a música norte-americana” (TINHORÃO, 1966b, p. 17). Esse seria seu pecado mortal ou seu pecado original, tido como imperdoável num período em que, como relembra Roberto Schwarz (1987, p. 32), no *front* nacional-populista “reinava um estado de espírito combativo, segundo o qual o progresso resultaria de uma espécie de reconquista, ou melhor, da expulsão dos invasores”.

Trocando em miúdos essas considerações, o que me interessa ressaltar, acima de tudo, é que, ao colocarem o jazz, de modo geral, sob sua alça de mira, as batalhas culturais desfechadas contra ele – e, por consequência, contra a Bossa Nova – objetivaram converter o “outro” no bode expiatório da afirmação de um certo nacionalismo musical.

Não foi à toa que, com a emergência do movimento bossa-novista, nunca, jamais e em tempo algum, no Brasil, a música popular figurou no palco de debates públicos como por essa época³. Num momento em que o “popular” era identificado como “nacional”⁴ por muitos dos participantes ativos da cena política e cultural brasileira, o *jazz* e tudo o que a ele se vinculasse deveria ser combatido sem tréguas por se intrometerem na seara musical destes trópicos⁵.

Mas, sob a atmosfera política do nacional-populismo em vigor naqueles anos, as coisas não pararam por aí. Em 1962, a reação à “jazzificação” do samba se instalou nas próprias fileiras bossa-novistas, uma evidência de que a oposição samba x *jazz* não refletia apenas o ponto de vista dos que eram contra ou a favor da Bossa Nova. A realidade se mostrava algo mais complexa, incapaz de ser submetida a esquemas analíticos simplistas. Contraditoriamente, Carlos Lyra, um dos mais fecundos compositores da Bossa Nova, soltou seu grito de alerta em “Influência do *jazz*”, que alcançou ampla reverberação:

Pobre samba meu
Foi se misturando, se modernizando
E se perdeu [...]
E o samba meio morto
Ficou meio torto
Influência do *jazz* [...]
Pobre samba meu
Volta lá pro morro
E pede socorro onde nasceu [...]
Vai ter que se virar
Pra poder se livrar
Da influência do *jazz*⁶

E a música, calcada nas características bossa-novistas, colidia intencionalmente com a letra, que desnudava o militante Carlos Lyra, ligado ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), em tempos em que o nacionalismo e o anti-imperialismo andavam de mãos dadas.

Por essas e outras, ganhou força a ideia que superestima a relação *jazz* e Bossa Nova, a ponto de contribuir poderosamente para quase apagar as linhas de convivência que, ao longo da história, marcaram a aproximação entre o *jazz* e a música popular brasileira em geral. É como se, no limite, seus vínculos com a produção bossa-novista tivessem inaugurado uma nova era, cuja presença solar turvaria a nossa vista, impedindo-nos

3 Sobre acaloradas discussões que repercutiram na imprensa e em outros meios, v. BOLLÓS, 2010, p. 145-236.

4 Ver, a propósito, GARCIA, 2007, cap. O CPC da UNE, bem como as obras, entre outros, de dois componentes do Iseb (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), de matriz essencialmente nacionalista: CORBISIER, 1958, e SODRÉ, 1962. Para este autor, povo é uma categoria social elástica, capaz de abrigar até segmentos burgueses, desde que seus interesses se confundam com os pretensos interesses nacionais.

5 Eu documentei e analisei mais detidamente essa investida nacionalista contra o *jazz* e a Bossa Nova em PARANHOS, 2018.

6 “Influência do *jazz*” se reproduziria em diversas gravações. Duas delas de seu autor, em uma das quais, registrada ao vivo no Carnegie Hall, imprime, em várias passagens, um tom de escraço, como quem escarnece dessa influência. Bem diferente seria a interpretação da mais jazzística das cantoras da Bossa Nova, Leny Andrade, que extrai da canção todas as consequências com um ar de quem não está nem aí com a denúncia da qual era portadora, inclusive enveredando pelo *scat singing*. Para um exame mais detalhado dessas e de outras gravações de “Influência do *jazz*”, ver PARANHOS, 2004, p. 28-30.

de enxergar outras dimensões do passado. Daí que este artigo, na sequência, após uma breve incursão pela questão das lutas de representações e pelas relações entre nação e música, puxa os fios dessa trama sobre as ressonâncias do *jazz* por estas bandas.

Em que pesem as inúmeras polêmicas desatadas a respeito da coabitação musical entre Bossa Nova e *jazz*, retrocedo, em rápidas pinceladas, até as primeiras décadas do século XX. E, avançando no tempo, enfatizo que, de há muito, a resistência à penetração, no Brasil, da música de procedência estadunidense se fez sentir, com maior ou menor virulência. Por vezes, repito, a impressão que se tem é de que a “influência do *jazz*” se expressaria especialmente no período bossa-novista. Ledo engano. Desde que o *jazz* é *jazz* (entenda-se o que se entender por *jazz*, que já foi denominado *jaz*, *jass*, *jasz*, *jas* ou *jazze*), ele viajou pelo mundo a bordo de partituras, de discos, do rádio e do cinema. E, ao dilatar seu raio de propagação, suscitou reações de setores nacionalistas.

Nessa caminhada, aqui traçada de forma panorâmica, o *jazz* foi recebido entre tapas e beijos. De um lado, houve quem o acolhesse de braços abertos, como um elemento oxigenador da cultura nacional. De outro, ele foi repudiado como um intruso que deveria ser escorraçado em nome da salvaguarda das mais caras tradições brasileiras. Tudo isso nos pôs frente a frente com lutas de representações, dotadas de forte carga simbólica.

Representações e tensões: um campo minado

As disputas travadas sobre os caminhos trilhados pela música popular brasileira e suas relações com o *jazz* nos colocaram diante de um campo minado de tensões a toda prova. Por esse motivo, abro, agora, um parêntesis, para adicionar uma pitada de teoria às discussões que vararam décadas em torno daquilo que seria ou não representativo do Brasil.

No fundo, uma série de representações sobre o que seria ou não “autenticamente nacional” desfilaram sob os nossos olhos durante o período abarcado por este texto. Isso me remete a uma concepção básica da História Cultural, tal como formulada, entre outros, por Roger Chartier: a leitura da realidade obedece sempre a uma determinada construção, que é, em última instância, uma representação. E, no emaranhado de representações, emergem campos tensionados por perspectivas e interesses distintos. Como num cabo de guerra, eles se embrenham em lutas de representações, como as que opuseram o samba e o *jazz*. Daí salientar Chartier (1990, p. 17):

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros [...] Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social – como julgou durante muito tempo uma história de vistas demasiado curtas –, muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de confronto tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais.

Aliás, uma das referências capitais no pensamento de Chartier, o sociólogo Pierre Bourdieu (2002a, p. 113 e 118), já advertira anteriormente para a relevância das lutas de representações. Ele insistia na necessidade “de se incluir no real a representação do real ou, mais exatamente, a luta das representações”, pois a “‘realidade’ [...] é o lugar para uma luta permanente para definir a ‘realidade’”, o que supõe uma “luta para fazer existir ou ‘inexistir’ o que existe”. Tais considerações deságuam num outro texto no qual Bourdieu (2002b, 185) diz que

A força das ideias [...] mede-se, não como no terreno da ciência, pelo seu valor de verdade (mesmo que elas devam uma parte da sua força à sua capacidade para convencer que ele detém a verdade), mas sim pela força de mobilização que elas encerram, quer dizer, pela força do grupo que as reconhece, nem que seja pelo silêncio ou pela ausência de desmentido, e que ele pode manifestar recolhendo as suas vozes ou reunindo-as no espaço⁷.

A força dessa ou daquela ideia sobre o samba ou o jazz não resultou, todavia, de uma iniciativa solitária nem foi obra que carregasse uma assinatura meramente individual. No caso específico desta pesquisa, ao interpelar o passado, verifica-se que o nacionalismo, a repulsa ao jazz, a exaltação do samba como artefato cultural “autenticamente” brasileiro e a rejeição à Bossa Nova são fios de uma meada que não se desembaraçam facilmente. Eles estavam entrelaçados numa rede autoral que comporta uma interlocução polifônica, tecendo um campo de reflexões habitado pelo dialogismo.

E o que se passa com as ideias afeta também, é lógico, as canções. Parto, assim, do princípio de que canção alguma é uma ilha, mantida em regime de clausura, como se fosse viável cortar os elos que a ligam a outras canções e a mil e um discursos e referências sociais. Sem que se perca de vista sua singularidade, quando alargamos a escala de observação de uma criação cultural, pode-se constatar que, dialeticamente, tudo se acha em interconexão universal, como que dialogando entre si. Em se tratando de uma canção, ela, para dizer o mínimo, está permanentemente grávida de outras canções com as quais entretém um constante diálogo, seja ele implícito ou explícito, consciente ou inconsciente.

Nessa linha de raciocínio, tomo como ponto de partida as contribuições de Mikhail Bakhtin (1981, 2004; BRAIT, 2001) contidas em seus estudos sobre dialogismo ou intertextualidade. E aqui, mais do que uma alusão genérica ao princípio dialógico constitutivo de toda e qualquer linguagem e de todo e qualquer discurso, apelo para o uso dessa ferramenta teórica e metodológica para demarcar o caráter socialmente ampliado de umas tantas ideias e representações sobre o samba, o samba-canção, a Bossa Nova e o jazz. Esse processo autoral polifônico se conecta, por outras vias, com o que viria a sustentar Michel Foucault em um de seus célebres escritos, “O que é um autor”. Ao referir-se, por exemplo, ao dramaturgo Racine, ele, com base em Lucien Goldmann, afirma:

7 Sobre a “força das ideias”, parece-me pertinente relacioná-la com certas formulações de Karl Marx e Antonio Gramsci. Como assinala o filósofo italiano, convém “recordar a frequente afirmação de Marx sobre a ‘solidez das crenças populares’ como elemento necessário de uma determinada situação. [...] Outra afirmação de Marx é a de que uma persuasão popular tem, com frequência, a mesma energia de uma força material, ou algo semelhante, e que é muito significativa” (GRAMSCI, 2001, p. 238).

fui levado a mostrar que Racine não é sozinho o único e verdadeiro autor das tragédias racinianas, mas que estas nasceram no bojo do desenvolvimento de um conjunto estruturado de categorias mentais que era obra coletiva, o que me levou a encontrar como “autor” dessas tragédias, em última instância, a nobreza de toga, o grupo jansenista e, no interior deste, Racine como indivíduo particularmente importante (FOUCAULT, 2009, p. 290).

Sob esse prisma, procuro compreender as manifestações nacionalistas que atravessaram décadas perseguindo o propósito de promover uma cruzada de purificação da música popular brasileira. Muitos foram os “cruzados” que, em suas falas e ações de cunho transindividual, buscaram, a todo custo, afugentar o fantasma do jazz que assombrava o Brasil. Se não houve, como é comum, uniformidade absoluta nos argumentos que esgrimiram, seu alvo, porém, era o mesmo.

Seja como for, fecho este parêntesis dedicado a uma digressão teórica para destacar que determinadas formulações, correntes entre os anos 1920 e 1960, se afinavam inclusive com preocupações que remontavam ao século XIX, ao estabelecerem uma rede de interlocução de teor nacionalista. Criticou-se, desde então, tudo o que cheirasse a postiço, cópia, imitação do estrangeiro, e implicasse inadequação à nossa realidade cultural. Não foi o crítico literário Silvio Romero (1897, p. 121-123) que se insurgiu contra a “macaqueação”, por ele identificada como um fato social dominante nos tempos pós-coloniais, principalmente no 2º reinado?

A “era do jazz” e as irrupções nacionalistas

Numa obra tornada clássica, Benedict Anderson (2008), ao focar o surgimento e a difusão do nacionalismo e o sentimento de pertencimento a essa ou aquela nação, concebe as nações como comunidades políticas imaginadas. Como um de seus traços marcantes, os seus integrantes são tomados/imaginados como semelhantes, como se compartilhassem, de uma forma ou de outra, um lastro cultural comum. Sob esse aspecto, nação e nacionalismo, em certas circunstâncias históricas, como que se dão as mãos, a ponto de se produzirem o que Homi Bhabha (1990) designa como “narrativas pedagógicas da nação”.

Nesse contexto, historicamente, é possível captar, em diversas situações, os nexos profundos que enlaçaram igualmente a música e o nacionalismo. Disso se ocuparam tanto historiadores quanto musicólogos. No primeiro caso, por exemplo, Tim Blanning (2011) chama a atenção, entre outras coisas, para a associação, muito recuada no tempo, entre as artes marciais e a música. No segundo, ao pensar o nacionalismo musical, sobretudo a partir da impulsão estatal, Julio Mendívil (2016, p. 93 e 95) frisa que “la música ha sido y sigue siendo un espacio predilecto para impulsar y difundir discursos nacionalistas” e emenda que “los nacionalismos requieren siempre de una amenaza ‘foránea’”. Nessa perspectiva, por sinal, a presença do “outro” é, a rigor, indispensável para a moldagem da identidade nacional, ao definir os termos básicos de uma contradição que, dialeticamente, constitui a unidade dos contrários própria da “dialética do nacionalismo” (BLANNING, 2011, p. 251, e 2007, p. 305-321). E foi o que se viu em meio à “era

do jazz”, carne viva de que se nutriram muitas irrupções nacionalistas, seja no Brasil, seja em outros cantos do mundo.

A expressão “era do jazz”, que se situa em particular na década de 1920, foi empregada pela primeira vez pelo romancista Scott Fitzgerald (2003) por alusão a uma torrente de mudanças comportamentais. Num sentido lato, ela englobaria a celebração de uma época de efervescência cultural, de desintegração de valores tradicionais, de diversão, de modernidade, de velocidade e de alegria contagiante⁸. Sob essa ótica, a “era do jazz” transcende a seu enquadramento exclusivo no âmbito da música e da dança.

Musicalmente, seu berço por excelência, segundo os estudiosos, foi a New Orleans da virada dos séculos XIX e XX. O estilo *dixieland*, que lá despontou, acelerou a popularização da palavra *jazz*. Este, entretanto, era um imenso guarda-chuva que dava guarida a danças e gêneros de várias nomenclaturas como *charleston*, *cakewalk*, *one-step*, *two-steps*, *shimmy*, *ragtime*, *fox-trot*. E, no rastro de seu desenvolvimento e de sua aceitação social, ele aprofundou sua inserção na área das diversões.

Conforme Tim Blanning (2011, p. 128), pesquisador que sublinha as origens afro-americanas do jazz, “durante parte do século XX, apesar de toda a capacidade do jazz de expressar o sofrimento e as aspirações de uma comunidade oprimida, o gênero fez parte integral da indústria do entretenimento”. Nesse cenário, no pós-Primeira Guerra Mundial – e, em especial, nos anos 1920 – assistiu-se à disseminação do jazz também pelos lados da América Latina. Na Argentina (PUJOL, 2004, caps. 1-3)⁹, no Chile (GONZÁLEZ; ROLLE, 2005, p. 538-574) e no Brasil, para não ir mais longe, ele se espalhou como um rastilho de pólvora. A isso se seguiria a febre das *jazz bands*, sinônimo de música dançante. Como anota o musicólogo Alberto Ikeda (1984, p. 9), “pela década de 1920 afora proliferaram em diversas cidades do Brasil, até nas cidades interioranas, as formações instrumentais do tipo *jazz-band*”¹⁰. Elas traziam consigo os últimos passos da moda musical irradiada pelos Estados Unidos (o que não excluía necessariamente do repertório das *jazz bands* brasileiras gêneros propícios à dança e à explosão de alegria, como o samba e o maxixe).

Diante desse quadro, com o fox e o *charleston* em alta, houve até quem se visse na contingência, ante a proximidade do carnaval, de desencadear uma campanha em favor do maxixe, em 1928, como foi o caso do redator carnavalesco Arlequim, nas páginas de *O Jornal do Rio de Janeiro*. Ele argumentava, sem meias-palavras: “O próprio maxixe perdeu prestígio. O fox e o *charleston* deixaram-no abandonado e triste”. Afastado do teatro ou dos clubes, “hoje não se dança mais o passo nacional” (apud TINHORÃO, 1986, p. 87-88).

O fox e o *charleston* eram dois tentáculos poderosos da “era do jazz”, troncos de uma árvore frondosa que brotava em mil cantos e recantos do planeta. Sequer a música

8 Essa decantada “modernidade” foi vivenciada, em terras brasileiras, notadamente no Rio de Janeiro (SEVCENKO, 1998).

9 Ver a linha do tempo do jazz na Argentina em CORTI, 2015, p. 170-175. Sobre os anos 1920 nesse país, tidos como “tempos modernos”, ver PUJOL, 2013, p. 36-39.

10 Ver um trabalho recente de Sinimbú (2019) a respeito da difusão dos jazzes (sim, este é o nome adotado no Pará para as *jazz bands*) no sudeste paraense. Sobre a proliferação das *jazz bands* no Rio de Janeiro e no Paraná, ver LABRES FILHO, 2014, e GILLER, 2013.

erudita ou as óperas escaparam ilesas ante sua presença, quando não onipresença. O jazz representou um sopro de renovação nas práticas musicais, ao pavimentar o caminho que conduziu a uma maior aproximação entre a música dita popular e a música “séria”. Absorvido por compositores eruditos animados por propósitos antiwagnerianos, como Hindemith, Stravinsky e Satie, ele provocou novos giros nas engrenagens musicais. Uma sucessão de fatos artísticos como óperas-jazz e festivais realizados na Alemanha anunciava outros tempos, aos quais se associaram Kurt Weill e Bertolt Brecht, que o transpuseram para os palcos, ao celebrarem o seu sentido de emancipação do ponto de vista rítmico e harmônico¹¹ (WILLET, 1967).

No Brasil, o jazz também insuflou novos ares nos cabarés e nos espetáculos de teatro de revista, à semelhança do que aconteceu em Portugal¹². Como já foi atestado, no liquidificador sonoro das revistas ouviam-se, em regime de comunhão de bens culturais, sambas, maxixes, marchinhas e ritmos estrangeiros, principalmente de origem norte-americana. Contudo, como ressaltam pesquisadores do ramo (VENEZIANO, 1991, p. 48-50; RUIZ, 1984, 128-129), isso não implicava pura e simples cópia ou imitação do que vinha de fora. O escracho, por vezes, dava o tom, como na letra de uma canção, de título não identificado, interpretada por Araci Cortes na revista *Às urnas*, em 1929, no Teatro Recreio, do Rio de Janeiro. Num linguajar deliberadamente estropiado, se cantava, numa “adaptação” do idioma inglês difundido como nunca graças ao cinema falado que aterrissara no país em fins dos anos 1920:

Fut bol
Uetor pol
O espi kingles
Very uell tank yu

Ao ary yu
Ao love yu
Yess

Nessas circunstâncias, nem uma grande legenda da música popular brasileira ficou imune à sanha nacionalista. Pixinguinha, que integraria, posteriormente, o panteão da música nacional como um símbolo da tradição, seria, de certa maneira, indigitado como um exemplo de traição. Quem diria? Logo ele, em plenos anos 1920, se tornou objeto de comentários nada elogiosos por haver assimilado a influência das jazz bands. Isso se evidenciou após uma temporada de 6 meses na Paris de 1922, onde o conjunto Les Batutas se exibiu com Pixinguinha à flauta, ao lado de músicos que tocavam banjo, saxofone, clarineta, pistom e trombone, instrumentos pouco comuns às nossas tradições. Mais: as fotos dos batutas mostravam, pela própria disposição dos músicos, poses típi-

11 Essa realidade em movimento acendeu vivos debates sobre as relações entre música popular e erudita, algo que acompanhou igualmente a “era do jazz” nos Estados Unidos, como se vê em HOBBSAWM (1991, introd.).

12 Como eu verifiquei *in loco*, no desenrolar das minhas pesquisas referentes ao projeto PQ desenvolvido entre 2017-2020, *Fado, um “inimigo nacional” na terra do samba? Lutas de representações no Brasil nos anos 1930*. Ao me debruçar sobre o copioso material disponível na Coleção de folhas de músicas do Museu Nacional do Teatro e da Dança, em Lisboa, deparei-me com um sem-número de partituras de revistas em que variantes do “jazz”, como *one-step*, *fox*, *fox-trot*, *fox-slow* e *charleston* suplantam, com folga, a quantidade de fados.

cas das jazz bands estadunidenses. Algum tempo depois, Cruz Cordeiro (1928-1929), codiretor da revista Phono-Arte, denunciaria a influência da música norte-americana na melodia e na parte rítmica de "Lamento", "Carinhoso" e "Gavião calçado". Ao escrever sobre este samba, o crítico era categórico ao emitir sua condenação: "Mais parece um fox-trot que um samba. [...] Tudo respira música dos 'yankees'"¹³.

Apagados esses fatos da memória, em 1954 a *Revista da Música Popular*, dirigida por Lucio Rangel e Pêrsio de Moraes, dedicava a capa do seu número de estreia a Pixinguinha, saudado como modelo do "autêntico músico brasileiro, o criador e verdadeiro que nunca se deixou influenciar pelas modas efêmeras ou pelos ritmos estranhos ao nosso populário" (2006, p. 25). Detalhe: no seu rol de colaboradores figurava ninguém menos do que Cruz Cordeiro... Ironias da história.

Guerra e paz nas fileiras nacionais

A crer nas informações apresentadas por José Ramos Tinhorão, a calma voltaria a reinar nas hostes nacionalistas quando raiou a década de 1930. Para esse autor, "a volta da influência avassaladora da música norte-americana deu-se após uma trégua de 15 anos (os 15 anos de clausura política do Estado Novo), por volta de 1945, por força do falso princípio de reciprocidade instituído com a Política de Boa Vizinhança". (TINHO-RÃO, 1966b, p. 37)¹⁴.

Na verdade, a cada linha dessa citação há um equívoco a ser desfeito. Em primeiro lugar, a ditadura estado-novista não se estendeu por todo o período 1930-1945 (oficialmente, ela cobriu os anos 1937-1945), nem a política da boa vizinhança orquestrada pelos Estados Unidos foi deflagrada por volta de 1945 (ela aflorou na década de 1930), como Tinhorão deixa subentendido. O mais grave, no entanto, consiste em desconsiderar que, no que tange à propagação do fox-trot, este gênero musical expandiu o seu raio de penetração – se levarmos em conta os registros fonográficos – particularmente nos anos 1930.

Uma consulta à *Discografia brasileira 78 rpm* (SANTOS et al., 1982, vols. 2-3) evidencia que o fox-trot estava no topo da lista das músicas estrangeiras mais gravadas no Brasil entre 1930 e 1945 (na sequência vinham o tango e o fado, se excluídas as valsas). Ele inclusive servia de pau para toda obra ou todo tipo de acasalamento musical. As etiquetas dos discos arrolam uma diversificada gama de foxes: fox-canção, fox-cançoneira, fox-cowboy, fox-marcha, fox-sertanejo e... fox-samba. E se ouviram também foxes nacionais e estrangeiros, no original ou em versões (como as versões de João de Barro, Alberto Ribeiro, Lamartine Babo e Orestes Barbosa, muitas delas de filmes musicais estadunidenses). O versionista-mor do momento era Osvaldo Santiago, posto ocupado

13 Sobre o assunto, para maior riqueza de detalhes, ver MARTINS, 2014, p. 67-74, CAZES, 1999, cap. 8, e BESSA, 2010, cap. 5 e p. 208-215. Uma das teses centrais desta autora assinala que, na sua formação musical, Pixinguinha cultivou uma escuta aberta a sonoridades de procedência variada, entre as quais a do jazz. Acrescente-se que, em entrevista concedida, em 1989, ao jornal *Libération*, João Gilberto, em pouco menos de duas linhas, reconheceu que "o jazz e a música americana em geral sempre influenciaram os músicos brasileiros", o que, como ele admite, ocorreu com Pixinguinha (apud GARCIA, 2012, p. 60).

14 Tal afirmação se conservou, *ipsis litteris*, na 3. ed., revista e ampliada desse livro, lançado 31 anos depois e reimpresso em 2002 (p. 50).

por Haroldo Barbosa na década de 1940. Até o nacionalista e antilusitano por excelência Orestes Barbosa converteu-se, em meio a essa onda, em coautor de fox-canções e de *fox-trots*, em parceria com o maestro J. Tomás. Chegariam a compor um fox-samba, “Flor do asfalto”¹⁵, em 1931. Nesse terreno, todavia, como é voz corrente entre os pesquisadores, ninguém excedeu a Custódio Mesquita, com impecáveis composições em que dava mostras da assimilação criativa de procedimentos musicais norte-americanos, tal como em “Nada além” e “Mulher”¹⁶.

Armado esse cenário, compreende-se por que, já em 1930, num samba amaxiado de Randoval Montenegro, Carmen Miranda descarregava a ira dos nacionalistas contra o *fox-trot* e proclamava em “Eu gosto da minha terra”:

Sou brasileira, tenho feitiço
Gosto do samba, nasci pra isso
O *fox-trot* não se compara
Com o nosso samba, que é coisa rara

Por outro lado, Noel Rosa, um dos maiores ícones do samba – senão o maior – da década de 1930, se juntava ao coro das vozes descontentes com o estado de coisas que apontava para a paulatina (embora bastante relativa) americanização do Brasil. Ele nem de longe compactuava com o modismo do *fox-trot*. Tudo o que lhe parecesse americanizado o desagradava profundamente, da mesma maneira como achava deplorável o brasileiro cantar em outras línguas. Nas palavras dos seus melhores biógrafos, “os estrangeirismos simplesmente não combinam com seu jeito de ser. São chiquês de grã-finos e intelectuais enfatuados, pura moda, mania de exibição”. Daí seu nacionalismo popular, em linha direta com o que envolvia as classes populares: “Seu nacionalismo tem esse sentido. De gostar das ‘coisas nossas’. De preferir o samba ao *fox-trot*” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 242)¹⁷. Seu ponto de vista foi sintetizado numa de suas obras-primas, “Não tem tradução”, de 1933, em sua investida contra aqueles que, “dando pinote”, só queriam “dançar o *fox-trot*”. Seu desfecho é digno da maestria de Noel:

Amor lá no morro é amor pra chuchu
As rimas do samba não são “I love you”
Esse negócio de “alô, alô, boy, alô, Johnny”
Só pode ser conversa de telefone

Nacionalista assumido, Assis Valente, um dos mais destacados sambistas dos anos 1930, repugnava igualmente os estrangeirismos. Ele aconselhava em “Good-bye”¹⁸, uma marcha gravada em 1933:

15 Sobre a defesa do samba e a luta do jornalista e poeta Orestes Barbosa contra a “invasão” do Brasil pelos portugueses e pelo fado, ver PARANHOS, 2017.

16 Em tempo: o maestro e arranjador Custódio Mesquita era, além do mais, um compositor de samba de mão-cheia. Ouvir, por exemplo, “Doutor em samba”. Sobre o músico, ver BARROS, 2001.

17 O nacionalismo popular de Noel, destituído de quaisquer traços ufanistas e grandiloquentes, é examinado por mim em PARANHOS, 1999, itens 1 e 2.

18 Sobre Assis Valente, ver SILVA; GOMES, 1988.

Good-bye, boy,
Good-bye, boy
Deixa a mania do inglês
Fica tão feio pra você
Moreno frajola
Que nunca frequentou
As aulas da escola

Por sinal, na sua estreia em disco, em 1932, com “Tem francesa no morro”, ele confiara a Araci Cortes, estrela cintilante do teatro de revista nas décadas de 1920 e 1930, a missão de mostrar, com muita graça, que samba e “morrô” (ou seria “morreaux”?) não rimavam com França e, *en passant*, esculachava a língua francesa:

Vian
Petite francesa
Dancê le classique
Em *cime* de mesa

Alguns anos mais tarde, em *Oui... oui...*, Floriano Pinho bateria na mesma tecla:

As francesas sambando
Eu fiquei a sorrir
Marcação de bailado
À moda *chic* de Paris!

Decididamente, inúmeros exemplos poderiam ser colhidos para ilustrar como, entre 1930 e 1945, a música oriunda dos EUA continuou sua marcha por estas terras, o que, de resto, estava em sintonia com as novas rotas mundiais do capitalismo e da sua indústria de entretenimento (MOURA, 1984; TOTA, 2000). Num samba que atravessaria gerações, Assis Valente emplacou, no início dos anos 1940, um sucesso que, ao que tudo indica, foi encarado como um tanto quanto insolente e desafiador por Carmen Miranda, justamente a intérprete que mais jogou luz sobre a obra desse autor e que, em tempos de política da boa vizinhança, houve por bem não gravá-la. Como quem percebe que os pratos da balança das relações entre os Estados Unidos e o Brasil pendiam muito mais para o lado dos norte-americanos, Assis Valente, não sem certo sarcasmo, propôs que as coisas fossem recolocadas no devido lugar no esfuziante samba “Brasil pandeiro”:

Chegou a hora
Dessa gente bronzada
Mostrar seu valor
[...]
Eu quero ver!
Eu quero ver o Tio Sam
Tocar pandeiro
Para o mundo sambar
[...]
Brasil! Brasil!
Esquentai vossos pandeiros
Iluminai os terreiros

Que nós queremos sambar
Há quem sambe diferente
Outras terras
Outra gente
Num batuque de matar
Batucada
Reuni vossos valores
Pastorinhas e cantores
Expressões que não têm par
Ó, meu Brasil!

Na década de 1940, contudo, gravações embaladas por sons de “outras terras, outra gente” eram ouvidas até na instrumentação de sambas, como em arranjos produzidos por um dos mais conceituados maestros brasileiros, Radamés Gnattali. Sua orquestração para o samba-exaltação “Onde o céu azul é mais azul” é um desses exemplos. A introdução, na conjugação de metais, contrabaixo e bateria, soa às *big bands* norte-americanas, com a pulsação do jazz. E por aí vai o arranjo cuja sonoridade, com a harmonização à base de um naipe de metais, nos transporta, em outros momentos, para um contexto rítmico-timbrístico de além-Brasil, notadamente no final da execução, o que não deixa de estabelecer um contraponto crítico com o teor ufanista/nacionalista da letra¹⁹.

Na primeira metade dos anos 1940, a brasileira Leny Everson (nascida Hilda Campos Soares da Silva) começou a gravar como *crooner* de Anthony Sergi (Totó) e sua orquestra Columbia ou em discos solo, e se sucederam também as gravações de The Midnighters, grupo instrumental liderado por Zacarias, cujo *crooner* era Nilo Sérgio, que desenvolveria carreira em disco de 1945 em diante. Ambos cantavam em inglês, fosse *fox-trot* ou simplesmente fox. Data desse período ainda o que se poderia chamar de fox-símbles, casos de canções melodicamente bem elaboradas por José Maria de Abreu, como o fox-canção “Brigamos outra vez” (com acompanhamento de Fon-Fon e sua orquestra, gerando uma sonoridade à la EUA, ao promover o feliz casamento entre instrumentos de sopros e de cordas) e o fox “Eu, você e mais ninguém” (com acompanhamento ao piano de Carolina Cardoso de Menezes e seu quarteto, numa demonstração de pleno domínio da linguagem musical norte-americana).

Nesse campo, a mobilidade de fronteiras do samba iria se manifestar novamente. E ele, aos poucos, enveredava, uma vez mais, por territórios inexplorados, como prelúdio de tempos que estariam por vir, cenas dos próximos capítulos que desembocariam na Bossa Nova. Sob a rubrica de *samba-swing*, um compositor admirado por João Gilberto, Janet de Almeida, trazia o futuro para o presente. “Pesadelo”, gravada em 1943, é rica em dissonâncias e recortes harmônicos pouco usuais no Brasil de então. Daí ao samba “Boogie-woogie na favela”²⁰ (de Denis Brean, pseudônimo de Augusto Duarte Ri-

19 Naquela época, entre determinados adeptos do nacionalismo musical, a canção popular urbana era olhada de viés, sob uma pesada carga de preconceitos, porque estaria “sempre ameaçada pela ‘conspuração’ estrangeira”, como esclarece Orlando de Barros (2001, p. 359). Não foi à toa que, apesar de rasgar elogios ao talento de Radamés Gnattali, Mário de Andrade (1976, p. 286) ponderava, em 1939: “é certo que ‘jazzifica’ um pouco demais para o meu gosto defensivamente nacional”. Heitor Villa-Lobos não ficava atrás: ele não simpatizava com o que soasse a “acordes americanizados”, em descompasso com o “Brasil brasileiro” (apud BARROS, 2001, p. 360). Sobre Radamés Gnattali, ver BARBOSA; DEVOS, 1984, e DIDIER, 1996.

20 No mesmo ano foi lançado “Gosto mais do swing”, no qual Lauro Maia propunha uma união por compatibilidade de gênios entre o sam-

beiro), de 1945, o caminho a ser vencido era curto, a despeito da reação que, em honra às tradições nacionais, insistia em dar o troco em “Boogie-woogie não é samba”.

“Música de boate” para “*beautifull people*”

Nesse contexto, o pano se levantou para a entrada em cena de um marco do samba-canção, “Copacabana”, sucesso imediato na voz aveludada de Dick Farney (batizado Farnésio Dutra), cujo nome se devia à sua admiração por cantores estadunidenses como Bing Crosby. Nele o culto aos encantos da praia de Copacabana – cujo bairro se tornaria sinônimo da “era do samba-canção” – antecipava algumas das temáticas favoritas da Bossa Nova:

Tuas areias
Teu céu tão lindo
Tuas sereias
Sempre sorrindo

la para o ar uma canção embutida numa moldura harmônico-melódica com a sofisticação bossa-novista, que enaltecia o que já foi denominado “boemia solar”: “pelas manhãs tu és a vida a cantar”. Mas o que contava, acima de tudo, nesse quesito, era, efetivamente, a boemia noturna de Copacabana (MELLO, 2017, caps. 10-14; CASTRO, 2015).

Neste rápido e lacunar inventário de momentos marcantes da história da música popular brasileira, é imprescindível lembrar que o samba-canção, surgido no final da década de 1920 como samba de meio de ano, passou a dominar a noite do Rio de Janeiro a partir da segunda metade dos anos 1940 e, principalmente, na década de 1950, com sua “música de boate”, que iria se espalhar por outros centros urbanos como São Paulo. Uma parcela tida como mais exigente do público consumidor de música, normalmente de extração social de classe alta e média (“*beautifull people*”, frequentadores do “*café society*”), identificava nele uma coisa de “bom-tom”, que convivia com a assimilação de componentes da música norte-americana. Apesar de descambar, às vezes, para o “sambolero” ou “sambalada” pouco significativos e, em casos extremados, conferir aos dramas humanos ares de dramalhão à mexicana, com direito a sangue e punhal, a produção mais consistente do samba-canção²¹ e o clima de intimidade que ele instalava propiciaram, até certo ponto, a aparição da Bossa Nova.

Música cantada em pequenos ambientes, associada frequentemente à cultura de fossa, as casas noturnas em que era ouvida serviram de escola para Tom Jobim e Johnny Alf, por exemplo, destaques nas noites cariocas e paulistanas. Cantores rotulados como

ba e o *swing*: “Nasci e sou do samba/ mas eu gosto do swing/ eu tenho a alma do fox dentro de mim [...] é o swing, de fato, verdadeira vibração/ quando o jazz rasga a música lá dum canto do salão”. Em 1946, sob o rótulo de samba-boogie, a proposta de “Momo-boogie” era consumir uma relação inusitada no carnaval: “Agora a turma só pede/ samba com *boogie* [...] com o big-boogie-woogie/ todo mundo vai sambar”. A propósito, ver CASTRO, 2007.

21 Frise-se que o primeiro Tom Jobim – para não me reportar aqui a outros compositores de peso, como Newton Mendonça – era escolado no samba-canção. Ouvir o CD *Antonio Carlos Jobim: meus primeiros passos e compassos*, do qual constam 23 gravações originais (de 1953 a 1956) de composições que levam sua assinatura (20 delas em regime de coautoria).

“românticos”, especialmente Dick Farney e Lucio Alves, lembrados como “precursores” pelos bossa-novistas, marcaram época nesse período. Compositora e cantora cercada de grande respeito, Dolores Duran era mestre no *scat singing*, no que viria a influenciar Leny Andrade, que até hoje a reverencia como sua “diva”.²²

Simultaneamente, Os Cariocas, um dos emblemas da Bossa Nova, já em 1948 esmeravam-se na ousadia de harmonizações dissonantes. Reprocessando elaborações de grupos vocais norte-americanos (notadamente os Modernaires e os Pied Pipers), eles se consagrariam, na opinião de muitos críticos e apreciadores de música, como o mais criativo conjunto vocal da história deste país. Suas duas primeiras gravações, o samba-canção “Nova ilusão” e o samba “Adeus, América”, destoavam bastante da maneira como cantavam outros grupos, embora não se deva desconsiderar a relativamente inovadora atuação de conjuntos como Os Namorados da Lua, à frente do qual figurava o *crooner* Lucio Alves, familiarizado com as vocalizações de congêneres dos Estados Unidos.

O samba-canção expressava, como observou o crítico José Lino Grünewald, a internacionalização do samba “através do abandono da tipicidade dos instrumentos”, enquanto “o ritmo se adapta a orquestrações com predominância de cordas” (apud PARANHOS, 1990, p. 25). E essas influências “estranhas” e “estrangeiras”, incidindo sobre a perda de importância da percussão, iriam, obviamente, suscitar críticas: a reação ao samba-canção representou, sob diversos aspectos, a antessala da reação à Bossa Nova.

A atmosfera musical que imperava nas boates ficou sob a mira de muitos nacionalistas. Textos publicados na *Revista da Música Popular*²³, em sua breve existência (1954-1956), ilustram notavelmente bem o descontentamento que grassava em relação à situação reinante. Ary Barroso, um dos mais festejados compositores brasileiros, não tinha papas na língua. Para ele, uma palavra resumia tudo: “decadência”. E como isso era passível de constatação? Ele enumerava seus argumentos:

2. Antigamente não havia ‘acordes americanos’ em samba. [...] 3. Antigamente não havia ‘boites’, nem ‘night clubs’, nem ‘black tie’ [...] 4. Antigamente não havia ‘fans-clubs’ [...] 5. Antigamente as orquestras [...] eram bandas autênticas” [...] 9. Antigamente samba era uma coisa, hoje é outra... 10. Decadência! Decadência! Decadência! (BARROSO, 1955, p. 463).

Proliferou, então, uma espécie de samba de uma nota só nas críticas encampadas pela revista. Cláudio Murilo (1954, p. 35), outro insatisfeito, ao deplorar o que designava como “espírito de imitação”, era curto e grosso: “Positivamente, o músico brasileiro está com espírito de imitação. [...] No Brasil, toca-se ‘be-bop’, toca-se ‘cool’ e difundem-se as duas coisas”.

22 Dois exemplos, entre outros tantos: no registro do samba-canção “Fim de caso”, Dolores Duran exibiu o seu domínio vocal das improvisações jazzísticas, tipo *scat singing*, do mesmo modo como na rumba “Ave Maria Lola”. Sobre Dolores Duran, ver MATOS, 1997. Leny Andrade, que por sua vez deglutiu influências de Dolores Duran e Ella Fitzgerald, admite, implicitamente, ter chegado ao jazz via Dolores, a quem sempre admirou. Ouvir o seu depoimento em “O negócio é amar”, música de Carlos Lyra colocada sobre um poema póstumo de Dolores Duran caracterizado pelo tom francamente coloquial, muito ao seu estilo.

23 Por ora, considerados os limites de um mero artigo, faço tão somente uma pequena incursão em torno do que aí se pode encontrar acerca da presença do jazz nas práticas musicais adotadas no Brasil dos anos 1950.

Se o quadro que se desenhava era desalentador, de acordo com esses porta-vozes do nacionalismo musical, o pior consistia em os brasileiros se deixarem enganar, comprando gato por lebre. Em outras palavras, em vez do “puro” e “verdadeiro” jazz, aquele que remetia ao início do século, produzido pelos negros de New Orleans, nós embarcávamos na canoa furada do “pseudojazz” (o *bebop* e o *cool jazz*), uma descaracterização do *dixieland*. Essa posição era explicitamente assumida pelos dois críticos que, em momentos distintos, atuaram como diretores da seção *Jazz* da *Revista da Música Popular*, José Sanz (1954, p. 60-81; 1955, p. 378-379) e Marcelo F. de Miranda (1955, p. 602-604)²⁴. Ressalve-se que Jorge Guinle (1956, p. 706-707), um aficionado do jazz, que colaborava também com esse periódico, não partilhava dessas convicções, nem sequer das de Lucio Rangel; ele era, porém, uma voz solitária nesses assuntos²⁵.

Proposta de armistício

O debate que girava ao redor da música popular iria se acirrar alguns anos mais tarde. Enquanto isso, já com a Bossa Nova na praça, provocando furor, um baiano, compositor e humorista, Gordurinha (por conta de sua magreza...), unia sua verve ao talento do paraibano Jackson de Pandeiro. Em 1959 ambos deram à luz o samba (sambaião, samba-roque ou o que for) “Chiclete com banana”. Com toda a sua carga de humor, eles conceberam um desafio aos gringos que, na verdade, era uma proposta de convivência musical amistosa:

Eu só boto *bebop* no meu samba
Quando Tio Sam tocar um tamborim
Quando ele pegar
No pandeiro e no zabumba
Quando ele aprender
Que o samba não é rumba
Aí eu vou misturar
Miami com Copacabana
Chiclete eu misturo com banana
E o meu samba vai ficar assim:
Tururururururi bop-*bebop*-*bebop*
Tururururururi bop-*bebop*-*bebop*
Tururururururi bop-*bebop*-*bebop*

Eu quero ver a confusão
Tururururururi bop-*bebop*-*bebop*
Tururururururi bop-*bebop*-*bebop*
Tururururururi bop-*bebop*-*bebop*
Olha aí, o samba-rock, meu irmão
É, mas em compensação
Eu quero ver um boogie-woogie
De pandeiro e violão

24 Quanto aos discursos sobre o jazz e a cena musical de Copacabana da década de 1950, ver ainda SARAIVA, 2008.

25 Esse autor chega a mencionar “críticos por vezes superficiais (entre nós José Sanz, Lucio Rangel e M. Miranda)” (GUINLE, 1956, p. 707). Em 1953 ele escreveu o primeiro livro sobre jazz publicado por um brasileiro (GUINLE, 2002).

Eu quero ver o Tio Sam
De frigideira
Numa batucada brasileira

Com muito molho, como que a exalar o tempero da Paraíba e da Bahia, a cozinha rítmica da gravação funde, na prática, chiclete (o *bebop* e o *boogie-woogie*) com a banana da terra (o samba e o baião, gênero que se difundiu enormemente pelo Brasil desde a segunda metade da década de 1940, capitaneado por Luiz Gonzaga), acrescentando pitadas de *rock* e de *scat singing* à moda da casa. Essa composição era uma falsa peça da artilharia musical nacionalista, como se percebe. Representava, isso sim, uma abertura para o diálogo artístico com gente de outras terras.

Não por acaso o tropicalista Gilberto Gil a regravou, em 1972, à semelhança do que fizera Caetano Veloso, em 1967, ao reaclimatar, numa perspectiva internacionalista, a nacionalista “Yes, nós temos bananas”.²⁶ Tinhorão e outros mais tinham tudo para ver nisso as artes do tihoso. Estava tudo perdido! E a perdição tinha nome e sobrenome: Bossa Nova. Com ela, como uma nódoa aparentemente irremovível, a sombra tenebrosa do *jazz* continuaria a pairar sobre os destinos da música popular brasileira. Mas tal fato, enfim, como procurei evidenciar ao longo deste texto, não era exatamente uma novidade senão para os desavisados.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. 2. ed. São Paulo-Brasília: Martins/MEC, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali, o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45)*. Rio de Janeiro: Funarte/Eduerj, 2001.

BARROSO, Ary. Decadência. *Revista da Música Popular*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 463, set. 1955 (edição em fac-símile).

26 Nesse registro, com arranjos de Rogério Duprat reambientando a canção nos moldes do *dixieland*, verifica-se, ao fim e ao cabo, uma demolição sonora da letra, que encena a exaltação do Brasil. O discurso nu de palavras fala mais alto e sepulta, no caso, o discurso literal: o nacionalismo vai para o ralo.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.

BHABHA, Homi. *Nation and narration*. London: Routledge, 1990.

BLANNING, Tim. *The pursuit of glory: Europe 1648-1815*. Londres: Penguin, 2007.

_____. Orgulho e preconceito nacional. In: *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 246-255, 2011.

BOLLOS, Liliana Harb. A Bossa Nova e a crítica: vozes dissonantes na imprensa. In: *Bossa Nova e crítica: polifonia de vozes na imprensa*. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: Funarte, p. 145-236, 2010.

BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região. In: *O poder simbólico*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 107-132, 2002a.

_____. A representação política: elementos para uma teoria do campo político. In: *O poder simbólico*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 163-207, 2002b.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CASTRO, Ruy. Hey-baba-re-bop! Quando o samba foi para a cama com o boogie-woogie. In: *Tempestade de ritmos: jazz e música popular no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 370-377, 2007.

_____. *A noite do meu bem: a história e as histórias do samba-canção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1999.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, 1990.

CORBISIER, Roland. *Formação e problema da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Iseb, 1958.

CORDEIRO, Cruz. Comentários sobre "Lamentos", "Carinhoso" e "Gavião calçado". *Phono-Arte*, Rio de Janeiro, nov./1928, jan./1929 e fev./1929.

CORTI, Berenice. *Jazz argentino, la música "negra" del país "blanco"*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2015.

DIDIER, Aluísio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1996.

FITZGERALD, F. Scott. *Este lado do paraíso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Estética, literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 264-298, 2009.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GILLER, Marília. *O jazz no Paraná entre 1920 a 1940: um estudo da obra "O sabiá", fox trot shimmy de José da Cruz*. Dissertação (Mestrado em Música) – UFPR, Curitiba, 2013.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Universidad Católica de Chile, 2005.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*, v. I: Introdução ao estudo da Filosofia. A filosofia de Benedetto Croce. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GUINLE, Jorge. Jazz: críticos e estilos. *Revista da Música Popular*, Rio de Janeiro, n. 13, p. 706-707, jun./1956 (edição em fac-símile).

_____. *Jazz panorama*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HOBBSBAWM, Eric J. *História social do jazz*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

IKEDA, Alberto I. Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos. *Revista Comunicações e Artes*, São Paulo, v. 13, p. 111-124, 1984.

LABRES FILHO, Jair Paulo. *Que jazz é esse? As jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920*. Dissertação (Mestrado em História) – UFF, Niterói, 2014.

MARTINS, Luiza Maria Braga. *Os Oito Batutas: história e música brasileira nos anos 1920*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Linha Gráfica/UnB, 1990.

MELLO, Zuza Homem de. *Copacabana: a trajetória do samba-canção (1929-1958)*. São Paulo: Editora 34/Sesc, 2017.

MENDÍVIL, Julio. La música y el nacionalismo. In: *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical, p. 91-98, 2016.

MIRANDA, Marcelo F. de. Os "blues". *Revista da Música Popular*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 602-604, nov.-dez./1955 (edição em fac-símile).

MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MURILO, Cláudio. *Revista da Música Popular*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 35, set./1954, (edição em fac-símile).

PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos: tradição e contemporaneidade na MPB. *História & Perspectivas*, Uberlândia, n. 3, p. 5-111, jul.-dez./1990.

_____. O Brasil dá samba? Os sambistas e a invenção do samba como "coisa nossa". In: TORRES, Rodrigo (ed.). *Música popular en América Latina*. Santiago de Chile: Fondart, p. 193-232, 1999.

_____. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, Uberlândia, n. 9, p. 22-31, jul.-dez./2004.

_____. Xô, fado! Nacionalismo e antilusitanismo na terra do samba. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, vol. 9, n. 22, p. 44-69, set.-dez./2017.

_____. A cruzada da purificação nacional contra a Bossa Nova: ecos de um debate. *Revista de Estudos de Cultura*, São Cristóvão, v. 4, n. 11, p. 19-36, jan.-maio/2018.

PUJOL, Sergio. *Jazz al sur: historia de la música negra en Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2004.

_____. *Cien años de música argentina: desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos, 2013.

Revista da Música Popular: coleção completa em fac-símile – setembro-1954 – setembro-1956. Rio de Janeiro: Funarte/Bem-te-vi, 2006.

ROMERO, Silvio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1897.

RUIZ, Roberto. *Araci Cortes*: linda flor. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

SANS, José. Gato por lebre. *Revista da Música Popular*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 60-62, set./1954 (edição em fac-símile).

_____. Jazz & champanhota ou o colibri e a flor, *Revista da Música Popular*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 378-379, maio-jun./1955 (edição em fac-símile).

SARAIVA, Joana. Da influência do jazz e outras notas: discursos sobre a cena musical de Copacabana dos anos 50. In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio Cesar Valladão; NAVES, Santuza Cambraia. *Leituras sobre a música popular*: reflexões sobre sonoridades e cultura. Rio de Janeiro: 7 Letras/PPGSA-UFRJ/PUC-Rio, p. 83-97, 2008.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 29-48, 1987.

SANTOS, Alcino; BARBALHO, Gracio; SEVERIANO, Jairo; AZEVEDO, M. A. de (Nirez). *Discografia brasileira 78 rpm: 1902-1964*, vols. 2 e 3. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Fernando A. (dir.) e SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*, vol. 3: República: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, p. 513-619, 1998.

SILVA, Francisco Duarte e GOMES, Dulcinéa Nunes. *A jovialidade trágica de José de Assis Valente*. Rio de Janeiro: Martins Fontes/Funarte, 1988.

SINIMBÚ, Renato Pinheiro. *Os jazzes de Igarapé-Miri: dimensões culturais do entretenimento musical moderno no Baixo Tocantins (1940-1970)*. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – UFPA, Belém, 2019.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é povo no Brasil?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

TINHORÃO, José Ramos. Marcha e samba. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 8, jul./1966a.

_____. Os pais da bossa nova. In: *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, p. 17-22, 1966b.

_____. Os pais da bossa nova. In: *Música popular: um tema em debate*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora 34, p. 25-30, 1997.

_____. *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. 5. ed. São Paulo: Art, 1986.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Editora Unicamp/Pontes, 1991.

WILLET, John. *O teatro de Brecht: visto de oito aspectos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

Referências discográficas

"Adeus, América" (Geraldo Jacques e Haroldo Barbosa), Os Cariocas. 78 rpm Continental, 1948.

Antonio Carlos Jobim: meus primeiros passos e compassos. CD Revivendo, s./d.

"Ave Maria Lola" (Sergio G. Siaba). Dolores Duran. 78 rpm Copacabana, 1959.

"Boogie-woogie na favela" (Denis Brean), Ciro Monteiro. 78 rpm Victor, 1945.

"Boogie-woogie não é samba" (Hélio Sindô), Hélio Sindô. 78 rpm Continental, 1945.

"Brasil pandeiro" (Assis Valente), Anjos do Inferno. 78 rpm Columbia, 1941.

"Brigamos outra vez" (José Maria de Abreu e Jair Amorin), Orlando Silva. 78 rpm Odeon, 1945.

"Carinhoso" (Pixinguinha), Orquestra Típica Pixinguinha-Donga. 78 rpm Parlophon, 1928.

"Chega de saudade" (Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes), João Gilberto. 78 rpm Odeon, 1958.

Chega de saudade. João Gilberto. LP Odeon, 1959.

"Chiclete com banana" (Gordurinha e Jackson do Pandeiro), Jackson do Pandeiro. 78 rpm Columbia, 1959.

_____. Gilberto Gil. Expresso 2222. LP Philips, 1972.

"Copacabana" (João de Barro e Alberto Ribeiro), Dick Farney. 78 rpm Continental, 1946.

"Doutor em samba" (Custódio Mesquiza), Mário Reis. 78 rpm Victor, 1933.

"Eu gosto da minha terra" (Randoval Montenegro), Carmen Miranda. 78 rpm Victor, 1930.

"Eu, você e mais ninguém" (José Maria de Abreu e Saint-Clair Sena), Francisco Alves. 78 rpm Odeon, 1942.

"Fim de caso" (Dolores Duran), Dolores Duran. 78 rpm Copacabana, 1959.

"Flor do asfalto" (J. Tomás e Orestes Barbosa), Castro Barbosa. 78 rpm Victor, 1931.

"Gavião calçudo" (Pixinguinha), Patrício Teixeira. 78 rpm Odeon, 1929.

"Good-bye" (Assis Valente), Carmen Miranda. 78 rpm Victor, 1933.

"Gosto mais do *swing*" (Lauro Maia), Quatro Azes e Um Coringa. 78 rpm Odeon, 1945.

"Influência do jazz" (Carlos Lyra), Carlos Lyra. *Depois do carnaval: o sambalanço de Carlos Lyra*. LP Philips, 1962.

_____, Carlos Lyra e Quarteto de Oscar Castro Neves. *Bossa Nova at Carnegie Hall*. Vários intérpretes. LP Audio Fidelity, 1962.

_____, Leny Andrade. *A arte maior de Leny Andrade*. LP Polydor, 1963.

"Lamento" (Pixinguinha), Orquestra Típica Pixinguinha-Donga. 78 rpm Parlophon, 1928.

"Momo-boogie" (Denis Brean), Linda Batista. 78 rpm RCA Victor, 1946.

"Mulher" (Custódio Mesquita e Sadi Cabral), Sílvio Caldas. 78 rpm Victor, 1940.

"Nada além" (Custódio Mesquita e Mário Lago), Orlando Silva. 78 rpm Victor, 1938.

"Não tem tradução" (Noel Rosa), Francisco Alves. 78 rpm Odeon, 1933.

"Nova ilusão" (Luiz Bittencourt e José Menezes), Os Cariocas. 78 rpm Continental, 1948.

"O negócio é amar" (Carlos Lyra e Dolores Duran), Leny Andrade. LP *Leny Andrade*, Pointer, 1984.

"Onde o céu azul é mais azul" (João de Barro, Alberto Ribeiro e Alcir Pires Vermelho), Francisco Alves. 78 rpm Columbia, 1940.

"Oui... oui..." (Floriano Pinho), Sônia Carvalho. 78 rpm Columbia (provavelmente de 1937).

"Pesadelo" (Janet de Almeida e Léo Vilar), Anjos do Inferno. 78 rpm Columbia, 1943.

"Tem francesa no morro" (Assis Valente), Araci Cortes. 78 rpm Columbia, 1932.

"Yes, nós temos bananas" (João de Barro e Alberto Ribeiro), Caetano Veloso. CS Philips, 1967.

Experimentação e ressignificação de elementos composicionais do Clube da Esquina no processo de criação de dois arranjos vocais

Experimentation and reinterpretation of Clube da Esquina's compositional elements in the process of creating two vocal arrangements

Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior¹
Universidade Federal de Uberlândia
carlosmenezesjunior@gmail.com

Marco Antonio da Silva Ramos²
Universidade de São Paulo
masilvamos@gmail.com

Submetido em 29/05/2020
Aprovado em 10/09/2020

Resumo

Este artigo apresenta os resultados das experimentações realizadas no processo de criação de dois arranjos vocais que tiveram como principais alimentadores os elementos composicionais levantados durante o processo de análise estilística dos álbuns fonográficos do grupo de músicos conhecidos pelo termo **Clube da Esquina**. Assim, visa expor as possibilidades artísticas que podem emergir a partir da exploração da ideia de que a análise estilística também pode se inserir como recurso relevante dentro da dinâmica de apreensão e experimentação dos parâmetros de estruturação musical inerentes ao processo de criação de arranjos para grupos vocais. O primeiro arranjo foi o da canção *Milagre dos Peixes*, de Milton Nascimento e Fernando Brant, e o segundo da canção *Chovendo na Roseira*, de Tom Jobim. Por fim, é apresentada uma breve discussão de cunho teórico-reflexivo acerca das possibilidades que tal abordagem pôde oferecer nesta pesquisa e perspectivas sobre processos criativos no âmbito do arranjo vocal de repertório da música popular urbana.

Palavras-chave: Arranjo vocal; Clube da Esquina; canção; análise estilística.

Abstract

The present article presents results of creative processes regarding vocal arrangement based on the compositional elements of Clube da Esquina. Thus, it aims to expose the artistic possibilities that can emerge from the exploration of the idea that stylistic analysis can also be inserted as a relevant resource within the dynamics of apprehension and experimentation of the musical structuring parameters inherent to the process of creating arrangements for groups vocals. The first arrangement was for the song *Milagre dos Peixes* by Milton Nascimento and Fernando Brant and the second for the song *Chovendo na Roseira* by Tom Jobim. Finally, a brief discussion theoretical-reflective is presented about the possibilities that such an approach could offer in this research and perspectives on creative processes within the scope of the vocal arrangement of urban popular music.

Keywords: Vocal arrangement; The Corner Club; song; stylistic analysis.

1 É docente adjunto dos cursos de graduação e pós-graduação em música da Universidade Federal de Uberlândia atuando na área de música popular (harmonia, arranjo e história). Doutor em música pela ECA/USP na área de processos de criação musical. Possui Bacharelado em Violão e Licenciatura Plena pela UFU. Coordenador do laboratório de produção musical da UFU. Fundador e integrante do quarteto vocal VagaMundo desde de 1997.

2 Professor Titular em Regência Coral no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde coordena o COMUNICANTUS, Laboratório Coral e o Curso de Regência. É orientador pleno do PPGMUSICA em Performance em Regência Coral e também em Questões Interpretativas na mesma Escola. Atualmente é Diretor do CORALUSP. Coral da Universidade de São Paulo.

O presente texto está vinculado a uma pesquisa de doutorado concluída.³ A proposta aqui é a de apresentar os resultados das experimentações realizadas no processo de criação de dois arranjos vocais que tiveram como principais alimentadores os elementos composicionais levantados durante o processo de análise estilística dos álbuns fonográficos do grupo de músicos conhecido pelo termo **Clube da Esquina**. Assim, visa expor as possibilidades artísticas que podem emergir a partir da exploração da ideia de que a análise estilística também pode se inserir como recurso relevante dentro da dinâmica de apreensão e experimentação dos parâmetros de estruturação musical inerentes ao processo de criação de arranjos para grupos vocais. Busca refletir sobre como uma experiência de imersão em um determinado repertório, no caso, do Clube da Esquina, pode angariar recursos composicionais que, após analisados, teorizados e interiorizados, retornam ressignificados e recontextualizados, expandindo o âmbito do processo de expressão artística e de constituição da própria identidade poética do arranjador, sem que tais recursos se tornem uma espécie de “resgate de sonoridade”, tampouco de “receituário” (pois não visam criar arranjos que “soem ao estilo” do grupo estudado).

Quanto ao termo Clube da Esquina, embora seja muito conhecido entre os apreciadores da música popular brasileira como designação de um grupo de músicos ligados à cultura mineira, não existe um consenso em relação à sua definição e delimitação. Há divergência tanto entre os músicos vinculados ao Clube da Esquina quanto entre críticos e pesquisadores. Esta expressão aparece na bibliografia e nos depoimentos de diversas formas, seja como representação de um grupo de amigos, de uma formação cultural, de um movimento, de um simples rótulo da mídia, entre outras concepções (elas não são, necessariamente, excludentes). Adoto aqui a interpretação do Clube da Esquina como formação cultural, amplamente discutida nos trabalhos de Luiz Garcia (2000, 2006) e Sheyla Diniz (2012). Em síntese, o termo formação cultural, proposto por Raymond Williams, representa em certa medida agrupamentos “identificáveis como movimentos e tendências conscientes (literários, artísticos, filosóficos e científicos) que em geral podem ser percebidos com facilidade, de acordo com suas produções formativas” (WILLIAMS, 1979, p.120). Em um dos tipos de organicidade interna que caracterizam as formações culturais “[...] existe associação consciente ou identificação grupal, manifestada de modo informal ou ocasional, ou, por vezes, limitada ao trabalho em conjunto ou a relações de caráter mais geral” (WILLIAMS, 1992, p.35). No caso do Clube da Esquina, pode-se considerar que o período que vai do final da década de 1960 até o final da década de 1970 é onde se concentra a atuação do grupo como formação cultural. Os principais nomes que compõem o Clube da Esquina são: Milton Nascimento, Lô Borges, Toninho Horta, Beto Guedes, Wagner Tiso, Márcio Borges, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Robertinho Silva, Novelli, Tavinho Moura, Flávio Venturini, entre outros.

O texto inicia com a apresentação de uma breve síntese de alguns dados levantados na pesquisa considerados relevantes para o bom entendimento do presente arti-

3 MENEZES JÚNIOR, C. R. F. *Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras*. 2016. 562 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05052017-114221/pt-br.php>.

go. Assim, começa com um resumo dos resultados obtidos no processo analítico dos 22 discos produzidos pelo Clube da Esquina nos anos de 1967 a 1979 que resultaram na configuração de um conjunto de 22 elementos composicionais representativo das características estilísticas do grupo. Posteriormente, detalha-se o processo de criação de dois arranjos vocais e como os elementos composicionais do Clube da Esquina se concatenaram com as experimentações quanto ao tratamento harmônico, das interações rítmicas, texturais, timbrísticas e formais, demonstrando nos próprios arranjos tais experimentações. O primeiro arranjo foi para coro misto à capela da canção *Milagre dos peixes*, de Milton Nascimento e Fernando Brant. O segundo para trio vocal feminino e violão da canção *Chovendo na roseira*, de Tom Jobim. A hipótese levantada é a de que, ao analisar a organicidade interna das criações musicais que constituem a produção fonográfica do Clube da Esquina no período abordado, abre-se a possibilidade de vislumbrar um conjunto de técnicas e procedimentos de criação musical que pode ser aplicado em arranjos vocais de canções diversas (tanto internas quanto externas ao repertório do Clube da Esquina). É importante reforçar que tal abordagem não tem o propósito de “mimetizar” a sonoridade do grupo pesquisado, mas busca ampliar o espectro de ferramentas que o arranjador lança mão no seu processo autoral. Por fim, é apresentada uma breve discussão de cunho teórico-reflexivo acerca das possibilidades que tal abordagem pôde oferecer nessa pesquisa e perspectivas sobre processos criativos no âmbito do arranjo vocal de repertório da música popular urbana.

O termo **música popular** está sendo adotado aqui a partir de um delineamento das características gerais usualmente encontradas na bibliografia sobre esse tema abordadas na tese de Baia (2010). Assim, entende-se por música popular a música urbana que surgiu a partir do final do século XIX, concomitantemente com crescimento das grandes cidades, e com uma forte ligação com o mercado. Esta música, seja instrumental ou na modalidade canção, tem caráter massivo (embora não em sua totalidade) e foi se constituindo a partir de matizes socioculturais diversos, além de ter como principal suporte o registro fonográfico. De acordo com Baia (2010), não quer dizer que não tenham existido outras práticas musicais que pudessem ser classificadas como populares, porém já é comum nas pesquisas acadêmicas atuais associar à expressão música popular o caráter urbano. Os motivos de utilizar tal termo, diferenciando-o de outros “fazeres musicais”, são de cunho analítico e não valorativo. Visa entender de forma mais precisa e adequada as peculiaridades e práticas idiossincrásicas inerentes a cada universo cultural, possibilitando identificar seus pontos de interseção e disjunção, sem hierarquizações, assim como vislumbrar de que forma os recursos e “hábitos” se inserem no processo de construção de determinada “tradição” no que tange às dinâmicas de produção e recepção de música que variam de acordo com o contexto cultural.

1. A pesquisa

A criação e interpretação de arranjos vocais de canções populares no Brasil já se tornaram procedimentos poéticos e interpretativos consolidados entre os grupos co-

rais das mais diversas formações. Como a demanda por arranjos vocais/corais de música popular urbana cresceu, também cresceu o interesse, por parte de alguns músicos, em aprender a criar tais arranjos. Diante disso, algumas questões surgem: como se dá o processo de formação de um arranjador vocal? Quais conhecimentos teórico-práticos são relevantes nessa formação? Em quais contextos esses conhecimentos surgem? Em quais contextos eles se aplicam de forma adequada? Não existe resposta simples, única e geral. Os caminhos são múltiplos. Por vezes, determinado repertório instiga o estudo de seus elementos constitutivos, visando ao domínio de um tipo de sonoridade e buscando ressignificá-los no contexto de seu próprio trabalho de invenção artística.

Marco Antonio da Silva Ramos, em sua tese de livre-docência “O Ensino da Regência Coral”, aponta o papel do intérprete como gerador de conhecimento teórico, além de sua atribuição de criação artística. Segundo Ramos (2003),

O intérprete que busca uma concepção própria para as obras que apresenta é, ao mesmo tempo, um usuário da área teórica e um criador de teoria. Defendo esta ideia na medida em que, ainda que não seja o próprio intérprete a discorrer ou clarificar seus pontos de vista, frequentemente o artista acaba gerando conhecimento novo que altera, necessariamente, tudo o que antes se escreveu e se pensou sobre a obra interpretada (RAMOS, 2003, p.51).

Estendo esta ideia ao arranjador que também busca uma concepção própria para as obras escolhidas. Na música popular, o papel do arranjador é de grande importância. Nela o resultado final de uma obra pode ser fruto da somatória das “poéticas” de vários artistas (tais como compositores, arranjadores, instrumentistas, cantores etc.). Assim, temos no produto fonográfico fonte de investigação destas novas concepções. Consequentemente, novos conhecimentos teóricos podem ser ressignificados e aplicados nas mais diversas práticas de criação musical.

É nessa perspectiva que a pesquisa está localizada, ou seja, busca investigar estratégias para elaboração de arranjos vocais a partir da análise dos elementos composicionais presentes nos fonogramas produzidos pelo Clube da Esquina. Em suma, a pergunta central foi: como os elementos composicionais presentes nas obras do conjunto de músicos conhecidos como Clube da Esquina podem contribuir, como recursos de estruturação musical, na elaboração de arranjos vocais de música popular urbana?

A pertinência da proposta apresentada na presente pesquisa encontra-se justamente na oportunidade de disponibilizar um trabalho dentro da temática de arranjo vocal de música popular urbana com uma abordagem que busca efetivar a integração entre **escuta analítica** e **escuta poética** visando ampliar o horizonte de possibilidades de articulação de sonoridades.

2. Categorização dos elementos composicionais presentes nos discos estudados

O Clube da Esquina, apesar de ter uma produção expressiva e de ter conquistado prestígio dentro e fora do Brasil, só começou a aparecer de forma significativa como

tema central de livros e trabalhos acadêmicos a partir da segunda metade da década de noventa do século passado. Memoristas, jornalistas, músicos e pesquisadores começaram a investigar as relações que o Clube da Esquina estabeleceu ao longo da história da música popular urbana no Brasil visando situá-lo de forma mais precisa a partir de perspectivas diversas, seja pela ótica da sociologia, da história, da musicologia ou dos estudos linguísticos. A seguir, um mapeamento dos principais trabalhos acadêmicos e não acadêmicos sobre o Clube da Esquina por ordem cronológica até 2016, ano de conclusão da pesquisa.

1996	BORGES, Márcio. <i>Os sonhos não envelhecem</i> : histórias do Clube da Esquina. 1. ed. São Paulo: Geração, 1996.
1998	VIEIRA, Francisco Carlos Soares Fernandes. <i>Pelas esquinas dos anos 70</i> : utopia e poesia no Clube da Esquina. 1998. 132 f. Dissertação (Mestrado em Poética) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.
2000	GARCIA, Luiz Henrique Assis. <i>Coisas que ficaram muito tempo por dizer</i> : o Clube da Esquina como formação cultural. 2000. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.
2000	RODRIGUES, Mauro. <i>O modal na música de Milton Nascimento</i> . Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.
2000	TEDESCO, Cybelle Angélique Ribeiro. <i>De Minas, mundo</i> : a imagem poético-musical do Clube da Esquina. 2000. 210 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.
2002	CORRÊA, Luiz Otávio. <i>Clube da Esquina e Belo Horizonte</i> : romantismo revolucionário numa cidade de formação ambígua. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.
2003	SILVA, Carlos Alberto Silva da. <i>A negritude através de Maria Maria de Milton Nascimento</i> . Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.
2004	STARLING, Heloísa. Coração americano: panfletos e canções do Clube da Esquina. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). <i>O golpe e a ditadura militar</i> : 40 anos depois (1964-2004). São Paulo: Edusc, 2004.
2005	NUNES, Thais G. A. <i>A sonoridade específica do Clube da Esquina</i> . 2005. 175 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
2006	DOLORES, Maria. <i>Travessia</i> : a vida de Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 2006.
2006	OLIVEIRA, Rodrigo Francisco. <i>Mil tons de Minas</i> : Milton Nascimento e o Clube da Esquina – cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira. 2006. 134 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.
2006	GARCIA, Luiz Henrique Assis. <i>Na esquina do mundo</i> : trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980). 2006. 281 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
2007	SBERNI JUNIOR, Cleber. <i>O álbum na indústria fonográfica</i> : contracultura e o Clube da Esquina em 1972. Dissertação (Mestrado em História) – Unesp, Franca, 2007.
2009	MARTINS, Bruno Viveiros. <i>Som imaginário</i> : a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
2009	NICODEMO, Thais Lima. <i>Terra dos pássaros</i> : uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta. 2009. 215 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

2010	CANTON, Ciro Augusto Pereira. <i>Nuvem no céu e raiz: romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina (1970-1983)</i> . 2020. 171 f. Dissertação (Mestrado em História) – UFSJ, São João del-Rei, 2010.
2010	SOUZA, Alberto Carlos de. <i>Minas e Geraes: um recorte na cultura e na história através de Milton Nascimento</i> . Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Salgado de Oliveira, Niterói, 2010.
2010	VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. <i>Revista USP: dossiê música brasileira</i> , São Paulo, n. 87, p. 14-27, 2010.
2010	VITENTI, Ada Dias Pinto. <i>Uma certa musicalidade nas esquinas de Minas (1960-1970)</i> . 130 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010.
2010	CANÇADO, Wilson Lopes. <i>Novena, Crença e Gira Girou de Milton Nascimento e Márcio Borges: análise de suas três primeiras composições criadas em uma noite de 1964</i> . 2010. 146 f. Dissertação (Mestrado em Música) – UFMG, Belo Horizonte, 2010.
2011	MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. <i>Fusões de gêneros e estilos na produção musical da banda Som Imaginário</i> . 266 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Unicamp, Campinas, 2011.
2012	DINIZ, Sheyla Castro. <i>“Nuvem Cigana”: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB</i> . 2012. 231 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Unicamp, Campinas, 2012.
2013	AMARAL, Chico. <i>A música de Milton Nascimento</i> . Belo Horizonte: Gomes, 2013.
2015	NUNES, Thais G. A. <i>A voz de Milton Nascimento em presença</i> . 2015. 96 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

Tab. 1: Mapa geral dos principais trabalhos acadêmicos e não acadêmicos sobre o Clube da Esquina organizados por ordem cronológica até 2016

Os trabalhos de Nunes (2005), Nicodemos (2009), Cançado (2010), Moreira (2011) e Nunes (2015) se destacam, no que tange aos propósitos do presente artigo, por também apresentarem estudos acerca de aspectos da estruturação musical contidos em fonogramas do repertório do Clube da Esquina. Evidentemente, cada um com um foco específico.

Conforme abordado anteriormente, o período que vai do final da década de 1960 até o final da década de 1970 é onde se concentra a atuação do grupo como **formação cultural**. Assim, os discos selecionados para esse estudo foram os lançamentos ocorridos de 1967 (ano do primeiro álbum completo de Milton Nascimento) até 1979, totalizando 22 discos. Ao longo do processo de escuta analítica, percebeu-se que alguns procedimentos de estruturação musical apareciam de forma recorrente. Não significa que todos ocorriam simultaneamente, pois eram combinados de modo muito variado em cada disco. Percebeu-se também alguns procedimentos pouco usuais que não eram, necessariamente, tão recorrentes assim, porém apresentavam-se como soluções criativas relevantes.

Após ouvir atentamente todos os 269 fonogramas e anotar os elementos composicionais percebidos, relativos à construção harmônica, melódica, rítmica, formal, timbrística, entre outras, buscou-se organizar todos eles com o intuito de vislumbrar com que frequência apareciam e em quais obras. Deste modo, foram elencados 22 elementos composicionais vistos como significativos para os propósitos da pesquisa.

É importante salientar que esses 22 elementos composicionais não representam uma lista definitiva, completa, acabada, dos recursos e procedimentos que constituem a sonoridade do Clube da Esquina. Esse conjunto de elementos apresentado aqui pode ser visto como uma das possibilidades de síntese. Outras configurações são possíveis,

assim como um conjunto mais amplo, com diversificação maior de foco, tais como as questões que envolvem a estruturação e os temas das letras, as combinações instrumentais, as sonoridades exploradas no canto, entre outras que podem ser abordadas em trabalhos futuros. Os 22 elementos composicionais elencados são os seguintes:⁴

- 1) - Hibridismo tonal/modal;
- 2) - Modalismo misto;⁵
- 3) - Elemento "Pedal";
- 4) - Uso do acorde Vm7;
- 5) - Uso do acorde bII;
- 6) - Presença do acorde com a quarta suspensa (sus4);
- 7) - Uso de acordes com a quarta suspensa (sus4) em outros graus que não sejam o V ou SubV primários ou secundários;
- 8) - Uso dos acordes IV7M(#11) ou bII7M(#11) como opção de Dominante;
- 9) - Uso do acorde #IVm7(b5) como opção de Subdominante;
- 10) - Construção de sequências harmônicas pouco usuais com acordes menores;
- 11) - Acordes de mesma estrutura com distância de terça;
- 12) - Presença das notas de tensão na construção melódica e/ou harmônica;
- 13) - Acordes em quartas;
- 14) - Acordes com a sétima no baixo;
- 15) - Progressões cromáticas na harmonia;
- 16) - Polirritmia;
- 17) - Seções fortemente contrastantes;
- 18) - Utilização de fórmulas de compasso pouco usuais, grande liberdade com a métrica ou métricas misturadas;
- 19) - Aberturas vocais a duas ou mais vozes e/ou presença de contracanto instrumental;
- 20) - Presença de *riff* instrumental;
- 21) - Presença de saltos melódicos de sétima ou trítono;
- 22) - Presença de arpejo em terças na construção melódica.

4 Como o foco principal do presente artigo é o processo de criação dos arranjos vocais, optou-se por não apresentar o detalhamento de cada um dos 22 elementos elencados, pois demandaria um espaço muito grande somente para isso, o que poderia desviar do foco. Porém, alguns deles, considerados mais relevantes para os objetivos do artigo, estão presentes de forma sintética em notas de rodapé ou incorporados ao longo do texto principal, especialmente nas seções em que os dois arranjos vocais são esmiuçados. Caso haja o interesse em aprofundar a leitura acerca desse item, com discussões bastante detalhadas e exemplificadas desses elementos composicionais, basta consultar a tese por meio do [link](#) apresentado nas referências.

5 O termo **modalismo misto** é utilizado no presente texto para designar o procedimento composicional em que as bases de estruturação são essencialmente modais (e não tonais), porém com os modos misturados, tanto na constituição melódica quanto na harmônica. Com isso, os "temperos modais" se combinam, e o leque de opções dentro do próprio sistema se expande. Quando falamos em **hibridismo tonal/modal**, estamos nos referindo a procedimentos harmônicos e melódicos que se conectam com as práticas tonais e modais e que se misturam em uma mesma composição, visando explorar os efeitos típicos desses dois sistemas. Chediak (1986, v.1, p.121) utiliza o termo **modalismo puro** quando apenas um modo específico é utilizado na geração da melodia e harmonia. Para ele, **modalismo misto** é quando ocorre a mistura entre os modos ou deles com o tonalismo, ou seja, o **hibridismo tonal/modal** é visto como uma forma particular de **modalismo misto**. Diferentemente de Chediak (1986, v.1, p.121), optou-se, no presente texto, por tratar os dois termos de forma separada, pois percebeu-se que os efeitos da combinação intersistemas (tonal/modal) se diferenciavam dos efeitos das combinações intrassistema (no caso o modal). Sendo assim, o termo **modalismo misto** é utilizado para analisar o tratamento dado apenas ao sistema modal, seja quando ele aparece em uma parcela da música, seja quando a mesma é constituída integralmente por ele. Se uma música que apresenta o **hibridismo tonal/modal** tiver na sua "seção modal" mais de um modo sendo combinado, ela também estará dentro da categoria de **modalismo misto**. Em suma, em uma composição pode aparecer apenas o **hibridismo tonal/modal**, apenas o **modalismo misto** ou os dois juntos.

Todos os acordes e melodias foram analisados diretamente das gravações e passaram por uma verificação por meio da visualização dos respectivos espectrogramas no *software* Sonic Visualiser. No momento da pesquisa, aproximadamente 50% das faixas já tinham sido publicadas (em forma de partituras com cifras) em *songbooks* ou em outros trabalhos acadêmicos, porém mesmo estas passaram por uma verificação em relação a harmonia e melodia. É importante salientar que no conjunto dos 269 fonogramas, muitos são regravações de uma mesma composição com novo arranjo. Com isso, o número total de composições diferentes é 221.

Como resultado dessa etapa da pesquisa, foram geradas tabelas que mostram com que frequência cada um dos 22 elementos composicionais elencados aparecem em cada disco e em cada faixa. A Tab. 2 é uma das tabelas que sintetizam esses dados. Os números das colunas representam os seguintes elementos: 1- Hibridismo tonal/modal; 2- Modalismo misto; 3- Elemento "Pedal"; 4- Uso do acorde **Vm7**; 5- Uso do acorde **bII**; 6- Presença do acorde com a quarta suspensa (**sus4**); 7- Uso de acordes com a quarta suspensa (**sus4**) em outros graus que não sejam o **V** ou **SubV** primários ou secundários; 8- Uso dos acordes **IV7M(#11)** ou **bII7M(#11)** como opção de Dominante; 9- Uso do acorde **#IVm7(b5)** como opção de Subdominante; 10- Construção de sequências harmônicas pouco usuais com acordes menores; 11- Acordes de mesma estrutura com distância de terça; 12- Presença das notas de tensão na construção melódica e/ou harmônica; 13- Acordes em quartas; 14- Acordes com a sétima no baixo; 15- Progressões cromáticas na harmonia; 16- Polirritmia; 17- Seções fortemente contrastantes; 18- Utilização de fórmulas de compasso pouco usuais, grande liberdade com a métrica ou métricas misturadas; 19- Aberturas vocais a duas ou mais vozes e/ou presença de contracanto instrumental; 20- Presença de *riff* instrumental; 21- Presença de saltos melódicos de sétima ou trítone; 22- Presença de arpejo em terças na construção melódica. O número dentro dos quadrados indica a quantidade de faixas em que cada elemento foi detectado no disco específico.

Discos (22 discos, 269 faixas)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
Milton Nascimento / Travessia Milton Nascimento - 1967	✓ 7	✓ 8	✓ 8	✓ 7	✓ 6	✓ 9	✓ 6	✓ 3	✓ 2	✓ 3	✓ 7	✓ 10	✓ 3	✓ 7	✓ 1		✓ 5		✓ 9	✓ 4	✓ 5	✓ 6
Courage Milton Nascimento - 1969	✓ 7	✓ 8	✓ 9	✓ 6	✓ 3	✓ 8	✓ 5	✓ 2	✓ 2	✓ 4	✓ 8	✓ 10	✓ 3	✓ 6	✓ 2	✓ 1	✓ 5		✓ 8	✓ 6	✓ 3	✓ 7
Milton Nascimento Milton Nascimento - 1969	✓ 7	✓ 6	✓ 7	✓ 4	✓ 2	✓ 10	✓ 5		✓ 1	✓ 1	✓ 8	✓ 10	✓ 4	✓ 8	✓ 1	✓ 5	✓ 5	✓ 2	✓ 6	✓ 2	✓ 1	✓ 5
Som Imaginário Som Imaginário - 1970	✓ 1	✓ 5	✓ 2	✓ 2	✓ 2	✓ 2			✓ 1		✓ 2	✓ 1	✓ 1	✓ 3	✓ 2		✓ 4	✓ 1	✓ 6	✓ 3		✓ 2
Milton Milton Nascimento - 1970	✓ 5	✓ 9	✓ 6	✓ 9	✓ 2	✓ 11	✓ 7		✓ 3	✓ 5	✓ 5	✓ 12	✓ 4	✓ 7	✓ 3	✓ 7	✓ 7	✓ 3	✓ 8	✓ 5	✓ 4	✓ 6
Som Imaginário Som Imaginário - 1971	✓ 4	✓ 4	✓ 3	✓ 1	✓ 2	✓ 6	✓ 3				✓ 4	✓ 7		✓ 3	✓ 3		✓ 5		✓ 2	✓ 3	✓ 1	✓ 2
Clube da Esquina Milton Nascimento e Lô Borges - 1972	✓ 8	✓ 15	✓ 12	✓ 8	✓ 7	✓ 12	✓ 7		✓ 2	✓ 2	✓ 8	✓ 19	✓ 5	✓ 5	✓ 3	✓ 2	✓ 11	✓ 9	✓ 11	✓ 9	✓ 5	✓ 6
Lô Borges (disco do tênis) Lô Borges - 1972	✓ 6	✓ 8	✓ 2	✓ 3	✓ 3	✓ 6	✓ 2	✓ 2	✓ 2	✓ 2	✓ 5	✓ 10		✓ 5			✓ 4	✓ 2	✓ 6	✓ 6		✓ 5

Discos (22 discos, 269 faixas)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
Matança do Porco <i>Som Imaginário - 1973</i>	✓ 6	✓ 6	✓ 2	✓ 4	✓ 5	✓ 3	✓ 2			✓ 3	✓ 5	✓ 8	✓ 4	✓ 3	✓ 1	✓ 1	✓ 6	✓ 2	✓ 3	✓ 4		✓ 2
Milagre dos Peixes <i>Milton Nascimento - 1973</i>	✓ 3	✓ 10	✓ 7	✓ 7	✓ 4	✓ 9	✓ 7	✓ 1		✓ 2	✓ 6	✓ 9	✓ 1	✓ 7	✓ 2	✓ 3	✓ 5	✓ 6	✓ 6	✓ 2		✓ 1
(Os quatro no banheiro) <i>Beto Guedes, Danilo Caymmi, Novelli, Toninho Horta - 1973</i>	✓ 7	✓ 4	✓ 5	✓ 3	✓ 5	✓ 7	✓ 2	✓ 2		✓ 1	✓ 3	✓ 9	✓ 3	✓ 3		✓ 1	✓ 4	✓ 1	✓ 4		✓ 2	✓ 6
Milagre dos Peixes (Ao Vivo) <i>Milton Nascimento - 1974</i>	✓ 8	✓ 11	✓ 9	✓ 9	✓ 5	✓ 11	✓ 6	✓ 1	✓ 1	✓ 4	✓ 7	✓ 13	✓ 3	✓ 8	✓ 2	✓ 1	✓ 9	✓ 7	✓ 7	✓ 2	✓ 4	✓ 3
Minas <i>Milton Nascimento - 1975</i>	✓ 5	✓ 9	✓ 9	✓ 6	✓ 2	✓ 12	✓ 8	✓ 1			✓ 3	✓ 11	✓ 1	✓ 3	✓ 2	✓ 1	✓ 7	✓ 7	✓ 7	✓ 2		✓ 3
Geraes <i>Milton Nascimento - 1976</i>	✓ 5	✓ 5	✓ 8	✓ 7		✓ 6			✓ 1	✓ 2	✓ 4	✓ 7	✓ 1	✓ 4	✓ 1		✓ 3	✓ 2	✓ 9	✓ 2	✓ 2	✓ 4
Milton (Raça) <i>Milton Nascimento - 1976</i>	✓ 3	✓ 8	✓ 6	✓ 2	✓ 3	✓ 6	✓ 6			✓ 1	✓ 4	✓ 8	✓ 2	✓ 4	✓ 1		✓ 5	✓ 5	✓ 4	✓ 3	✓ 1	✓ 1
Maria Maria (trilha sonora do balé do grupo corpo com estreia em 1976) <i>Milton Nascimento - 1976</i>	✓ 5	✓ 14	✓ 9	✓ 10	✓ 5	✓ 11	✓ 9			✓ 2	✓ 9	✓ 11	✓ 2	✓ 5	✓ 2	✓ 2	✓ 4	✓ 4	✓ 13	✓ 5		✓ 2
A página do relâmpago elétrico <i>Beto Guedes - 1977</i>	✓ 7	✓ 6	✓ 4	✓ 5	✓ 3	✓ 6	✓ 5		✓ 2		✓ 5	✓ 7		✓ 3	✓ 1		✓ 4		✓ 5	✓ 3	✓ 3	
Clube da Esquina 2 <i>Milton Nascimento - 1978</i>	✓ 12	✓ 16	✓ 12	✓ 11	✓ 7	✓ 19	✓ 12	✓ 1	✓ 3	✓ 1	✓ 9	✓ 18	✓ 5	✓ 12	✓ 4	✓ 1	✓ 10	✓ 2	✓ 17	✓ 2	✓ 4	✓ 4
Amor de índio <i>Beto Guedes - 1978</i>	✓ 7	✓ 1	✓ 3	✓ 2		✓ 5	✓ 1			✓ 1	✓ 2	✓ 6		✓ 6	✓ 3		✓ 4	✓ 4	✓ 2	✓ 2	✓ 2	✓ 2
A Via-Láctea <i>Lô Borges - 1979</i>	✓ 6	✓ 4	✓ 4	✓ 2	✓ 3	✓ 9	✓ 4		✓ 1	✓ 1	✓ 4	✓ 9	✓ 1	✓ 4	✓ 1	✓ 1	✓ 3	✓ 1	✓ 4	✓ 5	✓ 2	✓ 6
Sol de Primavera <i>Beto Guedes - 1979</i>	✓ 5	✓ 6	✓ 4	✓ 6	✓ 1	✓ 8	✓ 4		✓ 1	✓ 1	✓ 5	✓ 7	✓ 1	✓ 5	✓ 1		✓ 3	✓ 2	✓ 3	✓ 2	✓ 1	✓ 2
Terra dos Pássaros <i>Toninho Horta - 1979</i>	✓ 3	✓ 2	✓ 3	✓ 5	✓ 1	✓ 10	✓ 4	✓ 1			✓ 6	✓ 10	✓ 1	✓ 3	✓ 1		✓ 2	✓ 2	✓ 7	✓ 1	✓ 7	✓ 5
Total de discos com ocorrência →	22	22	22	22	20	22	20	9	13	17	22	22	18	22	20	12	22	18	22	21	16	21
Total de faixas com ocorrência →	114	165	134	119	71	186	105	14	22	36	119	212	46	114	37	26	115	62	147	73	47	80

Tab. 2: Síntese do registro da ocorrência, em cada disco, dos elementos composicionais elencados na pesquisa

3. Considerações acerca da utilização dos elementos composicionais do Clube da Esquina como recurso criativo no processo de elaboração de arranjos vocais

A seguir, serão apresentados os resultados das experimentações realizadas no processo de criação musical de dois arranjos vocais presentes na pesquisa. É aqui que ocorre a "conversão" do **processo analítico** em **processo criativo**. Todo o conjunto de conhecimentos vislumbrados a partir das análises é sintetizado na forma de produções artísticas, constituídas em uma espécie de "laboratório" de reúso, recomposição e ressignificação dos elementos de estruturação musical que permeiam a escrita de arranjos vocais.

Conforme já exposto no início, não foi objetivo do presente trabalho criar uma metodologia de escrita específica, com diretrizes fechadas e delimitadas a uma sonoridade particular. O conjunto de procedimentos e técnicas abordado em cada arranjo não se destina a cumprir função de “receituário” nem de “resgate de sonoridade”. Buscou-se aqui vislumbrar as possibilidades de ordem artística que podem emergir como fruto da combinação entre as técnicas de escrita vocal já consagradas com os elementos composicionais explorados pelo Clube da Esquina. Os arranjos criados e apresentados tencionam demonstrar de forma prática algumas das perspectivas de aplicação dos “saberes e fazeres” inerentes às próprias produções musicais, apreendidos a partir de um **olhar analítico**. Os arranjos podem ser vistos aqui como um desdobramento de cunho **teórico-reflexivo** e ao mesmo tempo **prático-inventivo**, sem dicotomias. Ou seja, eles são uma forma de **escuta crítica** e de **visão crítica** acerca dos elementos teóricos que permeiam o próprio processo analítico e o próprio processo de criação.

Esses arranjos apresentam-se, em certa medida, como uma forma de expor e sintetizar os conhecimentos extraídos das análises utilizando-se não só da “escrita verbal”, mas também da “escrita musical”. Tal forma de registro possibilitou uma **apropriação crítica** do conteúdo teórico estudado. Embora o Clube da Esquina tenha sido aqui o objeto de estudo, esse mesmo princípio pode ser ampliado para outros contextos, com outros objetos, com outros conhecimentos frutos de outras análises, aplicados em diferentes processos de criação musical.

Os elementos composicionais do **Clube da Esquina** foram trabalhados de forma diversa ao longo da etapa de criação. Cada um desses arranjos produzidos na presente pesquisa apresenta um conjunto de experimentações particular. Como qualquer processo de experimentação, o trabalho foi permeado pelo “fazer e refazer” constante, onde várias combinações eram testadas e re-testadas, até o arranjo alcançar o resultado pretendido. Quanto ao foco, no que se refere aos parâmetros de estruturação musical manipulados, essas experimentações foram organizadas em quatro grandes grupos:

- experimentações quanto ao tratamento harmônico;
- experimentações quanto ao tratamento das interações rítmicas;
- experimentações quanto ao tratamento textural e timbrístico;
- experimentações quanto à estrutura formal.

Evidentemente, esses grupos se inter-relacionam. A manipulação de um parâmetro pode afetar outros de forma significativa. Cada um dos 22 elementos composicionais conecta-se mais diretamente a um desses grupos. Contudo, as experimentações concretizaram-se de forma integrada nos arranjos, sem linhas divisórias ou hierárquicas quanto à valoração de um ou outro parâmetro trabalhado. Embora a maioria dos elementos elencados conecte-se mais diretamente às experimentações quanto ao tratamento harmônico (em especial às rearmônizações), não significa que as experimentações que tangem aos demais parâmetros tenham cumprido papel secundário, pelo contrário, todas as questões que envolveram o tratamento rítmico, textural, timbrístico e formal foram fundamentais no processo de criação dos arranjos.

Em cada um deles utilizou-se um conjunto de elementos composicionais diferente, de acordo com os propósitos de sonoridade que se pretendeu alcançar. Não signi-

fica que esses elementos permearam tudo, o tempo todo. Foram implementados de modo diversificado, seja para modificar a macroestrutura, seja para manipular apenas um trecho específico. Mesclaram-se tanto de forma simultânea como assíncrona.

Tais experimentações também foram balizadas pelos princípios básicos de escrita para vozes, assim como pelas técnicas de caráter homofônico e polifônico comumente utilizadas em arranjos vocais na prática da música popular. Assim, podemos sintetizar os conteúdos e procedimentos explorados nos arranjos, quanto ao foco de manipulação dos parâmetros de estruturação musical, conforme ilustrado na Fig. 1.

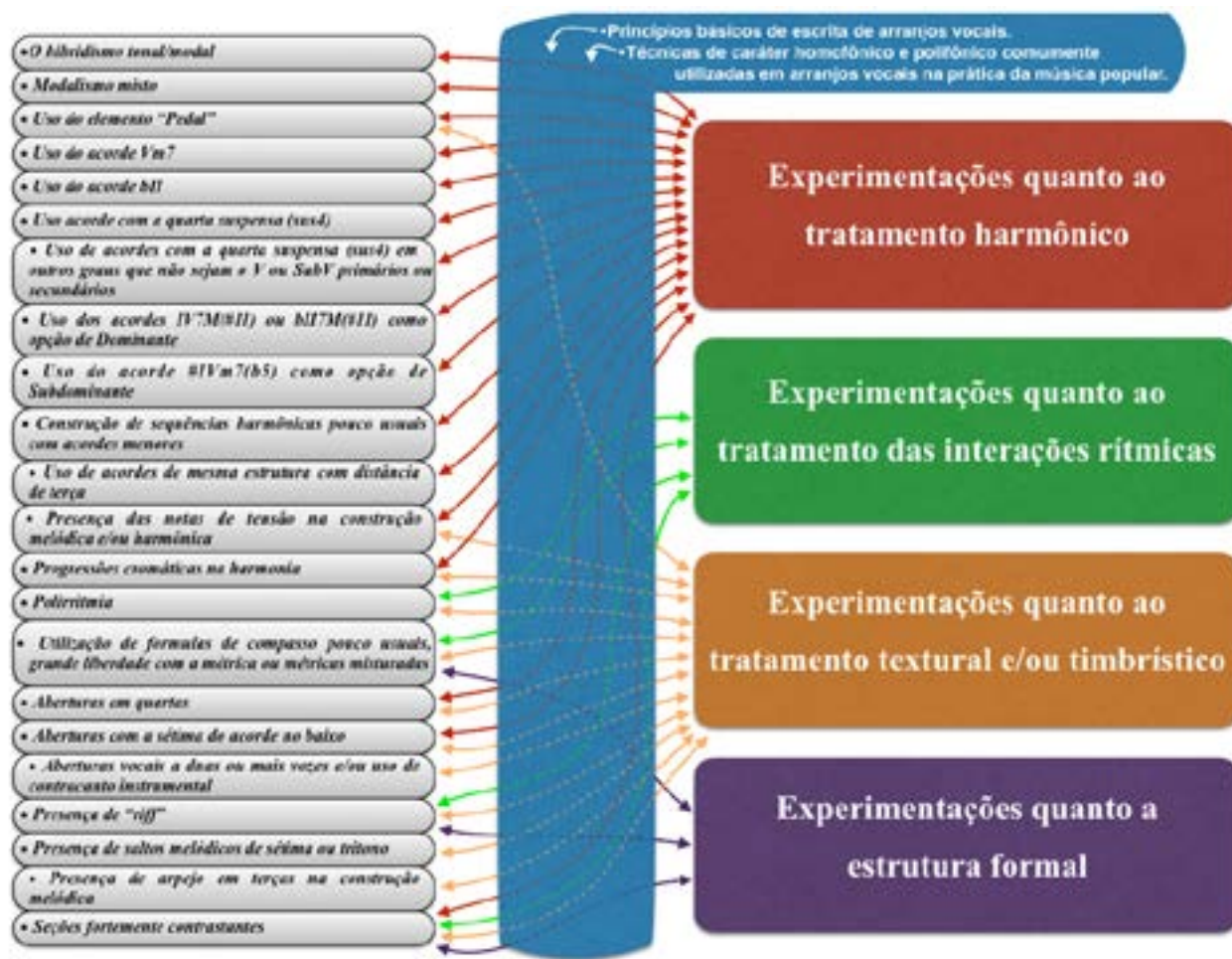


Fig. 1: Síntese em forma de diagramas de como os elementos composicionais do Clube da Esquina conectam-se com as experimentações que permearam o processo de elaboração dos arranjos vocais

4. O arranjo da canção *Milagre dos Peixes*, de Milton Nascimento e Fernando Brant (para coro misto à capela)

A canção *Milagre dos Peixes* (Milton Nascimento e Fernando Brant) dá nome ao disco que Milton gravou em 1973. Essa canção sintetiza bem a concepção artística do disco, tanto no conteúdo da letra quanto no musical, pois, além da crítica à ditadura militar, o álbum também reflete o "esforço de se produzir uma obra inovadora em meio

O diagrama de fluxo apresenta a estrutura da música 'A Voz do Baixo' em uma sequência de seções e pontes, com seus respectivos tempos e características musicais. As seções são representadas por retângulos arredondados, e as pontes por retângulos retangulares. As setas indicam a progressão da música.

```

graph LR
    S1["0:00  
Introdução  
- Apresenta o tema que será explorado na seção C (que é onde ocorre o clímax da música).  
- Voz (no falsete) com texto em primeiro plano acompanhado por violões, baixo, teclado e percussão.  
- Destaque para linha do baixo que apresenta uma interação rítmica diferente."] --> P1["0:12  
Ponte  
- Sequência cromática na harmonia com baixo pedal na dominante.  
- Forte atividade melódica do baixo  
- Voz mantém a nota mi por quatro compassos"]
    P1 --> S2["0:31  
Seção A  
- Voz com texto em primeiro Plano.  
- Harmonia modal com baixo pedal na tônica.  
- Forte presença dos violões.  
- Instrumentação um pouco mais enxuta.  
- Baixo explora regiões mais graves"]
    S2 --> S3["0:50  
Seção B  
- Muda o caráter rítmico.  
- Apenas voz (com dobra em uníssono do baixo) e violões.  
- O ritmo harmônico e a melodia seguem uma lógica de estruturação em ciclos de 5 tempos.  
- Aparece também métricas variadas."]
    S3 --> P2["1:14  
Ponte  
- Igual a anterior, porém a voz tem forte presença sustentando a nota mi por quase toda a seção"]
    P2 --> S4["1:32  
Seção A'  
- Só muda o texto"]
    S4 --> S5["1:50  
Seção C  
- Tema apresentado na Introdução com pequenas variações no texto.  
- Dinâmica forte, clímax da música.  
- Forte presença orquestral.  
- Vocalize a duas vozes na região aguda no parte final da música.  
- Termina em Fade out."]
  
```

0:00
Introdução

- Apresenta o tema que será explorado na **seção C** (que é onde ocorre o clímax da música).
- Voz (no falsete) com texto em primeiro plano acompanhado por violões, baixo, teclado e percussão.
- Destaque para linha do baixo que apresenta uma interação rítmica diferente.

0:12
Ponte

- Sequência cromática na harmonia com baixo pedal na dominante.
- Forte atividade melódica do baixo
- Voz mantém a nota **mi** por quatro compassos

0:31
Seção A

- Voz com texto em primeiro Plano.
- Harmonia modal com baixo pedal na tônica.
- Forte presença dos violões.
- Instrumentação um pouco mais enxuta.
- Baixo explora regiões mais graves

0:50
Seção B

- Muda o caráter rítmico.
- Apenas voz (com dobra em uníssono do baixo) e violões.
- O ritmo harmônico e a melodia seguem uma lógica de estruturação em ciclos de 5 tempos.
- Aparece também métricas variadas.

1:14
Ponte

- Igual a anterior, porém a voz tem forte presença sustentando a nota **mi** por quase toda a seção

1:32
Seção A'

- Só muda o texto

1:50
Seção C

- Tema apresentado na **Introdução** com pequenas variações no texto.
- Dinâmica forte, clímax da música.
- Forte presença orquestral.
- Vocalize a duas vozes na região aguda no parte final da música.
- Termina em **Fade out**.

Tempo Total da faixa = 2:52

Milagre dos Peixes

Milton Nascimento e Fernando Brant

♩ = 120

Soprano
Contralto
Tenor
Bateria

Soprano
Contralto
Tenor
Bateria

Soprano
Contralto
Tenor
Bateria

Soprano
Contralto
Tenor
Bateria

The musical score is for a mixed choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) of the song "Milagre dos Peixes". It is written in 3/4 time and consists of 12 systems of staves. The lyrics are in Portuguese and describe a miracle involving fish. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "fff".

Fig. 3: Arranjo vocal da canção *Milagre dos Peixes*, de Milton Nascimento e Fernando Brant, para coro misto à capela (arranjo de Carlos R. F. Menezes Jr.)

Na versão original, a tessitura melódica é grande, de **duas oitavas e uma segunda menor** (somando-se a melodia principal e os *vocalises* finais). No arranjo, que foi concebido para coro misto à capela, a tessitura geral vai do **lá 1** ao **mi 4**. A tessitura de cada voz é apresentada na Fig. 4.



Fig. 4: Tessituras das vozes no arranjo da canção *Milagre dos Peixes*

A maioria dos elementos composicionais elencados na análise da canção também foram utilizados no arranjo, tais como: hibridismo tonal/modal; modalismo misto; uso do elemento “pedal”; uso do acorde Vm7; uso do acorde bII; uso de acorde com a quarta suspensa (sus4); uso do acorde bII7M(#11) como opção de Dominante; acordes de mesma estrutura com distância de terça; presença das notas de tensão na construção harmônica; acordes com a sétima no baixo; progressões cromáticas na harmonia; polirritmia; seções fortemente contrastantes; métricas misturadas. É importante salientar que se optou por não fazer a análise da relação letra e música, pois demandaria uma ampliação do escopo do trabalho e poderia acarretar no desvio do foco proposto na pesquisa.

Outros elementos composicionais presentes no repertório do Clube da Esquina também foram explorados no arranjo visando reestruturar alguns trechos ou enfatizar algumas das peculiaridades da canção, são eles: acordes menores em cromatismo descendente; arpejos melódicos em terças; uso de saltos melódicos dissonantes (tais como trítone e segunda aumentada); uso significativo de aberturas em segundas; forte presença de paralelismos envolvendo intervalos de quinta justa, quarta justa, oitava, sétimas e segundas; cruzamento de vozes.

A estrutura geral sofreu algumas modificações em relação à versão original. A **introdução** foi expandida, e a primeira **ponte** foi suprimida. Essa decisão foi tomada visando explorar mais as possibilidades texturais que a linha da introdução oferecia, pois tal exploração também seria retomada e expandida no final do arranjo. Além disso, julgou-se que, ao suprimir a **ponte** da parte inicial, o seu aparecimento no meio da música teria mais impacto (isso será esmiuçado logo adiante). As demais seções foram mantidas, porém com algumas modificações, principalmente no que se refere à harmonia. É na segunda **ponte** que ocorreu a modificação mais significativa. A sequência de acordes maiores deslocando-se cromaticamente no sentido descendente foi substituída por um grande cluster construído a partir de uma linha cromática descendente que começa em uníssono e perpassa os naipes dos sopranos, contraltos e tenores. O detalhamento de como a textura foi trabalhada nessa e nas demais seções será abordado mais adiante. Assim, a estrutura geral do arranjo ficou como apresentada na Fig. 5.

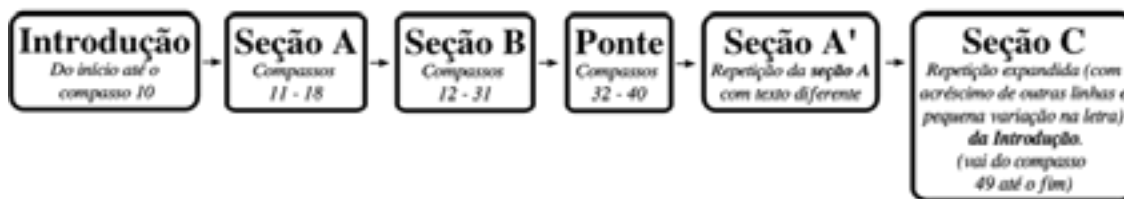


Fig. 5: Estrutura formal do arranjo vocal da canção *Milagre dos Peixes*

A rearmonização foi trabalhada na **introdução** (e consequentemente na **seção C**, que é a repetição expandida da introdução com acréscimo de outras linhas e pequena variação na letra), na **seção B** e na **ponte**. A Fig. 6 mostra a comparação entre a harmonia original e a rearmonização que ocorreu na **introdução**.

Fig. 6: Harmonia original e rearmonização na introdução do arranjo vocal da canção *Milagre dos Peixes*

O diagrama apresenta a melodia principal e a harmonia original (E7sus4, E7, A7M10, A7M/A, Em7(9), Cm7(11), E7sus4) comparada com a rearmonização (E7sus4/A, V7sus4, IIIIm7, bIIIm7, bIIIm7, IIIIm7, Cm7(11) = F7sus4/C, V7sus4, SubV7sus4 (do V)).

Detalhes da rearmonização:

- Em7(9) -> Bm7
- Cm7(11) -> F7sus4/C
- V7sus4 (do V)

Observações:

- Apenas nas repetições que ocorrem no final da música.
- No arranjo, a frase "a natureza" é cantada apenas na última repetição sobre o acorde de F7sus4. Na demais repetição, volta-se a frase "Ela seje eterna..."
- Os acordes A7M10 e Ab7M foram substituídos pelos seus respectivos acordes menores localizados uma terça maior acima (IIIIm7 e bIIIm7).
- Criou-se uma sequência cromática descendente de acordes de tipologia Xm7.

Fig. 6: Harmonia original e rearmonização na **introdução** do arranjo vocal da canção *Milagre dos Peixes*

A principal mudança harmônica nessa seção ocorreu com a substituição dos acordes de tipologia **maior com sétima maior (X7M)** por acordes **menores com sétima menor (Xm7)** localizados uma **terça maior acima**, ou seja, por acordes menores contidos no interior da escala dos respectivos acordes maiores. No caso do **Em7(9)**, partindo-se da ideia de interpretá-lo também como um **G7M(6)/E**, sua substituição pelo **Bm7** segue a mesma lógica. Como resultado, criou-se uma **sequência cromática descendente de acordes menores**, algo presente em outras canções do próprio repertório do Clube da Esquina, como, por exemplo, a primeira parte da composição *Vera Cruz*, de Milton Nascimento e Márcio Borges, lançada em 1969 no disco *Courage*. Quanto à substituição do **Cm7(11)** pelo **F7sus4**, bastou mudar a disposição das notas entre as quatro vozes, colocando o fá no baixo, para que se efetivasse, pois o **Cm7(11)** é igual ao **F7sus4/C**.

Na **seção B**, a harmonia dos três primeiros compassos foi estruturada a partir de clusters em blocos a três vozes (apenas com timbres femininos) com as notas da escala de acorde de **A7M**. As demais mudanças harmônicas presentes nessa seção estão indicadas na Fig. 7.

Seção B

Melodia Principal

Harmonia Original

Rearmonização

Clusters a três vozes com as notas da escala de acorde de A7M (I7M)

A E A E E Im7

I V I V V

fior, nem ver-nas-cer o sol e eu ape-nas sou um a mais um a mais a fa-lar des-sa dor,

Am B7/A Am G# Am/E Em7(9) F7M/E F7M(9)/E

Am7 Gm7 Am7 Em7/B Am7 Em7(9) F B7(9)/F

Im7 bVIIIm7 Im7 Vm7 Im7 Vm7 bVI V7(9)(do V)

(Ac. 7to, de M. Frégle) (Remete ao modo de M. Edles)

Fig. 7: Harmonia original e rearmonização na **seção B** do arranjo vocal da canção *Milagre dos Peixes*

Quanto à textura trabalhada nas vozes, combinaram-se as seguintes técnicas de escrita: **técnicas mecânicas de escrita em bloco na posição cerrada**⁶ (GUEST, 1996); **aberturas em segundas** (também denominadas de **estruturas supercerradas** ou **clusters**); **cama harmônica**; **contracanto de caráter ativo**⁷; **contracanto harmonizado em bloco**. Cada seção recebeu um tratamento específico.

Nos cinco primeiros compassos da **introdução**, combinou-se escrita em bloco com cama harmônica. As frases “Eu vejo esses peixes e vou de coração” e “Eu vejo essas matas e vou de coração” foram apresentadas parcialmente, sem o final “de coração”, resultando nas frases “Eu vejo esses peixes e vou” e “Eu vejo essas matas e vou”. A primeira frase foi estruturada em blocos, começando com aberturas em **segundas** e terminando com **técnicas mecânicas**. A segunda frase foi estruturada com textura de melodia acompanhada por **cama harmônica**. A intenção de omitir o trecho “de coração” foi jus-

6 As técnicas mecânicas em bloco são tratadas por Guest (1996) como uma forma de escrita que segue uma lógica de construção às quais as linhas melódicas surgem como consequência de um “pensamento vertical”. Consiste em atribuir à voz mais aguda a melodia principal e ir completando (harmonizando), em cada nota da melodia, com as notas do acorde, distribuindo-as de cima para baixo de forma que resulte em uma estrutura cerrada (ou posição fechada) entre a primeira e a última voz, ou em aberturas específicas (denominadas de *Drop 2*, *Drop 3* e *Drop 2+4*). As minúcias de tal técnica de escrita são apresentadas por Guest (1996) no segundo volume de seu método prático.

7 Guest (1996) aborda os contracantos ativo e passivo no item em que discute técnicas de escrita a duas vozes. A diferença entre ativo e passivo é apresentada a partir do grau de movimentação melódica e, conseqüentemente, da inter-relação que se estabelece com o ritmo harmônico e com a melodia principal. O contracanto ativo é mais livre e movimentado, enquanto o contracanto passivo apresenta alto grau de dependência do ritmo da harmonia e, com isso, menos movimentado.

tamente para ajudar a dar mais ênfase à **cama harmônica** e gerar maior contraste em relação à segunda parte da introdução, na qual esse fragmento da letra retorna no naipe dos baixos. Movimentos paralelos e diretos foram muito explorados nesse trecho, assim como nas demais seções do arranjo, conforme ilustra a Fig. 8. A intenção que balizou tal escolha foi a de propiciar uma sonoridade de “bloco harmônico” mais coeso e compacto, articulando-o com outras linhas melódicas que vão surgindo “fora do bloco”, resultando em sobreposições de planos sonoros mais contrastantes.

Fig. 8: Primeira parte da **introdução** do arranjo vocal da canção *Milagre dos Peixes*

Na segunda parte da **introdução** (Fig. 9), tem-se a melodia principal no naipe dos baixos acompanhada por um contracanto estruturado por arpejos melódicos em terças, harmonizado em bloco na posição cerrada. O ritmo do contracanto foi construído a partir da mesma lógica apresentada pelo baixo elétrico na versão original, ou seja, marcando quatro tempos simétricos por compasso, em oposição à lógica de seis tempos explicitada pela melodia principal. Essa interação rítmica remete ao efeito de **polirritmia**.

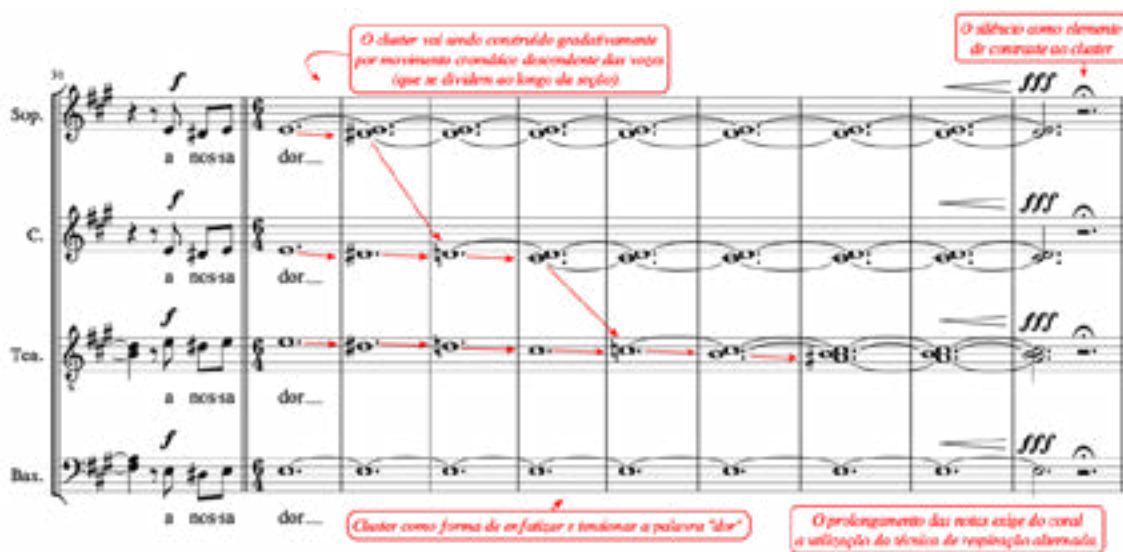
Fig. 9: Segunda parte da **introdução** do arranjo vocal da canção *Milagre dos Peixes*

Conclui-se a **introdução** com a frase “à natureza” em uníssono nas vozes femininas. Essa frase também cumpre a função de ligar o final da **introdução** com o início da **seção A**. Os naipes dos contraltos e sopranos continuam com um contracanto de caráter passivo a duas vozes durante os compassos 11 e 12, enquanto o naipe dos tenores canta a melodia principal que começa em uníssono e depois se abre a duas vozes em bloco. Nos compassos 13 e 14, a textura geral é de escrita em bloco (técnicas mecânicas). Os próximos quatro compassos seguem a mesma escrita apresentada nos compassos 11 até 14, porém com o acréscimo do baixo pedal em lá (pedal na **tônica**).

A **seção B** (Fig. 10) começa apenas com os timbres femininos em bloco a três vozes com aberturas em **segundas**, utilizando-se das notas da escala de acorde de **A7M (I7M)**. Optou-se por esse tipo de escrita nesse trecho por propiciar uma sonoridade dissonante e ao mesmo tempo leve e coesa. Aos poucos as vozes vão se abrindo e a textura vai ficando mais cheia, com sonoridade mais densa ao longo da seção. A partir do compasso 22, volta-se a utilizar as técnicas mecânicas, e o arranjo segue alternando-se entre escrita em bloco e cama harmônica até o final da seção (explorando-se, também, os timbres dos demais naipes).

Fig. 10: **Seção B** do arranjo vocal da canção *Milagre dos Peixes*

Na **ponte**, que na gravação original apresenta grande ênfase na palavra “dor”, prolongando-a (na voz de Milton Nascimento) por sete compassos enquanto a harmonia vai caminhando cromaticamente no sentido descendente, explorou-se a ideia de utilizar um *cluster* a sete vozes estruturado por **segundas menores** adjacentes como forma de enfatizar e tensionar a palavra “dor” (Fig. 11). A intenção aqui foi propiciar um forte destaque à “dor” por meio de uma massa sonora intensa e dissonante, construída a partir da ideia de cromatismo (sugerida pela harmonia da própria canção). Esse *cluster* é construído gradativamente a partir do movimento cromático descendente das vozes (que se dividem ao longo da seção). Assim como na gravação original, o baixo em *mi* foi utilizado como **elemento pedal**. Logo após o *cluster* vem uma pausa com *fermata*. O silêncio cumpre a função de elemento de contraste, intensificando o efeito de “tensão” explorado no final dessa seção.



The musical score for the vocal arrangement of "Milagre dos Peixes" features four staves: Soprano (Sup.), Contralto (C.), Tenor (Tca.), and Bass (Bas.). Each staff contains the word "dor" repeated across several measures. Red annotations provide context for the musical choices:

- Top left:** "O cluster vai sendo construído gradativamente por movimento cromático descendente das vozes (que se dividem ao longo da seção)" (The cluster is gradually built by the descending chromatic movement of the voices, which divide over the course of the section).
- Top right:** "O silêncio como elemento de contraste ao cluster" (Silence as a contrast element to the cluster).
- Bottom center:** "Cluster como forma de enfatizar e tensionar a palavra 'dor'" (Cluster as a way to emphasize and tense the word 'dor').
- Bottom right:** "O prolongamento das notas exige do coral a utilização da técnica de respiração alternada" (The prolongation of the notes requires the choir to use the technique of alternating breathing).

Fig. 11: *Cluster* presente na **ponte** no arranjo vocal da canção *Milagre dos Peixes*

Logo após a **ponte**, vem a **seção A'**, que é a repetição da **seção A** com texto diferente. O tratamento dado às vozes é o mesmo.

Em seguida vem a **seção C**, que é a repetição do material apresentado na **introdução**, porém com alguns elementos novos e com uma pequena variação na letra. As frases “Eu vejo esses peixes e vou de coração” e “Eu vejo essas matas e vou de coração” são substituídas por “Eu **tenho** esses peixes e **dou** de coração” e “Eu **tenho** essas matas e **dou** de coração” (assim como na gravação original). A escrita das vozes nos compassos 49 ao 56 é exatamente igual à **introdução**. A partir do 57, os contraltos passam a cantar um contracanto de caráter imitativo em relação à melodia principal enquanto as demais vozes seguem repetindo as mesmas melodias. A partir do compasso 61 (Fig. 12), aparece uma quinta voz no naipe dos sopranos, estruturada a partir da ideia apresentada pela linha dos violoncelos na gravação original. Esse contracanto na região aguda, com forte marcação rítmica da subdivisão do compasso em seis tempos simétricos, enfatiza o contraste em relação ao tratamento rítmico dado ao contracanto harmonizado em bloco presente nas outras vozes, que segue marcando a subdivisão do compasso em

quatro tempos simétricos. O cruzamento de vozes que ocorre entre as melodias do naipe das sopranos propicia um efeito que remete à ideia de “fusão” entre linhas contrastantes, procedimento explorado por Milton nos vocalises finais da gravação original.

Quinta vez acrescentada na parte final do arranjo

Contracanto de caráter imitativo

Cruzamento de vozes

Fig. 12: Trecho da **seção C** do arranjo vocal da canção *Milagre dos Peixes*

O arranjo termina no acorde de **dominante com a quarta suspensa (E7sus4)** sem resolver na **tônica**.

A decisão de trabalhar com o cruzamento de vozes na parte final, assim como de explorar os arpejos de acordes menores nas vozes superiores com o ritmo que subdivide o compasso em quatro partes iguais e usar mais intensamente as aberturas em segundas, veio a partir da ideia de enfatizar os próprios elementos composicionais explorados pelo Clube da Esquina. Assim, optou-se por condensá-los e misturá-los, em uma brincadeira ao mesmo tempo formal e criativa, em busca de uma sonoridade mais complexa e contrastante, evidenciada pelo uso das interações rítmicas e transformações harmônicas.

5. O arranjo da canção *Chovendo na Roseira*, de Tom Jobim (para trio vocal feminino e violão)

A canção *Chovendo na Roseira*, de Tom Jobim, foi composta, a princípio, como tema instrumental intitulado *Children's Game*, lançado no disco *Stone Flower* em 1970. Nesse ano, Tom Jobim gravou dois discos simultaneamente, o *Stone Flower* e o *Tide*, ambos com arranjos de Eumir Deodato. A música *Children's Game* fez parte da trilha sonora do filme americano *The Adventures* (1970). Posteriormente recebeu letra do próprio Tom Jobim e foi lançada como *Chovendo na Roseira*, no antológico disco *Elis e Tom* de 1974. A Fig. 13 apresenta a partitura no formato de *lead sheet*,⁸ editada a partir do manuscrito da versão de 1970 escrito por Eumir Deodato, disponível no site Instituto Antônio Carlos Jobim. As cifras estão representadas da mesma forma que aparecem no manuscrito. Logo em seguida, a Fig. 14 apresenta a partitura do arranjo vocal.

Children's Game
(Chovendo na Roseira)

Antônio Carlos Jobim
Arr. by Eumir Deodato



Fig. 13: Partitura no formato *lead sheet* editada a partir do manuscrito de Eumir Deodato, feito para a primeira gravação do tema instrumental *Children's Game* de 1970 (posteriormente transformado na canção *Chovendo na Roseira*). Fonte: Instituto Tom Jobim.

⁸ O termo *lead sheet* é muito utilizado no universo da música popular para designar um tipo de registro de partitura em que apenas as informações essenciais de uma obra são apresentadas, tais como linha melódica principal, acordes na forma de cifra e, no caso de canções, a letra. Eventualmente o detalhamento de alguns acompanhamentos instrumentais também é registrado. É a forma mais comum de escrita contida nos chamados *soongbooks*.

março 2008

Chovendo na Roseira

Tom: Adômi



Fig. 14: Arranjo da canção *Chovendo na Roseira*, de Tom Jobim, para trio vocal feminino e violão (arranjo de Carlos R. F. Menezes Jr.)

Nesse arranjo, concebido para trio vocal feminino e violão, buscou-se trabalhar a harmonia e as interações rítmicas de forma a criar uma sonoridade geral mais ligada ao universo **modal**. Esse termo, embora muito utilizado no campo da teoria musical, pode remeter a concepções variadas. Sérgio Freitas, em seu artigo intitulado “Dos modos em seus mundos: usos do termo modal na teoria musical”,⁹ propõe uma ordenação do termo **modal** em oito campos de entendimento.

O fato é que, quando definidos apenas pelas arrumações internas de seus intervalos, os **modos** dizem bem pouco sobre música, seja a pré-tonal europeia ou a popular do mundo atual. A diferença **modal** (como a **tonal**) não cabe na pura arrumação da **escala**, é preciso **olhar** o modo em seu **mundo**. (FREITAS, 2008, p.450-451).

Assim, a ideia de Freitas (2008) de ordenar em oito campos visa contextualizar a utilização do termo **modal** em oito “mundos” permeados pelas suas especificidades históricas e culturais. Não cabe aqui detalhar esses “mundos”, que vão desde o **sistema musical da antiguidade grega**, passam pelo universo **pré-tonal**, **tonal** e **pós-tonal** e vão até as músicas populares atuais em suas mais diversas vertentes. O termo “universo **modal**”, adotado na presente pesquisa, está diretamente relacionado com o oitavo campo

9 FREITAS, Sérgio. Dos modos em seus mundos: usos do termo modal na teoria musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 18., 2008, Salvador. *Anais [...]* Salvador, 2008.

de entendimento abordado por Freitas (2008), que se localiza justamente na interface dos estudos étnicos aliados aos estudos na área de música popular. Ele engloba várias vertentes de pesquisas, que vão desde músicas modais do interior do nordeste brasileiro até as práticas modais populares norte-americanas, entre elas o **modal jazz**.

A canção *Chovendo na Roseira* está conectada a esse **universo**, assim como o repertório do Clube da Esquina. A ideia foi justamente utilizar os conhecimentos apreendidos durante a pesquisa para enfatizar e expandir alguns aspectos **modais** presentes na referida canção.

Os seguintes elementos composicionais elencados na presente pesquisa foram explorados no processo de criação do arranjo: modalismo misto; uso do elemento “pedal”; uso do acorde Vm7; uso do acorde bII; uso de acorde com a quarta suspensa (sus4); presença das notas de tensão na construção harmônica e melódica; acordes com a sétima no baixo; progressões cromáticas na harmonia; utilização de métricas misturadas; presença de *riff* instrumental.

A melodia principal apresenta tessitura melódica de **uma oitava e uma quinta justa**. No arranjo, a tessitura geral vai do **fá 2** ao **ré 4**. Ele foi escrito para as três vozes femininas do quarteto vocal VagaMundo, de Uberlândia (MG), do qual faço parte há, aproximadamente, 23 anos. A tessitura de cada linha melódica é apresentada na Fig. 15.



Fig. 15: Tessituras das linhas melódicas no arranjo da canção *Chovendo na Roseira*

Logo no início, os quatro principais elementos composicionais trabalhados ao longo do arranjo são apresentados, são eles: reharmonização com ênfase na sonoridade modal; *riff* do violão como principal base de sustentação rítmica/harmônica; métrica alternada entre compassos de três e dois tempos, resultando em uma espécie de ciclo assimétrico de cinco tempos; uso intensivo das cordas soltas **mi** (1º) e **si** (2º) do violão como elemento pedal.

Segundo o pesquisador Sérgio Molina (2014, p.43),¹⁰ “As conduções rítmicas na música popular urbana das Américas baseiam-se muito mais em características herdadas da música da África subsaariana do que nos princípios que regem a rítmica da música clássica europeia”. O autor também aponta as diferenças entre a ideia de tempo assentado na **circularidade** (lógica modal) e tempo assentado na **linearidade** (lógica tonal). Segundo ele, a sofisticação rítmica da música popular no Brasil reside justamente na fricção constante de dois diferentes princípios rítmicos, um de ordem circular e assimétrico (ligado às práticas modais da música africana) e outro de ordem linear e simétrico (ligado à música de concerto europeia de caráter tonal). Resultaram disso algumas práticas **polirrítmicas** e algumas estruturas de combinações de compassos mistos e assimétricos. Tais interações rítmicas estão muito presentes no repertório do

¹⁰ MOLINA, Sérgio. *A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960*. 2014. 152 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Clube da Esquina, como, por exemplo, as canções: *Maria Três Filhos* (de Milton Nascimento e Fernando Brant, presente no disco *Milton*, de 1970); *Meu Canário Vizinho Azul* (de Toninho Horta, presente no disco de 1973); *Amigo, Amiga* (de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, presente no disco *Milton*, de 1970); *Luz e Mistério* (de Beto Guedes e Caetano Veloso, presente no disco *Amor de Índio*, de 1978); *Cruzada* (Tavinho Moura e Márcio Borges, presente no disco *Sol de Primavera*, de 1979). Alguns desses exemplos apresentam ênfase na **polirritmia** e outros nas **métricas mistas**. É importante salientar que não há uma regra geral, pois observou-se que são diversas as formas de ocorrência dessas interações rítmicas no repertório do grupo, não existindo uma fórmula-padrão. Por vezes elas ocorrem pela sobreposição de dois ou mais elementos de ordem circular e assimétricos em instrumentos diferentes, ou pela simultaneidade de compassos mais regulares e lineares, porém deslocados e/ou subdivididos de formas diferentes, entre outras possibilidades.

Foi na perspectiva de trabalhar com o aspecto assimétrico das interações rítmicas de forma mais enfática que se optou por subtrair, de dois em dois compassos, um dos tempos do pulso no arranjo de *Chovendo na Roseira*. Na versão original os compassos seguem de forma regular, em fórmula de três tempos, com exceção dos compassos 27 e 34 (conforme Fig. 13), em que a fórmula é alterada para dois tempos. Decidiu-se fazer o oposto no arranjo, ou seja, nos trechos em que os compassos estão regulares na versão original, o arranjo alterna entre compassos de dois e três tempos. Nos trechos em que ocorre alternância de compassos na versão original, o arranjo mantém os compassos regulares em três tempos. Seria possível simplesmente escrever o arranjo em compasso de cinco tempos, porém optou-se por manter a alternância de compassos de três e dois tempos para deixar mais evidente onde ocorre a "subtração" de um dos tempos e onde não ocorre.

A textura vocal é explorada a partir das interações rítmicas e melódicas sugeridas por esses elementos. Combinam-se uníssonos, aberturas em bloco, contracantos de caráter ativo e notas pedais. Relações intervalares de **segundas** entre as linhas e cruzamentos de vozes também são trabalhados em alguns trechos.

A estrutura formal é praticamente a mesma, com algumas poucas diferenças em relação à versão de 1970. São elas, basicamente: a criação de uma pequena **introdução** e a expansão da **coda**, que ficou um pouco maior com o retorno, nos últimos compassos, dos materiais apresentados na **introdução**. Assim, a estrutura geral do arranjo ficou como ilustrado na Fig. 16.

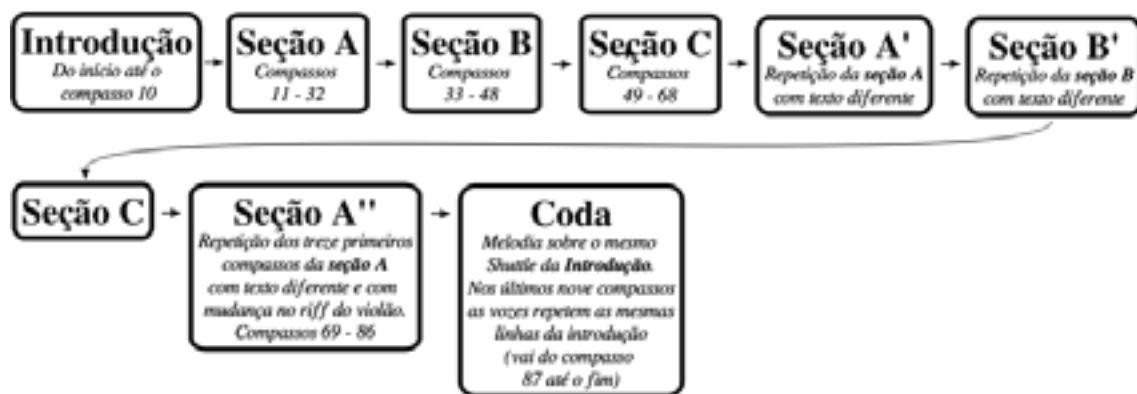


Fig. 16: Estrutura formal do arranjo vocal da canção *Chovendo na Roseira*

Na versão original, a **introdução** e a **seção A** são estruturadas, em termos harmônicos, basicamente pelo *shuttle*¹¹ ||: Ab^(6, 9) (I6) | Ebm7/Ab (Vm7/pedal de tônica no baixo) :||. O segundo acorde (Ebm7/Ab) pode ser interpretado tanto como Vm7/pedal de tônica no baixo, quanto bVII/9^a no baixo (Gb/Ab) ou como I7sus4⁽⁹⁾ (Ab7sus4⁽⁹⁾). Em qualquer uma dessas interpretações, esse acorde cumpre a função de **acorde primário**¹² do modo de lá bemol mixolídio, ou seja, é um *shuttle* modal característico do ambiente harmônico mixolídio. São os mesmos dois acordes que iniciam a canção *Pai Grande*, de Milton Nascimento (1969), porém, nesse caso, está em sol mixolídio (conforme Fig. 17).

Pai Grande

Disco: Milton Nascimento (1969)
de Milton Nascimento
Faixa 6

Milton Nascimento

Seção A

prem a função de *elementos pedais*, que nesse caso são as notas *mi* e *si* na região médio-agudo do instrumento.

Fig. 18: Riff do violão no arranjo da canção *Chovendo na Roseira*

O termo **elemento pedal** está sendo usado aqui para designar um tipo de recurso de utilização de **notas pedais** que aparece no repertório estudado de modo bastante diversificado, conectado a procedimentos tanto no âmbito **modal** quanto **tonal**. Observou-se que ele aparece em trechos das criações musicais do Clube da Esquina como recurso de exploração textural e de enriquecimento de sonoridades no que se refere à construção dos acordes. É comum, por exemplo, a utilização de uma ou mais cordas soltas do violão (seja na região grave, média ou aguda) como **elemento fixo** enquanto os acordes vão se movimentando. A nota (ou notas) dessa corda solta vai sendo incorporada aos acordes, mesmo quando ela não “pertence” a eles (ou seja, mesmo quando não é nenhuma das notas estruturais presente na escala do acorde). Com isso, os coloridos harmônicos multiplicam-se, pois a nota pedal acaba cumprindo função tanto de caráter vertical (seja como nota da estrutura básica, nota de tensão ou mesmo nota “evitada”) quanto horizontal. Sendo assim, ela pode ser interpretada como **elemento-guia** que conecta e “costura” uma sequência de acordes ao mesmo tempo em que os tensionam. É o **elemento fixo** contrapondo-se aos **elementos móveis**, gerando contrastes. Por isso adotou-se na presente pesquisa o termo **elemento pedal**, ao invés de simplesmente chamar de **baixo pedal** ou **notas pedais**, pois é um elemento de constituição do caráter estilístico do grupo, utilizado de forma variada e em contextos diversos, não se limitando ao uso comumente descrito nos livros tradicionais de teoria. Algumas das “harmonias peculiares” atribuídas ao Clube da Esquina vêm desse recurso composicional, como o **interlúdio** da canção *Amigo, Amiga*, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos (Fig. 19), e a **seção B** da canção *Dona Olímpia*, de Toninho Horta e Ronaldo Bastos (Fig. 20). Tal recurso foi explorado no presente arranjo da canção *Chovendo na Roseira* por essa perspectiva.

Amigo, Amiga

Disco: *Milton* (1970)
de Milton Nascimento

Faixa 2

- Voz, violão: Milton Nascimento

Milton Nascimento e Ronaldo Bastos

The musical score for 'Amigo, Amiga' features a vocal line and a guitar accompaniment. The tempo is marked as $\text{♩} = 170$. The key signature has one sharp (F#). The score includes several annotations:

- Interlúdio 2**: A bracketed section at the beginning of the vocal line.
- Elementos móveis**: A note indicating that the vocal line moves in quarter notes, changing chromatically.
- Elemento fixo durante toda a seção (Nota pedal)**: A note indicating that the guitar accompaniment is a fixed element (pedal point) throughout the section.
- Chords**: The guitar accompaniment features chords such as G/A , $A6^{th}$, $F^{(9th)}/A$, and G/A (marked as $A6^{th}$).

Fig. 19: Trecho do **Interlúdio 2** da música *Amigo, Amiga*, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos (disco *Milton*, de 1970 - faixa 2)

Dona Olímpia

Disco: *Terra dos Piaçaras* (1979)
de Toninho Horta

Faixa 2

- Voz, violão: Toninho Horta

Toninho Horta e Ronaldo Bastos

The musical score for 'Dona Olímpia' features a vocal line and a guitar accompaniment. The tempo is marked as $\text{♩} = 56$. The key signature has one sharp (F#). The score includes several annotations:

- Seção B**: A bracketed section at the beginning of the vocal line.
- Chords**: The guitar accompaniment features chords such as $Am7^{(9th)}$, $Am7^{(9th)}$ (marked as $IVm(7M)$), $G7^{(9th)}$ (marked as $SubV7$ do $bIII$), and $G7M^{(9th)}$ (marked as $bIII7M$).
- Nota gl (2ª corda solta do violão) como elemento fixo (nota pedal) durante toda a seção**: A note indicating that the guitar accompaniment is a fixed element (pedal point) throughout the section.



Fig. 20: **Seção B** da música *Dona Olímpia*, de Toninho Horta e Ronaldo Bastos (disco *Terra dos Pássaros*, de 1979 - faixa 3)

Um dos tratamentos texturais mais explorados ao longo do arranjo, no que se refere à escrita das vozes, foi a alternância entre uníssonos e aberturas em bloco, que por vezes se desdobram em contracantos de caráter ativo ou passivo. As linhas vocais criadas na **introdução** (Fig. 21) sintetizam essa ideia. As vozes começam em uníssono. A partir do compasso 5, abrem-se em duas vozes em bloco (a voz 2 e 3 permanecem em uníssono). No compasso 6 as duas vozes graves executam um trecho um pouco mais ornamentado, voltando à ideia de bloco no compasso 7, que passa a apresentar abertura a três vozes, permanecendo com essa textura até o final da introdução. Movimentos contrários e oblíquos foram bastante explorados nesse trecho do arranjo. A **nona maior** dos acordes aparece de forma recorrente nos blocos a três vozes.



Fig. 21: **Introdução** do arranjo vocal de *Chovendo na Roseira*

Na **seção A**, as vozes 1 e 2 cantam a melodia principal em uníssono enquanto a voz 3 executa um contracanto de caráter ativo estruturado a partir das linhas melódicas apresentadas na **introdução**. Essa estrutura segue até o compasso 19. No compasso 20 ocorre uma inversão, as vozes 2 e 3 cantam a melodia principal em uníssono enquanto a voz 1 sustenta a nota **mi 3**, cumprindo a função de **elemento pedal** por quatro compassos. A partir do compasso 24, a textura trabalhada é de escrita em bloco na posição cerrada, porém sem seguir os procedimentos tradicionais das técnicas mecânicas, visando explorar de forma um pouco mais intensa os movimentos contrários e oblíquos. Nesse trecho utiliza-se novamente a ideia de começar em uníssono e terminar com abertura a três vozes. Na parte final da **seção A** (a partir do compasso 27), os compassos ficam simétricos, sem alternância entre 3/4 e 2/4. A harmonia dos quatro últimos compassos dessa seção (do 29 ao 32) foi modificada. Ao invés dos acordes || **F#7sus4** | **Em6/F#** | **A^(6, 9)** | **Em7/A** || da versão original (já transpostos para a mesma tonalidade do arranjo), optou-se pelos acordes **F#m7⁽¹¹⁾ (VIm7)** e **Fº (bVIº – diminuto auxiliar cumprindo função de passagem cromática entre o F#m7 e o Em7)**.

Na **seção B**, a textura trabalhada foi a de escrita em bloco a três vozes com prevalência de movimentos diretos e paralelos. O tratamento rítmico sofre algumas alterações. Durante a execução das frases melódicas, os compassos permanecem em 3/4. Não ocorre a alternância entre 3/4 e 2/4 explorada nas seções anteriores nem a passagem por um compasso 2/4 que aparece na versão original (compasso 27 do manuscrito). A alternância entre 3/4 e 2/4 só volta a aparecer no final das frases. O ritmo melódico da segunda metade das frases se expande, resultando na inserção de um compasso a mais. A melodia principal caminha entre as três vozes conforme indicado na partitura (compassos 35 ao 38 e 43 ao 46). A rearmonização também é explorada nessa seção, de acordo com a Fig. 22.



The figure displays a musical score for a vocal arrangement, divided into three horizontal staves: **Melodia Principal**, **Harmonia Original**, and **Rearmonização**. The **Melodia Principal** staff shows a melodic line with lyrics: "pe - ta - lin de ro - sa cor - re - ga - das pe - lo ven - to...". The **Harmonia Original** staff lists chords: **Em7**, **Em7**, **Em7**, **A7**, **D7M**, **A7sus4**, **A7**, and **Em7/A**. The **Rearmonização** staff shows modified chords: **Em7/F#**, **Em7/F#**, **Em7/D**, **Chm7(A7)**, **C7Muro**, **Em7/F#**, **D7/F#**, **Em7/B**, and **D7/F#**. A red box highlights a note in the melody with the text: "Na versão original o compasso é 2/4 e o ritmo melódico é de colcheia".

Fig. 22: Rearmonização da seção B do arranjo vocal de *Chovendo na Roseira*

Ao longo dessa seção, a 1ª corda solta do violão (mi 3) é utilizada como elemento pedal, ou seja, fica soando o tempo todo (Fig. 23).

Fig. 23: Violão da seção B do arranjo vocal de *Chovendo na Roseira* com indicação da 1ª corda solta cumprindo a função de elemento pedal

Na seção C, a melodia principal encontra-se estruturada integralmente no modo de si frígio. Na versão original, a harmonia é desenvolvida sobre um baixo pedal em si com acordes provenientes da mistura de vários modos. Um contracanto cromático descendente de caráter passivo presente na linha interna da harmonia (que vai da nota mi até fá#) norteia, em certa medida, a própria sequência dos acordes (esse contracanto é comumente utilizado em vários arranjos, inclusive na versão de 1974, no disco *Elis e Tom*). No arranjo vocal, optou-se por rearmonizar toda essa seção. Buscou-se enfatizar o “sabor” frígio. Assim, apenas acordes diatônicos do modo de si frígio foram utilizados (com exceção dos dois últimos compassos). Basicamente, a harmonia gira em torno de três acordes: **Bsus4**(add b9) (**Isus4**(add b9)); **F#m7**(b5 11)/A (**Vm7**(b5)/3º no baixo); **C7M**(#11 6) (**bII7M**). A utilização do acorde de primeiro grau com a quarta suspensa, sem a sétima e com a nona menor, é pouco usual para demarcar a sonoridade modal de si frígio, assim como a utilização do acorde com a quinta diminuta, porém tanto os acordes de tipologia **Xsus4** quanto **Xm7**(b5) são amplamente utilizados no repertório do Clube da Esquina, mesmo em ambientes harmônicos modais. Nenhum desses três acordes (**Bsus4**(add b9), **F#m7**(b5 11)/A, **C7M**(#11 6)) contém a nota ré, que é a terça menor da escala de si frígio. Essa nota aparece apenas no meio da seção, a partir do compasso 55, como nota melódica. A ausência do ré no início da seção gera, em um primeiro momento, um ambiente harmônico menos afirmativo em relação ao modo frígio, que se dissipa quando a nota

ré natural aparece na melodia. A Figura 24 apresenta a comparação entre a harmonia original e a rearmarização.

Fig. 24: Harmonia original e rearmarização da seção C do arranjo vocal da canção *Chovendo na Roseira*

No final dessa seção, utilizou-se o acorde $E7sus4^{(9)}$ como preparação para o retorno ao acorde de $A^{(add9)}$, porém, diferentemente da harmonia original, explorou-se a ideia de manter o baixo em *mi* e deslocar cromaticamente de forma descendente a tríade de *D* contida no interior do $E7sus4^{(9)}$, procedimento também visto em algumas músicas do Clube da Esquina.

A ideia de utilizar corda solta do violão como elemento pedal também é explorada nessa seção. Dos compassos 49 ao 60, a 1ª e a 2ª cordas soltas (notas *mi*³ e *si*², respectivamente) cumprem a função de elementos pedais. Nos compassos 61 ao 64, a 1ª e a 6ª cordas (notas *mi*³ e *mi*¹, respectivamente) cumprem essa função (Fig. 25).

Fig. 25: Violão da seção C do arranjo vocal de *Chovendo na Roseira* com indicação das cordas soltas que estão cumprindo a função de elemento pedal

Quanto à textura trabalhada nas vozes, essa seção apresenta uma combinação de escrita em bloco com contracanto de caráter ativo. Na escrita em bloco, a voz 1 fixa-se

na nota **mi³** durante os compassos 51 ao 58, cumprindo também a função de elemento pedal, enquanto a voz 2 canta a melodia principal. Como resultado, surgem intervalos de **segundas** e cruzamentos de vozes. A partir do compasso 59, todas as vozes cantam em bloco, começando em unísono e terminando com abertura a três vozes, seguindo a mesma ideia já explorada nas outras seções (Fig. 26).

Fig. 26: Seção C do arranjo vocal de *Chovendo na Roseira*

Depois de repetir praticamente todas as seções, porém com texto diferente, o arranjo caminha para sua conclusão. O *riff* do violão é modificado. O *shuffle* |:Ab^(6,9) | Ebm7/Ab:|| deixa de ser arpejado e passa a ser executado como acordes em bloco até o final, conforme indicado na partitura a partir do compasso 69. As vozes voltam a repetir praticamente as mesmas linhas dos primeiros quatorze compassos da **seção A**, porém com outra letra. A **coda**, que começa a partir do compasso 87, apresenta a frase “Ah! Você é de ninguém”, que fica se repetindo. Porém, em cada repetição, cada uma das vozes deixa de cantar essa frase e volta para sua respectiva linha da **introdução**, resultando, depois de três repetições, em um retorno ao mesmo tema apresentado no início do arranjo.

A ideia de trabalhar essa canção por um viés **modal** era algo que já existia antes do presente estudo, porém durante muito tempo foi sendo adiada. Ao longo da pesquisa,

percebeu-se que os elementos composicionais que estavam sendo estudados ajudariam a retomar a ideia de explorá-la com ênfase no **modalismo**. As métricas misturadas, o “elemento pedal” e os demais recursos expostos acima serviram como ferramentas nesse processo de exploração. A **seção C**, construída quase que integralmente sobre o modo **frígio**, é onde essa ideia fica mais evidente. O contexto modal foi o “solo” sobre o qual foi construído esse arranjo da roseira.

6. Considerações finais

A pesquisa integrou duas linhas de investigação: uma com foco no Clube da Esquina, em uma perspectiva analítica/estilística, e a outra com foco nos processos de criação de arranjos vocais. O estudo estilístico do Clube da Esquina revelou-se como uma espécie de compilação de vários procedimentos composicionais provenientes de culturas musicais diversas, que balizaram a prática da música popular urbana na década de 1970 e final da década de 1960. Apesar de o Clube da Esquina não ser o “inventor” de tais elementos, percebe-se, a partir das análises, que ele os combinou de forma particular, ressignificando-os em um contexto cultural próprio. Utilizando a ideia de **Continuum Criativo** proposta por Nascimento (2011) e transpondo-a do âmbito de **concriação**¹³ da “obra” na música popular para o âmbito de **concriação** das práticas e procedimentos composicionais, pudemos observar que essa reelaboração de tais procedimentos presente no trabalho do Clube da Esquina também se situa como **concriadora**, ou seja, contribuiu para o processo de reinvenção de práticas composicionais já existentes, para as transformações contínuas que permeiam os “modos” de se criar música, no caso, dentro do contexto cultural da música popular no Brasil.

Resgatando as reflexões apresentadas por Molina (2014) de que a sofisticação rítmica da música popular no Brasil reside justamente na fricção constante de dois diferentes princípios rítmicos, um de ordem circular e assimétrico (ligado às práticas modais da música africana) e o outro de ordem linear e simétrico (ligado à música de concerto europeia de caráter tonal), os dados levantados durante o processo analítico nos permitem expandir tais reflexões para o trato composicional do **Clube da Esquina** de uma forma geral, ou seja, essa fricção constante revela-se também no tratamento harmônico, melódico, timbrístico e formal. A sofisticação dos procedimentos composicionais do grupo assenta-se justamente no amadurecimento dessas fricções. O hibridismo tonal/modal, o “elemento pedal”, as polirritmias, o uso recorrente do **Vm7** e **bl1**, o uso diversificado do acorde **sus4**, as seções fortemente contrastantes, os cromatismos, entre outros elementos elencados, desvelam quão relevante foi para a constituição das características estilísticas do Clube da Esquina esse “friccionamento” entre **tradições modais** e a **tradição tonal**. Tudo isso é re combinado e inserido em um contexto de pro-

13 Hermilson Nascimento (2011) propõe os termos **Coletivo Autoral**, **Rede Interpoética** e **Continuum Criativo** para explicar o processo de criação e recepção na prática da música popular. A **Rede Interpoética** e o **Continuum Criativo** são constituídos pela prática de **concriação** da obra a partir dos vários arranjos e interpretações que vão surgindo em torno de uma peça ao longo do tempo e do caráter essencialmente aberto da composição popular, permitindo continuidade de criação. Assim, ele achou mais adequado utilizar o termo “concriação” em vez de “cocriação” para falar sobre esses processos.

dução fonográfica na “era da obra de arte montável” (MOLINA, 2014, p.14) subsidiada pelas novas tecnologias de gravação e manipulação sonora, assim como a efetivação do álbum como gênero complexo do discurso musical.

A pesquisa desses elementos como recursos criativos para elaboração de arranjos vocais possibilitou um processo de experimentações que resultaram em sonoridades mais diversificadas e em uma paleta maior de opções para a escrita de tais arranjos.

Todas essas experimentações se inter-relacionam. Foram trabalhadas de forma integrada no processo de criação dos arranjos, conectando-se aos elementos composicionais utilizados pelo Clube da Esquina.

Utilizando a ideia explorada por Molina (2014) de conceber a articulação dos parâmetros musicais em dois níveis, o **nível primário** e o **nível secundário**,¹⁴ observou-se, ao longo do trabalho de elaboração dos arranjos vocais, que esses elementos empregados pelo Clube da Esquina contribuíram tanto para a exploração composicional no **nível primário** quanto no **secundário**. Assim, ajudou a explorar tanto a trama das notas/acordes e interações rítmicas quanto a trama das texturas, timbres e estrutura formal, visando articular sonoridades mais variadas.

É possível vislumbrar, a partir de tudo que foi exposto, que o processo de criação de arranjos vocais vai muito além de aplicar técnicas de escritas. É, antes, um processo de concepção e reutilização de tudo que se apreende acerca das combinações dos elementos composicionais que nos cercam e que assimilamos de forma consciente ou não. É engendrar sonoridades a partir dos “saberes e fazeres” absorvidos ao longo de nossas experiências com as diversas culturas musicais, que de alguma forma retornam **recompiladas**, norteando nossa própria poética, subsidiando nosso próprio processo de expressão artística por meio da trama sonora. Os conteúdos abordados aqui apresentam-se, em certa medida, como mais um compartilhamento de experiências, nesse caso, a partir das vivências de cunho estético diante do repertório do Clube da Esquina e de cunho poético frente aos arranjos vocais. Inserir-se nessa grande rede de compartilhamento que constitui o nosso ofício em suas mais diversas práticas é a base de nosso crescimento como músicos e como agentes culturais e sociais.

14 Molina (2014) aborda a análise musical em dois níveis de articulação dos parâmetros estruturais, denominados de **nível primário** e **nível secundário**. No primeiro, em suma, o foco está na trama dos elementos no nível de notas, encadeamentos harmônicos, articulações motivicas, variações e desenvolvimento dos temas, enlace dos elementos rítmicos, micro e macroestrutura formal, entre outros parâmetros comumente utilizados no estudo do repertório europeu clássico-romântico e demais composições que, em maior ou menor grau, se conectam a esse paradigma. No **nível secundário**, o foco está na **composição das sonoridades**, no qual a trama dos sons é mais importante do que a trama das notas, em que o centro composicional está voltado mais para a dimensão do objeto sonoro, no qual a manipulação das texturas, densidades, âmbitos, intensidades etc. é mais valorizada do que a escolha dessa ou daquela nota musical específica.

Referências

ACERVO DIGITAL CHIQUINHA GONZAGA. Disponível em: <http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/>. Acesso em: 1 set. 2015.

ALMADA, C. *Arranjo*. Campinas: Ed. Unicamp, 2000.

AMARAL, Chico. *A música de Milton Nascimento*. Belo Horizonte: Gomes, 2013.

BAIA, S F. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. 2010. 279 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem*: histórias do Clube da Esquina. 7. ed. São Paulo: Geração, 2011.

CANÇADO, Wilson Lopes. *Novena, Crença e Gira Girou de Milton Nascimento e Márcio Borges*: análise de suas três primeiras composições criadas em uma noite de 1964. 2010. 146 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

CANTON, Ciro Augusto Pereira. *Nuvem no céu e raiz*: romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina (1970-1983). 2010. 171 f. Dissertação (Mestrado em História) – UFSJ, São João del-Rei, 2010.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

CORRÊA, Luiz Otávio. *Clube da Esquina e Belo Horizonte*: romantismo revolucionário numa cidade de formação ambígua. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

DINIZ, S. C. *“Nuvem Cigana”*: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB. 2012. 231 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

DOLORES, Maria. *Travessia*: a vida de Milton Nascimento. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FREITAS, Sérgio P. R. *Teoria da Harmonia na Música Popular*: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal. 1995. 174 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1995.

FREITAS, Sérgio P. R. Dos modos em seus mundos: usos do termo modal na teoria musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 18., 2008, Salvador. *Anais [...]*. Salvador, 2008. p. 450-457.

FREITAS, Sérgio P. R. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. 817 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: o Clube da Esquina como formação cultural*. 2000. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)*. 2006. 281 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

GUEST, I. *Arranjo: método prático*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996. v. 1, 2 e 3.

INSTITUTO ANTÔNIO CARLOS JOBIM. Disponível em: <http://www.jobim.org>. Acesso em: 1 mar. 2016.

MARTINS, Bruno Viveiros. *Som imaginário: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

MENEZES JÚNIOR, C. R. F. *Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras*. 2016. 562 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05052017-114221/pt-br.php>.

MOLINA, S. *A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960*. 2014. 152 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. *Fusões de gêneros e estilos na produção musical da banda Som Imaginário*. 2011. 266 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

NASCIMENTO, H. G. *Recriatura de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular*. 2011. 239 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

NICODEMO, Thais Lima. *Terra dos pássaros: uma abordagem sobre as composições de Toninho Horta*. 2009. 215 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

NUNES, Thais G. A. *A sonoridade específica do Clube da Esquina*. 2005. 175 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

NUNES, Thais G. A. *A voz de Milton Nascimento em presença*. 2015. 96 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

OLIVEIRA, Rodrigo Francisco. *Mil tons de Minas: Milton Nascimento e o Clube da Esquina – cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira*. 2006. 134 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

PERSICHETTI, Vincent. *Harmonia no século XX: aspectos criativos e prática*. Trad. Dorotea Kerr. São Paulo: Via Lettera, 2012.

RAMOS, M. A. da S. *O ensino da Regência Coral*. 2003. 107 f. Tese (Livre-Docência) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

RODRIGUES, Mauro. *O modal na música de Milton Nascimento*. 2000. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

SBERNI JUNIOR, Cleber. *O álbum na indústria fonográfica: contracultura e o Clube da Esquina em 1972*. Dissertação (Mestrado em História) – Unesp, Franca, 2007.

SILVA, Carlos Alberto Silva da. *A negritude através de Maria Maria de Milton Nascimento*. 2003. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

SOUZA, Alberto Carlos de. *Minas e Geraes: um recorte na cultura e na história através de Milton Nascimento*. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Salgado de Oliveira, Niterói, 2010.

STARLING, Heloísa. *Coração americano: panfletos e canções do Clube da Esquina*. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. São Paulo: Edusc, 2004.

TAGG, Philip. *Everyday Tonality II: towards a tonal theory of what most people hear*. New York; Huddersfield: The Mass Media Scholar's Press, 2014.

TEDESCO, Cybelle Angélique Ribeiro. *De Minas, mundo: a imagem poético-musical do Clube da Esquina*. 2000. 210 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

VIEIRA, Francisco Carlos Soares Fernandes. *Pelas esquinas dos anos 70: utopia e poesia no Clube da Esquina*. 1998. 132 f. Dissertação (Mestrado em Poética) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. *Revista USP, dossiê música brasileira*, São Paulo, n. 87, p. 14-27, 2010.

VITENTI, Ada Dias Pinto. *Uma certa musicalidade nas esquinas de Minas (1960-1970)*. 2010. 130 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, R. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Textos, canções e sons no Brasil pós-1964: o Grupo de Teatro Opinião em cena*

**Texts, songs, and sounds in post-1964 Brazil:
the Opinião Theater Group on stage**

Kátia Rodrigues Paranhos¹
akparanhos@uol.com.br
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Submetido em 06/06/2020
Aprovado em 21/10/2020

Resumo

Este texto aborda a importância histórica do Grupo de Teatro Opinião (1965-1980) e dos seus espetáculos como expressão política de resistência à ditadura militar no Brasil. Na esteira disso, focalizo de que forma a utilização do discurso musical afeta o espectador não só por meio dos parâmetros sonoros, mas igualmente pela sua capacidade de sugerir imagens e de inventar espaços e lugares ao criar figurações cênico-dramáticas. Enfatizo, como características fundamentais desse teatro musicado, a mistura de tradições culturais e a produção/criação artística dos atores/cantores. Daí a pertinência da discussão sobre o contraponto entre as linguagens musicais e plásticas na composição da polifonia intrínseca ao espetáculo teatral.

Palavras-chave: Grupo de Teatro Opinião; sons; encenação.

Abstract

This text addresses the historical importance of the Opinião Theater Group (1965-1980) and its performances as political expressions of resistance to the Brazilian military dictatorship. Accordingly, I focus on how using musical discourse affects the audience not only through sound parameters, but also through its ability to suggest images and invent spaces and places by creating scenic-dramatic figurations. I highlight as the crucial characteristics of this musical theater the mix of cultural traditions and actors/singers' artistic production/creation. Thus, it is relevant to discuss the counterpoint between musical and plastic languages in the composition of the polyphony that is inherent to theatrical performance.

Keywords: Opinião Theater Group; sounds; staging.

* Este trabalho recebeu apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

1 Doutora em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Bolsista produtividade em pesquisa do CNPq e do Programa Pesquisador Mineiro, da Fapemig. Autora, entre outros livros, de *História, teatro e política* (São Paulo: Boitempo, 2012) e *Cena, dramaturgia e arquitetura: instalações, encenações e espaços sociais* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2014).

Teatro e música

A experiência do teatro musicado no Brasil conheceu uma de suas fases mais férteis durante as décadas de 1960 e 1970. Nesses anos, o teatro brasileiro frequentemente se organizou sob o formato de espetáculo cantado para responder de modo crítico ao regime militar instaurado em 1964. As soluções estéticas mobilizadas nessas peças reeditaram as práticas nacionais da farsa e do teatro de revista, assimilaram influências estrangeiras (como dos alemães Erwin Piscator e Bertolt Brecht e do musical americano) e, acima de tudo, afirmaram caminhos artísticos originais capazes de envolver o público. Os textos musicais registraram instantes históricos, ao mesmo tempo em que fixaram tendências que transcenderam aquela conjuntura específica, deixando lições estéticas às quais se pode voltar hoje, entre elas as estratégias épicas, isto é, as narrativas (a maneira de a música se inserir no enredo) e os diálogos em verso. Como a atividade musical dialoga com outros campos do fazer artístico, trata-se, portanto, de compreender o “fato música” como uma “colcha” extensa e complexa de relações dinâmicas e plurais. Estas variam entre a semiologia, a história, a sociologia, a antropologia, técnica e arte, ideologia e política, e comportam relações que se exprimem dentro e “fora” do fenômeno musical. Daí o interesse em analisar três montagens do Grupo Opinião, a junção da música e do teatro como expressões de engajamento e de intervenção sonora que fluíam nos espetáculos e para fora deles nos tempos difíceis da ditadura militar brasileira, que ainda mostraria fôlego para perdurar, com maior ou menor força, por longos 21 anos.

“Eu não mudo de opinião”

No Brasil pós-golpe militar de 1964, o ambiente de tensão instaurado acirrou antagonismos de toda ordem que se espalharam pelos campos sociais, políticos e culturais. O teatro se destaca nesse contexto por se organizar em posição de luta contra o regime, mantendo assim uma postura militante. Na época, o grupo de artistas, que esteve ligado ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), reuniu-se com o intuito de criar um foco de resistência e protesto contra aquela situação. Foi então produzido o espetáculo musical *Opinião*, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), cabendo a direção a Augusto Boal.² O espetáculo apresentado no Rio de Janeiro, em 11 de dezembro de 1964, no Teatro Super Shopping Center, marcou o nascimento do grupo e do espaço teatral que veio a se chamar Opinião.³ Os integrantes do núcleo permanente eram Oduvaldo Vianna Filho (o Vianinha), Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves, Ferreira Gullar, Thereza Aragão, Denoy de Oliveira e Pichin Plá. “Uma das atividades do CPC era fazer teatro

2 A direção musical do *show* foi de Dori Caymmi, com a participação dos músicos Roberto Nascimento no violão, Hekel Tavares na flauta e João Jorge Vargas na bateria (COSTA et al., 1965, s.p.).

3 De acordo com João das Neves, o nome Grupo Opinião passou a ser utilizado a partir da encenação de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, em 1966 (NEVES, 1987, p.58).

político de rua, como o *Auto do cassetete*, *Auto da reforma agrária*, *Auto do Tio Sam*. Quando veio o golpe criamos o Grupo Opinião” (FERREIRA GULLAR, 2006a, p.33).

Desse modo, em dezembro de 1964, com direção de Augusto Boal, estreava o *Show Opinião* (criação de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa), uma referência no teatro brasileiro contemporâneo. O *show* foi organizado no famoso Zi-cartola – restaurante do sambista e compositor Cartola e de sua companheira Zica –, onde ocorriam reuniões de músicos, artistas, estudantes e intelectuais (CASTRO, 2004, p.85). Foi esse o ambiente catalisador da união de interesses de experientes dramaturgos e músicos, com diferentes estilos e atuações no campo cultural, que resultou num roteiro inédito: um espetáculo musical que continha testemunhos, música popular, participação do público, apresentação de dados e referências históricas,⁴ enfim, um mosaico de “canções funcionais”⁵ e de tradições culturais.⁶ Tanto o enredo quanto o elenco eram notadamente heterogêneos e talvez seja esse o motivo pelo qual o Opinião tenha começado sua trajetória com sucesso. O grupo privilegiou, desde a estreia, a forma do teatro de revista, numa mescla de apropriações e ressignificações do “popular” e do “nacional”, abrindo igualmente espaço para apresentações com compositores de escolas de samba cariocas.⁷

João das Neves, que dirigiu o Opinião por dezesseis anos, recorda:

O nosso trabalho era fundamentalmente político e, assim, pesquisar formas nos interessava – e interessa – muito. [...] A busca em arte não é apenas estética – ela é estética e ética ao mesmo tempo. Eu coloco no que faço tudo o que eu sou, tudo o que penso do mundo, tudo o que imagino da possibilidade de transformar o mundo, de transformar as pessoas. Acredito na possibilidade da arte para transformar. Se não fosse assim, eu não faria arte; faria outra coisa. (NEVES, 1987, p. 21).⁸

Podemos afirmar que o espetáculo não só focalizava, como também mistificava “novos lugares da memória: o morro (favela + miséria + periferia dos grandes centros urbanos industrializados) e o sertão (populações famintas, [...] o messianismo religioso [...] e o [...] coronelismo)” (CONTIER, 1998, p.20). Por meio da música, as interpretações e discussões a respeito dessas realidades fluíam no espetáculo, alternadas por depoimentos dos “atores” que compartilhavam, fora do palco, as mesmas dificuldades canta-

4 As estatísticas, elementos peculiares do *Show Opinião*, eram citadas no decorrer do espetáculo entre canções e falas. Fazia-se um corte para transmitir as informações sobre a sociedade brasileira, como, por exemplo, a porcentagem de êxodo rural no início da década de 1960. Essa colagem é uma característica do teatro de teor político que cruza cenas fictícias e realidade (WILLETT, 1967).

5 Expressão utilizada por Eric Hobsbawm ao se referir às cantigas de trabalho, músicas satíricas e lamentos de amor (HOBSBAWM, 1991, p.52).

6 No programa do espetáculo (“As intenções do Opinião”), pode-se ler: “A música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social; quando mantêm vivas as tradições de unidade e integração nacionais” (COSTA *et al.*, 1965, p.7).

7 Trecho de abertura do *show*: “A luz dos refletores se acende, entra João do Vale. [...] João do Vale ao público: Peba é um tatu. A gente caça ele para comer. Com pimenta fica mais gostoso. Eu vou cantar [...]. ‘Seu Malaquias preparou / Cinco pebas na pimenta / Só o povo de Campinas / Seu Malaquias convidou mais de quarenta / Entre todos os convidados / Pra comer peba foi também Maria Benta Benta / Benta foi logo dizendo / Se arder, não quero, não / Seu Malaquias então lhe disse: pode comer sem susto / Pimentão não arde, não / [...] / Ai, ai / Ai, seu Malaquias / [...] / Você disse que não ardia / Ai, ai / Tã ardendo pra danar / [...]’” (VALE; BATISTA, Zé. “Peba na pimenta” *apud* COSTA *et al.*, 1965, p.15-16).

8 Vale conferir o documentário *Memórias do Grupo Opinião*, de 2019, de Paulo Thiago.

das por eles, como nos casos de João do Vale (nordestino retirante) e Zé Kéti (morador de uma favela carioca). Já Nara Leão – conhecida como a musa da bossa nova que personalizava a classe média – assumia uma postura de engajamento e se posicionava de forma ativa e questionadora da realidade brasileira.

Meu nome é João Batista Vale. [...] Moro na Fundação da Casa Popular de Deodoro, rua 17, quadra 44, casa 5. Duas horas, sem encontrar ladrão, chega lá. Tenho duzentas e trinta músicas gravadas, fora as que vendi. De quinhentos mil réis pra cima já vendi muita música. [...] Minha terra tem muita coisa engraçada, mas o que tem mais é muita dificuldade pra viver. (VALE *apud* COSTA *et al.*, 1965, p.19).

Meu nome é José Flôres de Jesus. [...] Vida de sambista vou te contar. Passei oito anos em estúdio de rádio, atrás de cantor, até conseguir gravar minha primeira música: o samba – “A voz do morro”. Aí ele teve mais de 30 gravações. [...] O dinheiro que ganhei deu pra comprar uns móveis de quarto estilo francês e comi três meses carne. Dava pra ir à feira nos domingos e trazer cesta cheia de compras. (ZÉ KÉTI *apud* COSTA *et al.*, 1965, p.19-20).

Meu nome é Nara Lofego Leão. [...] Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música brasileira, mas vou fazendo. Mas é mais ou menos isso – eu quero cantar todas as músicas que ajudem a gente a ser mais brasileiro, que façam todo mundo querer ser mais livre, que ensinem a aceitar tudo, menos o que pode ser mudado. (LEÃO *apud* COSTA *et al.*, 1965, p.20).

Esse movimento de aproximação das diferenças num palco de teatro foi conduzido por uma tendência ainda de caráter cepecista, uma vez que, nos CPCs, o principal lema era portar-se como transmissor de uma mentalidade revolucionária para o povo e assim atingir a tão utópica revolução social.⁹ Não poderia ser diferente, pois os dramaturgos do *Opinião*, como Vianinha e o poeta Ferreira Gullar, eram membros ativos dos Centros Populares de Cultura e utilizavam suas peças, inclusive o musical *Opinião*, como meio de “fazer emergir” na plateia “valores novos” e uma “capacidade mais rica” de sentir a “realidade” (KÜHNER; ROCHA, 2001, p.54-55), no intuito de estabelecer uma identificação entre os atores e o público. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves, “encenava-se um pouco da ilusão que restara do projeto político-cultural pré-64 e que a realidade não parecia disposta a permitir: a aliança do povo com o intelectual, o sonho da revolução nacional e popular” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1995, p.23-24).

Mas não só a união de música e teatro tornou o *Opinião* uma referência. Sua relevância histórica se evidenciou, entre muitos motivos, graças ao momento no qual foi gerado: a estreia do *show* ocorreu quando o golpe militar ainda não completara um ano de vida e é tida como a primeira grande expressão artística de protesto contra o regime. A respeito disso, comenta Augusto Boal (2000, p.226):

Eu queria que escutassem não apenas a música, mas a ideia que se vestia de música! Opinião não seria um show a mais. Seria o primeiro show de uma nova

9 Sobre a noção de povo para os integrantes do CPC, ver “Caminhos de uma arte popular” (MOSTAÇO, 2016, especialmente p.59-60).

fase. Show contra a ditadura, show-teatro. Grito, explosão. Protesto. Música só não bastava. Música ideia, combate, eu buscava: música corpo, cabeça, coração! Falando do momento, instante!¹⁰

Também chama atenção a configuração geral do espetáculo, que, em forma de arena, não dispunha de cenários, somente de um tablado onde três “atores” encarnavam situações corriqueiras daquele período, como a perseguição aos comunistas, a trágica vida dos nordestinos e a batalha pela ascensão social dos que viviam nas favelas cariocas; tudo isso, acrescenta-se, regado a música que visava alfinetar a consciência do público. O repertório, embora fosse assinado por compositores de estilos diversificados, percorria uma linha homogênea de contextos regionais, concedendo-se amplo destaque a gêneros musicais como o baião e o samba. As canções cantadas – por sinal, várias delas marcaram os anos 1960 a ponto de frequentarem inclusive a parada de sucesso – exprimiam uma fala alternativa e ilustrativa no musical. Em “Borandá”, de Edu Lobo, Nara Leão fazia ressoar, com sua voz melancólica, a tristeza dos retirantes que, impelidos pela seca, eram obrigados a abandonar a zona rural nordestina (“Vambora anda / Que a chuva não chegou / Borandá / Que a terra já secou / Borandá / Já fiz mais de mil promessas / Rezei tanta oração / Deve ser que eu rezo baixo / Pois Meu Deus não me ouve, não / É borandá etc. / Vou me embora, vou chorando” (LEÃO *apud* COSTA *et al.*, 1965, p.28-29). Em “Carcará”, a composição mais emblemática do negro maranhense João do Vale, em parceria com Zé Cândido, a mesma intérprete desfiava a história dessa ave sertaneja, apelando para metáforas sobre sua valentia e coragem; nessa canção era possível perceber a relação que se estabelecia entre o carcará e a ditadura militar, que investia com toda fúria contra os que a ela se opunham. Vejamos mais alguns exemplos:

1. a condição do nordestino retirante, no olhar de Zé Kéti (*apud* COSTA *et al.*, 1965, p.44), em “Favelado”:

O morro sorri mas chora por dentro
Quem vê o morro sorrir
Pensa que ele é feliz
Coitado
O morro tem sede
O morro tem fome
O morro sou eu
Um favelado.

2. a questão da terra em “Missa Agrária”, de Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Lyra (*apud* COSTA *et al.*, 1965, p.39):

Eu sou um pobre caboclo
Ganho a vida na enxada

¹⁰ Em *Revolução na América do Sul* – encenada em 1960, em São Paulo, no Teatro de Arena –, Boal, ao tratar da exploração do trabalhador, optou por um espetáculo musicado entrecruzado por histórias em formato de esquetes (BOAL, 1960). Para o diretor, “em Opinião, os fatos não estão expostos caoticamente, embora muitas vezes conflituem. Há uma ideia central organizadora da obra, embora nem sempre explícita. A mesma ideia informa as canções de Zé e João, de Pete Seeger e do anônimo espanhol ‘al pueblo y a las flores no los mata el fuzil’. Porque não os mata, *Opinião* tenta dizer: a simples existência de opinião é prova de perenidade de flores e povo” (BOAL *apud* MOSTAÇO, 2016, p.97).

O que colho é dividido
Com quem não plantou nada
Se assim continuar
Vou deixar o meu sertão
Mesmo com os olhos cheios d'água
E com dor no coração.

3. a esperança no futuro em “A voz do morro”, de Zé Kéti, e em “Quarta-feira de cinzas”, de Vinicius de Moraes e Carlos Lyra:

Eu sou o samba
A voz do morro sou eu mesmo, sim senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor
Eu sou o rei dos terreiros... (apud COSTA et al., 1965, p.49).

E no entanto é preciso cantar
Mais do que nunca é preciso cantar
É preciso cantar e alegrar a cidade
A tristeza que a gente tem
Qualquer dia vai se acabar. (apud COSTA et al., 1965, p.78).¹¹

Incluir o(s) marginalizado(s) na cena teatral brasileira não foi um mérito exclusivo do *show*. Basta lembrar de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri.¹² Contudo, o formato musical e o roteiro não cronológico diferenciavam o *show* pela aproximação que esses elementos propiciavam entre palco e plateia. Como decorrência de toda a sua concepção, o *Show Opinião* se calcava no pressuposto de que a representação da realidade se alinha com a perspectiva de “teatro verdade” e implica a criação de um ambiente de comunhão e igualdade entre todas as partes envolvidas no espetáculo, sobretudo o público, como se todos tivessem um denominador comum: estariam unidos por pertencerem, de maneira inescapável, à mesma realidade.

Vários autores preocupados com a situação pós-golpe refletiram acerca da importância do teatro, dos dramaturgos e atores que foram personagens ativos desse período de repressão. Entre eles, podemos mencionar Maria Helena Kühner e Helena Rocha, que examinam a formação do Grupo de Teatro Opinião (e o *show* inaugural) como referência de postura política no início do governo militar. Na leitura da análise por elas desenvolvida, é possível vislumbrar uma expressão de urgência de mudança almejada por um grupo que muitos qualificavam de “idealistas, utópicos, românticos, ingênuos,

11 Sobre o *show*, ver um pequeno trecho no filme *O desafio*, de 1965, de Paulo César Saraceni, e a gravação das músicas no disco de agosto de 1965. “Este é, sem dúvida, um lançamento esperado pelo público brasileiro: o *Show Opinião* em disco. Aqui estão, na voz de Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale, os momentos emocionantes do espetáculo, gravados em cena, e aquelas músicas que são hoje sucessos populares no Brasil: ‘Opinião’, ‘Carcará’, ‘Noticiário do Brasil’, ‘Tiradentes’, e tantas outras. [...] Rompendo com os métodos usuais, o espetáculo foi feito de modo a revelar o substrato humano, social, político, que se encontra sob as composições musicais de João do Vale e Zé Kéti e na opção de Nara ao se tornar a intérprete da música popular socialmente engajada. [...] Trata-se, aqui, de uma condensação do espetáculo feita de modo a preservar-lhes as qualidades e a autenticidade originais. Este lançamento permitirá, aos que viram o espetáculo, reviver aqueles momentos emocionantes; e aos que não viram, a oportunidade de conhecê-lo” (Texto do encarte do LP *Show Opinião* reproduzido no CD, de 1994, com título homônimo).

12 Segundo Iná Camargo Costa (1996, p.21), “a novidade era que *Black-tie* introduzia uma importante mudança de foco em nossa dramaturgia: pela primeira vez o proletariado como classe assume a condição de protagonista de um espetáculo”. A busca do nacional, do popular, do homem do povo, está presente também nos filmes do diretor Nelson Pereira dos Santos em *Rio 40 graus*, de 1954-1955, e *Rio, Zona Norte*, de 1957 (RIDENTI, 2014, p.83).

loucos [...] que viveram a geração da utopia” (KÜHNER; ROCHA, 2001, p.34-35) e que nela criavam e se apoiavam, a fim de fazer do musical a primeira manifestação de engajamento do teatro brasileiro após a ditadura.¹³

Um exemplo disso era a utilização da música regional, tão presente na constituição do *show Opinião*. O conteúdo dessas representações transita entre o público e o privado, mostrando as mazelas da vida individual do trabalhador e do ambiente ao seu redor. Uma vez identificada essa fagulha de inconformismo, o público do teatro, ali, diante do palco, tem a oportunidade de “retomar a posse de si mesmo, de reencontrar o próprio nome (‘Eu sou’), de situar-se no plano social” (KÜHNER; ROCHA, 2001, p.69).

Logo, por meio desse acontecimento cênico, visualiza-se um leque de possibilidades revolucionárias dado pelas representações culturais. O teatro, portanto, passa a se caracterizar não somente como meio de encenação da realidade na qual se encontra, mas também como divulgador de lugares e sentidos político-culturais. Destaco, aqui, alguns trechos especialmente de duas músicas do espetáculo que empolgavam a plateia que superlotava o teatro naquelas noites sombrias. Na primeira, “Opinião”, Zé Kéti cantava: “Podem me prender / Podem me bater / Podem até deixar-me sem comer / Que eu não mudo de opinião”.¹⁴ Na segunda, “Carcará”, pela voz de Nara Leão, João do Vale narrava as aventuras de um pássaro voraz do sertão, que não morre porque, com seu bico volteado que nem gavião, “pega, mata e come” (COSTA *et al.*, 1965, p.41-42).

Opinião foi a primeira aula dada ao público sobre como reaprender a ler certas obras de arte – ensinamento extremamente útil nos anos (de censura) que se seguiram. O clima, na plateia compacta, ensopada de suor e envolvida pelas paredes de concreto do teatro, era de catarse e sublimação. Vivia-se a sensação de uma vitória que tinha sido impossível lá fora. (SEM AUTORIA *apud* KÜHNER; ROCHA, 2001, p.72).

O sentimento de transformação política está presente em todo o corpo da peça. Suas origens musicais, o passado dos integrantes no cenário de oposição e intervenção política, bem como as particularidades dos atores estreantes, tornam-se intrigantes peças de um complexo quebra-cabeça que faz desse espetáculo uma importante referência na trajetória engajada do teatro brasileiro. Para Dias Gomes, “a plateia que ia assistir ao *Show Opinião*, por exemplo, saía com a sensação de ter participado de um ato contra o governo” (GOMES, 1968, p.11).¹⁵

13 Para Hélio Fernandes, numa matéria, em 1965, no jornal *Tribuna da Imprensa*, “‘Opinião’ é um espetáculo para ver uma, cinco, dez vezes, sem cansar. É recomendável para os que gostam do chamado ‘teatro digestivo’; para os que querem apenas se distrair com um bom musical; para os que vão aos teatros sem compromissos, e também para os que gostam de sair dos espetáculos com ‘alguma coisa para pensar’” (FERNANDES, 1965, p.23). O *Opinião*, “de acordo com João das Neves [...], atraiu basicamente estudantes e pessoas do mundo artístico, apesar de seu público variar de estudantes a classe média alta. Entretanto, o número de espectadores que viram o espetáculo dá uma ideia mais ampla de sua recepção. Ross Butler conta que em algumas semanas mais de 25 mil pessoas o tinham visto no Rio, e que, em São Paulo e Porto Alegre (onde foi encenado mais tarde), mais de cem mil pessoas o assistiram. O espetáculo teve também um efeito multiplicado: *Opinião* se tornou emblemático de protesto e solidariedade para muitos outros que não viram o *show*, mas, tendo ouvido falar dele, compraram o disco” (DAMASCENO, 1994, p.169).

14 A canção “Opinião” “tornava-se uma senha de reconhecimento da tribo ideológica. Por metonímia, por simbolização” (MOSTAÇO, 2016, p.101).

15 O *show*, porém, não foi unanimidade de crítica. Por exemplo, nas páginas da *Revista Civilização Brasileira*, o jornalista e crítico de teatro Paulo Francis observava que “qualquer protesto é útil [...], pois, desde 1º de abril, o país parece imerso em catatonia, precisando de ser sacudido.

Segundo Gullar, o *show* musical era “bem-humorado, engraçado, irreverente, que colocava as questões políticas, mas de uma maneira muito discreta”

[...] todo mundo percebia, mas a censura não percebeu o que tava sendo colocado ali, quando ela se deu conta, já era tarde, porque o espetáculo tinha se tornado um sucesso [...], o teatro vendia ingressos, lotações inteiras com um mês de antecedência, então a ditadura não tinha coragem de proibir o espetáculo que tinha tamanha popularidade, mas eles aprenderam a lição e a partir daí eles começaram a censurar outras peças. (GULLAR *apud* COUTINHO, 2011, p.156).¹⁶

“O teatro, que bicho deve dar?”

Depois do sucesso do *show Opinião*, uma nova produção entrava em cartaz, no dia 21 de abril de 1965: o espetáculo *Liberdade, liberdade*, coletânea de textos de autores sobre o tema, reunidos por Flávio Rangel e Millôr Fernandes.¹⁷ Em fins de 1965, com *Brasil pede passagem*, elaborado por todos os integrantes do grupo, é repetida a fórmula da colagem. No entanto, nesse caso, o espetáculo é proibido.¹⁸

No dia 9 de abril de 1966, com a direção de Gianni Ratto, a peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar) é encenada pelo grupo no Rio de Janeiro e conquista os prêmios Molière e Saci.¹⁹ É interessante frisar que o “bicho” dá início à coleção Teatro Hoje, da editora Civilização Brasileira, coordenada por Dias Gomes:

Cada novo volume deverá responder a esta pergunta: isto serve à busca de caminhos próprios para o nosso teatro? [...] Importante é dar aos nossos autores, diretores e atores, as armas necessárias para prosseguir na revolução iniciada na década de cinquenta, quando um surto

Mas *Opinião*, quando chega ao público, pelos intérpretes e a música, nada contém de indutivo à ação política. Basta-se a si próprio, é muito agradável [...]. Mas daí a considerá-lo como um evento político vai uma certa distância, pois, nesse terreno, o espetáculo nunca sai do *Kindergarten* sentimental da esquerda brasileira” (FRANCIS, 1965, p.215-216). Para José Ramos Tinhorão, no texto “Um equívoco de ‘Opinião’”, de 1966, o *show* pode ser entendido como uma das “criações de um grupo de classe média para consumo das próprias ilusões” (TINHORÃO, 1997, p.86).

16 “O *show* teve uma enorme repercussão; era feito com habilidade, uma coisa engraçada, cheia de música, Narinha Leão, lindinha, conquistando as pessoas, o João do Vale, que era um compositor do Nordeste e Zé Kéti, um compositor do morro. Ninguém com compromisso político, com marca política nenhuma, mas o conteúdo do show, no meio das brincadeiras, era contra a ditadura mesmo. No fundo, reafirmar o plano da reforma agrária, a luta de classes, contra a exploração. O povo, a intelectualidade toda e o pessoal de classe média se identificou, viu que aquilo era expressão contrária à ditadura e o teatro era lotado com meses de antecedência. Quando a ditadura se deu conta, não pôde fazer nada, porque não podia fechar um espetáculo que era o sucesso do teatro na época” (GULLAR *apud* RIDENTI, 2014, p.107). Edécio Mostaço assinala que a encenação exercitava “uma comunicação entre iniciados: palco e plateia irmanados na mesma fé” (MOSTAÇO, 2016, p.97-98). Por outro lado, Marcos Napolitano pontua que esse mesmo “circuito fechado” representava “a ampliação e a massificação do público, bases fundamentais para entender a entrada dos produtores culturais de esquerda na indústria cultural” (NAPOLITANO, 2001, p.75).

17 O texto teatral *Liberdade, liberdade* foi publicado em 1965 pela editora Civilização Brasileira.

18 Por conta disso, o Grupo Opinião lança o *show* musical *Samba pede passagem*, para o qual convoca a fina flor da música popular brasileira da época (Araci de Almeida, Baden Powell, Ismael Silva e MPB 4), com uma produção cara, de elenco gigante, que quase leva o grupo à falência (DORIA, 1975, p.174-177; KÜHNER; ROCHA, 2001, p.91-92).

19 O elenco era integrado por Agildo Ribeiro, Oduvaldo Vianna Filho, A. Fregolente, Rafael de Carvalho, Helena Ignez, Virgínia Valli, Sérgio Mamberti, Thelma Reston, Ângelo Antônio, Othoniel Serra, Emmanuel Cavalcanti, Osvaldo Loureiro, Denoy de Oliveira, Hugo Carvana, Antônio Pitanga, Francisco Milani, Manuel Pêra e Odete Lara. A direção musical estava sob a batuta de Geni Marcondes e Gaya, com músicas de Geni Marcondes e Denoy de Oliveira (VIANNA FILHO; GULLAR, 1966, s.p).

de dramaturgia nativa ameaçou lançar as bases de um teatro brasileiro autêntico. [...] Este movimento está sendo, no momento, contido por fatores políticos e econômicos, que dificultam o acesso ao palco dos nossos melhores autores, desencorajando-os a prosseguir em suas pesquisas. [...] só a análise aprofundada [da] realidade, com o consequente equacionamento dos nossos problemas e o estudo do comportamento do nosso homem em face deles, poderão levar-nos a uma dramaturgia brasileira autêntica. É preciso sermos fiéis ao nosso povo e ao nosso tempo. (GOMES *apud* VIANNA FILHO; GULLAR, 1966, s.p.).

Na visão de João das Neves, o “bicho” diz muito da forma de trabalho do grupo:

O “bicho” começou a surgir após alguns de nós termos visto o filme *Tom Jones*, que nos causou a todos viva impressão. O mais entusiasmado, como sempre, era o Vianna. Bom, dias após o Sérgio Ricardo nos convidou para ouvir em sua casa a leitura de uma peça sua [...]. Saímos de lá sem muito entusiasmo. [...] Vai daí eu comentei [...] que a peça do Sérgio tinha uma bela ideia desperdiçada. Seria legal seguir um caminho parecido com o do filme, que daria um texto do barulho. E sugeri que escrevêssemos o tal texto. Vianinha logo pegou a bola com a paixão que o caracterizava e na reunião seguinte decidimos que iríamos definitivamente tentar escrever a peça. Resolvemos ainda que o roteiro seria coletivo. Todos nós participaríamos de sua elaboração, o que efetivamente aconteceu. À medida que o roteiro foi ganhando corpo, decidimos que Vianinha e eu escreveríamos o texto em prosa e que o Gullar o versificaria posteriormente. E assim procedemos. Eu ia para a casa do Vianinha, [...], pegava uma cena e o Vianna pegava outra. Ele ficava no quarto e eu na pequena saleta. Feito isso, mostrávamos um para o outro nosso trabalho e repassávamos para o Gullar, que os punha em versos. Em uma das reuniões de avaliação, o Vianna disse-me (e aos demais) que não estava se sentindo bem porque eu escrevia sem mostrar a ele, o que, sinceramente, me chocou. Fiquei tão magoado com isso que na mesma reunião abdiquei de continuar escrevendo o texto. A essa altura o primeiro ato já estava todo pronto e o roteiro final também. Vianna e Gullar continuaram a tarefa. Acho que foi o primeiro grande mal-estar dentro do grupo. Mal-estar que se acentuou porque, ao terminarem a redação final do texto, o Vianinha propôs que nós três assinássemos a autoria, o que eu recusei. A gente acabou passando por cima disso, mas alguma coisa ali se quebrou. (NEVES *apud* KÜHNER; ROCHA, 2001, p.92-93).

Utilizando linguagem e temas da literatura de cordel, o espetáculo narra em versos a saga de um camponês, Roque, que, à semelhança de um João Grilo (de *Auto da compadecida*),²⁰ supera suas muitas vicissitudes com inventivas estratégias de sobrevivência – mostrando que a “engenhosidade popular” é capaz de resistir aos golpes dos poderosos. Dito de outra maneira, fazendo da política um emblema dos impasses políticos da ditadura, os autores propõem “um voto de confiança no povo brasileiro”, como dizem no prefácio da peça, intitulado “O teatro, que bicho deve dar?”:

O bicho é também um voto de confiança no povo brasileiro porque procura suas forças nas nossas tradições, porque utiliza os versos, as imagens, o sarcasmo, a

20 *Auto da Compadecida*, peça teatral em forma de auto, em três atos, foi escrita por Ariano Suassuna em 1955. Da literatura de cordel, Suassuna tomou emprestado o personagem João Grilo, figura folclórica presente tanto no Brasil quanto em Portugal. A peça foi encenada pela primeira vez em 11 de setembro de 1956, no Teatro de Santa Isabel, pelo Teatro Adolescente do Recife, sob direção de Clênio Wanderley, figurino de Victor Moreira, cenários de Aloísio Magalhães e, no papel de João Grilo, Agildo Ribeiro.

desilusão, a ingenuidade e a feroz vitalidade que a literatura popular, durante dezenas de anos, vem criando [...].

O bicho é o impasse. Impasse em que nos metemos não devido à nossa irresponsabilidade e corruptibilidade. Ao contrário – o homem é capaz de viver esse impasse porque é altamente responsável e incorruptível. E, felizmente, também é capaz de, em determinado momento, sofrendo o insuportável, superar o impasse. (VIANNA FILHO; GULLAR, 1966, s.p.).²¹

No mesmo prefácio, os autores elencam as razões políticas, artísticas e ideológicas para a produção do “bicho”. As primeiras dizem respeito à necessidade de resistência pós-golpe. As razões artísticas e ideológicas localizam as fontes da peça na literatura popular (literatura de cordel) e em Brecht:

Pretendemos no Bicho – usando versos, música, interpretação constante dos diversos níveis de emoção, golpes de teatro, lirismo, comédia “mad”, melodrama – criar um corpo artístico e cultural onde repercuta a extraordinária riqueza da existência humana. [...] Talvez o excesso de festa e de vitalidade seja uma maneira de responder à ausência de festa e vitalidade em que vive o país.

As razões que estamos alinhando: políticas, artísticas, ideológicas, somente se separam para exposição. Na realidade, vivem juntas. (VIANNA FILHO; GULLAR, 1966, s.p.).

A peça utiliza canções largamente. Os diálogos são escritos em versos de sete sílabas, o metro de eleição do cordel, ou, mais raramente, de cinco. O uso do verso dá inúmeras oportunidades a jogos verbais nos quais a fala de uma personagem pode se ligar à de outra pelo ritmo ou pela rima. A música interage com a cena, resume-a ou explica-a, funcionando, em alguns momentos, como comentário da ação, fechamento de uma sequência, apresentação dos personagens, além de atuar como elemento de ligação entre as cenas. Por sinal, no primeiro ato, logo de início, os atores entram, cumprimentam-se e cantam:

Se corres, bicho te pega, amô.
Se ficas, ele te come.
Ai, que bicho será esse, amô?
Que tem braço e pé de homem?
Com a mão direita ele rouba, amô,
e com a esquerda ele entrega;
janeiro te dá trabalho, amô,
dezembro te desemprega;
de dia ele grita ‘avante’, amô,
de noite ele diz: “não vá”!
Será esse bicho um homem, amô,
ou muitos homens será? (VIANNA FILHO; GULLAR, 1966, p.3).²²

21 Segundo Gullar, o “bicho” “foi escrito deliberadamente para passar na censura. [...] nós fizemos [...] uma peça rimada e metrificada e realmente muito elaborada e a censura no dia do espetáculo feito para eles, aplaudiu [...], nem percebeu o que que a peça tava dizendo, era tão engraçada e tão bonita, tão bem feita que eles terminaram se entusiasmando com a peça. Isso é que era a maneira que nós aprendemos com a luta de como você tinha que vencer a censura, não era ficar peitando a censura e fazendo um espetáculo de provocação, você tinha que fazer uma coisa sutil e de alta qualidade” (GULLAR *apud* COUTINHO, 2011, p.229).

22 “Canção do bicho”, de Geni Marcondes, Denoy de Oliveira e Ferreira Gullar, foi gravada por Nara Leão no LP *Manhã de liberdade* (Philips, 1966). Nesse disco consta também o poema musicado “Dois e dois: quatro”, de Ferreira Gullar e Denoy de Oliveira.

Patrice Pavis, noutro contexto, considera que a música, na encenação teatral, pode ser utilizada para preencher várias funções:

Criação, ilustração e caracterização de uma atmosfera introduzida por um tema musical, podendo se tornar um *leitmotiv*; durante esses intervalos o auditor faz um balanço, respira, imagina o que segue. A música é então um “remédio de conforto”.

[...]

Às vezes, a música é apenas um efeito sonoro cujo objetivo é tornar uma situação reconhecível.

Pode também ser uma pontuação da encenação, sobretudo durante as pausas da atuação, as mudanças de cenário. (PAVIS, 2005, p.133).

A música pode servir como sinal de intensificação, acirramento da ação, ao mesmo tempo em que indica e promove esse acirramento, como acontece no momento em que Roque e seu pai brigam, sem se reconhecerem filho e pai (“seu olhar de aço / já é quase o corte / por onde em teu corpo / vai entrar a morte” – VIANNA FILHO; GULLAR, 1966, p.73); ou na passagem em que Roque é espancado por camponeses temerosos de perderem os seus empregos. Nesta última, o personagem canta enquanto toma taboas e bofetes; o ritmo das pancadas coincidirá comicamente com o das tônicas poético-musicais (“Tome, tome, tome, tome, paulada / Tome, tome, tome, tome, paulada / Está na roda, aguente, não pule nem nada / Não venha de banda jogar perna trançada” – VIANNA FILHO; GULLAR, 1966, p.109). Nos dois casos, de forma proposital, utiliza-se a música e a comicidade, ancoradas no cenário Nordeste, como meio de aproximação/diversão com a plateia.

Denoy de Oliveira, ao se referir à rixa com os colegas do Cinema Novo, observou que os integrantes do Opinião procuravam

[...] o contato com o público. [...] E nós achávamos que era importante não somente ficar na busca da qualidade isolada, mas também de uma eficácia política. [...] Com o *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* estávamos atingindo uma qualidade e atingindo o público. Que era uma coisa que o Cinema Novo tinha muita dificuldade, embora alguns filmes pudessem ter tido sucesso. [...] Tínhamos uma visão muito concreta de que nós não estávamos realizando um filme para apresentar lá no Nordeste ou na favela. Estávamos localizados num teatro em Copacabana, que tinha uma bilheteria e se aquela bilheteria não sustentasse o espetáculo, não se conseguiria desenvolver o trabalho, nem cultural, nem político, nem sobreviver. (OLIVEIRA *apud* RIDENTI, 2014, p.135).

Na avaliação de Dinacy Feitosa e Euclides Moreira Neto,

[...] a proposição da peça era mostrar que o povo brasileiro é obrigado a desenvolver uma capacidade enorme de sobrevivência, ser, inclusive, malabarista para driblar os entraves da vida.

O personagem principal é uma espécie de Malazarte, que se vê obrigado a desenvolver astúcias fora do comum na luta pela sobrevivência. [...] é o próprio povo em sua caminhada diária sob pressão do capitalismo exagerado, sendo massacrado e por outro lado, produzindo para enriquecer uns à revelia da grande maioria da população.

É um despertar para a procura de uma linguagem teatral popular e que suscite ao povo questionamentos sobre a sua realidade. (FEITOSA; MOREIRA NETO, 1980, p.58-59).

Para Yan Michalski, numa crítica no *Jornal do Brasil*, em 1966, o “bicho” era uma “salada gostosíssima”:

Os ingredientes usados no preparo da salada são numerosíssimos: romance de aventuras, literatura de cordel, sátira de costumes, sátira política, farsa rasgada, *commedia dell'arte*, comédia à la Feydeau, comédia de *nonsense*, musical, comédia poética; [...] e o tempero foi preparado de maneira tão adequada que o sabor de nenhum dos ingredientes destoa demais, nem se impõe abusivamente. Esse tempero consiste num ângulo de constante charme e humor sob o qual os acontecimentos são vistos [...].

Depois de dois grandes sucessos, como *Opinião e Liberdade, liberdade* – sucessos respeitáveis e perfeitamente válidos em função do momento nacional, mas essencialmente circunstanciais e sem maior abertura de horizontes do ponto de vista teatral –, o Grupo Opinião realiza agora a sua primeira tentativa de teatro, digamos, artístico, e alcança, logo nessa primeira tentativa, uma surpreendente e agradabilíssima teatralidade. (MICHALSKI, 2004, p.59-62).

No entanto, apesar de a peça ser um sucesso de crítica e de público (WOLFF, 1966; D'AVERSA, 1966;²³ PRADO, 1987),²⁴ não deixa de receber um julgamento desfavorável de certos setores da esquerda. Houve, por exemplo, quem a visse como “um tratamento romântico da malandragem” e cumprindo uma tarefa limitada, mesmo que importante: “a de gratificar emocionalmente uma pequena burguesia democrática machucada pela decepção e sentimento de impotência” (MACIEL, 1966, p.295). Para Luiz Carlos Maciel, o “bicho” “carrega uma herança pesada”: os vínculos com a dramaturgia popularesca-nordestina e as experiências do CPC:

Infelizmente, no fundo, o “bicho” apenas substitui o romantismo revolucionário pelo amor ao picaresco, retrocedendo assim a um dos vícios de a *Compadecida* e congêneres. Esse amor é a correspondente afetiva do verde-amarelismo de nossos dramaturgos populares, em geral, e do rousseauanismo dos de esquerda, em particular. Roque, o personagem principal da peça, não é nem um herói problemático, nem um herói positivo, num sentido realista, para usar os termos de George Lukács. É apenas o herói positivo do romantismo revolucionário corrigido. [Roque] é um poço de virtude, conclui-se, porque nasceu e viveu no campo, longe da organização corruptora da sociedade humana, e porque é brasileiro e nordestino. [...] Ao elogio da ingenuidade do interiorano brasileiro, junta-se sempre o elogio de sua safadeza.

[...] os autores e o Grupo Opinião declaram que o riso e a festa são suas armas contra o estado de coisas instalado no Brasil com o golpe de 1964. A ânsia indis-

23 Para Alberto D'Aversa, no *Diário de São Paulo*, em 1966, “Roque e Brás das Flores cantam, dançam, brigam [...]. A peça tem a virtude de ser em versos. Há anos que estamos falando sobre a necessidade de usar novamente o verso no teatro para um tipo determinado de repertório. As vantagens podem ser controladas neste surpreendente ‘... bicho que pega e come’: uma imediata libertação de todas as preocupações naturalistas, uma liberdade de invenção cênica que pode chegar até a improvisação, que é o limite altíssimo de toda arte representativa [...]. Enfim, e felizmente, um espetáculo obrigatório” (D'AVERSA, 1966, p.19).

24 Segundo Décio de Almeida Prado, no *Estado de S.Paulo*, em 1966, o momento político não era animador, “porém inspirou a Ferreira Gullar e Oduvaldo Viana Filho uma das mais deslavadas e engraçadas farsas do moderno teatro brasileiro” (PRADO, 1987, p.143).

criminada pela alegria é sua resposta à frustração que tomou conta da esquerda brasileira nesses dois anos. (MACIEL, 1966, p.291-292).

Anos mais tarde, em 1978, Luiz Alberto de Souza afirma que

[...] de repente descobriram o povo. Rapidamente recusavam seu passado “alienado”, ouvindo e vendo outros grupos sociais com a voracidade de uma primeira paixão. Tudo lhes é novidade e lhes surge puro e sem equívocos. Desaparece a capacidade crítica, dando lugar a uma atitude de receber automaticamente o que (o povo) diz ou faz... [ou] valorizando o popular em si mesmo, como se, por artes mágicas, fosse possuidor da verdade, pela virtude implícita de suas carências. Na base está a descoberta, certa, de que a história corre por outros caminhos. (SOUZA *apud* KÜHNER; ROCHA, 2001, p.94-95).

Para Ferreira Gullar, o Grupo Opinião conseguiu fazer “teatro político” de “alta qualidade”. No caso, então, de o “bicho”, a seu ver ele se “tornou uma obra-prima do teatro brasileiro”:

[...] essa peça ganhou todos os prêmios do teatro e até hoje é considerado um clássico do teatro brasileiro moderno. [...] é uma coisa feita com qualidade porque tem que saber isso, você pode fazer arte política, tanto pode ser no teatro quanto no cinema [...]. O que você tem que fazer primeiro, se você faz teatro, é antes de mais nada que o teatro seja bom, que a peça seja bom teatro, se você faz poesia, que a poesia seja boa poesia e depois ela é política ou não, mas o que tem que ter antes de mais nada é a qualidade, isso vale para tudo pro cinema se você faz uma chanchada é pregação política vazia que não tem qualidade artística e isto nós aprendemos, e a partir do [...] Opinião, nós não fizemos mais o tipo de teatro meramente ideológico ou propagandístico, passamos a fazer teatro político, mas de qualidade. (GULLAR *apud* COUTINHO, 2011, p.225).

A despeito da discussão suscitada pelo espetáculo, ao cruzar Brecht e cordel, ou “distanciamento e protesto” (ISHMAEL-BISSETT, 1977), deparamo-nos com cenas em forma de reportagem, cenários móveis, música e o diálogo dos atores com o público. O texto ainda propõe três finais ao espectador. Os três são anunciados por Roque: “[...] escolha o que achar certo, o que lhe falar mais perto ou da alma ou do nariz. Mande às favas os demais” (VIANNA FILHO; GULLAR, 1966, p.178). O primeiro, “final feliz”, Roque casado com a filha do patrão; o segundo, “final jurídico”, a divisão das terras com os camponeses; e o terceiro, “final brasileiro”, a “restauração” da monarquia no Brasil (VIANNA FILHO; GULLAR, 1966, p.178-180).²⁵

25 Fernando Marques enfatiza que “a colagem feita em *Opinião* obedece não apenas ao caráter de frente oposicionista que o *show* pretendeu ter, mas também à sugestão lukacsiana do ‘particular típico’, no caso encarnado em atores-cantores chamados a simbolizar a classe média, os proletários, os camponeses. A irresponsabilidade dos heróis pícaros, no *Bicho*, atende às maravilhas às referências que se quiseram fazer à desorientação das forças políticas (sobretudo as de classe média) frente ao impasse imposto pelo golpe. [...] O poder que os musicais têm de somar elementos diversos, e mesmo díspares, corresponderá à sua capacidade de aglutinação cultural, conforme referências de toda sorte – poéticas, sonoras, plásticas, éticas. Neles, o épico e o catártico, o espírito crítico e o lúdico se encontram” (MARQUES, 2014, p.334-335).

“Dr. Getúlio”

Em março de 1967, o grupo encena, também no Rio, a peça *A saída? Onde fica a saída?* (de Ferreira Gullar, Antônio Carlos Fontoura e Armando Costa), com a direção de João das Neves. O espetáculo visa “alertar a opinião pública da responsabilidade de todos e de cada um quanto a uma possível deflagração de uma guerra nuclear que porá fim à civilização” devido à desenfreada corrida armamentista e ao potencial atômico crescente dentro do tenso contexto da guerra fria. O título resume uma fala, recorrente em vários momentos da peça, em que um sobrevivente japonês descreve de forma impressionante os resultados da primeira bomba atômica lançada sobre Hiroshima – fala que será repetida por um soldado americano nas trincheiras, gritando que também ele quer “parar essa guerra!” (GULLAR; FONTOURA; COSTA, 1967, p.8 e 60). Fatos, ideias, argumentos e muitos dos personagens são reais, históricos, mostrando forças e interesses antagônicos em conflito, com um tipo de teatro documental e didático, ressaltado pela projeção de filmes, *slides* e documentos.²⁶

Em junho de 1968, em meio às divergências pessoais, o Opinião, já sem Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, produziu *Jornada de um imbecil até o entendimento*, de Plínio Marcos, direção de João das Neves. De acordo com o diretor, naquele momento, não existia consenso na montagem de *O último carro ou As 14 estações*:

[...] não foi endossada, pois o grupo tinha a visão como um todo de que ela precisaria ser modificada, quer dizer, a segunda parte, onde a peça sai do enfoque naturalista da realidade e parte para o realismo fantástico, era rejeitada pelo grupo.²⁷
[...]
[...] fiquei querendo montar a peça, mas não tinha recursos nem possibilidades. E, além disso, porque a censura não permitiria. (NEVES, 1984, p.57).²⁸

Em 10 de agosto de 1968 estreou em Porto Alegre, no Teatro Leopoldina, *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, de Dias Gomes e Ferreira Gullar, com direção de José Renato e música de Silas de Oliveira e Walter Rosa.²⁹ A apresentação dos autores por ocasião da montagem define bem os postulados estéticos da peça (e, de certo modo, do grupo) à época:

26 Ainda em 1967, o Opinião montou *Meia volta, vou ver*, de Oduvaldo Vianna Filho, direção de Armando Costa, e o *O inspetor geral*, de Gogol, direção de Benedito Corsi.

27 O foco de análise do texto está centrado nas relações de poder estabelecidas confusamente num emaranhado de seres ignorados pelos “cidadãos contribuintes”, fazendo emergir uma fauna de alcaguetes, prostitutas, homossexuais, cafetões e cafetinas, operários, donas de casas, policiais corruptos: seres jogados em cena sem nenhuma cortina de fumaça. Na peça, avultam como temas a solidão e a decadência humana, o círculo vicioso da tortura mútua e a absoluta falta de sentido nas vidas degradadas, a sexualidade e os padrões de comportamento dominantes, o beco sem saída da miséria e a violência, a superexploração do trabalho humano e a morte prematura como horizonte permanente. Sobressaem, portanto, sujeitos sociais distintos, marcados pela tragédia individual e coletiva (PARANHOS, 2019).

28 *O último carro* só encontrou lugar e tempo propício para sua encenação em 1976. Por conta desse trabalho, João das Neves foi premiado com o Molière de melhor direção e recebeu o prêmio Brasília de melhor autor naquele ano e o prêmio Mambembe de melhor diretor em 1977 (MARQUES, 2016).

29 O elenco era integrado por Nelson Xavier, Emiliano Queiroz, Haroldo de Oliveira, Aizita Nascimento, Tereza Rachel, Joaquim Soares, Adalberto Silva, Antônio Lucio, Enrique Amoedo, Ney Costa, Wladimir José, Ubirajara, Manoel Bonfim, o mestre-sala Robertinho e o abre-alas Ely (GOMES, 1972, v.2, p.755).

Dr. Getúlio se insere na linha de pesquisa do novo teatro brasileiro que parte da premissa estética de que é preciso libertar o palco de todas as convenções anteriormente estabelecidas. E vai além, procurando estabelecer novas convenções. Estas, não arbitrárias, mas ditadas pela forma que se escolheu, inspiradas numa tradição popular. [...] O enredo é uma forma narrativa livre, aberta, que pode prescindir até mesmo da lógica formal, muito embora a sua característica de desfile pressuponha uma ordenação. Mas essa ordenação pode ser quebrada, subvertida, sem prejuízo de uma unidade e uma coerência próprias. Uma cena não precisa, necessariamente, ser uma consequência lógica da anterior. Do mesmo modo inexistente qualquer compromisso com o realismo. O anacronismo e a inadequação passam a ser elementos universalizantes. O autor, o diretor e o ator têm absoluta liberdade para criar. (GOMES; GULLAR, 1968, s.p.).

A estratégia adotada pelo Opinião tinha por fundamento o envolvimento das camadas populares num processo de conscientização revolucionária, buscando “[...] numa catarse cívica o encontro entre atores e público, cúmplices de um ritual de protesto” (MOSTAÇO, 2016, p.77). Tanto na forma quanto no conteúdo, o grupo propunha o musical como formato mais apropriado para uma “plataforma político-cultural” pela construção de uma “frente ampla” de resistência democrática à ditadura (COSTA, 2017, p.120). Posição esta partilhada à época pela maioria da direção do Partido Comunista Brasileiro (PCB), contrária ao enfrentamento armado (RIDENTI, 2014, p.127).

O texto dramático tem duas histórias que se desenvolvem paralelamente. No plano da representação do que acontece, Simpatia, Tucão, Marlene, passistas e músicos da escola de samba ensaiam o enredo sobre a trajetória de Getúlio Vargas, destacando os momentos finais de sua vida. No plano da representação do acontecido, as cenas da vida de Getúlio, ensaiadas na quadra da escola, materializam-se diante da plateia. Trata-se, portanto, de encenação dentro da encenação, teatro dentro do teatro, numa linguagem marcadamente metalinguística. Por sinal, o ator que representava Getúlio Vargas também atuava como Simpatia. O mesmo recurso era utilizado com outros personagens, como Alzira Vargas/Marlene; Autor/Moleque Tião; Gregório Fortunato/Bola Sete; Bejo Vargas/Quibe; e Oswaldo Aranha/Gasolina.

Ao final da peça, as duas tramas se entrelaçam, e a morte de Getúlio, personagem do enredo, será também a de Simpatia, presidente da escola que lutava pela manutenção da posição conquistada pelo voto, com o bicheiro Tucão, ex-presidente, que não aceitava a derrota na eleição que fez de Simpatia o novo líder. Marlene, ex-amante de Tucão e namorada de Simpatia, encarna outro motivo do ódio entre os dois homens.

Na primeira rubrica da peça, encontra-se a seguinte indicação: “A ação transcorre, toda ela, na quadra da escola de samba. É um grande pátio, onde não há móveis, utensílios de qualquer natureza. Apenas um praticável onde fica a bateria” (GOMES; GULLAR, 1968, p.5). Na maior parte das vezes, a bateria introduz o samba-enredo, recorrentemente executado ao longo da peça, permanecendo em silêncio nos momentos em que o ensaio conta parte da trajetória de Getúlio Vargas. Ela ainda toca nos momentos finais, tendo uma função decisiva para promover uma atmosfera sonora de suspense sobre o desfecho da vida de Getúlio e de Simpatia, vítimas de um golpe. Evidencia-se, assim, o paralelo com o golpe de 1964 (GULLAR, 2006b, p.144-145).

Na diferenciação entre factual e ficcional, muda-se a estrutura dos diálogos. Em prosa estão os diálogos dos personagens baseados na vida real – Getúlio, seu irmão Benjamim, Alzira Vargas e Carlos Lacerda. Em verso, as falas dos autores, que assumem as funções de narradores, e as conversas de Simpatia e Tucão. Dessa forma, produziu-se um efeito paradoxal: as cenas do enredo, ou seja, da dramatização de momentos da vida de Getúlio Vargas, ganham aspectos realistas, enquanto aquelas que correspondem à vida das personagens da escola conquistam um tom lúdico, que os versos e as músicas lhes atribuem.

Para Dias Gomes, Ferreira Gullar e os integrantes do Opinião, a peça misturou arte popular, experimentalismo estético e engajamento político ao incorporar o humor e a musicalidade das escolas de samba com o objetivo de promover a conscientização social e a luta popular contra as injustiças sociais. Ferreira Gullar, em parceria com Vianinha, escreveu para o Grupo Opinião a farsa musical em verso, baseada na literatura de cordel, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Com Dias Gomes, Gullar mesclou prosa e verso no drama musical *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, cujo título remete ao samba-exaltação do enredo da escola de samba da peça. Essa peça, assim como outras de Dias Gomes, incorpora traços do teatro épico brechtiano dentro de uma estrutura predominantemente dramática: o tempo – a duração de um ensaio; o lugar – a quadra; e a ação – a disputa entre o atual e o ex-presidente da escola pelo poder e pela mulher que, sintomaticamente, trocou o segundo pelo primeiro. Entretanto, o aprofundamento psicológico, outra característica fundamental do drama, é negligenciado em favor da mistificação de Getúlio Vargas e da importância da tomada de consciência e da luta popular (COSTA, 2017).

Sem dúvida prevaleceram a complacência e a recusa em abordar de frente um assunto como o mito Getúlio Vargas, ainda mais se considerarmos que o golpe de 1964 foi associado ao golpe militar de 1945, no qual ele havia sido deposto, e que a autodenominada “Revolução de 1964” assumiu um claro e manifesto sentido político antigitulista e antipopulista. Nessa perspectiva, falar de Getúlio era fazer descer goela abaixo dos militares e civis golpistas um tema indigesto, algo que adquiria, mesmo que por vias oblíquas, um caráter desafiador. Seja como for, o mito não foi enfrentado segundo as exigências do teatro épico. No samba-enredo de Silas de Oliveira e Ferreira Gullar, evidenciam-se elogios rasgados ao então presidente, à “Revolução de 1930”, “às leis trabalhistas e à Previdência Social” – supostamente criadas pelo “estadista”, ou a “Getúlio [que] já coberto de calúnias e de glória / meteu uma bala no coração: saiu da vida para entrar na história / e daquela carta derradeira o povo fez sua bandeira, na luta pela emancipação” (GOMES; GULLAR, 1968, p.10-11).

Iná Camargo Costa acentua que *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, “cujo título já aponta para a adesão, em si mesma problemática, à perspectiva do samba-exaltação”, foi recebida com grande euforia pela crítica,

[...] que acreditou ter visto na peça a materialização de um importante processo de pesquisa experimental, chegando alguns, como Maria Helena Kühner, a divisar nela um caminho para o teatro político ou, como Anatol Rosenfeld, a classificá-la como “uma das mais brilhantes peças políticas da atualidade”. (COSTA, 2017, p.122).

Para Antônio Callado, autor do prefácio da publicação da peça em 1968, “[...] a encenação de Getúlio em Simpatia e o esforço de Simpatia para representar Getúlio dão uma dignidade inesperada à morte de Simpatia e uma espécie de religiosidade popular à morte de Getúlio”. Assim, “as duas paixões-e-morte, urdidas na mesma trama carnavalesca e sangrenta, resultam na tapeçaria fabulosa da realidade brasileira” (CALLADO *apud* GOMES; GULLAR 1968, s.p.).³⁰

Para o diretor, ator, jornalista e ensaísta Fernando Peixoto – num texto publicado em 1968 no *Correio da Manhã* –, *Dr. Getúlio* resumia

[...] toda a tragédia histórica do país. E o Brasil de hoje é, sobretudo, o resultado de sua ditadura, de suas contradições aparentemente incompreensíveis, sua habilidade política nem sempre coerente, seu governo oscilando entre o trabalhismo e o fascismo, entre a aceitação do capital estrangeiro e as paralelas campanhas pela liberdade econômica do país. [...] Acredito na possibilidade de comunicação da peça para uma plateia popular, mas para Copacabana *Dr. Getúlio* [...] certamente não passa de um divertimento esquerdizante e engraçadinho. Culpa, é evidente, da plateia, não do texto, que leva adiante uma pesquisa formal séria e de excelentes resultados. [...] A importância e os acertos conseguidos na pesquisa de uma estrutura teatral popular conferem um valor especial na dramaturgia brasileira, a esta primeira aproximação com a figura de Getúlio Vargas, realizada por dois intelectuais que mais se empenham numa renovação efetiva do teatro nacional. (PEIXOTO, 2002, p.215-217).³¹

Em certa medida, a encenação e a montagem diferenciada sobrepunham qualquer tipo de discussão mais aprofundada sobre o significado dos governos Vargas para a sociedade brasileira. Ao contrário, o nacionalismo, o denominado “novo desenvolvimentismo” e a criação das leis sociais assustavam os golpistas de 64, mas também alimentavam os sonhos de boa parte do imaginário de esquerda.³²

Na passagem da década de 1950 para a seguinte, o teatro épico brechtiano de certa forma tornou-se padrão de uma parcela da dramaturgia militante. Todavia, Dias Gomes não produziu uma efetiva ruptura com os formatos dramáticos, como a que ocorreu em

30 Paulo Francis se perguntava: “existirá coisa mais ‘popular’ do que Vargas numa Escola de Samba?”. Para o então crítico de teatro, “a concepção dos autores é também um avanço sobre a maioria dos textos de teatro popular” (FRANCIS *apud* GOMES; GULLAR, 1968, orelha do livro *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*).

31 O crítico Nelson Werneck Sodré, em artigo na *Revista Civilização Brasileira*, em 1968, afirmava que “o impasse da peça [...] consiste precisamente [...] em não ter podido completar aquilo que surgia dela, intrinsecamente, como uma necessidade, integrando-se nas multidões, nas praças, nos anfiteatros abertos, com amplos palcos e sistemas acústicos correspondentes, valorizando ao máximo, nela, o que as massas acolhem com mais facilidade, inclusive a dança e a música” (SODRÉ, 1968, p.203).

32 Em 1983, ano do centenário do nascimento de Vargas – quando a ditadura vivia seus estertores, mas subsistia, por mais cambaleante que estivesse –, *Dr. Getúlio* voltou à cena numa versão intitulada *Vargas*, estreando em 3 de outubro no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro. Basicamente é o mesmo tema, a mesma proposta formal com algumas alterações na coreografia, cenários, figurinos e, principalmente, na concepção cênica de Flávio Rangel e na música de Edu Lobo e Chico Buarque. O samba-enredo da dupla famosa reedita, mais uma vez, velhos argumentos: “Foi o chefe mais amado da nação / Desde o sucesso da revolução / Liderando os liberais / Foi o pai dos mais humildes brasileiros / Lutando contra grupos financeiros / E altos interesses internacionais / Deu início a um tempo de transformações / Guiado pelo anseio de justiça / E de liberdade social / E depois de compelido a se afastar / Voltou pelos braços do povo / Em campanha triunfal / Abram alas que Gegê vai passar / Olha a evolução da história / Abram alas pra Gegê desfilar / Na memória popular / Foi o chefe mais amado da nação / A nós ele entregou seu coração / Que não largaremos mais / Não, pois nossos corações hão de ser nossos / A terra, o nosso sangue, os nossos poços / O petróleo é nosso, os nossos carnavais / Sim, puniu os traidores com o perdão / E encheu de brios todo o nosso povo / Povo que a ninguém será servil / E partindo nos deixou uma lição / A Pátria, afinal, ficar livre / Ou morrer pelo Brasil / Abram alas que Gegê vai passar / Olha a evolução da história / Abram alas pra Gegê desfilar / Na memória popular” (LOBO; BUARQUE *apud* GOMES, 1992, v.4, p.42-43).

grupos teatrais formalmente mais radicais, como o Teatro de Arena e, posteriormente, o Centro Popular de Cultura/CPC e o Opinião. Ele buscou um lugar entre as formas épicas e as dramáticas. Nesse “entrelugar”, suas peças combinam características de uma e de outra estética teatral, formando um híbrido entre o tradicional e o moderno, do ponto de vista das vanguardas artísticas da época. Elas resultam da combinação de vários estilos dramáticos que, coexistindo, permitem várias formas de identificação e de interpretação.

Essa hibridação de matrizes estético-culturais distintas (dramáticas e épicas) fazia parte da perspectiva lukacsiana adotada nos anos 1960 pelo Comitê Cultural do PCB, do qual Dias Gomes participava. Nos movimentos artísticos simpáticos ao comunismo, era evidente a hibridação como estratégia de estabelecimento de uma comunicação popular mais direta e intensa. Tornou-se necessário que os artistas engajados se apropriassem de aspectos da cultura popular (imaginários, valores, crenças, formas simbólicas e materiais, personagens típicos e folclóricos) para poderem de algum modo promover a identificação, a conscientização e, pretensamente, a reação política das camadas populares ao capitalismo e às suas formas perversas de dominação.

Para Dias Gomes,

[...] mesmo os autores mais importantes da época [anos 1940 e 1950], o Oduvaldo Vianna pai, o Gastão Tojeiro, por exemplo, que eram uma espécie de continuadores de Martins Pena, [...] que buscavam os tipos que eram tidos como brasileiros, [...] na verdade [eram] superficiais. Estes tipos não eram aprofundados e a realidade que se apresentava era uma realidade romântica, com uma abordagem pitoresca, procurando-se o lado pitoresco. Não se mergulhava dentro do homem, dentro da realidade. Isso só começou a existir na dramaturgia [...] a partir dos anos cinquenta em diante. Até então havia aquele negócio do homem do campo brasileiro, do caipira, valorizado, dando lições ao homem da cidade, aquelas coisas que caracterizam um certo tipo de teatro dos anos trinta, vinte, por aí. Mas isso não ia ao fundo das coisas, não se buscava a verdade do homem brasileiro dentro da sua realidade, dentro da sociedade em que vive, seus conflitos, sua forma de ser e de pensar, com os seus desejos e pretensões. Não se perguntava sobre os problemas deste homem, sobre quem o esmaga. Essas perguntas não eram feitas de modo algum. Abordava-se apenas o pitoresco da coisa. (GOMES, 1981, p.38).

Destaca-se que a utilização da música nos espetáculos era um dos modos mais eficazes de aproximação com o público. Os primeiros indícios de música e ação dramática nas peças de Dias aparecem no *Pagador de promessas* com a roda de capoeira, depois o tema do Bumba meu boi na *Revolução dos beatos* e o samba do Bola Sete na *Invasão*. Já as canções de *O berço do herói* são claramente reveladoras da influência brechtiana: não visam falar apenas ao sentimentalismo fácil ou provocar a exaltação emocional, mas estão organicamente integradas à ação e ao pensamento, fazendo avançar a trama ou comentando-a criticamente. Assim, Brecht contribuía com sua teorização e o exemplo de sua dramaturgia para derrubar os preconceitos em relação ao musical, inclusive do próprio Dias. De fato, a música não precisava “diluir e abafar a força das ideias” (GOMES, 1992, v.4, p.9).

À mesma posição havia chegado, por volta dessa época, a grande maioria dos autores, encenadores e grupos ou companhias que constituíam a vertente mais atuante

e progressista do teatro brasileiro. Dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri, Plínio Marcos, Vianinha, Ferreira Gullar, Paulo Pontes, João das Neves, entre tantos outros, engajaram-se na tentativa de criar um tipo de teatro musical que fosse ao mesmo tempo popular e autenticamente brasileiro (PARANHOS, 2012).³³

Dr. Getúlio, se por um lado não desconstrói o mito, como citado anteriormente, por outro, abre uma janela pouco explorada pela literatura teatral: o enredo de escola de samba como estrutura básica do gênero dramático-musical, ou seja, um modo próprio de organizar e desenvolver a narrativa dramática, libertando-a da rigidez do encadeamento causal das cenas e atendo-se, brechtianamente, aos momentos capitais mais expressivos da ação dramática. Neste caso, o texto teatral destina-se explicitamente a comentar a realidade político-social. O centro do debate é o golpe militar de 1964 (João Goulart x Getúlio Vargas). Recurso intencional, explorado habilmente pelos autores, faz com que os personagens da escola de samba, sendo ficcionais, falem sempre em versos rimados, enquanto os personagens históricos usam a prosa coloquial.

Depois da montagem de *Antígona*, em 1969, de Sófocles, numa tradução de Ferreira Gullar, o Opinião, afogado em dívidas, dissolve-se. João das Neves, o único que não aceita tal decisão, decide continuar sozinho e parte em busca de novos parceiros. O teatro inclusive será alugado, em alguns momentos, para jovens iniciantes, e o próprio diretor passa a comandar espetáculos fora do eixo Rio-São Paulo. Nos anos seguintes, seguem-se as montagens de *A ponte sobre o pântano*, em 1971, de Aldomar Conrado, direção de João das Neves; e, de autoria e direção do mesmo, *Se eu tivesse meu mundo*, em 1973, *O último carro*, em 1976, *Mural mulher*, em 1979, e *Café da manhã*, em 1980. Além das peças, vários *shows* de música foram apresentados, como: *Telecoteco Opus 1*, *A fina flor do samba* (rodas de samba, às segundas-feiras), *Caminhando*, com Geraldo Vandré, *Bacobufo no caterefofo*, com o MPB4, Cinara e Cibele, Milton Nascimento e o Som Imaginário, e *Pindoramacumba*.³⁴ Entretanto, em 1980, o teatro seria vendido, apesar dos protestos e manifestos, com centenas de assinaturas. Os jornais chegaram a registrar a importância de um Grupo “que foi um encontro de cabeças pensantes, uma ideologia, um movimento de vanguarda e de resistência”. Na ocasião, João das Neves declarou: “O Opinião é coisa que não se vende” (KÜHNER; ROCHA, 2001, p.104).³⁵

33 Para Marcelo Ridenti, “em que pesem as diferenças entre as propostas do CPC, do Opinião, do Teatro de Arena, dos lukacsianos-gramscianos, dos comunistas adeptos do Cinema Novo, todas giravam em torno da busca artística **das raízes na cultura brasileira, no povo**, o que permite caracterizar essas propostas, genericamente, como nacional-populares, típicas do romantismo da época [...]. [...] esse romantismo estava contraditório, mas indissoluvelmente ligado à ideia iluminista de progresso” (RIDENTI, 2014, p.110-111, grifos do autor).

34 Segundo João das Neves, “o grupo sempre fora muito ligado a movimentos populares, a movimentos de música popular, e trouxemos o samba das favelas para os teatros. Durante muitos anos – mais de 15 – apresentamos um espetáculo que teve diversos nomes: *A fina flor do samba*, *Cartola n. 2*, *Boa noite de samba*. O nosso contato com o pessoal da música, do samba, era muito grande – e devo dizer que, de todos os grandes músicos hoje conhecidos no Brasil, pelo menos 70% passaram pelo Opinião, passaram pelas nossas mãos, foram dirigidos por mim” (NEVES, 1987, p.21). “As ‘noitadas’ programadas pelo Opinião, para além das atividades de manutenção do espaço, abriu um debate sobre a posição social do compositor no mercado de trabalho que quase sempre fica no anonimato em relação ao cantor” (SEM AUTORIA *apud* MARQUES, 2016, p.205).

35 Para o poeta Ferreira Gullar: “O teatro me fascinava, mas eu não tinha o conhecimento de dramaturgia. Quando entrei para o CPC, me envolvi com teatro; depois ajudei a criar o Opinião, onde faria a minha primeira peça. Aliás, o trabalho no Opinião foi um verdadeiro aprendizado: eu acompanhava os ensaios, discutia as cenas e aí consegui realmente dominar a técnica da dramaturgia, o instrumento da linguagem teatral mesmo. [...] tenho outras peças, algumas que nem dei por terminadas” (GULLAR, 1998, p.50-51).

Examinar esses musicais equivale a revisitar, de certa forma, o momento vivido no Brasil, que essas peças denunciavam e subvertem, enquanto nos possibilitam uma aproximação com estilos narrativos diferenciados de representação do poder institucionalizado. Nessa esteira, entendo que o discurso musical atinge o espectador não só pela sonoridade, mas igualmente pela sua capacidade de sugerir imagens e de inventar espaços e lugares ao criar figurações cênico-dramáticas. Debruçar sobre temáticas que envolvam a ditadura militar é vasculhar um campo de representações que contém expressões de perseverança surgidas nesse período. Mergulhada nesse contexto, uma parcela significativa de artistas se posicionou imediatamente contra o golpe e iniciou um “levante cultural” no combate às medidas do governo, no qual o teatro e a música tiveram um papel determinante. Esse padrão de perseverança mediado pela cultura contém uma historicidade digna de atenção, sobretudo no que diz respeito às artes cênicas. O Grupo Opinião, por meio das peças teatrais, fundia diferentes expressões, versos, metáforas, alegorias e outros elementos que, em conjunto, compõem um cenário significativo de articulações de um modo de pensar e agir, uma visão do mundo. Esse resultado reitera a noção de que as formas e produções culturais se criam e se recriam na trama das relações sociais, da produção e reprodução de toda a sociedade e de suas partes constitutivas. Mariângela Alves de Lima, num texto escrito no final dos 1970, afirma que a constituição de um grupo de teatro

[...] significa reunir fiapos de informação dispersos, criar um espaço expressivo para sedimentar a amargura, levantar a dúvida e ensaiar a resistência. Independentemente do espetáculo que venha a produzir, a formação de um grupo é uma ação cultural e uma ação social. (LIMA, 2005, p.238).

Referências

BOAL, Augusto. *Revolução na América do Sul*. São Paulo: Massao Ohno, 1960.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, p. 13-52, 1998.

COSTA, Armando et al. *Opinião: texto completo do show*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

COSTA, Iná Camargo. *Dias Gomes: um dramaturgo nacional-popular*. São Paulo: Unesp, 2017.

COUTINHO, Lis de Freitas. *O Rei da Vela e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – USP, São Paulo, 2011.

D'AVERSA, Alberto. Triunfa o jogo do bicho no Galpão. *Diário de São Paulo*, São Paulo, p. 18-19, 2 out. 1966.

DAMASCENO, Leslie Hawkins. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

DORIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

FEITOSA, Dinacy Corrêa; MOREIRA NETO, Euclides Barbosa. *O teatro na obra de Ferreira Gullar: dois enfoques*. São Luís: UFMA, 1980.

FERNANDES, Hélio. Opinião vira moda. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 23-24, 15 jan. 1965.

FRANCIS, Paulo. Novo rumo para autores. *Revista Civilização Brasileira*, n. 1, p. 215-261, 1965.

GOMES, Dias. O engajamento: uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, n. 2, p. 7-25, 1968.

GOMES, Dias. *Teatro de Dias Gomes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. v. 2.

GOMES, Dias. *Depoimentos V*. Rio de Janeiro: Secretaria da Cultura; Serviço Nacional de Teatro, 1981.

GOMES, Dias. *Coleção Dias Gomes*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989 (v. 1) / 1990 (v. 2) / 1991(v. 3) / 1992 (v. 4) / 1994 (v. 5).

GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

GOMES, Dias; GULLAR, Ferreira. *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GULLAR, Ferreira. *Cadernos de literatura brasileira: Ferreira Gullar*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998. n. 6.

GULLAR, Ferreira. *Aula magna da UFRJ*. Rio de Janeiro: Coordenadoria de Comunicação; Divisão de Mídias Impressas; UFRJ, 2006a.

GULLAR, Ferreira. Fim de papo. *In: Resmungos*. Ilustrações de Antonio Enrique Amaral. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006b. p. 144-145.

GULLAR, Ferreira; FONTOURA, Antônio Carlos; COSTA, Armando. *A saída? Onde fica a saída?*: forças e interesses que preparam a guerra nuclear. Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1967.

HOBBSAWM, Eric. *História social do jazz*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos. *Cultura e participação nos anos 60*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ISHMAEL-BISSETT, Judith. Brecht e cordel: distanciamento e protesto em *Se correr o bicho pega*. *Latin American Theatre Review*, v. 11, n. 1, p. 59-64, 1977.

KÜHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará; Prefeitura, 2001.

LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. *In: NOVAES, Adauto (org.). Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Senac RJ, 2005. p. 234-259.

MACIEL, Luiz Carlos. O bicho que o bicho deu. *Revista Civilização Brasileira*, n. 7, p. 267-298, 1966.

MANHÃ de liberdade. [Intérprete]: Nara Leão. Philips, 1966. 1 LP.

MARQUES, Fernando. *Com os séculos nos olhos: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MARQUES, Maria do Perpétuo Socorro Calixto. *Teatro de João das Neves: opinião sobre a Amazônia*. Uberlândia: Ed. UFU, 2016.

MEMÓRIAS do Grupo Opinião. Direção: Paulo Thiago. Rio de Janeiro: Melodrama Produções, 2019.

MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. *"Seguindo a canção": engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.

NEVES, João das. *João das Neves: ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987. v. 5.

O DESAFIO. Direção: Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1965.

PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. O último carro: uma viagem de trem com João das Neves nos anos 1960/70. *Revista Cena*, v. 1, n. 27, p. 4-20, 2019.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em aberto*. São Paulo: Hucitec; Primeiro Ato, 2002.

PRADO, Décio de Almeida. Se correr o bicho pega. *In: PRADO, Décio de Almeida. Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 143-145.

RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millôr. *Liberdade, liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2014.

SHOW Opinião. [Compositores e intérpretes]: Nara Leão, Zé Kéti; João do Vale. PolyGram, 1994 [1965]. 1 CD.

SODRÉ, Nelson Werneck. O momento literário. *Revista Civilização Brasileira*, n. 21/22, p. 197-220, 1968.

TINHORÃO, José Ramos. Um equívoco de "Opinião". *In: TINHORÃO, José Ramos. Música popular*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997 [1966].

VIANNA FILHO, Oduvaldo; GULLAR, Ferreira. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

WILLETT, John. *O teatro de Brecht: visto de oito aspectos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

WOLFF, Fausto. O bicho: começo de arte. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 15-16, 20 abr. 1966.

Ponto contra ponto: o debate sobre a nacionalização musical no Brasil e o *Café*

Tiago Hermano Breunig¹
Universidade Federal de Pernambuco
tiago.breunig@ufpe.br

Submetido em 30/05/2020
Aprovado em 07/09/2020

Resumo

O presente artigo procura analisar as perspectivas envolvidas nos embates entre erudito e vanguarda, de um lado, e popular e folclore, de outro, em torno da politização da arte e da nacionalização musical no Brasil da primeira metade do XX, especialmente a partir de H. J. Koellreutter. Para tanto, confrontamos as perspectivas de autores como T. W. Adorno e Antonio Gramsci, H. J. Koellreutter e Mário de Andrade, recorrendo aos acervos documentais destes para compreender como a musicalização de *Café*, de Mário de Andrade, por H. J. Koellreutter, se inscreve no debate sobre o nacionalismo musical brasileiro.

Palavras-chave: H. J. Koellreutter; Mário de Andrade; folclore; nacionalismo musical.

Abstract

This article aims to analyze the perspectives involved in the debates between erudite and avant-garde, on the one hand, popular and folklore, on the other, around the politicization of art and nationalization of music in Brazil of the first half of the 20th century, especially from H. J. Koellreutter. Therefore, we compare the perspectives of authors such as T. W. Adorno and Antonio Gramsci, H. J. Koellreutter and Mário de Andrade, resorting to documents of H. J. Koellreutter's and Mário de Andrade's archives to understand how the musicalization of Mário de Andrade's *Café*, by H. J. Koellreutter, is part of the debate on Brazilian musical nationalism.

Keywords: H. J. Koellreutter; Mário de Andrade; folklore; musical nationalism.

¹ Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco.

A maioria das pessoas é consciente sobretudo de uma cultura, de um ambiente, de um lar; os exilados são conscientes de pelo menos dois, e essa pluralidade de visão dá lugar a uma consciência que – para utilizar uma expressão da música – é contrapontística...

(James Clifford, 1986)

... somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra.

(Sérgio Buarque de Holanda, 1936)

Os embates entre erudito e vanguarda, de um lado, e popular e folclore, de outro, refletem a duvidosa oposição entre o universal e o particular no problema da politização e da nacionalização da arte na primeira metade do XX, e precisam ser contextualizados historicamente, considerando o lugar em que se situam em relação ao mundo capitalista em plena expansão, com o consequente crescimento da exploração, seja de mão de obra, seja de outras nações. No Brasil, a articulação de um discurso de nacionalização musical, interessado pelo folclore e pelo popular para a construção de uma identidade, ocorre no momento de maior exaltação nacionalista e imperialista na Europa, ao mesmo tempo em que a ascensão dos Estados Unidos acena para um novo modelo de imperialismo e de intervenção externa, especialmente nas nações latino-americanas. Internamente, a ascensão da burguesia promovida, sobretudo, pelo acentuado processo de industrialização e inserção do Brasil no capital internacional contribui para a potencialização dos conflitos internos.

O referido processo, acompanhado por uma complexificação e fragmentação da sociedade, acentua as distinções constitutivas da sociedade e, por conseguinte, a ininteligibilidade de sua estrutura, dificultando a fixação das distinções em uma articulação devido ao excesso de sentido do social, como estipulam Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (1987, p.110). Laclau e Mouffe (1987, p.212-213) entendem que um dos perigos para a democracia consiste no totalitarismo e sua negação da divisão social, uma vez que o poder pretende se materializar como representante do povo uno e, assim, negar a pluralidade em nome da unidade. O outro perigo consiste no oposto, ou seja, na falta de referencial para uma unidade que, apesar de sua impossibilidade, representa um horizonte para impedir a implosão do social diante da falta de articulação entre as relações sociais, o que constitui uma forma de desaparecimento da politicidade. Sob o pano de fundo da crise da democracia, intensificada pelas desigualdades sociais preservadas nas formas de subordinação e de opressão, o interesse pelo folclore e pelo popular por parte do nacionalismo musical ambiciona elaborar simbolicamente um referencial comum que recupere a politicidade do social.

A construção deliberada de uma tradição musical brasileira a partir da imediatividade funcional e da atitude receptiva interessada, desprovida dos preconceitos da prematura psicologia das massas, deve, portanto, ser compreendida a partir do conceito de hegemonia e em um contexto de crise das democracias, como uma luta cultural em que a arte, sobretudo a musical, emerge como uma forma de dinamizar o sentimento de pertencimento a uma comunidade nacional e popular, como queria Antonio

Gramsci (1998), para quem as manifestações musicais são uma expressão da democracia. Como constata Laclau (2011), as identidades populares, como efeito da hegemonia, resultam do conflito entre particularidade e universalidade. Conflito constitutivo, como sabemos, do modernismo, sobretudo na periferia do mundo ocidental. Ali, a exemplo do Brasil, tal conflito representa um problema mais profundo do que o que o embate entre tradição e modernidade poderia traduzir, e em que o nacionalismo assume um significado singular.

O duvidoso conflito entre o universal e o particular esteve no centro do debate do nacionalismo musical no Brasil, tanto como representação universal das demandas populares sob o signo do nacional, sentido do conflito constatado por Laclau, quanto como constituição de uma identidade nacional em oposição ao capitalismo internacional. Contrariamente ao nacionalismo musical que se identifica com a luta de classes e, portanto, com a luta cultural, apelando a aspectos significativos e afetivos das tradições populares, H. J. Koellreutter aposta no universalismo como “construção de um mundo sem fronteiras” (GANDELMAN, 1983, p. 12), o que “requer uma descoberta contínua da própria identidade, redescoberta que liberta de preconceitos nacionalistas, de opiniões infundadas e da reflexão parcial” (KOELLREUTTER, s.d. *apud* GANDELMAN, 1983, p. 12).

Uma cultura universal, longe, pois, de representar uma perda de identidade – que tanto atemoriza os homens de todas as latitudes – demanda uma tomada de consciência das próprias peculiaridades, “o distinto”, pois, “como caso particular de algo mais geral” (Heisenberg), ou seja, o distinto como condição de universalidade. (GANDELMAN, 1983, p.12).

Notadamente, os conflitos culturais a partir dos quais os sociais são interpretados e vice-versa representam conflitos na ordem de toda uma tradição da formação humana, problematizada de diferentes formas por intelectuais preocupados com a tarefa da arte na sociedade. Os referidos conflitos e o modo como os intelectuais os interpretam podem ser compreendidos por meio de um contraponto entre, por exemplo, as posições de Antonio Gramsci e as de T. W. Adorno, na Europa, em que pesam os embates entre erudito e vanguarda, de um lado, e popular e folclore, de outro. Contraponto traduzido, de certa forma, no Brasil no conflito que se estabelece entre o pensamento de Mário de Andrade e o de H. J. Koellreutter, promotor do atonalismo e do dodecafonismo de Schoenberg no Brasil.

T. W. Adorno e Antonio Gramsci

Como suspeita de uma percepção musical que supostamente dispensa a racionalidade, Adorno (2011, p.65) despreza as “excitações instintivas”, as quais se convertem, para o autor, em irracionalidade. Muito resumidamente, para Adorno (2011, p.79), irracionalidade, sensualidade e sentimentalidade conformam esteticamente o nacionalismo musical, associado a uma atitude passiva caracterizada pela distração e desconcentração, que indicam psicologicamente uma “fraqueza do Eu”.

Segundo Adorno, os momentos nacionais repercutidos nas composições musicais constituem restos da concepção de nacionalidade que possibilita a imposição do preceito de igualdade dos sujeitos, afinada com a sociedade conformada com a consolidação da burguesia a que subjaz a noção de universalidade que, contraditoriamente, o conceito de nação contradiz. Adorno, para quem a nacionalização se coaduna com a consolidação da burguesia, entende que o uso musical dos caracteres nacionais demarca o momento em que os compositores se convertem politicamente e ideologicamente em representantes das nações. Assim, as escolas nacionais adotam os antagonismos dos diferentes estados nacionais do XIX, com implicações qualitativas, segundo Adorno, que, ao reconhecer que o folclore contempla a conscientização musical coletiva na vida musical de uma nação, conclui que o imediatismo inerente ao primitivismo se converte em falsidade.

Assim, as manifestações musicais tradicionais constituem a origem das formas padronizadas, para Adorno. E, enquanto sintoma da reificação musical, a padronização exige pouco da percepção, de modo que o seu efeito ou função social se delimita aos esquemas de identificação, por meio da qual o ouvinte integra uma comunidade, conforme um "ritual de socialização" (ADORNO, 2011, p.95). Enquanto o nacionalismo musical busca justamente consagrar um ritual de socialização, uma identificação que constitui o resultado da articulação entre uma dimensão significativa e uma dimensão afetiva, sentimental, por meio da tradição musical popular, Adorno considera a socialização uma manifestação vulgar, uma reação condicionada. Para ele, ela representa o resultado da crescente estultificação por meio da qual a passividade se transfere ao pensamento e ao comportamento social, principalmente na forma da pseudoindividualização.

Em contraposição, e contra a separação entre os intelectuais e a atividade intelectual, de um lado, e o povo e a nação, de outro, promovida pelo individualismo e pelo distanciamento elitista dos intelectuais, Gramsci (1998) identifica no folclore um dos elementos para organizar democraticamente a cultura a partir de uma perspectiva nacional e popular, sobretudo diante da necessidade de se consolidar nacionalmente, considerando a situação das nações na periferia do capitalismo. Nesse contexto, a cultura se oferece como totalidade patrimonial do povo ou da nação, de modo que expressa o sentido da unidade intelectual e moral para a conquista das finalidades nacionais e populares. Segundo Gramsci, os fins da luta cultural convergem para a superação de determinadas atitudes diante da vida e do mundo, fundamental para a transformação da sociedade. Assim, compreende o folclore como "concepção do mundo e da vida" de determinados estratos da sociedade em contraposição com as concepções do mundo "oficiais", cultas da sociedade, que compõem a moral dos estratos dirigentes. Para Gramsci, o folclore deve ser estudado seriamente, sendo determinante para o nascimento de uma nova cultura nas grandes massas populares, em que desapareceria a distinção entre cultura moderna e cultura popular ou folclore.

Gramsci (1998) situa a possibilidade de sociabilidade, compreendida como resultado de uma luta cultural, justamente na identificação permitida pelo folclore e pelos cantos populares. O importante, para Gramsci, consiste em estabelecer uma união com

o povo ou com a nação, uma unidade que, em vez de passiva, seja ativa e viva, e que, ao superar a separação com o povo, corresponda ao problema da elaboração dos sentimentos populares. Ao problematizar a construção da identidade nacional, diferenciando a dimensão nacional, relacionada com a sociedade como um todo, da dimensão popular, relacionada, por sua vez, a um grupo restrito, Renato Ortiz (1986, p.137) observa que,

Ao considerar a cultura popular como heterogênea, na verdade Gramsci a está apreendendo enquanto fenômeno particularizado. A realidade do mundo social é múltipla, daí ela se opor à filosofia, sistema de conhecimento que ordena e compreende esta multiplicidade. O folclore, como universo simbólico de conhecimento, se aproxima do mito e se revela como o saber do particular. A pluralidade da memória coletiva deriva justamente do fato de ela se encarnar no grupo que a representa. Sua fragmentação não decorre de uma pretensa debilidade imanente ao popular, mas sim da diversidade dos grupos sociais que são portadores de memórias diferenciadas. [...] O discurso nacional pressupõe necessariamente valores populares e nacionais concretos, mas para integrá-los em uma totalidade mais ampla. [...] É através de uma relação política que se constitui assim a identidade; como construção de segunda ordem ela se estrutura no jogo da interação entre o nacional e o popular, tendo como suporte real a sociedade global como um todo. (ORTIZ, 1986, p.138-139).

Assim, as identidades, produzidas pela articulação das manifestações culturais a uma totalidade que as transcende, mais do que “expressões da cultura nacional”, são “fundamento para uma ação política” (ORTIZ, 1986, p.140-141).

Nesse sentido, reiterando a lição de Gramsci quanto a uma unificação da cultura nacional, Ernesto de Martino (2008) concebe o que denomina “folclore progressista” como uma proposta consciente do povo contra a sua condição socialmente subalterna, que expressa, em termos culturais, as lutas por emancipação. De Martino reafirma a necessidade de unificação, que implica, segundo o intelectual italiano, a incorporação ao circuito cultural das produções populares progressistas que, rompendo com as formas tradicionais do folclore, se vinculam ao processo de emancipação do mesmo povo. De Martino conclui que o folclore progressista representa um modo eficaz de educação cultural, pois constitui, em lugares em que predomina o analfabetismo ou o semianalfabetismo, um progresso cultural efetivo das massas populares, o nascimento real de uma cultura orientada progressistamente. Ao afirmar que não foram apenas artistas de vanguarda que testemunharam os riscos da guerra que cercavam o mundo, relata que os camponeses de um povoado italiano se deixaram ouvir, e o fizeram com uma canção acompanhada pelos instrumentos camponeses, segundo a melodia tradicional.

Adorno (1989), por sua vez, subestima, em sua filosofia e sociologia musicais, a obra de arte tradicional por considerar que ela se priva do conhecimento, devido à sua natureza intuitiva, valorizando a autonomia da vanguarda musical que, segundo o autor, garante sua verdade social. Conforme Adorno, a vanguarda musical promove o conhecimento ao conservar o contraste entre sujeito e objeto. A capacidade de apresentar as contradições sociais que Adorno atribui a uma determinada postura musical, a vanguarda, em detrimento de outra, a alienada, apresenta, no entanto, as suas contradições, como observa Alvaro Valls (2002), a exemplo de sua postura associada ao problema da

reificação do processo receptivo, cuja solução se encontraria na supressão da alienação por uma elite contra a “simples massa” (VALLS, 2002, p.118).

Para Adorno, embasado na concepção kantiana de arte como finalidade sem fim formulada no processo de emancipação da burguesia, a autonomia da arte musical se coaduna com o afastamento dos ouvintes. Assim, Adorno associa leviana e rapidamente o folclorismo, especialmente sua suposta aversão pela autonomia subjetiva, com a ideologia do totalitarismo, que se organiza “no folclorismo para a austeridade sangrenta e fascista de uma mentalidade musical que menospreza a universalidade” (ADORNO, 2011, p.315). Adorno (2011, p.318) conclui, disso, que o poder de integração que no classicismo vienense exprimia a humanidade se converte em “um modelo de Estado integral”.

Se o contexto internacional de crise promove os imperativos sociais que justificam a necessidade de responsabilidade da arte, a responsabilidade se configura de maneiras visivelmente diferentes. Entre, por exemplo, o pensamento gramsciano e o adorniano, fundamentado na concepção de um sujeito racional dotado de autonomia, a responsabilidade da arte se oferece de forma praticamente oposta, tanto pelo problema da sensibilidade quanto do distanciamento. Contudo, o folclorismo que coincide com a consolidação tardia da burguesia nas periferias do mundo ocidental não se trata simplesmente de uma atribuição de identidade, mas, como se pode inferir da proposta de nacionalização de Mário de Andrade, de interferir politicamente no processo de construção da nação e de seus valores, contrariando os valores da burguesia. Como constata Florestan Fernandes (1994, p.147), com o aproveitamento do folclore, a arte erudita se coloca “a serviço das objetivações das camadas populares, matriz e celeiro do folclore, podendo captar da mesma forma que este o significado e o sentido da vida coletiva”, conclui o autor, frisando que “servir” significa incorporar e desenvolver por meio de processos dinamicamente renovados pelo viver em comum.

De todo modo, com suas suspeitas em relação ao nacionalismo musical, compreendido como transfiguração da participação da arte musical na emancipação da burguesia, Adorno (2011) afirma que o nacionalismo acusaria a vanguarda musical de desagregadora e intelectual, incluindo os folcloristas de nações subdesenvolvidas cuja economia se fundamenta principalmente na agricultura. E, com efeito, o nacionalismo musical no Brasil acusaria a vanguarda de desagregadora e intelectual, fazendo do compositor H. J. Koellreutter, que aporta no Brasil em 1937, o seu alvo principal.

H. J. Koellreutter e o nacionalismo musical brasileiro

Com a instauração do Estado Novo, caracterizado pelo centralismo, pelo nacionalismo e pelo autoritarismo, e com a polarização do Partido Comunista, as fronteiras entre arte e sociedade se estreitam definitivamente, potencializando a oposição entre o nacionalismo e o suposto universalismo. A transfiguração da participação da música na emancipação da burguesia que Adorno identifica no nacionalismo musical, no entanto, seria compreendida aqui, conforme os preceitos do realismo socialista, sob o signo do otimismo do tonalismo em contraposição ao pessimismo inerente ao decadentismo das vanguardas musicais.

Ainda em 1941, aproximadamente dez anos antes da publicação da Carta Aberta que contribuiria para a dissolução do grupo Música Viva, fundado por Koellreutter, e para a sua rejeição, o atonalismo sugeria a Camargo Guarnieri (1941 *apud* KATER, 2001, p.282), autor da Carta, “um problema, o do belo”. Para Guarnieri, o problema do belo no atonalismo deriva de sua demasiada intelectualidade, em detrimento de emoção e comoção, segundo o compositor, que admite, no entanto, o “interesse” suscitado pela composição de Koellreutter. A suspeita de formalismo, hermetismo, sectarismo, elitismo, proveniente da referida perspectiva, que se aplica ao atonalismo e, por conseguinte, a Koellreutter, perseguiria o compositor desde que aportou no Brasil. O problema reapareceria na Carta Aberta publicada em 1950, em que Camargo Guarnieri acusa o atonalismo e o dodecafonismo, por seu formalismo, de degenerar o aspecto nacional da arte musical brasileira. Guarnieri afirma a necessidade de “deter a nefasta infiltração formalista e antibrasileira”, priorizando o folclore, compreendido como expressão viva da nacionalidade.

Ao responder publicamente aos argumentos de Guarnieri, Koellreutter define o dodecafonismo tecnicamente como um meio para a estruturação do atonalismo, que concebe como uma linguagem musical em formação e, logicamente, como resultado de uma evolução e da conversão de mutações quantitativas do cromatismo em qualitativas. O compositor argumenta que o dodecafonismo “não é mais nem menos ‘formalista’, ‘cerebralista’, ‘antinacional’ ou ‘antipopular’” que o contraponto e a harmonia tradicionais:

É errôneo, portanto, o conceito de que o dodecafonismo “atribua valor preponderante à forma” ou “despoje a música de seus elementos essenciais de comunicabilidade”; que “lhe arranque o conteúdo emocional”; que “lhe desfigure o caráter nacional” e que possa “levar à degenerescência do sentimento nacional”. (KOELLREUTTER, 1951 *apud* KATER, 2001, p.128-129).

Ao afirmar que o dodecafonismo “garante liberdade absoluta de expressão e a realização completa da personalidade do compositor”, Koellreutter conclui, em contraposição a Guarnieri, que a degeneração do “sentimento nacional” deriva, antes, do nacionalismo em sua forma de adaptação de expressões vernaculares:

Essa tendência, tão comum entre nós, é responsável por uma música que lembra o estado premental de “sensação”, próprio do homem primitivo e à criança, e que, com as suas fórmulas gratuitas emprestadas ao colorismo russo-francês, não consegue encobrir sua pobreza estrutural e a ausência de potência criadora. O verdadeiro nacionalismo é um característico intrínseco do artista e de sua obra. (KOELLREUTTER, 1951 *apud* KATER, 2001, p.129).

O compositor critica a “situação de estagnação mental em que vive amodorrado o meio musical brasileiro”, constatando, no entanto, que os “jovens dodecafonistas brasileiros” “jamais desprezaram o folclore de sua terra”, uma vez que o assimilaram essencialmente ao compor a partir da materialidade musical. Assim, o seu realismo, em que se fundamenta o valor humano do trabalho dos jovens compositores, deriva, apesar da perfeição estrutural do dodecafonismo, da instabilidade e fragmentação provenientes

de uma crise que resulta do conflito entre a forma e o conteúdo da arte, “a fonte mais importante do desenvolvimento e do progresso das artes”. O compositor critica, por fim, “o nacionalismo exaltado e exasperado” que condena a contribuição de um grupo de jovens compositores para a cultura musical do Brasil e que

[...] conduz apenas ao exacerbamento das paixões que originam forças disruptivas e separam os homens. A luta contra essas forças que representam o atraso e a reação, a luta sincera e honesta em prol do progresso e do humano na arte é a única atitude digna de um artista. (KOELLREUTTER, 1951 *apud* KATER, 2001, p.130).

Com a perseguição ao atonalismo e, por conseguinte, à sua pessoa, Koellreutter contestaria constantemente as publicações a seu respeito. No artigo “Contestando afirmações infundadas”, por exemplo, contesta as afirmações de Eurico Nogueira França a respeito da incapacidade de instrumentista e de professor de composição, que, inclusive, prejudicaria os alunos, e que teria sido preso em São Paulo como suspeito de exercer atividades nazistas. “Afirmar que distorcem a realidade dos fatos e tentam prejudicar minhas atividades profissionais”, contesta Koellreutter (1946a, p.53), argumentando: “É sobejamente conhecida minha completa e espontânea dedicação às coisas do Brasil e o meu trabalho, o qual visa unicamente servir ao desenvolvimento da cultura brasileira”. Do mesmo modo, Koellreutter (1944a, p.57) contestaria as acusações contra os compositores modernos por parte de Madame D’Or, nome com o qual Ondina Ribeiro Dantas assinava seus artigos:

Discutindo o valor artístico da música hodierna e referindo-se aos compositores contemporâneos Paul Hindemith, Schoenberg e Honneger, que “desprezaram as regras, os conceitos da verdadeira arte da harmonia clássica e antiga, apenas empregada por eles, evasivamente, num falso acatamento do passado”, a ilustre crítica do Diário de Notícias, Madame D’Or, num artigo intitulado “A produção moderna”, diz o seguinte: “Dessas inovações nada resulta senão experiências atrevidas: dessas insubordinações nada surgiu, até agora, senão o caos. Já não se sabe o que é música. Afinal, para onde vamos, o que nos espera, se a vitória, se a derrota definitiva”.

Notadamente, as afirmações de Ondina Ribeiro Dantas revelam explicitamente o conflito cultural por meio do qual se compreendem os conflitos sociais. Ao tomar partido dos compositores modernos, Koellreutter critica a “forma em si” na música e afirma assistir a uma “madrugada de um novo classicismo” que, em contraposição a uma compreensão da música como pintura, a torna “o objeto principal de suas preocupações”, incluindo em seu horizonte os compositores brasileiros Camargo Guarnieri, Claudio Santoro e Guerra-Peixe:

[...] esses compositores parecem participar, todos, da criação de uma nova linguagem sonora e da construção de um novo estilo. O futuro pertence àqueles, dentre os jovens, que, sem concessões, prosseguirem com firmeza a rota que se traçaram e que conseguirem encontrar, com puro pensamento, novas formas, formas perfeitas, as únicas capazes de assegurar, pelo conteúdo que tiverem de emoção humana a perenidade das obras que deixarem, depois que todo sabor de novidade as tiver abandonado. (KOELLREUTTER, 1944a, p.38).

O futuro se desviaria, no entanto, da rota idealizada por Koellreutter para os jovens compositores brasileiros, com a dissolução do grupo que formou, o Música Viva, e a rejeição publicamente declarada de seus colegas ao compositor e ao atonalismo e dodecafonismo. Nesse sentido, Claudio Santoro antecipa proposições da Carta Aberta de Guarneri, como o problema do belo, que para o compositor se associa com o potencial de participação social da arte, defendendo o emprego do folclore e do popular (SILVA, 2001).

Mas Santoro reproduz o discurso proveniente de uma interpretação materialista um tanto reducionista da evolução musical, compreendida como reflexo da evolução social. Santoro prioriza o efeito da obra sobre o ouvinte, restrito ao otimismo ou ao suposto pessimismo do decadentismo das vanguardas musicais, as quais refletiriam o "impasse em que se encontra 'toda arte burguesa'" e que, segundo Santoro (1948, p.233-234), representa o decadentismo "em que se acha esta classe ainda dominante". Para Santoro, portanto, a relação da evolução da arte com sua razão, ou seja, a evolução social, seria compreendida sob o signo do realismo socialista, de modo que ecoa o apelo dos compositores reunidos em Praga por uma música que corresponda "aos anseios da sociedade nova, aos anseios da classe laboriosa, e que seja a expressão da verdadeira cultura popular arte para todos", a qual se enraizaria "no povo e nas tradições nacionais" (SANTORO, 1948, p.235).

Assim, critica o formalismo de "toda arte abstrata e desligada da realidade social", desprovida de fundamentação na "cultura popular" e, diante da crise da música moderna, ecoa a proposição de um retorno ao XIX que representaria o momento de ascensão da classe burguesa:

O "Belo" no sentido humanista deverá expressar este novo ideal. Para nós a obra de Schoenberg e algumas de Strawinski carecem de "beleza", por não terem contato com a massa, servindo unicamente um pequeno círculo privilegiado. Formalista é assim toda criação segundo o princípio de "arte pela arte" sem olhar a necessidade de achar uma relação entre esta arte e a sociedade em que vive o criador. (SANTORO, 1948, p.235).

Em detrimento de uma arte para o futuro, da "arte pela arte", que priva de senso e realidade a participação do compositor na "luta ao lado do povo e na defesa da real cultura", Santoro (1948, p.237) preconiza a utilidade "com a sua mensagem, buscando uma relação com o povo". Ao afirmar a necessidade de pisar a terra e acabar com a noção de sujeito individual criada pela sociedade burguesa, em nome da função da obra de arte na "luta pelo progresso e pela humanidade", conclui: "Nada mais desejam os inimigos da cultura e da arte a serviço do povo que o afastamento e o isolamento" (SANTORO, 1948, p.239). Ao identificar as obras atonais com o pessimismo que conduz o ouvinte a estados de contemplação e abatimento moral, menciona Koellreutter:

Este problema que me preocupa depois de 1945 foi objeto de longas discussões com Koellreutter, sem chegarmos a um completo esclarecimento da matéria. Hoje, o esclarecimento está feito, sobre a função que deve ter a obra de arte, e é preciso agora trabalhar nesse sentido, procurando a realidade positiva que deve ter a criação artística. Esta realidade deve ser procurada e fundamentada, por

cada povo, por cada nacionalidade, para que esta linguagem, além do conteúdo positivo, reflita também o aspecto característico do povo, baseando-se na canção e no ritmo popular. Esta escolha deve ser cuidadosa e não arbitrária como já foi muitas vezes nos nossos compositores folcloristas, porque a manifestação da massa, nem sempre teve um caráter positivo, por exemplo os cantos dos pretos escravos resignados com sua arte e inferioridade tem um caráter negativo e apresenta-se para nós somente como um valor histórico social, para o estudo étnico, mas tem um lado perigoso para aproveitamento n'um sentido construtivo. (SANTORO, 1948, p.238).

Assim, Santoro idealiza, por fim, uma obra para o povo, sob uma nova forma que se diferencie do exotismo proveniente da imitação dos movimentos nacionalistas da Europa. E, apesar de seu afastamento da vanguarda musical, Santoro conclui com uma postura similar a Adorno, ao criticar a “arte estandardizada e comercial” do jazz imposto pelo imperialismo americano, apelando, no entanto, para a cultura popular: “Apelo daqui ao nosso povo, para que reaja na defesa da nossa cultura popular, para que ela não seja despedaçada pelo povo inimigo da humanidade: o fascismo disfarçado, o imperialismo americano” (SANTORO, 1948, p.239).

O compositor Guerra-Peixe, por sua vez, ao romper com as propostas musicais de Koellreutter, e questionar publicamente a compreensão de universal de Koellreutter, compactua com o nacionalismo musical. Assim, defende que o compositor brasileiro deve trilhar “a senda do nacionalismo baseado diretamente nas fontes populares”, cujos elementos forneceriam os valores para a criação de uma escola brasileira. Guerra-Peixe (1952, p.3) observa que “o sentido de nacionalidade vem sendo ampliado” em termos de “diferenciações culturais” que diversifiquem as “manifestações espirituais e materiais que a humanidade apresenta”. Ao declarar o abandono do dodecafonismo pela impossibilidade de acentuar em suas obras a sua nacionalidade, bem como pela incomunicabilidade de sua linguagem, reconhece a “covardia de que eu era presa, fugindo aos problemas da criação de uma música necessariamente brasileira”:

O dodecafonismo se ajusta a essa gracinha de minoria existencialista, que tem por fundamental prazer o sentir-se isolada do mundo, divertindo com os seus exóticos e irresponsáveis requintes intelectuais. E o hermético sistema musical é uma característica do período decadente dessa classe que estertora nos seus mais trágicos momentos. (GUERRA-PEIXE, 1952, p.3).

Ao reproduzir a ideia do decadentismo da classe burguesa que se expressaria nas vanguardas musicais, argumenta que “a história das artes nos aponta os exemplos em que as novas orientações vão sempre de mãos dadas com as classes que passam à posição dominante na sociedade. Logo, música pra agonizante é toada de velório...”, conclui Guerra-Peixe (1952, p.3). Preocupado com a socialização da arte, o compositor defende “aquela justa e humana condição de comunicabilidade”, apontando para a construção de uma tradição erudita nacional distinta dos padrões europeus e com valor social:

[...] na música dodecafônica chegamos a uma verdadeira tirania imposta pelos limites a que nos conduz a discutida técnica dos doze sons, aparentemente rica de possibilidades. Aliás, o professor H. J. Koellreutter – o introdutor do dodeca-

fonismo no Brasil – é o primeiro a reconhecer que Schoenberg – a figura máxima do dodecafonismo mundial – é o “continuador intransigente de um caminho que ele próprio denomina a tradição musical germano-austriaca por excelência”. (GUERRA-PEIXE, 1952, p.3).

Em seu artigo “Que ismo é esse, Koellreutter?”, preocupado com a identificação com o povo por meio do emprego do folclore pelos compositores brasileiros, Guerra-Peixe (1953, p.33) questiona a pretensão de universalismo da música brasileira apregoada por Koellreutter, questionando o universalismo da escola de Viena:

O que é música universal, professor Koellreutter? Quem a compôs ou compõe? Quando? Onde? Como? Em que país? Ou são escolas nacionais que se formam, se divulgam, se impõem e que, como produto de culturas altamente estratificadas, passam a exercer influência sobre a música de outras culturas?

Ao acusar a substituição por Koellreutter do termo “eticamente” por “tecnicamente” ao supostamente plagiar um texto de Lopes Graça, Guerra-Peixe (1953, p.35) conclui que Koellreutter “tem verdadeira ojeriza por qualquer coisa que possa fazer sentir a nacionalidade brasileira. Pois, para o germânico, o brasileiro nunca será etnicamente aquilo que precisamente o diferencia de qualquer outro”:

É curioso como o professor Koellreutter muda algumas palavras na cópia que faz, a fim de encontrar “exageros nacionalistas” num país onde é enorme a indiferença pelos valores culturais nativos. Onde o maior empecilho na formação da escola nacional brasileira reside, justamente, no cosmopolitismo gratuito que penetra a nossa criação musical. É horroroso o estabelecimento de “uma nova concepção na música brasileira”, como anunciavam os dodecafonistas encabeçados pelo professor Koellreutter – quando na realidade, doa a quem doer a verdade, ainda nem sequer chegamos a afirmar a nossa nacionalidade na música erudita, embora se progrida nesse sentido. (GUERRA-PEIXE, 1953, p.35).

Guerra-Peixe critica a sua obra e a de seus colegas, Claudio Santoro e Eunice Catunda, a qual, ao abandonar o dodecafonismo, como seus colegas, nega que o dodecafonismo seja uma “linguagem musical”. Catunda afirma que o dodecafonismo cria “um academicismo e uma ortodoxia”, “produto daquele mundo decadente que produziu Schoenberg” (SILVA, 2001, p.139). Continua Guerra-Peixe:

Ou é, então, evidente a intenção do professor Koellreutter menosprezar as correntes ligadas esteticamente à música popular brasileira, como se elas fossem uma espécie de “concessão” e de “exterioridade” e como se a “influência de folclore” os “característicos de país ou raça” e, ainda, alguma tendência a conservar o tonalismo [...] fossem motivo de rebaixamento artístico ou incoerência estético-ideológica... Entretanto, por outro lado sou forçado a reconhecer que na obra dodecafônica de Santoro – assim como na de Catunda e na minha – há característicos de país e raça, sim. Mas, só que de país e raça germânicos... (GUERRA-PEIXE, 1953, p.34).

Guerra-Peixe (1953, p.35) afirma, por fim, que “o leader dodecafonista” esquece que o nacionalismo musical constitui uma fase a todas as nações que pretendem criar

sua escola musical. E conclui explicitando o abandono do atonalismo e do dodecafonismo pelos jovens compositores brasileiros: “Agora resta-me perguntar a Koellreutter: – É nessa escola assim tão avançada que tem formado os seus últimos alunos, desde que Claudio Santoro, Eunice Catunda e eu abandonamos o formalismo dodecafônico? Que ‘ismo’ é esse?...”.

Nesse sentido, em um artigo intitulado “Koellreutter, charlatão e plagiário”, Rossine Camargo Guarnieri, irmão do compositor Camargo Guarnieri, autor da Carta Aberta, questiona a honestidade de Koellreutter, explicitando, para tanto, sua nacionalidade, ao acusar o compositor de fins “escusos e falsos”. Rossine Camargo Guarnieri (1952, p.26) usa a prisão de Koellreutter “sob a acusação de exercer atividades em favor do hitlerismo” contra a “figura de ‘perseguido antinazista’”:

Pessoalmente eu sempre tivera a convicção de que H. J. Koellreutter era um aventureiro, um charlatão que aqui aportara disfarçado em “perseguido político”, incumbido de ganhar a confiança dos círculos mais progressistas de nossa cultura, com o objetivo de semear as suas ideias dissolventes sob o disfarce de uma linguagem revolucionária.

Incapaz de associar o atonalismo e o dodecafonismo ao comunismo, o autor conclui que o compositor se revela um “bifronte”, na medida em que se associa aos comunistas no Brasil “ao mesmo tempo que tratava de reunir alguns incautos para organizar um movimento de ‘renovação artística’ a que deu o nome de ‘Música Viva’”:

H. J. Koellreutter foi consolidando sua posição e disseminando no meio musical brasileiro as suas perniciosas teorias estéticas. Preparando o terreno, o aventureiro introduziu no Brasil o dodecafonismo – escola de fabricação de compositores em série destinada a desfigurar a música brasileira, tornando-a uma expressão da gagueira cacofônica do cosmopolitismo. (GUARNIERI, 1952, p.26)².

O autor termina denunciando a artistas e intelectuais honestos “a respeito de um aventureiro sem escrúpulos – rebotalho do lodaçal onde apodrecem os mumificados representantes de uma cultura decadente – que aqui apareceu com a finalidade de corromper e desnacionalizar a música brasileira”. E finaliza: “Confesso que trato deste caso do charlatão e plagiário H. J. Koellreutter com a repugnância de quem escarpela um fedorento tumor” (GUARNIERI, 1952, p.28).

H. J. Koellreutter e Mário de Andrade: o *Café*

Não podemos compreender a musicalização por Koellreutter de um poema do principal articulador do nacionalismo musical no Brasil destinado a ser sua obra mais

2 Acerca do manifesto, afirma o autor do artigo: “O manifesto de lançamento de ‘Música Viva’, publicado em 1946, é um amontoado de sandices e contradições as mais estúpidas – expressão VIVA da incurável duplicidade do seu autor”. Segundo o autor, “a técnica fundamental de H. J. Koellreutter era envolver nesse movimento os nomes de maior projeção na vida cultural do Brasil. Assim é que Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Mário de Andrade, Brasília Iteberê, Luiz Heitor etc. viam-se constantemente citados nas publicações dirigidas por Koellreutter e seus comparsas”.

“socialista”, a ópera coral³ *Café*, a ser musicado por Francisco Mignone, como uma resposta aos conflitos entre erudito e vanguarda, popular e folclore, universal e particular, cosmopolitismo e nacionalismo musical? Afinal, no interior de tais conflitos, e oposto ao nacionalismo musical, Koellreutter simboliza um formalista, um elitista, um promotor do distanciamento social e, no limite, um nazista, como vimos.

Ponto culminante de sua busca por uma interlocução com a obra de Mário de Andrade⁴, a musicalização de *Café* parece corresponder ao problema da evolução musical frequentemente reiterada pelo compositor. Como se se propusesse a atualizar as ideias musicais de Mário de Andrade segundo o seu ideal de uma “educação da massa” em um “sentido moderno” (KOELLREUTTER, 1945, p.54), exposto em sua releitura de “O Banquete”, publicada no mesmo ano da morte do poeta modernista⁵. Ao musicar o poema com uma linguagem nova, que, ao seu ver, elevaria a coletividade, em oposição ao reacionarismo que identifica no uso da linguagem musical dos séculos XVIII e XIX, Koellreutter parece procurar afinar o tema da obra, a revolução, com a linguagem musical, renovada não apenas pela revisão do discurso do compositor que, a partir meados dos anos 1940, absorve problemas comuns ao nacionalismo musical⁶, mas com novas pesquisas musicais, como a aleatoriedade, que introduziu no Brasil em meados dos anos 1950.

Afinal, como explica nos anos da apresentação da musicalização de *Café*, Koellreutter (1995, p.11) identifica “na mudança de função dos ciclos sonoros da partitura moderna e na transformação dos mesmos em relação de relacionamentos” implicações na arte musical que representam “uma reviravolta muito maior na sintaxe da linguagem musical do que a causada por dodecafonismo ou serialismo”, os quais conservaram intactos, segundo o compositor, os fundamentos da composição musical. Ao postular que a arte constitui a “superestrutura da transformação da sociedade”, Koellreutter

3 Mário de Andrade (2013b, p.52-55) hesita ao definir o *Café*, utilizando “oratório secular”, “teatro cantado” e, finalmente, “ópera coral”. Evita, inicialmente, “ópera”, porque “ela se tornara numa exclusiva arma de classe dominante. Ópio do povo, gozo de ricos. Na verdade a ópera, já com este nome, é uma coisa odiosa”, escreve na introdução, escrita em dezembro de 1942. Mário de Andrade se pergunta, por fim, se “não se poderia acaso tentar uma ópera coletiva”, que não se tratasse apenas de “uma ópera que interessasse coletivamente a uma sociedade, mas que tivesse uma forma, uma técnica mesma derivada do conceito de coletividade”, chegando, assim, à definição de “ópera coral”. “Um melodrama que em vez de indivíduos, lidasse com massas”. Koellreutter, por sua vez, define o *Café* como uma “tragédia secular”.

4 Além da constante retomada, direta e indireta, da obra de Mário de Andrade em seus textos e manifestos e da menção ao autor em entrevistas, Koellreutter envia a Mário de Andrade um cartão de visitas como chefe do departamento de publicações musicais do Instituto Interamericano de Musicologia, fundado por F. C. Lange, e uma carta-convite, datada de setembro de 1942, para a estreia de uma sonata de Claudio Santoro, “talvez a obra mais pessoal e mais interessante deste jovem compositor brasileiro” (KOELLREUTTER, 1942). Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, publicada em novembro de 1975, perguntado sobre a situação da música contemporânea, Koellreutter afirma estar trabalhando com *Café* há vinte anos: “Senti na pele o problema como compositor, querendo musicar a obra *O Café*, de Mário de Andrade. Comecei a fazê-lo há 20 anos. Escrevi o princípio e o fim, embatuei no restante [...]. No ano passado, decorrido tanto tempo, vi que já tinha condições de escrevê-la e em seis meses a terminei. O problema foi encontrar uma linguagem musical que complementasse o texto [...]. Passei 20 anos mergulhado no *Café*” (BARBARA, 1975, p.5). No arquivo de Koellreutter se encontra ainda um projeto de musicalização de *Macunaíma*, de Mário de Andrade. A esse respeito, ver Breunig (2016).

5 Cf. Koellreutter (1945, 1948).

6 O “Manifesto 1946”, publicado pelo grupo Música Viva em novembro de 1946, declara, por exemplo, “a música como produto da vida social”, “expressão de uma cultura e de uma época” e “a concepção utilitária da arte”, assumindo uma “postura revolucionária essencial”. “Uma última observação sobre o ‘Manifesto 1946’”, escreve Neves (1981, p.96), “se refere à frequência e à força com que é abordado o problema da ‘funcionalidade’ da obra de arte (o que faz imediatamente pensar todos os escritos de Mário de Andrade, que, falecido dois anos antes, não chegou a ver a conversão dos dodecafonistas à sua causa social) e da necessidade de engajamento concreto dos compositores”.

(1995, p.25) emprega uma linguagem marxista para reafirmar o papel da arte na transformação da sociedade. A integração do conteúdo da obra com a linguagem musical se revela na medida em que o “tema da revolução popular” que, para Koellreutter, apresenta o aspecto de um mito, ou seja, a superação de uma oposição dual, o induz, como revela o compositor em entrevista ao caderno *Mais!*, ao emprego combinado de procedimentos composicionais da “nova arte” musical, como a planimetria, o serialismo, a aleatoriedade, o atonalismo e o dodecafonismo (ADRIANO; VOROBOW, 1999).

Ao mesmo tempo, e não obstante, a musicalização de Koellreutter se contrapõe ao realismo socialista advogado pelos compositores nacionalistas, especialmente depois do Congresso Internacional de Compositores, que influenciaria, inclusive, a nova geração de compositores brasileiros. O realismo constitui um dos problemas fundamentais das contraposições de Koellreutter ao nacionalismo⁷, ao qual Koellreutter parece propor um realismo que, podemos inferir, decalca da obra de Mário de Andrade. Afinal, o “realismo primitivista” de Mário de Andrade se opõe, como nota Raúl Antelo (1986, p.100), ao modelo da contemplação “desinteressada do civilizado, que aceita o real como dado”, propondo uma arte anticartesiana e funcional. Mas o primitivismo de Mário de Andrade rememora a cultura coletiva popular, sugerindo, por meio do contato com o popular, a passagem do sentir ao conhecer para voltar ao sentir, o que potencializa, como conclui Antelo, a apreensão da realidade e a sua transformação. O seu realismo se contrapõe, assim, aos efeitos globalizadores da racionalidade moderna, reproduzida pelas classes dirigentes, tanto que, durante o Estado Novo, foram proibidas muitas manifestações culturais de origem não europeia, as quais serviriam como substrato para a nacionalização musical.

Por sua vez, Koellreutter acreditava, como demonstra em artigo de 1944, na substituição dos estilos nacionais por um continental, de modo que a arte musical, conforme sua projeção de uma futura humanidade, seria reconhecida simplesmente como americana ou europeia. Com a transformação social em curso, os problemas do homem suplantariam a nacionalidade, constituindo uma arte mediadora dos povos, que contribuiria para a salvação da liberdade intelectual:

A linguagem sonora, idioma universal, parece-me a arte predestinada a cumprir esta tarefa. E já se movimentam forças entre os jovens compositores deste continente, em cujas obras, – de atitude francamente americanista – as ideias pessoais, imaginação criadora, conhecimento, da evolução musical e ética espiritual substituem a imitação servil e o disfarce à maneira europeia de temas indo-americanos ou afro-americanos de medíocres produções de música “folklórica”. (KOELLREUTTER, 1944c, p.47).

7 O realismo na arte musical seria o ponto fundamental do desacordo entre Koellreutter e Claudio Santoro, sobretudo depois do Congresso Internacional de Compositores, realizado em Praga, em 1948, como o comprovam as suas cartas: “Em que consiste, segundo sua opinião, o ‘realismo socialista’ em música? Precisamos primeiro definir bem os conceitos a fim de que possamos discutir. O que é ‘real’, o que é ‘irreal’ na arte musical?”, questiona Koellreutter, interrogando os preceitos do realismo socialista contra a vanguarda musical: “Seja franco, Claudio, e diga-me: não acha que Shostakovich, Prokofieff, Khatchaturian são tão ‘burgueses’ em sua música como Hindemith, por exemplo? Eles não se distinguem daquela música que representou o pensamento ‘burguês’. Onde está a música que possa representar a sociedade nova, realmente e inteiramente nova, sem preconceitos e verdadeiramente livre? Essa música não existe. Não existe ainda. Mas haverá de existir saindo da luta e do trabalho como a própria organização social. Sinfonia, Sonata, Desenvolvimento, Variação e Cadência, certamente, não poderão ser os característicos da música da nova sociedade” (Cf. KATER, 2001, p.278-279).

Nesse sentido, ainda que afirme que a evolução da expressão musical no Brasil depende da canção popular, e confirme a riqueza do folclore musical e a constante preocupação com o problema nacional por parte dos compositores (KOELLREUTTER, 1946b, p.38), Koellreutter suspeita do folclore, subordinando a emancipação nacional a uma integração entre tradição e progresso e restringindo o folclore aos estudos da musicologia: “[...] o folclore brasileiro constitui ainda, um vasto campo de pesquisa e exploração – não para os compositores em busca de inspiração – mas sim para a verdadeira musicologia” (KOELLREUTTER, 1946c, p.59).

Ademais, Koellreutter revela um acento racionalista e cientificista, caracterizado por uma suspeita dos efeitos e dos sentimentos. Nesse sentido, o que denomina espiritualização do atonalismo corresponde a um processo de intelectualização que, no entanto e contraditoriamente, evidencia a presunção de transmitir a verdade, tal como em Adorno:

Assim, a música nova, naturalmente, não consegue cumprir a função que uma sociedade saturada esperava da arte: iludir a verdade. Esta arte nova não é meio de gozo – pois, a verdade nunca transmite gozo! – mas sim um meio de edificação transmitindo a verdade e não fugindo do sentido trágico da vida. (KOELLREUTTER, 1944b, p.47).

Ora, o racionalismo e o cientificismo caracterizam, em linhas gerais, a perspectiva eurocentrada, distanciada, que acompanha a epistemologia do colonialismo e do imperialismo, contra a qual o nacionalismo anticolonial se ergue. Basta retomar os termos com os quais Koellreutter contraria os argumentos de Camargo Guarnieri e o nacionalismo musical para perceber tal inclinação: “estado premental de ‘sensação’” do “homem primitivo”, “estagnação mental”, “exacerbamento das paixões”, entre outros, que “representam o atraso e a reação”.

Posteriormente, durante os anos 1990, quando da apresentação da musicalização de *Café*, Koellreutter não mais coloca em pauta o folclore e os dilemas da nacionalização musical. No entanto, permanece o acento cientificista amalgamado, agora, com um certo esoterismo e orientalismo, do que parece resultar que a verdade não pode ser acessada pelo homem, e que tudo parece se encaminhar para uma concepção una do universo ou, ao menos, sem dualidades nem contrariedades⁸. Uma compreensão renovada de universalismo aparentemente se delineia, assim, no pensamento do compositor, que reconhece uma propensão oriental para a intuição.

Fundamentadas em um cientificismo a que a arte deveria corresponder, as concepções musicais de Koellreutter constituem a busca de uma representação da nova “imagem do mundo”, transformada no XX, como recorrentemente argumenta o compositor⁹. Para Koellreutter, o evento mais importante do XX foi a conscientização do tempo, que gradualmente se torna uma forma de percepção. Com isso, os conceitos

8 De fato, Koellreutter estabelece contato com o Oriente quando se afasta do Brasil nos anos 1960, “dirigindo departamentos do Instituto Goethe em Munich, Nova Delhi e em Tóquio, voltando para o Brasil em 1975” (NEVES, 1981, p.85). De sua estada na Índia, resulta o livro *Three lectures on music*, publicado pela Universidade de Mysore em 1968.

9 Koellreutter (1991, p.160; 1993b, p.16; 1990, p.5; 1995, p.7).

musicais dualmente opostos, como a dualidade dos modos maior e menor, dos tempos forte e fraco, do primeiro e segundo temas etc., se tornam ultrapassados, comprometendo, inclusive, a presunção de verdade que o compositor atribui ao atonalismo nos anos 1940:

Os conceitos tradicionais, chamados dualistas, as contrariedades, [...] perderam seus significados. Tivemos que aprender que aquilo que chamamos de nossa realidade – com r minúsculo – não é de fato nossa realidade. Tivemos que aprender que a nossa verdadeira realidade – com R maiúsculo – é um universo dinâmico e inseparável, em que o homem desempenha um papel importante e determinante, influenciando continuamente as propriedades desse mesmo universo e tornando-se cada vez mais consciente de que a verdade é inacessível ao homem. (KOELLREUTTER, 1995, p.7).

Na medida em que compreende que a função do artista deve ser a de contribuir para a conscientização das grandes ideias que formam a nossa realidade atual, os procedimentos composicionais e de escrita de Koellreutter buscam superar o dualismo. Um exemplo seria a planimetria, que, no lugar do pentagrama, organiza serial e estruturalmente os signos musicais em diagramas multidirecionais dispostos no plano. Assim, aleatoriamente, os eventos musicais abandonam a ordem causal e as dualidades dialeticamente opostas, conformando uma nova apreensão do tempo em um “todo ilimitado que leva o ouvinte a perder o senso da forma” (KOELLREUTTER, 1995, p.9-10).

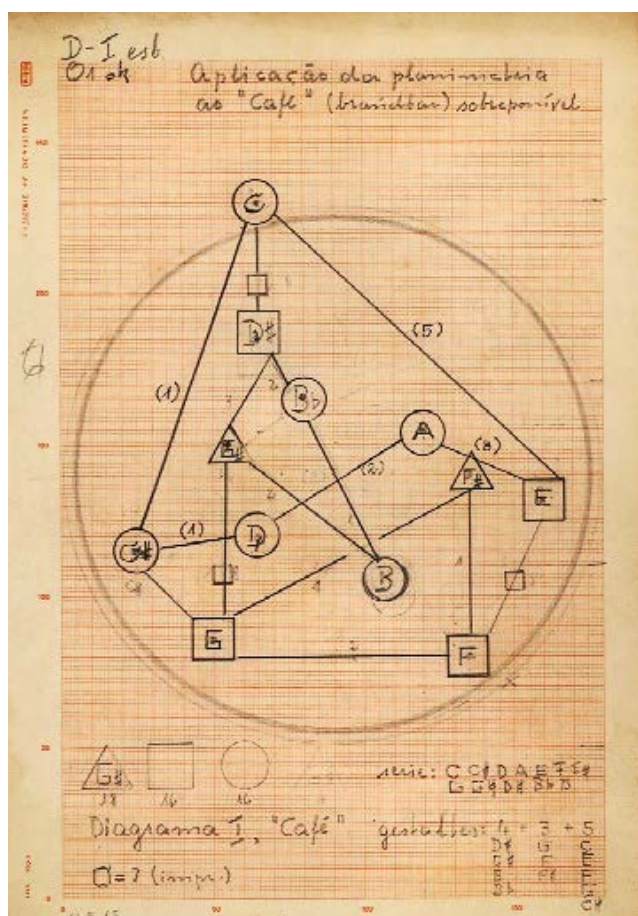


Fig. 1: Planimetria: Diagrama 1 (*Café*). Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BR MGFK AK.KCO 065 *Café*.

Consequentemente, a quadratura, processo de organização da melodia em frases musicais, desaparece no sistema de notação musical de Koellreutter, caracterizado pela indefinição de tempo, de compasso, enfim, pela impossibilidade de quantificar binariamente as composições.

Nesse sentido, a composição para orquestra, coros e solistas para o *Café*, de Mário de Andrade, consiste, segundo o compositor, em uma linguagem parcialmente modal, tonal e nova. Koellreutter acrescenta ainda um narrador que reproduz fragmentos da “Concepção melodramática”, escrita por Mário de Andrade. Em linhas gerais, a composição se caracteriza pela estaticidade, que, conforme as partituras medievais e renascentistas, enfatiza, por meio da monotonia, a linguagem do texto e o contraste em que o compositor insere os elementos de informação¹⁰.

O coro unissonante dos estivadores do “Coral do queixume”, por exemplo, ilustra a monotonia, a estaticidade da altura das notas da melodia, que soa como um canto gregoriano soturno intercalado com o solista.



Fig. 2: “Coral do queixume”. Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

Como exemplo de contraste, a melodia atonal do “jogador solista” do “Madrigal do truco” apresenta grande quantidade de saltos e intervalos dissonantes.

¹⁰ Koellreutter define informação como a “qualidade que surge do grau de imprevisibilidade de signos e ocorrências musicais. É responsável pela originalidade da obra musical. Corresponde aos conceitos de surpresa, novidade e improbabilidade” (KOELLREUTTER, 1990, p.77). Koellreutter deixou, junto com as partituras, anotações sobre as regras do contraponto. As mesmas regras comporiam um livro publicado por Koellreutter no mesmo ano da estreia (KOELLREUTTER, 1996).



Fig. 3: "Madrigal do truco". Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSJFK-HJK 031 Café.

As figuras empregadas na transcrição da melodia do solista do "Madrigal do truco" não correspondem a um tempo metrificado e definido, mas a uma duração aproximada e com liberdade de interpretação, como Koellreutter explica na partitura. O canto solista, diferentemente do canto coral, goza, evidentemente, de maior liberdade em relação ao tempo, desde que se mensura a composição musical. Mas em Koellreutter, sem unidade e sem barra de compasso, a escrita musical se caracteriza pela irregularidade de ritmo em contraposição ao conceito tradicional de tempo musical e de tempo propriamente dito. Relacionado com a intuitividade, seu conceito de tempo se define pela ametricidade da pulsação natural e pela acronicidade que, ao transcender o tempo medido, rememora, segundo o compositor, um tempo arcaico que precede o conceito e a conscientização do tempo (PIMENTA, 2010, p.630)¹¹.

Por outro lado, o compositor emprega ritmos comumente encontrados no folclore e no popular, como no "Grupo madrigalista" do "Madrigal do truco", acompanhado por ritmo de samba executado por pandeiro, tamborim e reboło:

¹¹ Koellreutter define acríonico como "relativo a um conceito de tempo de categoria qualitativa que se realiza fora do tempo racionalmente medido (de categoria quantitativa)". E amétrico como "disposição dos elementos temporais da partitura que causa a sensação da ausência de pulsação e metro" (KOELLREUTTER, 1990, p.12).



Fig. 4: "Madrigal do truço". Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

No "Madrigal do truço", Koellreutter utiliza inclusive a figura que representa a sincopação mais recorrente nas pesquisas musicais de Mário de Andrade, a colcheia entre semicolcheias, a que o pesquisador atribui valor de legitimidade nacional, e a repetição de semicolcheias, sugerida pelo autor do poema para a composição de Francisco Mignone para "A embolada da ferrugem":



Fig. 5: "Madrigal do truço". Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

A melodia do madrigal, que indica um pequeno conjunto coral secular, escapa, no entanto, ao tonalismo ou modalismo que predominam no folclore e no popular, e que se relacionam com a simplicidade que Mário de Andrade associa com a "intenção social" da obra, com a identificação para a qual concorrerem os efeitos e valores sensuais¹². No poema, o "Madrigal do truço" consiste em cinco quintetos em redondilha maior, um verso muito comum na poesia popular brasileira, elaborados "exclusivamente com

12 Mário de Andrade (2013b, p.57) escreve na introdução ao *Café*: "Não só a lição do enredo tinha de ser fácil, não só os textos claros, mas a música fácil e clara também. Música, não banal como certo melodismo italiano, não baixa e aviltantemente sensual como tanto Massenet e tanto Puccini, mas fácil, franca, popular, que o povo saísse cantando e assobiando na rua". O argumento de Mário de Andrade recorda Renato Almeida (1926, p.147-148), para quem "temos ao alcance de nossas mãos um prodigioso material [...]. Não temos que ser modernos a Satie ou a Schoenberg, mas modernos dentro de nossas forças e de nossa sensibilidade".

frases tradicionais”, como explica Mário de Andrade (2013b, p.71), o que converge com o interesse pela linguagem vernacular que esteve na origem do madrigal, reiterado pelo acompanhamento musical utilizado por Koellreutter.

Com a intenção de uma obra politicamente engajada, Mário de Andrade compartilha o *Café* com Francisco Mignone porque o julga apto a representar “a sujeira das impurezas da dor” em detrimento do “grã-finismo purista” da música do XX (ANDRADE, 1942a). Ao discutir a forma da obra em suas cartas a Francisco Mignone, Mário de Andrade conclui que a facilidade constitui um defeito que se torna qualidade, considerando a “intenção social” da obra e a necessidade de simplicidade, principalmente nos “momentos corais mais ‘sociais’”. Critica Schoenberg e sugere ritmos brasileiros, reiterando a Mignone a possibilidade de ser “atonal se quiser, mas tem de ser popular”, argumenta, uma vez que uma “concepção positivamente socialista e de combate humano” rejeita uma solução “individualista e refinada” (ANDRADE, 1942b).

Ao noticiar o desenvolvimento da obra, Mário de Andrade confessa a Mignone: “Nada tive que escrever, lembrei textos tradicionais populares, dos mais conhecidos em todo o Brasil” (ANDRADE, 1942c), aconselhando o uso de ritmos tradicionais, a exemplo da embolada, que define como uma linha de andamento acelerado em que abundam as notas rebatidas em semicolcheias:



Fig. 6: Embolada. Fonte: Acervo Mário de Andrade, IEB, USP. Ref.: MA-C-CAMMA 341. Carta de 15 de outubro de 1942.

Mignone responde imediatamente a carta de seu correspondente e apresenta sua composição para o tema da “embolada”, que constituiria “A embolada da ferrugem”, da primeira cena do segundo ato, bem como para o “Quinteto dos serventes”, que a antecederia (MIGNONE, 1942). Koellreutter, por sua vez, transforma em sua composição o texto do “deputadinho da ferrugem”, previsto como uma embolada, em um discurso puramente oral e sem acompanhamento musical.

Ainda em suas cartas, Mário de Andrade sugere a Mignone a melodia para determinados trechos do poema, indicando um andamento coerente, ou seja, do folclore, como o “Fugato coral” do terceiro ato (ANDRADE, s.d.):



Fig. 7: "Fugato coral". Fonte: Acervo Mário de Andrade, IEB, USP. Ref.: MA-MMA 211.

O autor dos poemas reproduz as mesmas informações e sugestões para o "Grande coral de luta" do mesmo ato:



Fig. 8: "Grande coral de luta". Fonte: Acervo Mário de Andrade, IEB, USP. Ref.: MA-MMA 211.

Embora aproveite as indicações de Mário de Andrade para a composição musical, reproduzindo eventualmente os textos com pequenas adaptações e adotando sugestões, Koellreutter não faz concessões quanto às suas concepções musicais, visivelmente divergentes, sobretudo em relação ao emprego do folclore e do popular. Em contraste com as sugestões de Mário de Andrade, com melodias tonais, simples e apelativas, Koellreutter musicaliza o "Fugato coral" com uma melodia atonal, acompanhada pela orquestra, caracterizada não apenas pelo atonalismo, mas pela aleatoriedade¹³, improvisação, aplicação de planimetria, por meio dos diferentes diagramas e simultaneidades, definidos como acordes caracterizados pela impossibilidade de classificação pelo tonalismo.



Fig. 9: "Fugato coral". Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSJFK-HJK 031 *Café*.

O tema do "Fugato coral" se contrapõe, conforme uma composição fugal, com outras vozes corais que entram sucessivamente, defasadas, repetindo o tema, e se dissolvem gradualmente na crescente massa sonora da orquestra.

¹³ Koellreutter (1990, p.12) define aleatório como "dependente de fatores incertos, sujeitos ao acaso. Estruturação musical de caráter estatístico".

Para o “Grande coral de luta”, Koellreutter compõe uma homofonia, um coral a quatro vozes:



Fig. 10: “Grande coral de luta”. Fonte: Arquivo Permanente da Fundação Koellreutter, UFSJ. Ref. BrSjFK-HJK 031 Café.

Ao final do “Grande coral de luta”, formado por “grupos em tons diferentes”, como indica a partitura, Koellreutter parece realizar a forma e a finalidade coletivistas da obra, “derivada do conceito de coletividade”, desejadas por Mário de Andrade (2013b, p.55), ao envolver a participação da plateia, que cantaria a melodia com os grupos corais¹⁴.

A obra que, para o autor do poema, seria predominantemente composta a partir do folclore, segundo os preceitos de seu nacionalismo musical, adquire, sob a batuta de Koellreutter e os preceitos da “nova arte”, a impressão da personalidade e individualidade do artista, ou seja, “algo novo e pessoal” que o compositor acreditava ser inviabilizado pelo folclore. A realização da personalidade na obra de arte constitui um dos conceitos fundamentais para Koellreutter, a raridade, relacionada ao valor de infor-

14 Regida por Luis Gustavo Petri, a apresentação em Santos, em dezembro de 1996, não contou com a participação da plateia, como planejado por Koellreutter. Anotações que acompanham as partituras, encontradas na mesma pasta localizada no arquivo do compositor em São João del-Rei, indicam outros procedimentos que envolvem a plateia, como os encartes, que circulariam de acordo com as orientações do regente e seriam executados pelos naipes e pela plateia.

mação, representando a contraparte do conceito de artesanato de Mário de Andrade, na medida em que o raro nomeia aquilo que não se pode ensinar¹⁵. Assim, o conceito de raridade de Koellreutter converge com o conceito de desnaturalização de Adorno, compreendido como distanciamento contra o condicionamento do ouvido provocado pelo automatismo. E revela, talvez, uma concepção de individualidade apropriada para a sensibilidade requerida pelo liberalismo e, agora, pelo neoliberalismo, e para a racionalidade da prometida globalização, tão divergente da identificação com o povo por meio do folclore e do popular, proposta pelo nacionalismo musical, que desconfia, e com razão, do universalismo¹⁶.

No seio dos conflitos entre erudito e vanguarda, de um lado, popular e folclore, de outro, a musicalização do poema de Mário de Andrade por Koellreutter parece representar, portanto, o golpe decisivo em sua luta contra as “forças disruptivas” do “nacionalismo exaltado e exasperado” que “separam os homens”, como revela sua resposta para a Carta Aberta de Camargo Guarnieri (KOELLREUTTER, 1951 *apud* KATER, 2001, p.130), afinando o tema da obra com uma linguagem musical apropriada. Mas, ao identificar o tema do poema, a revolução, com o mito, que, para Koellreutter, simboliza a superação do dualismo, o compositor parece transferir o mais fundamental do tema, a luta de classes, para o que compreende como conscientização da realidade atual (enquanto o mito contraditoriamente representa a simultaneidade de opostos como o real e o irreal). O mito, para Koellreutter (1991, p.161), reflete um estado de conscientização que desconhece a contrariedade de opostos e se caracteriza por “uma forma imaginativa de pensamento oposta” ao “pensamento racional” (KOELLREUTTER, 1995, p.8). Segundo Koellreutter (1991, p.162),

Tanto no mito quanto na música o que soa não é decisivo, quando não se leva em consideração o que não soa. *De-cisão* significa anulação da cisão, anulação daquilo que cinde, separa. Assim no mito, o dito revela e valoriza o não-dito, e o não-dito revela e valoriza o dito, e, na música, o som revela e valoriza o silêncio e o silêncio revela e valoriza o som.

E o autor do poema, assim como os compositores do nacionalismo musical, ao se engajarem na politização da arte, insistem justamente na luta de classes e, portanto, na compreensão da sociedade como conflito permanente como condição fundamental para a democracia. Assim, a musicalização de Koellreutter parece se conciliar com o

15 Mário de Andrade (1963, p.13) define o artesanato como “a parte da técnica que se pode ensinar”, relacionada ao elemento material da arte. Se nos guiarmos pelos argumentos de Mário de Andrade, Koellreutter pareceria mais interessado pela “parte da técnica de arte que é, por assim dizer, a objetivação, a concretização de uma verdade interior do artista. Esta parte da técnica obedece a segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo o que ele é, como indivíduo e como ser social. Isto não se ensina” (ANDRADE, 1963, p.13).

16 Mário de Andrade (1991, p.21), ao comentar a conservação do “estado de subalternidade” das nações colonizadas presente na noção de internacionalismo, conclui que “muitos compositores tardios, ecos preguiçosos desses tempos mais cômodos, escamotearam agora a palavra ‘internacionalista’, a substituíram por outra, e vêm nos falar cantando de música ‘universalista’, de ‘música universal’. Isto é um verdadeiro primor de ignorância sociológica, pois nem sequer o proletariado urbano, universalista por fatalidade econômica e técnica, já produziu música popular que de qualquer modo se possa dizer universal. E um verdadeiro universalismo étnico é sonho para um futuro por demais remoto, pra que possamos argumentar com ele por enquanto. Sonho, aliás, que nenhuma experiência da história humana pode confirmar. A tal de ‘música universal’ é um esperanto hipotético, que não existe. Mas existe, não posso negar, a música internacionalista, a granfinagem tediosa e fatigada dos ‘Transatlântiques’ da comédia célebre”.

ideal do “artista verdadeiro” porque livre sonhado por Mário de Andrade (2013a, p.574) em “um futuro mais completado em sua humanidade”. Acontece que esse futuro ainda não chegou... e tudo indica que ainda demora a chegar.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- ADRIANO, Carlos; VOROBOW, Bernardo. A revolução de Koellreutter. *Folha Mais!* São Paulo, 7 nov. 1999.
- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet & Comp., 1926.
- ANDRADE, Mário. [Correspondência]. Destinatário: Francisco Mignone. [S. l.], 5 jun. 1942a. 1 carta. Série Manuscritos Mário de Andrade: *Café*. Acervo Mário de Andrade, IEB, USP. Ref.: MA-C-CAMMA 343.
- ANDRADE, Mário. [Correspondência]. Destinatário: Francisco Mignone. [S. l.], 5 jun. 1942b. 1 carta. Série Manuscritos Mário de Andrade: *Café*. Acervo Mário de Andrade, IEB, USP. Ref.: MA-C-CAMMA 340.
- ANDRADE, Mário. [Correspondência]. Destinatário: Francisco Mignone. [S. l.], 15 out. 1942c. 1 carta. Série Manuscritos Mário de Andrade: *Café*. Acervo Mário de Andrade, IEB, USP. Ref.: MA-C-CAMMA 341.
- ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, 1963.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013a. v. 1.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013b. v. 2.
- ANDRADE, Mário de. [Correspondência]. Destinatário: Francisco Mignone. [S. l., s. d.]. 1 carta. Série Manuscritos Mário de Andrade: *Café*. Acervo Mário de Andrade, IEB, USP. Ref.: MA-MMA 211.
- ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo: Hucitec; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986, p. 100.

BARBARA, Danusa. Koellreutter. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1975, p. 5.

BREUNIG, T. H. Um ensaio inacabado: o projeto de musicalização de *Macunaíma*. *Boletim de Pesquisa NELIC*, Florianópolis, Achados no arquivo, v. 16, n. 25, 2016.

FERNANDES, Florestan. Mário de Andrade e o folclore brasileiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 36, p. 141-158, 1994.

GANDELMAN, Saloméa. Prefácio. In: KOELLREUTTER, H.-J. *Estética*. São Paulo: Novas Metas, 1983.

GRAMSCI, Antonio. *Cuadernos de la cárcel*: literatura e vida nacional. 3. ed. México, D.F.: Juan Pablos, 1998.

GUARNIERI, Rossine Camargo. Koellreutter, charlatão e plagiário. *Fundamentos*, São Paulo, n. 28, p. 26-28, jun. 1952.

GUERRA-PEIXE. Música e dodecafonismo. *Fundamentos*, São Paulo, n. 29, p. 3, 1952.

GUERRA-PEIXE. Que ismo é esse, Koellreutter? *Fundamentos*, São Paulo, n. 31, p. 33-35, 1953.

KATER, Carlos Elias. *Música Viva e H.J. Koellreutter*: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa; Atravez, 2001.

KOELLREUTTER, H.-J. [Correspondência]. Destinatário: Mário de Andrade. [S. l.], set. 1942. 1 cartão de visitas, 1 carta-convite. Acervo Mário de Andrade, IEB, USP. Ref.: MA-C-CPL 3801.

KOELLREUTTER, H.-J. Artistas modernos. *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 57, jun. 1944a.

KOELLREUTTER, H.-J. Música sacra e música nova. *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 47, fev. 1944b.

KOELLREUTTER, H.-J. Panamericanismo musical. *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 47, fev. 1944c.

KOELLREUTTER, H.-J. Sobre "O Banquete" de Mário de Andrade. *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 53-54, mar. 1945.

KOELLREUTTER, H.-J. Contestando afirmações infundadas. *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 39, p. 53-54, abr. 1946a.

KOELLREUTTER, H.-J. O “Lied” Brasileiro. *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 39, p. 38, abr. 1946b.

KOELLREUTTER, H.-J. Reparos e reflexões. *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 40, p. 59-61, maio/jun. 1946c.

KOELLREUTTER, H.-J. Arte funcional: a propósito de “O Banquete” de Mário de Andrade. *Fundamentos*, São Paulo, n. 1, p. 148-151, jun. 1948.

KOELLREUTTER, H.-J. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

KOELLREUTTER, H.-J. Mito como silêncio: premissa de uma estética musical que tende a superar o dualismo. In: SCHÜLER, Donaldo; GOETTEMES, Miriam B. (org.). *Mito ontem e hoje*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1991.

KOELLREUTTER, H.-J. A caminho da superação dos opostos. *Música hoje: Revista de Pesquisa Musical*, CPMC, UFMG, Belo Horizonte, v. 2, 1995.

KOELLREUTTER, H.-J. *Contraponto modal do século XVI: Palestrina*. Brasília: Musimed, 1996.

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI, 1987.

LACLAU, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

MARTINO, Ernesto de. *El folclore progresivo y otros ensayos*. Trad. Carles Feixa. Barcelona: MACBA, 2008.

MIGNONE, Francisco. [Correspondência]. Destinatário: Mário de Andrade. [S. l.], 18 out. 1942. 1 carta. Série Manuscritos Mário de Andrade: *Café*. Acervo Mário de Andrade, IEB, USP. Ref.: MA-MMA 21.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PIMENTA, Emanuel Dimas de Melo. *Hans Joaquim Koellreutter: as revoluções musicais de um mestre zen*. [S. l.: s. n.], 2010.

SANTORO, Claudio. Problema da Música Contemporânea Brasileira em face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga. *Fundamentos*, São Paulo, n. 3, p. 233-240, jun. 1948.

SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. São Paulo: Funarte; Imprensa Oficial, 2001.

VALLS, Alvaro L. M. *Estudos de estética e filosofia: numa perspectiva adorniana*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

Sinfonia nº 4 de Villa-Lobos: a vitória, a derrota e a volta por cima

Villa-Lobos's Fourth Symphony: the victory,
the defeat, and the comeback

Paulo de Tarso Salles¹
Universidade de São Paulo
ptsalles@usp.br

Submetido em 25/02/2020
Aprovado em 02/06/2020

Resumo

O propósito deste trabalho é apresentar uma análise da *Sinfonia nº 4* ("A Vitória") de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) a partir de sua estrutura formal e narrativa. A obra foi composta em 1919 para celebrar o final da primeira guerra mundial, e sua estreia foi programada para um concerto dedicado ao casal real belga que visitava o Brasil em 1920.

Originalmente estruturada como um poema sinfônico em três partes, a obra se baseia em texto escrito por Luís Gastão d'Escragnolle Dória (1869-1948). A narrativa literária é recoberta por outra, de caráter musical, estruturada em forma cíclica segundo o método de Vincent d'Indy. A análise irá buscar pontos de aproximação e afastamento entre as narrativas literária e musical, segundo teorias de narratividade propostas por Eero Tarasti (1994) e Byron Almén (2008), além de análises tópicas, segundo Leonard Ratner (1980), Wye Allanbrook (1983), Raymond Monelle (2000; 2006) e outros. O objetivo é interpretar os aspectos musicalmente significativos resultantes da intertextualidade entre música e texto.

Palavras-chave: Villa-Lobos. Sinfonia. Narratividade. Teoria das tópicas. Análise musical.

Abstract

The purpose of this paper is to present an analysis of *Symphony No. 4 (The Victory)* by Heitor Villa-Lobos (1887-1959), from formal and narrative perspective. The work was composed in 1919 to celebrate the end of the First World War. Its premiere was planned to a concert in honor of the king and queen of Belgium, who visited Brazil in 1920.

Symphony No. 4 is based on a text written by Luís Gastão d'Escragnolle Dória (1869-1948), so it was originally a symphonic poem. The literary narrative is covered by another, of a musical character, structured in a cyclic form according to the method of Vincent d'Indy. The analysis search for points of closure and detachment among literary and musical narratives, according to theories of narrativity advanced by Eero Tarasti (1994) and Byron Almén (2008), as well musical topic analysis, after Leonard Ratner (1980) Wye Allanbrook (1983), and Raymond Monelle (2000, 2006) among others. My goal is to interpret the musically meaningful aspects resulting from intertextuality between music and text.

Keywords: Villa-Lobos. Symphony. Narrativity. Topics theory. Musical analysis.

1 Paulo de Tarso Salles nasceu em São Paulo. Leciona matérias teóricas no Departamento de Música da Universidade de São Paulo, onde coordena o Simpósio Villa-Lobos (<http://9qtrmpbsu2v.webhostusp.sti.usp.br/>). É autor dos livros *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função* (Edusp, 2018); *Villa-Lobos, processos composicionais* (Ed. Unicamp, 2009); *Aberturas e impasses: a música no pós-modernismo e seus reflexos no Brasil (1970-1980)* (Ed. Unesp, 2005); e organizou, com Norton Dudeque o livro *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos* (Ed. UFPR, 2017). Coordena o PAMVILLA (Perspectivas Analíticas sobre a Música de Villa-Lobos), grupo de pesquisa cadastrado no CNPq.

Introdução

A *Sinfonia nº 4* é uma obra com características comuns ao primeiro (1900-1917) e ao segundo (1918-1929) período criativo de Villa-Lobos (SALLES, 2009, p. 14). Os elementos presentes nessa obra que a associam ao primeiro período são o uso da forma cíclica² e a presença de um roteiro literário estabelecendo uma narrativa prévia ao discurso musical, à maneira de um poema sinfônico. Com relação aos aspectos que caracterizam o segundo período, podemos mencionar o uso de *ostinati*, alguns com elementos indígenas ou afro-brasileiros e a superposição de camadas texturais com grande independência entre si. A presença desses elementos da segunda fase afeta o caráter formal da sinfonia, aproximando-a do estilo encontrado em obras posteriores, como alguns dos *Choros* orquestrais e *Bachianas Brasileiras*³.

Essa sinfonia pertence a um conjunto de três, juntamente com a *Terceira* e a *Quinta* sinfonias. Todas estão relacionadas ao concerto em homenagem aos Reis Alberto I e Elizabeth da Bélgica em 30 de setembro de 1920, convidados pelo presidente brasileiro Epitácio Pessoa para celebrar o tratado de paz de Versalhes e formalizar intercâmbio comercial entre os países.

A *Sinfonia nº 3* ("A Guerra"), também composta em 1919, teve papel decisivo na carreira do compositor, chamando a atenção do público carioca após sua estreia em 31 de julho de 1919, no concerto em "Homenagem ao Embaixador da Paz", Epitácio Pessoa⁴. Três compositores foram convidados a escrever música a partir de argumentos escritos por Luís Gastão d'Escragnolle Dória⁵, com os títulos "A guerra", "A vitória" e "A paz". Villa-Lobos recebeu a encomenda dessa obra por acaso, quando Alberto Nepomuceno desistiu de participar por causa de desentendimento com um dos organizadores do evento. Chamado de última hora, Villa-Lobos conseguiu concretizar a obra, que foi considerada a mais feliz do programa, ao lado das sinfonias "A vitória" de João Octaviano Gonçalves e "A paz" de Francisco Braga.

Estimulado pela boa recepção da obra, Villa-Lobos não só conseguiu fazer estreiar sua *Primeira Sinfonia* ("O imprevisto", 1916) com regência do famoso maestro italiano Gino Marinuzzi (em setembro de 1919), como também decidiu compor suas próprias versões para "A vitória" e "A paz", destinadas ao concerto dedicado aos reis belgas no ano

2 A forma cíclica consiste basicamente na organização de uma obra em vários movimentos, onde um ou mais temas são apresentados no primeiro movimento e reaparecem sucessivamente nos demais. Cada movimento acrescenta novos temas que também podem reaparecer posteriormente, de modo que o último movimento é uma síntese de toda a obra. Esse tipo de organização formal foi desenvolvido a partir de Franz Liszt (1811-1886) com desdobramento na França, a partir de César Franck (1822-1890). O método foi sistematizado por Vincent d'Indy (1851-1931) no *Cours de Composition Musicale* (1909). Villa-Lobos conheceu esse livro em 1914, por meio do compositor e pianista Godofredo Leão Veloso (1859-1926).

3 John Enyart faz uma análise formal das sinfonias de Villa-Lobos, em sua tese de doutorado (ENYART, 1984). Em relação às *Sinfonias nº 3* e *nº 4*, ele não considera a relação com o programa escrito, tratando as obras como casos de "música pura". O esforço de Enyart é notável, porque ele não contava àquela época com gravações dessas obras, exceto justamente a (boa) gravação da *Sinfonia nº 4* feita por Villa-Lobos em 1955.

4 Segundo Luciana Fagundes, o político e jurista paraibano Epitácio Pessoa (1865-1942) "alcançou notoriedade por sua atuação no Congresso e também pelo fato inusitado de ter sido eleito presidente da República enquanto atuava como representante brasileiro na Conferência da Paz" (FAGUNDES, 2018, p. 164-165).

5 A produção literária de Dória é comentada e analisada por Zadig Gama e Celina Monteiro de Mello (GAMA; MELLO, 2017).

seguinte. Após uma audiência com Epitácio Pessoa, ficou decidido que apenas a *Terceira* e a *Quarta Sinfonias* seriam apresentadas naquele concerto⁶. O otimismo de Villa-Lobos, com relação ao sucesso dessa apresentação, é evidente em entrevista da época:

[...] pela vitória que obtive na execução da minha primeira sinfonia (A Guerra), espero a paz com a segunda (A Vitória), assim como prevejo a minha independência, quando se executar a terceira sinfonia, A Paz (Villa-Lobos, entrevista, in: *A Noite*, Rio de Janeiro, 30 Set. 1920).

No entanto, o compositor amargou uma grande frustração com esse concerto. O rei Alberto saiu prematuramente do teatro após a apresentação de “A Guerra”, levando consigo o presidente Epitácio Pessoa e praticamente toda a plateia. A notícia no *Jornal do Commercio* não explica as razões do incidente.

S.S. M.M. Reaes chegaram ao Municipal às 9:49 em companhia do Sr. Presidente da República e assistiram à execução do concerto cujo programa foi o seguinte:

Hymnos: Nacional Belga e Nacional Brasileiro, orchestra e coro; Francisco Braga, *Oração pela Pátria*, coros feminino e solo pela sra. Hedy Iracema; E. Pereira, *Calabar*, intermédio; Henrique Oswald, *Bebê s’endort*, berceuse para instrumentos de arco; Nepomuceno, *Anoitece* [...]; Villa-Lobos, *A guerra*, poema sinfônico.

Não foi executado o poema *A victoria* por terem-se retirado S.S. M.M. e o Sr. Presidente e haver o público abandonado o recinto do teatro. (*Jornal do Commercio*, sexta-feira, 1 out. 1920).

Embora o motivo para a saída prematura do monarca não tenha sido esclarecido (é bem possível que o rei estivesse cansado, devido a agenda cheia de compromissos desde a manhã daquele dia), parte da imprensa preferiu atribuir isso à suposta má qualidade musical. Segundo essa visão, a atitude do rei foi interpretada como decorrente de uma questão estética, tornando o que seria uma noite de triunfo para Villa-Lobos em um significativo revés profissional e artístico. Os elementos mais audaciosos da *Sinfonia nº 3*, que haviam sido louvados em 1919, foram interpretados negativamente no ano seguinte; e a *Sinfonia nº 4* não foi apresentada, desperdiçando os esforços empenhados nos ensaios para aquele concerto⁷. Além desse revés pessoal, a própria autoestima nacional foi abalada e para os críticos conservadores a explicação só poderia ser atribuída aos exageros “futuristas” da música villalobiana. Bastos Tigre⁸, em sua coluna no *Correio*

6 A audiência de Villa-Lobos com o presidente Epitácio Pessoa ocorreu em 19 ago. 1919, segundo o *Correio da Manhã* (20 ago. 1919). Em entrevista (*A Noite*, 30 set. 1920), Villa-Lobos conta que teve “a honra de ser chamado em palácio para tal fim [apresentar as sinfonias no concerto em homenagem ao rei belga], aonde expus ao Exmo. Sr. Presidente o que era o meu trabalho [...], no propósito de um espetáculo completo, não só por se tratar de três sinfonias que simbolizavam três fases interessantes para SS. MM. [...]. Lisonjeado por tal distinção, não olhei o lado prejudicial artístico, na ausência da minha última sinfonia ‘A Paz’”.

7 Fagundes (2007, p. 177) conta que a orquestra reunia “120 professores de orquestra e 40 músicos das bandas marciais da Polícia e Corpo de Bombeiros”.

8 Manoel Bastos Tigre (1882-1957) foi poeta, compositor, jornalista, bibliotecário e publicitário, que muitas vezes adotava o pseudônimo “Dom Xiquete” para satirizar as personalidades da época. Dentre suas produções há curiosidades como o jingle “Chopp em garrafa”, feito em parceria com Ari Barroso, gravado por Orlando Silva; a controversa autoria dos versos para o anúncio do “Rhum Creosotado” é atribuída a ele ou a Olavo Bilac (MIGALHAS, 2013; *Correio da Manhã*, 3 ago. 1957).

da *Manhã*, ironiza o incidente de maneira curiosa; para ele, o rei Alberto, um “amigo da natureza”, não suportou as “várias sinfonias futuristas, de arrancar o couro às caixas e aos bumbos”, preferindo ir à Tijuca para “ouvir música” e fugir do “sinfônico barulho” (BASTOS TIGRE, 1920).

Àquela época Villa-Lobos já havia travado contato com Arthur Rubinstein (1887-1982), renomado pianista polonês em turnê pela América do Sul que reconheceu seu talento e se dispôs a ajuda-lo na divulgação de sua obra e na busca por apoio financeiro, público e privado, para ir a Paris (KATER, 1987); o fracasso da estreia da *Sinfonia nº 4* precisava ser rapidamente superado e esquecido⁹. No ano de 1921 ele manteve atividade intensa, compondo novas obras e organizando concertos para apresentá-las. Destacam-se os concertos no Teatro São Pedro (em 13 de junho)¹⁰ e no Salão Nobre do *Jornal do Commercio* (em 21 de outubro)¹¹. Além disso, intérpretes importantes no cenário internacional incluíram obras de Villa-Lobos em concertos no Brasil e no exterior¹².

A participação bem-sucedida na Semana de Arte Moderna em São Paulo (fevereiro de 1922) ajudou o compositor a ampliar sua rede de contatos com mecenas paulistas e o integrou definitivamente ao movimento modernista, ao lado de Mario de Andrade, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade. Ainda em 1922, em 12 de dezembro, Villa-Lobos estreou a *Quarta Sinfonia* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro¹³, dentro da série de concertos que organizou como uma retrospectiva de sua obra e que serviram como justificativa ao apoio buscado junto ao Congresso Nacional para sua ida a Paris em 1923, como representante oficial da música brasileira. A *Quinta Sinfonia* (“A Paz”) permaneceu inédita e sua partitura está perdida; há pesquisadores, como Lisa Peppercorn (1991, p. 86-87, nota 7) ou Fabio Zanon (2013, p. 2)¹⁴, que chegam até mesmo a duvidar que essa obra tenha sido composta de fato.

9 O fato foi suprimido da biografia do compositor escrita por Vasco Mariz e publicada pela primeira vez em 1949. Mariz faz um registro contraditório dessa sinfonia: inicialmente ele revela que “o concerto redundou indiscutivelmente num sucesso” com direito a condecoração oferecida pelo rei e recusada pelo compositor (MARIZ, 1989, p. 63-64); mais adiante, no capítulo dedicado às sinfonias, ele comenta que “a de nº 4 só foi estreada em 1955” na França (MARIZ, op. cit., p. 147). O relato de Guimarães (1972, p. 48-49) é vago, mencionando “cortes feitos nas duas outras peças”, além da exclusão da sinfonia “A Paz” do programa.

10 O concerto teve como atração principal a segunda parte, em que foi apresentado o “Prelúdio” e o 3º e 4º atos da ópera *Izaht*, com participação do tenor Vicente Celestino (como “Conde Makian”). A data e local do evento foram alterados em cima da hora pela organização do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que no dia 11 de junho teve de ceder o espaço a uma Companhia Lírica visitante (*Correio da Manhã*, 10 jun. 1921). Mesmo tendo de renunciar ao sábado, o concerto realizado na segunda-feira no Teatro São Pedro teve bom público (talvez por causa da presença de Celestino), inclusive com o comparecimento do presidente Epitácio Pessoa (GUIMARÃES, 1972, p. 53). O São Pedro foi rebatizado e atualmente é o Teatro João Caetano, localizado na Praça Tiradentes.

11 O concerto foi em homenagem a Laurinda Santos Lobo (1878-1946), mecenas da *Belle Époque* carioca, a quem o *Quatuor* (1921, para coro feminino, flauta, sax alto, celesta e harpa) foi dedicado. O programa contém várias obras reapresentadas na Semana de Arte Moderna em São Paulo, quatro meses depois.

12 A soprano Vera Janacopoulos apresentou as três Miniaturas para canto e piano na Salle des Agriculteurs em Paris (21 mai. 1921) e o célebre regente italiano Gino Marinuzzi (que já havia estreado dois movimentos da *Sinfonia nº 1* em 1919) regeu o “Prelúdio” de *Izaht* no Municipal do Rio de Janeiro (2 ago. 1921).

13 Isso torna ainda mais intrigante a inconsistência do relato de Vasco Mariz a respeito da *Sinfonia nº 4*, provavelmente fruto da “ilusão biográfica” decorrente da relação entre biógrafo e biografado, como observa Paulo Guérios (2009, p. 28-29).

14 O texto de Zanon está no livreto que acompanha o CD com a gravação de Isaac Karabtchevsky regendo a OSESP.

Os aspectos narrativos da Sinfonia nº 4

O argumento escrito por Dória é o seguinte:

Ainda a guerra, ainda a convulsão do planeta convertido em matadouro de povos.

Passam-se anos, a peleja continua.

Abrange os quatro elementos, a terra, o ar, o fogo, a água. A Europa é cemitério de covas incertas.

O homem da Índia vem morrer ao lado do homem da Austrália, o africano sepulta-se junto do canadense.

Entre os fumos da guerra, quando um pouco dissipados, aparece a figura da vitória, correndo por entre os combatentes, animando-os, nas mãos palma virente.

Corre à França, pede-lhe com as notas da Marselhesa, arraste a flor do universo.

Corre à Itália, pede-lhe que não deixe afundar nas águas Veneza, o "cisne eterno".

Corre aos combatentes das trincheiras, dos oceanos e dos ares, levanta-lhes a coragem, promete-lhes a hora de ouro do triunfo.

Anima os vivos, pranteia os mortos.

Beija a fronte dos que avançam, chora sobre os que tombam.

Cinge ao peito os feridos, corre a consolar as mães, as irmãs, as noivas soluçantes buscando cada qual delas o único ente amado, no formigueiro humano, que lenta ou rapidamente se entredévora.

É a vitória, a luminosa vestida de resplandecências, cingida de louros, de cabeça alta, de olhos abertos para o lado da luz.

É a vitória, a prometer aos homens horas de sossego, meses de labor, anos de prosperidade, enquanto o arado sulque os campos, as estradas de ferro rodem e as fábricas ronquem.

É a vitória asseverando que o sangue secará, que os campos de batalha se cobrirão de flores, que os rios correrão tranquilos para o mar, retalhado de quilhas úteis.

É a vitória, anunciando-se nos últimos toques de clarins, dispostos no silêncio, nas hosanas dos povos redimidos, das raças libertadas (DÓRIA, 1919).

Concebida originalmente em três partes, a *Sinfonia nº 4* teve um movimento adicionado (o "Andante" foi acrescentado provavelmente nos anos 1940) e a gravação feita

pelo compositor em Paris (1955) contém os quatro movimentos atuais (“Allegro impetuoso”, “Andantino”, “Andante” e “Lento-Allegro”)¹⁵. Alguns temas da *Sinfonia nº 3* reaparecem ao longo da *Quarta*, dando a entender que Villa-Lobos imaginava uma estrutura cíclica expandida entre as três sinfonias, supondo que a *Quinta* tenha de fato sido elaborada em algum momento.

As correspondências e afastamentos entre as narrativas literária e musical serão analisadas de acordo com a proposta de Almén (2008), considerando os dois sistemas narrativos como “irmãos”, ou seja, sem uma hierarquia preestabelecida. Apesar de o texto preceder a música, a narrativa sonora se estabelece segundo seus próprios parâmetros, que dialoga livremente e ocasionalmente pontua a narrativa escrita. Uma das estratégias usadas para a compreensão das propriedades narrativas da música é sua estrutura formal e temática, onde os elementos musicais assumem funções “actantes”, como se fossem personagens dentro de uma trama organizada em função do desdobramento sonoro. As referências usadas para tratar da forma cíclica são d’Indy (1909), Wheeldon (2005) e Moortele (2009). A teoria de sonata é consultada a partir dos trabalhos de Caplin (1998) e Hepokoski e Darcy (2006); quanto a utilização da forma sonata por Villa-Lobos, há um estudo detalhado de seus quartetos de cordas (SALLES, 2018).

As transformações sofridas pelos temas musicais ao longo de uma obra em larga escala afetam seu *status* e função dentro da forma, sendo um gerador da “dramaturgia musical” que “recobre a distribuição das tensões na evolução do processo sonoro” (STOÏANOVA, 2000, p. 10). A flutuação da funcionalidade temática é um dos determinantes da narrativa musical. Eero Tarasti propõe um sistema semiótico baseado em modalidades greimasianas que alternam o “ser” e o “fazer”¹⁶, como funções expressivas dentro do discurso musical:

Quando o objeto da análise é um texto musical representando a forma sonata, podemos distinguir os seguintes *topoi*: 1. Áreas temáticas, lugares onde os temas-atores se movem [...]. Áreas temáticas são [...] caracterizadas por certas modalidades. 2. Transição entre áreas temáticas, mantendo o aspecto processual da música. [...] A modalidade fundamental das transições é ‘tornar-se’. 3. Desenvolvimentos constituem áreas de ação musical cuja modalidade é “fazer” (TARASTI, 1994, p. 116).

Outro aspecto que contribui para a atribuição de significados dentro da narrativa musical é a presença de figuras conhecidas como “tópicas musicais”, conceito delineado por Leonard Ratner (1980) para analisar a recorrência de signos sonoros surgidos em determinado contexto (dança, militar, caça, religião etc.). As tópicas musicais carregam seu significado simbólico quando deslocadas de seu contexto original, afetando a narrativa musical diante da oposição entre figuras musicais e as referências que despertam

15 Segundo Mariz (1989, p. 65-66) Villa-Lobos conheceu Vincent d’Indy pessoalmente durante sua visita a Paris em 1923, quando teria sido aconselhado “a fazer algumas modificações na 3ª e 4ª *Sinfonias*”. É possível que o acréscimo de um movimento a cada uma dessas sinfonias possa ter sido sugestão de d’Indy, mas não se sabe quando isso ocorreu. No concerto de 31 out. 1940 no Teatro Colón em Buenos Aires, a *Sinfonia nº 3* foi apresentada ainda com três movimentos.

16 Tarasti adota o conceito de “sintaxe modal” proposto por Greimas (2014, p. 20-29) para tratar do “caráter circular dos deslocamentos do objeto de valor” (*op. cit.*, p. 20) em uma narrativa.

nos ouvintes, conhecedores de seu uso histórico, diante das transformações. A teoria das tópicas musicais teve muitos desenvolvimentos desde então, como o estudo de Wye Allanbrook para os elementos expressivos nas óperas de Mozart (ALLANBROOK, 1983). Raymond Monelle faz um inventário bastante extenso das tópicas militares (MONELLE, 2006). Obviamente, a *Sinfonia nº 4* de Villa-Lobos apresenta muitas tópicas militares, usadas para caracterizar musicalmente a guerra e dar suporte à narrativa musical. Mas a obra não se limita a esse tipo de topo musical, pois sua estrutura narrativa é complexa e envolve diversas referências que dialogam com o programa literário.

Esta análise não pretende estabelecer um paralelismo literal entre música e programa literário. Ainda que ocasionalmente possam ocorrer representações miméticas onde figuras musicais assumem movimentos, formas ou sonoridades estereotipadas inseridas no texto escrito, a proposta primária desta análise será identificar os elementos musicais que constituem uma narrativa musical. Para isso, é crucial a noção de valorização e transvalorização dada às tópicas musicais ocorrentes¹⁷. Já foi mencionada a importância das tópicas militares para a *Sinfonia nº 4*, essa tópica tem seu valor expressivo pleno desde que os elementos musicais que a definem, suas marcações, correspondam totalmente com a figura presente em determinada passagem. Monelle chama essa situação de “tópica eufórica”, dado o reforço consistente dos elementos significativos para a caracterização. À medida em que as marcações de uma tópica passam a ser alteradas, seja em intensidade, seja em caráter, temos uma “disforia”¹⁸ (MONELLE, 2000, p. 43-46).

Estrutura e narrativa no primeiro movimento, “Allegro impetuoso”

O “Allegro impetuoso” tem os elementos formais de um rondó (Quadro 1). Apesar de não apresentar a esperada estrutura de um “allegro de sonata”, o primeiro movimento apresenta o tema cíclico (a), que será recorrente nos demais movimentos. Um aspecto mais incomum é que o tema (b) é formado por motivos temáticos presentes na *Sinfonia nº 3* (segundo e terceiro movimentos); temas da *Sinfonia nº 3* são recorrentes ao longo de toda a *Sinfonia nº 4*.

A orquestração requer vastos recursos. Além dos naipes usuais expandidos para o padrão da grande orquestra romântica, há o acréscimo de instrumentos como saxofones (soprano, alto, tenor e barítono) junto às madeiras, uma fanfarra¹⁹ (com 3 cornets, 3 bugles, 2 trompas, 2 saxhorns, 2 trombones, bombardino, 2 tubas baixo em Mib, tuba baixo em Sib e bombo), e um “conjunto interno” (requinta, saxofones soprano, alto, tenor e barítono, pandeiro, triângulo, pratos e bombo).

17 O conceito de transvalorização foi desenvolvido por James Liszka (no livro *The Semiotic of Myth: A Critic Study of the Symbol*, Bloomington: Indiana University Press, 1989) e adaptado por Byron Almén (2008) para a análise da narrativa musical.

18 Monelle (2000, p. 43) comenta como Mahler emprega fanfarras disfóricas, escritas “fora do tom”, na *Sinfonia nº 3* (1893-1896).

19 O termo “fanfarra” ao longo deste trabalho irá significar tanto o toque típico de característica militar como também remeter a esse naipe acrescentado à orquestra pelo compositor.

COMP.	SEÇÃO	DESCRIÇÃO
1-10	Introdução	1-2: ostinato em tercinas de colcheia (em 2/2) sobre a nota Mib (trombones, saxofones, piano) e caixas. 3-7: fanfarra inicial, em Ré, sobre a nota pedal em Mib. Disforia: acordes aumentados e cromatismo.
11-31	A1	11-23: fanfarra tema cíclico (a) (tema da vitória) em Lá ^b . 16-19: cordas sugerem a imitação do tema (estilo erudito), porém apenas o motivo inicial. 24-31: fanfarra tema cíclico (a) em Fá [#] , madeiras. Disforia: harmonia.
32-42	Transição	32-35: trompas, Dó [#] . 36-39: fanfarra com surdina, Sol ^b . 40-43: fanfarra nos trompetes, <i>ff</i> , arpejo de Si menor.
42-85	B1	42-60: tema (b), cordas em Si menor (viola + <i>cello</i>), com pedal em Mi; esse tema reúne temas ocorrentes no I ("Allegro con brio", desenvolvimento, c. 116-138); II ("Scherzo", c. 75-104) e III ("Lento e marcial", c. 99-107) movimentos da <i>Sinfonia nº 3</i> . 62-85: tema (b), violinos, em Mi menor, com pedal em Lá (tímpano).
85-106	Transição	85-93: fanfarra, tam-tam, em Mi; 90-95: movimento ascendente em tons inteiros (harpa, piano, celesta); 96-106: melodia (Dó [#]) dobrada por trompete, trompa, oboé e flauta.
107-118	A2	Tema cíclico (a), violinos em Sol (fanfarra disfórica, cordas tocando como se fossem metais).
119-143	Transição	Novos materiais melódicos; redução de andamento e densidade. 119-125: metais e madeiras, pedal em Sol, <i>allargando</i> . Fá – Sib. 126-129: trompas e trompete ("Poco più mosso"); trombone pedal em Sol. 130-143: cordas, <i>allargando</i> . Cadência c. 136-143: 6-z28 (I ₂), 6-z49 (I ₁₀) e 6-30 (T _{0,6}). Acordes/coleções com eixo de simetria intervalar, sugerindo "repouso" dentro da sintaxe villalobiana.
144-160	C	Alteração métrica na melodia (6/4), a harmonia permanece em 2/2. Dinâmica do acompanhamento em <i>pp</i> ; melodia no xilofone e flautas (<i>ff</i>). 144-154: baixo (fagote + contrabaixo) em movimento descendente: Fá – Mi – Ré; melodia e harmonia realizam sequência cromática ascendente. 155-160: melodia diatônica (teclas brancas) em sequência ascendente (piano, harpa, xilofone, flauta, <i>piccolo</i>), com glissandos; harmonia mantém sequência cromática ascendente; movimento descendente da linha de baixo (fagote, <i>cello</i> e contrabaixo): Dó – Sib – Lá.
160-195	B2	Tema (b), variante simplificada nas cordas, reforçada pelos metais. Transposições sequenciais (módulo de 4 compassos): Lá ^b -Ré [#] -Sol [#] -Dó [#] . Sinos, c. 161-173. Novo tema nos violinos (c. 174-187), ainda em escrita <i>alla breve</i> interrompendo a transposição em Dó [#] do tema (b); o tema (b) retorna em Sol [#] (c. 188-196) no registro grave (<i>cello</i> , contrabaixo, tuba e trombone).
197-204	A3	Tema cíclico (a), fanfarra em Sib (do tipo "eufórico", em seu timbre de origem).
204-223	Transição	Diluição em cânone: Si-Fá [#] -Dó [#] . Tritono na região grave (trombone, tuba, <i>cello</i> e contrabaixo), Si-Fá. Harpejo aumentado (fanfarra inicial) nas madeiras.
224-244	Coda	224-233: fanfarra inicial, disfórica, com as cordas em Dó [#] (mudança de timbre, como em A2). 234-244: tríades descendentes, de D [#] m a Bm; pedal em Fá [#] nos tempos fracos dos compassos (piano, harpas e celesta); cadência em Si (mônada).

Quadro 1 - "Allegro impetuoso", estrutura formal. Fonte: elaboração do autor.

A introdução apresenta um tema em estilo de fanfarra, tocado por madeiras e metais e com sua linha inferior dobrada pelos contrabaixos (Fig. 1)²⁰.



Figura 1 - “Allegro impetuoso”, c. 3-7, fanfarra na Introdução. Alguns instrumentos foram omitidos. Fonte: elaboração do autor.

A fanfarra introdutória apresenta aspectos pouco comuns às fanfarras militares: o perfil melódico e harmônico não é o arpejo de um acorde maior, mas de uma tríade aumentada²¹; em consequência disso, sua harmonização é cromática, ao invés do diatonismo que caracteriza a tópica militar²². Um terceiro aspecto, ocorrente, mas não visualizado na Figura 1, é o *ostinato* rítmico em tercinas de colcheias, dentro da métrica em 2/2. Assim, podemos classificar essa fanfarra inicial como “disfórica”.

A tópica militar tem como significados habituais: “euforia, masculinidade, heroísmo, aventura, evocação de feitos nobres e coragem irrefletida²³” (MONELLE, 2006, p. 142). A alteração dos elementos observada anteriormente, pode exprimir um estado de espírito diferente, condizente com o sentimento expresso pelo programa, onde a duração da guerra (“Passam-se anos, a peleja continua”) altera o caráter irrefletido da coragem, trazendo outra consciência ao ver o “planeta convertido em matadouro de povos” (DÓRIA, 1919), além de boa dose de incerteza quanto ao futuro.

De qualquer modo, a “coragem” é reafirmada logo em seguida por outra fanfarra (literalmente o naipe nomeado como “fanfarra” na partitura), que apresenta o tema cíclico da vitória (tema “a”); o tema é repetido quase canonicamente pelas cordas (c. 16-19), sugerindo o “estilo erudito”²⁴ (Fig. 2). No entanto, considerando as harmonias resultantes entre baixo e melodia, vê-se que o tema ainda está longe de expressar plenamente o sentimento de vitória proposto pelo título, o que corresponde com a narra-

20 As análises das sinfonias villalobianas, feitas por John Enyart, são às vezes inconsistentes na identificação dos temas e sua função formal, especialmente quando quer associá-los com aspectos da música brasileira, como por exemplo, quando ele destaca e comenta a linha mais grave da fanfarra introdutória (Fig. 1), que segundo ele “demonstra ambiguidade tonal” reveladora de “suas raízes na música folclórica do Brasil” (ENYART, 1984, p. 149).

21 A passagem é fortemente ancorada na coleção de tons inteiros; porém, a ocorrência da nota Lá natural altera sua estrutura, resultando no heptacorde simétrico designado por Forte (1973) como 7-33.

22 Monelle oferece uma “antologia de toques militares, principalmente do séc. XIX” (MONELLE, 2006, p. 281, tradução do autor). A totalidade dos exemplos oferecidos mostra a onipresença da tríade maior, ocasionalmente com elaborações melódicas dentro da escala diatônica; a métrica varia bastante, com fórmulas de compasso em 2/4, 6/8, 4/4, 3/2, 3/8, 6/4, 3/4, 2/2, 9/8 (op. cit., p. 282-290). Esses toques representam os casos mais “relevantes para a música de concerto e ópera no repertório consolidado” (op. cit., p. 282).

23 No original: “the signification of this topic seems euphoric, manly, heroic, adventurous, evocative of noble deeds and reckless courage” (a tradução é minha).

24 O estilo erudito (*learned style*) é outra tópica descrita por Ratner (1980), relacionada ao uso do contraponto em associação com gêneros “elevados” de composição, originalmente de caráter sacro.

tiva literária. Após essa segunda afirmação hesitante da tópica militar, pode-se levantar a hipótese que a opção pela forma rondó, ao invés da forma sonata, seja um recurso narrativo que associa a recorrência dos temas e seções contrastantes²⁵ com os percalços da guerra, seu fluxo de vitórias e derrotas em batalhas localizadas.

O próprio Villa-Lobos oferece um bom exemplo de como a transvaloração das características originais da tópica militar pode transformar a expressão musical. Um tema muito semelhante em perfil rítmico e melódico ocorre no movimento final do *Carnaval das crianças* (1920), “Folia de um bloco infantil”²⁶ (Fig. 3).



Figura 2 - “Allegro impetuoso”, c. 11-22, tema (a), fanfarra. Várias partes foram omitidas. Fonte: elaboração do autor (redução).

25 O rondó é basicamente “a justaposição de seções discretas, cada qual normalmente marcada por ideias melodicamente memoráveis. Seu aspecto definidor é a recorrência de um refrão (ou “tema do rondó”) na tonalidade tônica, separando as aparições de episódios contrastantes ou diferentes [...], os quais são frequentemente, mas não sempre, em tonalidades diferentes da tônica.” (HEPOKOSKI; DARCY, 2006, p. 388, tradução minha).

26 *Carnaval das crianças* é uma obra para piano solo, cujo último movimento, “Folia de um bloco infantil”, requer quatro mãos. Villa-Lobos posteriormente adaptou essa suíte para piano solista e orquestra, dando o título de *Momoprecoce* (1929).



Figura 3 - Villa-Lobos: *Carnaval das Crianças* (1920), "Folia de um bloco infantil", c. 3-12, fanfarra. Fonte: elaboração do autor.

Há muitas semelhanças entre o "tema da vitória" da *Sinfonia nº 4* e a fanfarra do *Carnaval das crianças*, mas são suas diferenças que nos interessam mais: o caráter leve e despreocupado da "Folia de um bloco infantil" é marcado pelo ostinato simples e repetitivo, enfatizando os tempos fracos e síncope, com início na anacruse; a articulação em *staccato* é outro índice de leveza e do movimento de dança durante a marcha; melodia e harmonia são claramente pentatônicas, denotando sua inocência e o estar à vontade naquele ambiente. Em oposição, o tema da vitória começa pesadamente no tempo forte; apesar de também ser pentatônico, a linha do baixo é diatônica (sugerindo Dó# mixolídio) e seus pontos de repouso melódico são erráticos, oscilando entre Réb, Solb, Mib e Dób, sugerindo incerteza e desconforto.

A seção B (c. 42-65) emerge discretamente, submersa pela terminação de uma fanfarra tocada em *ff* pelos trompetes, arpejando a tríade de Si menor (c. 40-43). O tema (b), que demarca essa seção (Fig. 4), funde dois temas presentes em pontos diferentes da *Sinfonia nº 3*. O "período" inicial desse tema (c. 42-49)²⁷ aparece no primeiro movimento (desenvolvimento) e no Scherzo (seção C) da *Terceira Sinfonia*; sua continuação (c. 50-ss.) ocorre no terceiro movimento (seção B) da *Terceira*.



Figura 4 - "Allegro impetuoso", c. 42-59, tema (b). Fonte: elaboração do autor.

O tema (b) sugere a transição de Si menor para Si maior, embora a sustentação da nota pedal Mi (tuba, contrabaixos e tímpano) cause certa perturbação tonal. O fator mais importante é seu caráter, fundado no estilo cantante, à maneira de Puccini²⁸, com

27 Faço referência a terminologia de Caplin (1998, p. 49), que define período como "uma frase de oito compassos" que "começa com uma ideia básica de dois compassos" (tradução minha).

28 O estilo cantante (*singing style*) é uma das tópicas propostas por Leonard Ratner (1980, p. 9). Wye Allanbrook observa ainda a questão

acompanhamento convencional por piano e harpas. Entretanto, ao longo de toda a seção há uma camada preenchida pelo trêmulo dos trombones e pontuações de trompas, trompetes e tímpano, deixando claro que não se trata de um contraste temático “calmo”, mas uma reflexão envolvida por turbulências. O caráter do tema (b) se torna mais afirmativo quando tocado no registro médio-agudo dos violinos (c. 62-85), com notas longas sustentadas pelos metais; mesmo assim, o tímpano persiste com sua pontuação aparentemente “fora de lugar” (em Lá).

A música segue sem interrupções, em sucessão de fanfarras mais ou menos disfóricas (o caso mais evidente é a reaparição do tema cíclico nas cordas, c. 107). Um evento mais significativo é o gesto cadencial que antecede a seção C, onde Villa-Lobos emprega sua sintaxe peculiar na qual a simetria intervalar²⁹ sugere a ideia de “repouso”, reforçada pelo afrouxamento do andamento (*allargando* e *fermata*). É a primeira cadência no interior do primeiro movimento (Fig. 5).

Figura 5 - “Allegro impetuoso”, c. 136-143, cadência simétrica. Algumas partes foram omitidas. Fonte: elaboração do autor.

A cadência introduz a primeira mudança textural significativa, interrompendo momentaneamente as tópicas militares. No entanto, os conflitos persistem: a linha de baixo faz uma progressão diatônica no sentido descendente (Fá-Mi-Ré-Dó-Sib-Lá) em oposição ao movimento sequencial cromático ascendente da melodia (flauta e xilofone) e dos acordes; na etapa final dessa seção (c. 155-159) a melodia faz uma progressão diatônica ascendente, marcada por glissandos, enquanto os acordes seguem cromaticamente. Esses elementos podem ser dispostos esquematicamente, a partir de seus modos indicativos de qualidade e movimento (Fig. 6).

rítmica e métrica que caracteriza a melodia *alla breve*, escrita em valores mais longos que a semínima, aos quais ela atribui o caráter de “marcha exaltada”, se referindo ao estilo operístico de Mozart (ALLANBROOK, 1983, p. 22-23). No caso de Villa-Lobos, o verismo pucciniano é uma referência mais próxima da sonoridade encontrada nas *Sinfonias nº 3 e nº 4*.

29 Os três hexacordes resultantes são indicados com a numeração de Forte: 6-z28, 6-z49 e 6-30. O número “6” indica sua cardinalidade, ou seja, a quantidade de alturas em cada grupo; os números “28”, “49” e “30” indicam a posição na tabela Forte (1973), um algoritmo que ordena os intervalos do menor para o maior; a letra “z” indica uma propriedade – que curiosamente relaciona os hexacordes ocorrentes 28 e 49 – na qual ambos compartilham o mesmo “vetor intervalar”, isto é, possuem a mesma quantidade e distribuição de intervalos, mas não estão relacionados por transposição ou inversão. Apesar desses três hexacordes serem subconjuntos da coleção octatônica, suas alturas específicas não apontam para essa formação escalar.

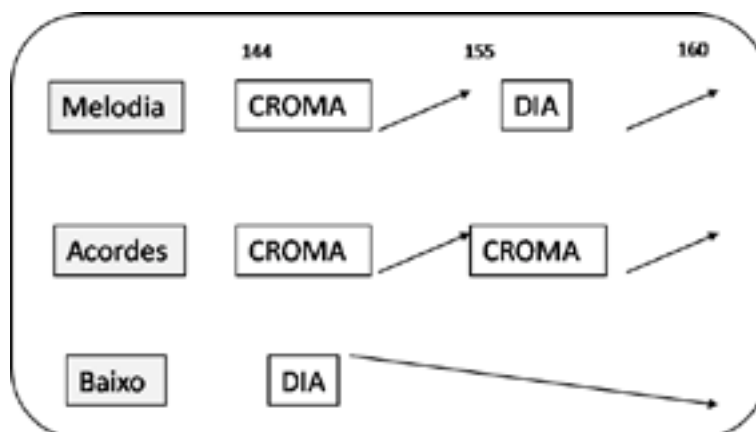


Figura 6 - “Allegro impetuoso”, seção C, c. 144-160, oposições. Fonte: elaboração do autor.

O decréscimo da dinâmica denota uma atividade menos exaltada em relação às seções anteriores e antecede o retorno do tema (b) na seção B2. Todavia, essa retomada do tema (b) é transformada pelos eventos transcorridos desde sua aparição original. Nesse ponto, o tema ressurgiu (ainda nas cordas, em escrita *alla breve*) consideravelmente abreviado e em movimento sequencial ascendente, reproduzindo o procedimento da seção C e denotando aumento na intensidade emocional. A figura do *passus duriusculus* (quase integral, faltando apenas o Mi natural) sinaliza a tópica do *pianto* (lamento)³⁰; os sinos (c. 161-173) trazem significação simbólica mais evidente em relação à morte, expressa na narrativa literária (Fig. 7).

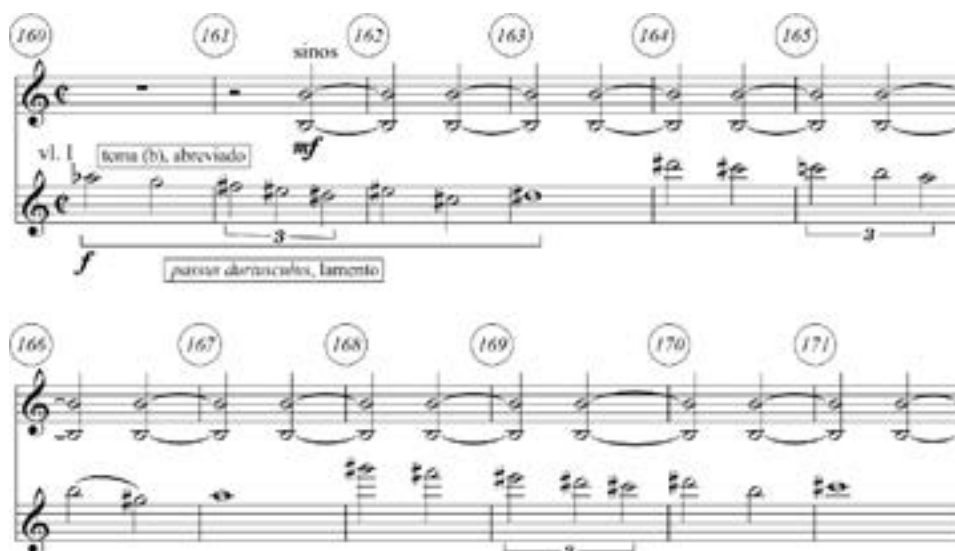


Figura 7 - “Allegro impetuoso”, tema (b), c. 160-171. Redução (várias partes omitidas). Fonte: elaboração do autor.

A reaparição do “tema da vitória” (c. 197), com a maioria de suas características tópicas (mas ainda em modo menor), é marcante (Fig. 8). Há clara correlação com a

30 O *passus duriusculus* é um termo usado pelo teórico Christopher Bernhard em *Tractatus compositionis augmentatus* (1648-49), tipicamente representado no lamento de Dido na ópera *Dido and Aeneas* de Henry Purcell (1659-1695). Consiste em uma passagem cromática que preenche o intervalo de quarta justa em sentido descendente ou ascendente. Pode ser traduzido literalmente como “um tanto duro” (MONELLE, 2000, p. 73-74).

narrativa escrita (“Entre os fumos da guerra, quando um pouco dissipados, aparece a figura da vitória, correndo por entre os combatentes, animando-os, nas mãos palma virente”); porém a resolução ainda é envolvida por outros processos disfóricos (como a cadência deceptiva no c. 204), culminando com a dramática coda (“Grandioso”, *ff*) que opõe uma sequência triádica descendente a um pedal (Fá#-Si) com reforço de tam-tam e sinos, com cadência em Si.



Figura 8 - “Allegro impetuoso”, tema (a), c. 197-204. Redução (várias partes omitidas). Fonte: elaboração do autor.

Sonata, ostinato, Debussy e Marselhesa: a trama temática do “Andantino”

O segundo movimento é construído a partir de um ostinato rítmico sobre o acorde Lá-Fá#-Si (cordas e trompa), estabelecendo um pulso irregular, resultante da justaposição das métricas ternária (3/4) e quaternária (4/4), que se mantém por toda a exposição (c. 1-58). O pulso irregular definido pelo ostinato gera a sensação de uma marcha disfórica³¹; a entrada do tambor³² (c. 31) amplia a significação rítmica, pois sugere a marcação do samba (se considerarmos a semínima inicial como síncopa) ou do bastão de ritmo indígena (se os ataques são considerados como pulsos).

O movimento está em forma sonata, com dois temas contrastantes. O primeiro deles é o tema cíclico (a), o “tema da vitória”, apresentado pelos oboés (claramente uma disforia) em Fá#, interpolado pelo ostinato e repetido pelos trompetes com surdina (outra disforia), em Dó#³³ (Fig. 9). As quartas paralelas com que os oboés enunciam o tema, e a entrada dos contrabaixos e cellos, com sons harmônicos (c. 5-8), são duas sinalizações tópicas associadas ao elemento indígena e/ou à natureza (SALLES, 2018, p. 271)³⁴. Como

31 O compasso com sete tempos reúne assim tópicos tradicionalmente distintos: as “paixões exaltadas” do passo de marcha e as “paixões terrestres” das danças do estilo galante, cujo paradigma é o minueto (ALLANBROOK, 1983, p. 22).

32 O manuscrito da partitura, assim como o catálogo de obras do Museu Villa-Lobos, menciona apenas “tambor”, mas a edição OSESP/ABM prescreve um “tambor surdo”, talvez para enfatizar o caráter rítmico de samba nesse ostinato em 7/4, subliminar para quem é familiarizado com variantes e deformações do gênero recorrentes na música popular brasileira. Luiz D’Anunção oferece uma boa descrição do instrumento e suas propriedades, mas é vago ao indicar seu uso na música de Villa-Lobos “em algumas partituras”, sem especificar as obras (ANUNCIÇÃO, 2006, p. 74).

33 A relação tonal estabelecida na exposição do “Andantino”, entre as notas iniciais do tema e sua reiteração, soa como alusão à sonata monotemática de Haydn. “O tema secundário baseado no tema primário produz o que é às vezes chamado de exposição (ou sonata) monotemática, embora na maioria dos casos seja um termo equivocado: após o encerramento essencial da exposição, Haydn costuma apresentar um novo tema na zona de conclusão” (HEPOKOSKI; DARCY, 2006, p. 136), tradução minha. Diferenças à parte, Villa-Lobos de fato apresenta um novo tema após a apresentação do tema inicial no padrão “tônica-dominante”.

34 Referências à série harmônica e ao pentatonismo são historicamente relacionadas como alusão “ao pastoral e ao primitivo”, como por

não há correlação aparente entre essa tópica e o toque de fanfarra militar, o mais provável é que essas sinalizações afetem a interpretação do ostinato, que combina elementos presentes no modelo rítmico do *Choros nº 10*, de acordo com Luiz D’Anunciação:

[...] Quando o fagote [no ensaio 5 do *Choros nº 10*] anuncia o tema do coro que vai entrar no número 6, Villa-Lobos inicia com o tímpano uma marcação muito simples, de dois em dois tempos, passando a seguir para o bombo [...]. No 12º compasso o compositor define, com o bombo, a forma de marcar o pulso rítmico, à semelhança do bastão de ritmo das danças aborígenes. (ANUNCIÇÃO, 2006, p. 41).

Como não há alusão ao indígena no programa literário, as marcações tópicas na narrativa musical transformam essa referência simbolicamente, caracterizando a efígie da vitória “correndo por entre os combatentes”. A pureza de intenções do espírito da vitória, na versão villalobiana, se assemelha ao caráter idealizado do “bom selvagem”, valendo-se de signos semelhantes para sua representação sonora.

A entrada no segundo tema (flauta e clarinete, em Si) é realizada sem preparação cadencial, aproveitando os acordes formados por trompas e cordas³⁵, que progressivamente adensam o ostinato. O tema (b) tem perfil melódico sinuoso, em tercinas (Fig. 10), que lembra temas notáveis escritos por Debussy para as madeiras, como em “Fêtes” (2º movimento dos *Nocturnes*) e “De l’aube a midi sur la mer” (1º movimento de *La Mer*) (Fig. 11a e 11b).

exemplo em Debussy (DAY-O’CONNELL, 2009, p. 230); Webern, em suas palestras sobre a “música nova”, evoca a teoria das cores de Goethe em associação com a série harmônica, para determinar como o material sonoro “é inteiramente fornecido pela natureza” (WEBERN, 1984, p. 26-37). Assim, uma alusão comum que compositores latino-americanos fazem à cultura dos povos ameríndios é o uso da escala pentatônica e a sons não temperados, como o uso de harmônicos nas cordas. Villa-Lobos emprega esse tipo de solução com frequência ao propor “paisagens sonoras” inspiradas pela floresta amazônica, em uma espécie de “metáfora estrutural” (SALLES, 2009, p. 193-195). Nesse sentido, o uso do intervalo de quarta, em movimento paralelo, se opõe ao de terça, como que afirmando a primazia do material sonoro bruto sobre o civilizado (associado com a tríade).

35 O acorde que sustenta a transição direta entre os temas (a) e (b) é uma versão da tradicional sexta francesa (seria um trocadilho fazendo alusão ao tema debussiano e à França?), mais um exemplo da predileção villalobiana por acordes simétricos nos pontos de articulação formal.

Figura 9 - "Andantino", tema (a), c. 1-8. Redução. Fonte: elaboração do autor.

Figura 10 - "Andantino", tema (b), c. 15-16. Redução (várias partes omitidas). Fonte: elaboração do autor.



Figura 11 - Debussy: a) "Fêtes" (*Nocturnes*), corne-inglês e clarineta, c. 3-4; b) "De l'aube à midi sur la mer" (*La Mer*), flauta, c. 47-48 (ensaio nº 4). Fonte: elaboração do autor.

A chegada ao desenvolvimento é marcada pela citação da "Marselhesa"; esse ponto alinha a narrativa musical com o quinto verso do programa literário ("Corre à França, pede-lhe com as notas da Marselhesa, arraste a flor do universo"). As modalizações persistem: a métrica é mista, acompanhamento em 6/4, com cordas e tímpano sustentando uma nota pedal (Dó#), e a melodia do hino francês em 2/2, enunciada pelas trompas em Mib menor³⁶. O tema (b) do primeiro movimento da *Sinfonia nº 3* volta a ser citado, em seu exaltado estilo cantante (fanfarra interna, c. 66-78), porém em contraponto com um novo tema de caráter dançante (em *staccato*) nos violinos, flautas e oboés, sempre em colcheias (c. 66-83). Uma chamada nos metais, de caráter quase pastoral (c. 79-83), leva a uma intensificação do movimento de dança (a seção "Animato", ensaio nº 6, c. 84-105). O tema *staccato* é reiterado quatro vezes, com pontuações violentas da percussão e dos metais quase à maneira de Stravinsky, culminando numa progressão descendente em tons inteiros (c. 102-105) que leva vertiginosamente para a recapitulação.

A recapitulação assume a textura rítmica estabelecida durante o desenvolvimento, em 12/8; o ostinato inicial não reaparece. Os temas são substancialmente modificados em caráter, com as fanfarras eufóricas assumindo seu valor tópico heroico-guerreiro, levadas ao paroxismo durante a transição para o segundo tema, com superposição de vários materiais temáticos e toques de clarim dialogando entre os diversos naipes. O tema (b) reaparece após uma breve intervenção das cordas, suavizando o frenesi dos metais. O segundo tema vem em 6/8, em andamento "Lento", ricamente ornamentado e com inflexões elegantes, talvez fazendo pensar nos versos que descrevem a vitória como "luminosa vestida de resplandecências, cingida de louros, de cabeça alta, de olhos abertos para o lado da luz". Após essa breve promessa de pacificação, um motivo de três notas, reunindo o trítone e o motivo do "suspiro" (Ré#-Lá-Sol#)³⁷, convoca novamente os toques heroicos dos metais, até a cadência em *fff* sobre a nota Dó.

36 Outra alteração disfórica, já que o hino francês originalmente é em modo maior. A "Marselhesa" também é citada no movimento final da *Sinfonia nº 3*, em contraponto ao *Hino Nacional Brasileiro*.

37 A figura do *pianto*, representada por uma segunda menor descendente, tornou-se um motivo frequente no repertório canônico europeu, usado para expressar "lamento", sendo eventualmente associado com o *passus duriusculus* (MONELLE, 2000, p. 66-71).

Um adendo fora do tempo, mas dentro do tema

O terceiro movimento é o que menos se relaciona com a narrativa literária, embora contribua para o adensamento da narrativa musical. O distanciamento do programa é compreensível, já que o movimento foi adicionado posteriormente³⁸. Villa-Lobos buscava reforçar o discurso musical, talvez em resposta a alguma sugestão feita por d'Indy durante a conversa que tiveram em 1923. Ainda assim, o "Andante" tem conexões temáticas cíclicas que o integra perfeitamente com os demais movimentos e com a *Sinfonia nº 3*³⁹.

O caráter geral do "Andante" é de uma reflexão pesarosa, fora do tempo narrativo do programa, como se fosse o olhar de um observador angustiado, que embora dentro do conflito, percebe a possibilidade de vivenciar seu encerramento. A perspectiva mais individualizada da narrativa se deixa entrever na textura, na qual os solos são superpostos a uma camada densa de acompanhamento, que se mantém independente, talvez "indiferente", ao conteúdo expressivo da melodia. Com efeito, a melodia se espraia por entre prolongamentos, tercinas e ataques fora do tempo forte, simulando um tempo psicológico, enquanto o acompanhamento é realizado consistentemente em colcheias, estabelecendo uma marcação mais precisa e cronológica⁴⁰.

O solo inicial do clarone emerge após o Dó tocado em *fff* por toda a orquestra no movimento anterior. A melodia desacompanhada realiza a bordadura, começando com Si-Dó⁴¹, seguido por um gesto descendente, que evoca o lamento (Fig. 12). O contrafagote surge com uma linha mais grave, sendo reforçado por trompa, saxofone barítono e depois pelo próprio clarone (c. 7-11). A semelhança com *Amazonas* é notável, onde a nota sustentada parece flutuar no acompanhamento ondulante, na região grave (SALLES, 2009, p. 36-38; 186-195). A melodia é transposta para outros instrumentos, aparecendo inicialmente no par corne-inglês e viola (solo); mais adiante a viola é substituída por um violino; finalmente, é apresentada com flauta, viola e violoncelo. Essas quatro versões do lamento, em sua progressão exaltada, delimitam a primeira seção.

38 A *Sinfonia nº 3* também recebeu um movimento lento adicional, antes do finale.

39 Há uma espécie de motivo unificador, usado em quase todos os temas da *Sinfonia nº 4*: o intervalo de 2ª maior que inicia os temas de fanfarra e de 2ª menor, empregado na cabeça dos temas líricos.

40 Raymond Monelle faz um estudo da temporalidade tomando como referência principal a noção de tempo experimentado e tempo natural de Bergson (MONELLE, 2000, p. 86-92); Pierre Boulez propõe as categorias de tempo "*amorfo* ou *liso*" e "*pulsante* ou *estriado*" (BOULEZ, 1992, p. 112, grifos no original).

41 A edição OSESP/ABM apresenta uma nota errada no c. 2, que não é o prolongamento de Dó# (soando como Si) no clarone, mas o semitom Dó#-Ré (soando Si-Dó), de acordo com o manuscrito.

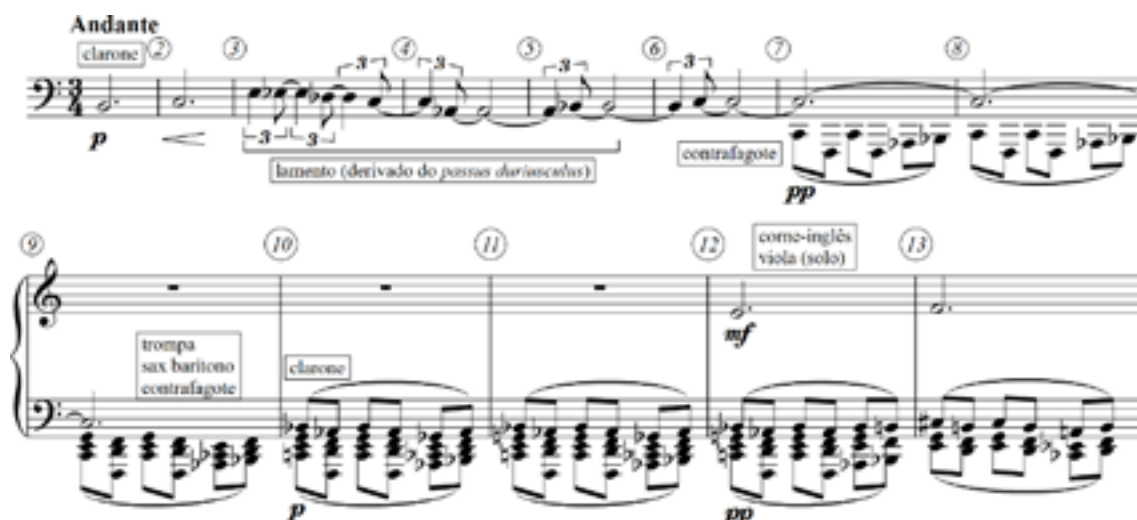


Figura 12 - "Andante", c. 1-13. Fonte: elaboração do autor.

A forma geral é livre: A-B-C-Coda, denotando a proximidade estilística com obras compostas durante a década de 1920. O quadro abaixo oferece uma descrição das partes, com destaque para a "Marcha fúnebre" na seção C e a citação do tema da *Sinfonia nº 3* na coda (Quadro 2).

COMP.	SEÇÃO	DESCRIÇÃO
1-40	A	Quatro apresentações do tema (a), com pequenas variantes 1-11: clarone, solo expressivo e desacompanhado (Si), seguido pelo acompanhamento em movimento ondulatório por contrafagote e demais madeiras. 12-21: corne-ingles e viola solo, Mi, sobre o acompanhamento das madeiras. 22-34: corne-ingles e violino solo, com configuração diatônica, Lá. 35-40: "Adagio", flauta, viola e cello, sobre acorde sustentado nas trompas. Sib.
41-64	B	Seção binária 41-47: "Poco più mosso", em 3/2. Tema (b), violinos em estilo cantante com movimento ascendente, acompanhamento em palíndromo (clarone, fagote e contrafagote), pedal em Sol# (tímpano e contrabaixos); 47-54: tema (b) flauta e clarineta em Ré (47-51), passando para os primeiros violinos em Lá# (49-54). 55-64: tema (c), violinos <i>alla breve</i> , em <i>ff</i> , sobre ostinato de trompetes (em semínimas) e madeiras (em tercinas de colcheia, com reforço da celesta).
65-75	C	Marcha fúnebre, "Lento", em 4/2. 67-70: melodia diatônica (corne-ingles, clarone, fagote); ostinato em duas camadas, uma harmônica, com cordas (depois harpas) e contrabaixos, outra com a nota pedal Láb, tocada no contratempo por piano, celesta e sinos. 72-75: mudança de compasso, para 12/8; melodia nas cordas, Sib.
76-80	Coda	"Più lento", em 12/8. 73-75: melodia dobrada por oboé e cordas. 76-80: citação do tema cíclico da <i>Sinfonia nº 3</i> (tema da guerra), tocado em <i>ff</i> pelas cordas. Cadência sobre o acorde com sobreposição de dois acordes simétricos: C7M e Am7; porém a resultante é assimétrica.

Quadro 2 - "Andante", estrutura formal. Fonte: elaboração do autor.

A "Marcha fúnebre" remete a uma passagem semelhante em caráter, ouvida no primeiro movimento, com pedal em Láb, dobrado por sinos, celesta e piano, no contratempo. Porém, ao invés da marcha exaltada, impulsionada pela melodia *alla breve* nos violinos e o acompanhamento em colcheias nas violas e violoncelos do movimento

inicial, o caráter fúnebre no terceiro movimento é mais “espiritualizado”, com o acompanhamento *alla breve*. A melodia diatônica, tocada por corne-inglês, clarone e fagote é quase “pastoral”⁴²; sua continuação (oboé e violinos) mantém essa atmosfera, interrompida com brusquidão pelas cordas com o “tema da guerra” (da *Sinfonia nº 3*), que leva à cadência.

A progressiva afirmação da vitória

O quarto movimento (“Lento – Allegro”) também tem estrutura livre e rapsódica como o anterior, embora mais longo e variado: A-B-C-D-E-F-G-Coda (Quadro 3). Trata-se de uma realização bastante subavaliada na produção villalobiana, já que apresenta procedimentos mais audaciosos que as texturas de *Amazonas* e tão complexos como certas passagens dos *Choros nº 8* ou *nº 10*, obras aclamadas e reconhecidas pela crítica.

Seu caráter afirmativo, estabelecido desde o rufo de tímpano e os toques iniciais dos trompetes, assume o mesmo tom assertivo das quatro estrofes finais do poema de Dória, que anunciam em celebração: “- É a vitória”. A narrativa musical recebe o suporte da estrutura cíclica que traz a solução dos conflitos acumulados nos temas e entre eles para o finale. Marianne Wheeldon observa um aspecto importante, “tomando emprestado a retórica de d’Indy, podemos dizer que esses temas [do movimento final] assumem características antagônicas e se envolvem em uma batalha pela supremacia” (WHEELDON, 2005, p. 666). Essa disputa se revelaria tanto na disposição tópica dos temas, onde as fanfarras se movem do polo “disfórico” para o “eufórico”, enunciando os aspectos heroicos e guerreiros da vitória em sua plenitude no movimento final; em oposição, os temas líricos, com característica de “lamento”, tendem a perder sua corporeidade, mantida como recordação emotiva das perdas durante a guerra, confortada pela esperança de chegada à paz trazida pela vitória.

42 É como se Villa-Lobos tivesse dissociado o caráter “exaltado”, preservado nos temas (b) e (c) (c. 41-64) do caráter “espiritual” dessa marcha fúnebre. No primeiro movimento essas marcações eram simultâneas e reforçadas pela figura do *passus duriusculus*.

COMP.	SEÇÃO	DESCRIÇÃO
1-38	A	1-4: rufo de tímpano (Mi); fanfarra de trompetes com surdina, nota repetida (Ré) e movimento cromático descendente (Dó# →Dón). Disforia. Contrabaixos tocam a figura do <i>passus duriusculus</i> (c. 4). 5-10: melodia (oboé, clarone e fagote), em Mib, relacionada ao tema (a) do "Andante". O <i>ostinato</i> das trompas faz lembrar o <i>ostinato</i> em 7/4 do 2º movimento. 11-17: tema cromático em zigue-zague, violinos I e II. Motivos "x" (intervalar) e "y" (rítmico). 18-22: violino solo; relação motivica com o solo de clarone (III, c. 1-6); contrabaixos tocam <i>ostinato</i> Fá-Láb, com zigue-zague (c. 21) levando a um pedal em Sol. 22-28: metais, motivo cromático (derivado do tema cromático em zigue-zague, c. 11-17); pedal em Sol nos contrabaixos. 29-36: melodia ascendente, vl. I; a primeira parte (29-30) vem do tema "b" do "Andante", a segunda parte retoma o motivo cromático dos metais. <i>Ostinato</i> (3ª menor) nas madeiras. Fagote, trombone e trompas tocam <i>ostinato</i> com o motivo "suspiro" (Réb-Dó), novamente lembrando o 7/4 do 2º movimento. 37-38: harpa e celesta, <i>ostinato</i> de 3ª menor.
39-81	B	39-51: "Lento", 6/4. Pedal em Dó#; melodia na flauta. O <i>ostinato</i> (3ª menor) passa a ser conduzido por harpa e celesta. Outra camada de <i>ostinato</i>, com harmônicos nos violinos I, faz lembrar a textura do solo de flauta de Uirapuru. 52-57: "Assai moderato", 12/8. <i>Ostinato</i> nas madeiras, em semicolcheias; melodia oboé e clarone, em Ré. 58-71: <i>ostinato</i> no conjunto interno, simultâneo à melodia de oboé e clarone; violinos I assumem a melodia (c. 62-ss), no momento de maior densidade, com várias camadas de <i>ostinatos</i>; o <i>ostinato</i> em semicolcheias passa para a harpa, sendo reforçado pelo violino II (c. 62-ss.). 72-81: melodia (vl. I) e <i>ostinato</i> "conjunto interno"; <i>piccolo</i>, assume a linha da requinta; as violas reforçam o <i>ostinato</i> em semicolcheias nas cordas, que segue até o final da seção.
82-119	C	"Allegro", 3/4. Motivo cíclico (Sinfonia nº 3), na trompa; melodia violinos; 104-119: tema (b) ("Pastoral") do I movimento da <i>Sinfonia nº 3</i> , com aumento.
120-251	D	"Allegro vivo", 2/4. 120-140: Tema cíclico (a) (tema da vitória): fanfarra de trompetes (Lá); 141-155: fanfarra disfórica: madeiras (Lá); 156-187: metais. 188-238: melodia vl. I, com caráter predominantemente pentatônico. 188-197: 5-35 [7,9,11,2,4]; 198-201: 5-35 (02479); 202-205: 5-34 [7,9,11,1,4]; 206-217: Ré Lídio, 7-35; melodia diatônica ascendente, <i>crescendo</i>. 228-233: 5-35 [2,4,6,9,11]; 238-251: mudança de textura, com notas longas; a cadência (246-251) promove a transformação de A#m7 (FN 4-26, I6) no tetracorde assimétrico 4-22, processo análogo a uma semicadência no estilo villalobiano.
252-381	E	"Prestíssimo", com caráter de "Scherzo" (as indicações de subseção valem apenas para esta seção e não tem relação com as seções A, B e C anteriores): 256-271: A1; 272-300: B1; 301-316: A2; 317-325: B2; 326-381: C, motivo de 3ª maior descendente e 2ª menor ascendente.
382-400	F	"Adagio" (cortejo majestoso), 4/2. Fanfarra eufórica, tema cíclico "a" ("vitória"), trompas e saxhorns, com contraponto no baixo (tuba, etc.), em Sol. Soa quase como um dobrado, sem a marcação de pratos e bumbo. 385-ss.: os demais instrumentos da fanfarra (trombone, trompa e cornet) repetem o tema em cânone.
401-448	G	"Allegro", 3/4. Retomada do tema de fanfarra do início do I movimento, nas madeiras (Sol). Contraponto no xilofone.
449-474	Coda	"Allegro (vitorioso)", 2/4. Tema cíclico (a) ("vitória"), fanfarra em Si. Marcação da percussão (bumbo e pratos). Cadência na diáde Dó-Sol.

Quadro 3 - "Lento – Allegro", estrutura formal. Fonte: elaboração do autor.

A trajetória triunfal, no entanto, é estabelecida gradualmente. Nos compassos iniciais pode-se apreciar a grande densidade de elementos narrativos e temáticos relocalados em ação (Fig. 13). A fanfarra inicial dos trompetes é modulada pelas surdinas; enquanto os trompetes I e II atacam a nota Ré, os trompetes III e IV tocam o movimento cromático descendente (Dó#-Dón), que evoca o motivo do “suspiro”, dois elementos disfóricos. Nos contrabaixos, a figura do *passus duriusculus* (de Mib a Sib, c. 4) evoca o “lamento” de outras passagens, em movimentos anteriores. Os acentos rítmicos, enfatizando as semínimas iniciais, fazem lembrar o ostinato em 7/4 do segundo movimento, lembrança que permeia toda a seção “A” (c. 1-38); a melodia do oboé (c. 5), dobrado por clarone e fagote, retoma algo do terceiro movimento.

Figura 13 - “Lento-Allegro”, c. 2-6. Redução (partes omitidas). Fonte: elaboração do autor.

Há ainda relações temáticas complexas, com caráter de desenvolvimento, reunindo melodias e fragmentos melódicos aparentemente desconexos. O tema cromático em zigue-zague (violinos II e violas; violinos I) está relacionado motivicamente com o coro de metais (c. 22-25); o motivo rítmico (y) por retrogradação; o motivo (x) por transposição livre, com perfil melódico semelhante. Como resultante, o coro dos metais é a fusão dos dois motivos apresentados separadamente pelas cordas (Fig. 14, a, b, c), relacionados ao motivo expressivo do “suspiro”. A terminação nos violinos I (c. 16-17) evoca o *passus duriusculus*⁴³, em versão disfórica pelo registro brilhante e acentuações de dança.

43 As notas Mi e Mib nos violinos I (Fig. 14a, c. 17), foram suprimidas da edição OSESP/ABM e não constam na gravação de Karabtchevsky; no entanto estão presentes no manuscrito e gravação de Villa-Lobos.

a) 12 vl. II + vla. 13 14 15 vl. I 16 17

b) 22 metais

c) vl., c. 12-13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

tp., c. 22-25

Figura 14 - “Lento-Allegro”: a) c. 12-17, tema cromático, em zigue-zague nos violinos; b) c. 22-25, coro dos metais; c) comparação entre os temas de violinos e metais. Fonte: elaboração do autor.

O uso de sons harmônicos nas cordas, timbre que marca o início do segundo movimento, reaparece na textura que envolve o solo de flauta (c. 39-51), à maneira de passagem semelhante ouvida em *Uirapuru*. Esse entreato “naturalista” reforça a tentativa de restaurar a inocência perdida ao longo dos anos de guerra, mas esse pensamento é tingido pela fanfarras nas trompas com surdinas (c. 45-49), que irrompem no centro da textura, retomando o caráter guerreiro lançado no início pelos trompetes.

Isso leva a uma seção em 12/8 (“Assai moderato”) onde ocorre um adensamento da simultaneidade entre camadas concorrentes. As madeiras tocam figuras em semi-colcheias, os demais instrumentos em colcheias, gerando um tecido ondulatório sobre o qual oboé e clarone entoam melodia expressiva. Quando essa textura se estabelece, temos a primeira participação do “conjunto interno” (formado por requinta, saxofones soprano, alto, tenor, barítono, triângulo, pandeiro, pratos e bumbo), tocando uma melodia com caráter de dança, em *staccato*, no estilo “turco” (dada a marcação da percussão). Esse material é superposto à melodia de clarone e oboé, com acompanhamento das linhas de ostinato nas harpas, madeiras e trompa (Fig. 15). O efeito se assemelha a certas passagens ouvidas tipicamente na música de Charles Ives, como em “The Fourth of July”, terceiro movimento de *A Symphony: New England Holidays* (estreada em Paris

em 1932) e *Central Park in The Dark* (1906), mas faz lembrar também do início do *Choros nº 6*, do próprio Villa-Lobos.

Figura 15 - “Lento-Allegro”, c. 59-60, superposição de camadas e entrada do conjunto interno.
Redução (partes omitidas). Fonte: elaboração do autor.

A melodia do oboé passa para os primeiros violinos (c. 62), no momento de maior densidade textural, quando a figuração tocada pelo conjunto interno se converte em ostinato; mais adiante, alguns fatores alteram significativamente o caráter da passagem: as trompas III e IV marcam o baixo em Sol-Ré, os clarinetes reforçam a alternância entre os acordes de Sol e Ré maior (c. 76), a melodia da requinta passa a ser dobrada pelo *piccolo*, os primeiros violinos deixam a melodia e passam a tocar uma linha de ostinato em semicolcheias com alternância de acentuações e *staccato*, como uma dança rústica em 12/8; a partir desse ponto, vemos emergir o caráter *pastoral* (c. 77-81)⁴⁴, sugerido no 2º e 3º movimentos. A evocação campestre persiste na seção seguinte, onde o tema pastoral da *Sinfonia nº 3* é retomado euforicamente pelos violinos no “Allegro” da seção C.

A alegria despreocupada dessas evocações campestres e pueris é interrompida pela chegada ao acorde de Si meio-diminuto (“Allegro vivo”, c. 120, ensaio 9); a harpa

⁴⁴ A caracterização pastoral, nesse ponto da *Sinfonia nº 4*, é completa: “A métrica gentil da siciliana em 12/8 ou 6/8 é fundamental para o espírito pastoral” (MONELLE, 2006, p. 215); Monelle destaca o uso da trompa como instrumento pastoral, alusão comum no repertório sinfônico romântico (*ibidem*, p. 100-107). Villa-Lobos demonstra ter conhecimento de toda a convenção em torno desse tópico.

toca um arpejo de Ré menor com sétima que serve como base para mais uma fanfarra disfórica, iniciada por clarinetes e sax-alto, e incorporada pelos trompetes. Isso dá início a uma sequência de enunciados do tema cíclico (a), com caráter progressivamente mais enfático, respondido cerimoniosamente pelo tímpano. Os violinos apresentam um tema pentatônico de caráter exaltado (c. 188-237), pontuado por fanfarras dos metais, chegando a um motivo descendente nos segundos violinos (c. 238-243) que, sobre um pedal em Lá#, realiza uma “semicadência villalobiana”⁴⁵.

Diante das várias ideias apresentadas de modo mais ou menos completo ao longo da obra, com ênfase nas propriedades guerreiras do tema da vitória, a seção seguinte (“Prestissimo”, ensaio 16) tem características de scherzo⁴⁶. Sua violenta ação rítmica, registros extremos, cortes, golpes de percussão etc. vão ainda mais além do recorte stravinskiano desencadeado pela citação da “Marselhesa” no segundo movimento. É uma das realizações mais fantásticas da escrita orquestral villalobiana antes da década de 1920. O caráter burlesco do scherzo se contrapõe às afirmações ingênuas ou otimistas (de cunho pastoral), ou heroicas (de cunho militar) que a antecederam, adicionando certa dose de ironia diante das perdas e sofrimentos passados. Mas esse sentimento amargo é superado pela reapresentação do tema cíclico, em sua versão triunfante, indicada na partitura como um “cortejo majestoso” (Fig. 16).

Adagio (cortejo majestoso)

Figura 16 - “Lento-Allegro”, c. 383-387, fanfarra eufórica. Redução (várias partes omitidas). Fonte: elaboração do autor.

A fanfarra inicial reaparece, em versão aumentada ritmicamente, anunciando a chegada na coda; esta última aglutina todas as forças orquestrais, em paroxismo que

45 Refiro-me ao uso peculiar do acorde simétrico como repouso, típico do estilo harmônico desenvolvido por Villa-Lobos para caracterizar uma espécie de “cadência autêntica”, e suas variantes expressivas como a semicadência ou a cadência deceptiva; nos c. 246-252 ocorre o enlace entre o acorde simétrico de Lá# menor com sétima (FN 4-26, I6) e um tetracorde assimétrico (FN 4-22); esse evento equivale a uma passagem observada no primeiro movimento do *Quarteto de Cordas nº 15* (SALLES, 2018, p. 177-178), caracterizando a analogia com a semicadência tonal.

46 O “Prestissimo” tem sua estrutura interna no padrão A1-B1-A2-B2-C.

reconvoca o tema cíclico sobre o pedal em Dó. Villa-Lobos simplifica a textura, atribuindo notas longas em acordes sustentados pelo naipe de fanfarra e conjunto interno; o tema é entoado nos metais, com dobramento pelas madeiras. A cadência é na diáde Dó-Sol, em *ffff*.

Conclusão

A *Sinfonia nº 4* de Villa-Lobos agrega elementos formais e expressivos na elaboração de uma narrativa musical. A obra pode ser escutada independentemente do programa literário, mas se torna especialmente significativa se ouvida em diálogo com o texto. Ao longo desta análise podem-se identificar diversas unidades temáticas cuja função extrapola o mero papel predeterminado por um modelo formal. Essas unidades têm também significação cultural e parecem propositalmente convocadas a provocar uma escuta não reduzida somente a relações sonoras “puras”. Embora essa seja a expectativa normalmente atribuída ao gênero do poema sinfônico e seus correlatos instrumentais como a música para balé e teatro, ou no território amplo da música vocal (cantata, canção, ópera, música religiosa etc.), a música de Villa-Lobos se situa muitas vezes no limite entre a expressão sonora bruta e o desejo de atribuir identidade aos impulsos sonoros por meio de uma retórica fundada na cultura.

Ao longo desta análise foram apresentadas algumas tópicos musicais atuantes como unidades culturais, as quais se correlacionam com funções estruturais que coordenam a forma, como temas, transições, introduções, cadências e codas. Os elementos temáticos circulam pela obra, estabelecendo pontes entre os movimentos e com a *Sinfonia nº 3*, à qual está indissoluvelmente associada (Fig. 17); é uma pena que a *Sinfonia nº 5* esteja perdida, pois pode-se supor que as relações temáticas entre as três sinfonias resultariam em um quadro muito interessante.

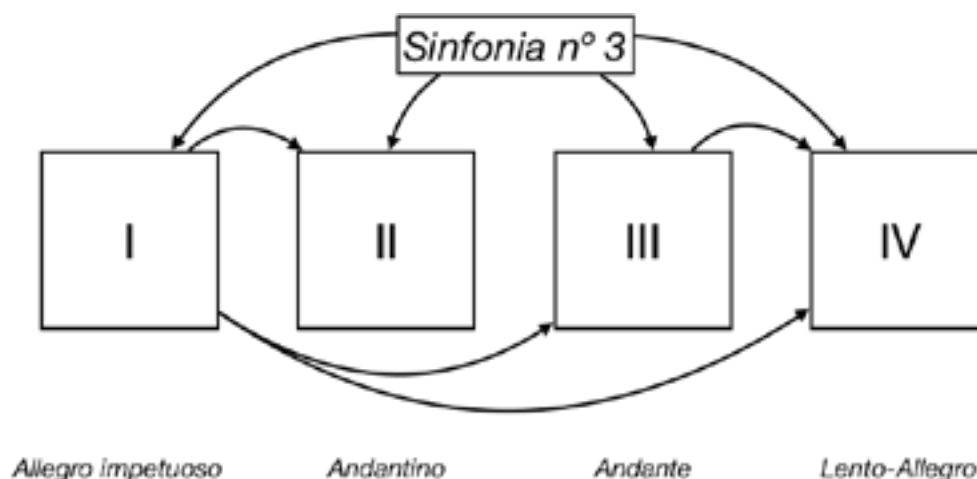


Figura 17 – *Sinfonia nº 4*, distribuição cíclica dos temas e sua relação com a *Sinfonia nº 3*. Fonte: elaboração do autor.

As tópicos tomaram parte nesta análise como unidades culturais dentro de uma narrativa. Como observa Byron Almén, “a tópica é expressivamente estática”, enquanto

por oposição, “a narrativa é expressivamente dinâmica” (ALMÉN, 2008, p. 75)⁴⁷. Portanto, a estratégia adotada para a construção da narrativa analítica depende da correlação das unidades formais com seu papel na estrutura e a comparação com os paradigmas que permeiam a escuta. Não basta identificar e quantificar, por exemplo, as tópicas de guerra distribuídas ao longo da *Sinfonia nº 4*. É necessário buscar uma interpretação quanto a sua potência expressiva de acordo com os elementos sonoros que as caracterizam com maior ou menor intensidade, sua transvaloração. O aspecto qualitativo da tópica oscila entre os polos “eufórico” (onde seus caracteres são mais enfatizados) e “disfórico” (onde a caracterização é enfraquecida pela ausência ou mudança de alguma marcação), termos propostos por Raymond Monelle (2000, p. 45-63). Assim, pode-se elaborar um quadro com as tópicas identificadas e interpretadas nesta análise (Quadro 4).

TÓPICA	TIPO	EUFORIA	DISFORIA
Militar (guerra)	Fanfarra	Tocadas pelos metais, em modo maior, forte.	Tocada por instrumento não pertencente ao naipe de metais, modo menor, suavizada (dinâmica, surdina).
	Marcha	Ritmo binário, andamento médio-rápido, dinâmica forte.	Alteração métrica, andamento lento ou rápido demais, dinâmica suave.
Pastoral	Melodia	Tocada por flauta, oboé ou trompa; caráter <i>cantabile</i> ; modo maior.	Mudança de instrumento, caráter grave, modo menor.
	Dança	Leveza; ritmo composto, 12/8 ou 6/8; acompanhamento evocando água ou vegetação.	Peso excessivo; ritmo simples.
Lamento (<i>Pianto</i>)	Suspiro	Intervalo descendente de segunda menor; dinâmica suave.	Dinâmica forte.
	<i>Passus duriusculus</i>	Preenchimento cromático do intervalo de quarta justa; região grave; dinâmica suave; <i>legato</i> .	Modificação no intervalo, ausência de algum passo cromático; região brilhante; dinâmica forte; acentuação.
Natureza ou indígena	Dança ritual	Alternância de <i>staccato</i> e acentuação; melodia por graus conjuntos de caráter diatônico ou pentatônico; quartas (ou quintas) superpostas; <i>ostinati</i> .	Legato; saltos melódicos e cromatismo; terças ou sextas; perda do caráter repetitivo do <i>ostinato</i> .
	Paisagem sonora	Uso de harmônicos, glissandos, sons não temperados; quartas ou quintas superpostas	Não se aplica.
Estilo cantante	Melodia	Âmbito limitado, simulando melodia vocal; <i>legato</i> ; tocado preferencialmente pelas cordas (vibrato).	Extensão extrema; <i>staccato</i> .
	<i>Alla breve</i>	Escrita em valores longos (mínimas, semibreve); <i>legato</i> .	Valores mais curtos, tercinas; <i>staccato</i> .

Quadro 4 - Tópicas musicais e possíveis transvalorações na *Sinfonia nº 4*. Fonte: elaboração do autor.

A lista acima não pretende ser exaustiva, mas ilustra os pontos mais recorrentes na *Sinfonia nº 4* nesta análise. Dentre as tópicas discutidas, chama atenção a ocorrência de alusões ao indígena e à natureza, um universo tópico estranho ao repertório sinfônico europeu, que foi progressivamente levado à sala de concertos por músicos brasileiros como Carlos Gomes, Francisco Braga e Villa-Lobos⁴⁸. A tópica indígena (ou da “natureza”) tem afinidade com a tópica pastoral, porém não se caracteriza pela leveza rítmica e fluida em métricas compostas⁴⁹, enfatizando primitivismo e rusticidade com mais peso, geralmente com auxílio de *ostinati*.

Outro aspecto a ser considerado são as eventuais superposições entre tópicas distintas, por vezes gerando significados resultantes dessas oposições (tropos).

A *Sinfonia nº 4* (A Vitória), tem um papel maior na trajetória de Villa-Lobos do que a historiografia tem contemplado. É uma obra ambiciosa, que articula elementos da tradição europeia com processos que o compositor desenvolveu em seu segundo período criativo nos anos 1920. Sintomaticamente, o incidente que impediu sua estreia marcou um ponto negativo na carreira do compositor, que o encobriu habilmente, respondendo criativamente às críticas e promovendo a estreia em 1922. O que poderia ter sido a “queda” do compositor, representou uma reviravolta em sua trajetória artística, desencadeada pouco tempo depois com sua ida a Paris em 1923. Também é notável que seja a única sinfonia gravada pelo autor nos registros feitos em Paris nos anos 1950.

Referências

ALLANBROOK, Wye J. *Rhythmic Gestures in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*.

ALMÉN, Byron. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2008.

BOULEZ, Pierre. *A música hoje 2*. Tradução de Geraldo G. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1992 [1985].

CAPLIN, William. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1998.

CORREIO DA MANHÃ. Morreu o autor dos ‘Pingos e Respingos’: com o falecimento de Bastos Tigre perdemos as nossas letras o último humorista sério do Brasil. Rio de Janeiro:

48 A referência a tópicas indígenas e naturais não são exclusivas da música brasileira, mas comuns na música dos países andinos na América do Sul. No entanto, na música europeia ocorrem tópicas semelhantes na tendência primitivista do modernismo, cuja porta de entrada é Stravinsky.

49 Monelle (2006, p. 238) observa como a Siciliana em 12/8 representava a tópica pastoral no Barroco e como foi suplantada pelo 6/8 no Classicismo, após Haydn; ambas as métricas, no entanto, permanecem representativas da tópica pastoral.

3 ago. 1957. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_06&pagfis=79742&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso em 14 fev. 2020.

CORREIO DA MANHÃ. A ópera *Izaht* de Villa-Lobos. Rio de Janeiro, 10 jun. 1921. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_03&pagfis=6512&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso em 22 fev. 2020.

DÓRIA, Luís G. d'Escragnolle. A Victoria. In: *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 31 jul. 1919. Acesso em 15 nov. 2019. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=364568_10&pagfis=42505.

ENYART, John W. *The Symphonies of Heitor Villa-Lobos*. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in Music, University of Cincinnati, 1984.

FAGUNDES, Luciana P. A recepção do Embaixador da Paz: um concerto de gala para Epitácio Pessoa. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 163-186, 2018.

FAGUNDES, Luciana P. *Uma República em festa: a visita dos reis belgas ao Brasil (1920)*. Dissertação de Mestrado em História Social. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, 2007, p. 177-180.

GAMA, Zadig M. F.; MELLO, Celina Maria M. de. Luís Gastão d'Escragnolle Dória: um polígrafo das letras brasileiras. *Soletas*, Dossiê n. 34, p. 329-353, 2017. DOI: 10.12957.

GUÉRIOS, Paulo. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2. ed. Curitiba: Edição do autor, 2009.

GUIMARÃES, Luiz et al. *Villa-Lobos: visto da plateia e na intimidade (1912/1935)*. Rio de Janeiro: Arte Moderna, 1972.

GREIMAS, Algirdas J. *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. Tradução de Dilson F. da Cruz. São Paulo: Nankin; Edusp, 2014 [1980].

HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2006.

DAY-O'CONNELL, Jeremy. Debussy, Pentatonicism, and the Tonal Tradition. *Music Theory Spectrum*, v. 31, n. 2, p. 225-261, 2009.

D'INDY, Vincent. *Cours de composition musicale*. Paris: Durand, 1909.

KATER, Carlos. Villa-Lobos de Rubinstein. *Latin American Music Review*, v. 8 n. 2, p. 246-253, 1987.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. 11. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

MIGALHAS. Homenagem a Manoel Bastos Tigre. ISSN 1983-392X. Endereço eletrônico: <https://www.migalhas.com.br/quentes/188672/homenagem-a-manoel-bastos-tigre>. 21 out. 2013. Acesso em 14 fev. 2020.

MONELLE, Raymond. *The Musical Topic: Hunt, Military, and Pastoral*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2006.

MONELLE, Raymond. *The sense of Music*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000.

MOORTELE, Steven Vande. *Two-Dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-Movement Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*. Leuven: Leuven University Press, 2009.

PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos, The Music: An Analysis of His Style*. London; White Plains, NY: Kahn & Averill; Pro/Am Music, 1991.

RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer, 1980.

SALLES, Paulo de Tarso. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp, 2018.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos, processos composicionais*. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

STOÏANOVA, Ivanka. *Manuel d'analyse musicale: variations, sonate, formes cycliques*. Paris: Minerve, 2000.

TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1994.

WEBERN, Anton. *O caminho para a música nova*. Tradução de Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.

WHEELDON, Marianne. Debussy and La Sonate Cyclique. *The Journal of Musicology*, v. 22, n. 4, p. 644-679, 2005.

ZANON, Fabio. Heitor Villa-Lobos: Sinfonia nº 3 – “A Guerra” e nº 4 – “A Vitória”. Livreto do CD de Isaac Karabtchevsky (regência) com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Manaus: Movieplay, 2013.

A Transformational Approach for Musical Variation

Carlos de Lemos Almada
Universidade Federal do Rio de Janeiro
carlosalmada@musica.ufrj.br

Submetido em 17/04/2020
Aprovado em 06/11/2020

Abstract

This article is associated with a broad research addressing musical variation, whose main objective is the systematization of the analysis through the elaboration of an original analytical model. A new version of this model proposes a formal approach based on principles of the transformational theory. The present article is focused on the notion of variation isolated from a contextual framework (that is, out of temporal perspectives), setting the basis for further exploration. Some original concepts, like *derivative work*, *derivative space*, *attributes*, among others, provide means for measurement of similarity relations between referential and derived musical ideas, as well as graphic representation for these relationships.

Keywords: Variation. Model of Derivative Analysis. Transformational theory. Similarity relations between musical ideas.

1 Introduction

This paper integrates a broad research on musical variation intended basically to systematize the analysis of organically-constructed musical pieces. Since 2011 a model for derivative analysis (identified by the acronym MDA) has been developed through the elaboration of original premises, concepts, terminology, and the incorporation of methodological tools and strategies. The practical application of this model in a number of analytical studies since then has led to important improvements and route corrections, aiming the ideals of formalization, efficiency, and comprehensiveness.¹

The research's main general theoretical framework is centered on the principles of *Grundgestalt* (normally translated as "basic shape") and *developing variation*, both created by Arnold Schoenberg, being associated with an organicist conception of musical creation, based on gradual derivation and intense economy of means. These concepts are among the most powerful and far-reaching of Schoenberg's formulations on the compositional domain forming a theoretical complex which has become an important academic subject in the last decades.²

A problematic issue normally faced by analysts is how to describe and label properly processes of developing variation and their outcomes (i.e., the variants created during these processes) in a sufficiently precise, concise, and systematic manner. This difficulty is due mainly to the indefinite ways in which variation techniques can creatively be used by a composer, considering not only "canonic" operations (like inversion, augmentation, etc.), but also hybrid types or even purely idiosyncratic forms of transformation, fruit of contextual situations and of the composer's own invention. On the other hand, there is a considerable, inherent margin of subjectivity in the task of the interpretation of derivative relations.

The main motivation for the creation of MDA was precisely the search for minimizing the subjectivity of thematic-motivic analysis through the elaboration of a system sufficiently provided of consistent conceptual and methodological tools, in a process that has been gradually consolidated along the last years.

The current version of the model proposes to correlate the notion of variation to some basic principles of the transformational theory. Under this perspective, variation can be considered as a special action which, when applied to a given object (as a musical motive), produces a transformed, but *related* version of that object. This lies in accordance with Steve Rings, for whom the emphasis in transformations "is on the *relationships* between musical entities, not on the entities as isolated monads. Transformational theory thematizes such relationships and seeks to sensitize the analyst to them" (RINGS, 2011, p.10, italics in the original).

1 For some theoretical formulations and analytical applications, see MAYR (2018), MAYR; ALMADA (2016, 2017a, 2017b), ALMADA (2011, 2013, 2015, 2016, 2017, 2019).

2 Among other scholars who contributed for the expansion of Grundgestalt-Developing Variation theory, I could cite Joseph Rufer (1952), David Epstein (1980), Patricia Carpenter (1983), Walter Frisch (1984), Severine Neff (1984), Michael Schiano (1992), Jack Boss (1992), Ethan Haimo (1990, 1997), Stephen Collison (1994), Yuet Ng (2005), and Brent Auerbach (2005).

By exploring this this new approach, I am mainly interested in two aspects: (1) the nature of the relationships between a musical idea of reference and its possible transformed versions (aiming specifically at similarity relations); and (2) the manners in which these transformations can be implemented, which leads to a process of formalization inspired by the ideas of David Lewin (1987) and some of his followers.³

The present paper is focused on the first of these aspects, introducing basic concepts, terminology, and spatial representation, as well as an initial, simple methodological approach for measurement of similarity of musical variants (here limited only to situations with tonal contexts, and compatible cardinalities). More complex alternatives and a detailed discussion about the formal implementation of transformational operations will be addressed in future studies.

2 Basic definitions

A *referential musical unity* P (stands for "parent") is a short melodic sequence, relatively complete in itself, in which pitch and temporal structures play a special role.⁴ Let these structures be classified as the *primary domains* of P. The harmonic context (not necessarily tonal) in which P is (explicitly or not) inserted is considered its *secondary domain*.⁵ Figure 1 presents a simple instance of P (this example will be used as reference along the article).



Figure 1: Example of referential idea P.

In the present context, *variation* (V) is a *generic* function that, when applied to P yields a related idea C ("child"), i.e., a (someway) transformed version of P. Let us assume that P and C are two members of the set which contains a conceptually infinite number of possible musical ideas. C is then said as derived from P, or a variant of it, or even that it is a *derived idea* from the referential P. The adjective "generic" that qualifies the noun

3 As for example, Edward Gollin (2000), Darin Hoskinson (2006), and Steven Rings (2011).

4 Informally, it is possible to associate the concept of referential idea with the common notion of *motive*. This is also similar to Schoenberg's definition of musical idea: "A musical idea (...), though consisting of melody, rhythm, and harmony, is neither one nor the other alone, but all three together" (SCHOENBERG, 1984, p.288).

5 Evidently, the model could also include other secondary domains, like timbre, dynamics, texture, etc., which would contribute to increase largely its complexity. Aiming at simplicity and concision, I opted therefore to select only harmonic context in this category. The notion of domains can be associated with the concept of (primary and secondary) parameters, proposed by Leonard Meyer (1989).

"function" in the definition of V reflects both assumptions that P is in some way transformed by the action of V (i.e., it does not matter yet *how*)⁶ and that C , the output of this transformation, is (also in some way) related to the input P . In other words, V generically represents *all* possible manners in which P can be transformed into C .⁷ Algebraically, it is then possible to express C in function of P :

$$C = V(P)$$

Equation 1: C in function of P .

The syntactic, ordered interaction of the three elements, P , V , and C will be from now on referred as *derivative work*.

2.1 Derivative space

A derivative work is basically qualified according to the *derivative impact* that it causes on the referential idea P .⁸ Alternatively, it is possible to consider the derivative impact directly associated with the amount of similarity/divergence of C in relation to P , which is expressed by the relation of similarity between both musical ideas.⁹ Five basic types are considered:

1. Identity: when C is identical to P (or, in other words, the transformational action of V has no impact in the domains of P);¹⁰
2. High similarity (or, conversely, low divergence);
3. Medium similarity (or medium divergence);
4. Low similarity (or high divergence);
5. Null similarity (total divergence).

Given this, the action V can be considered as resulting from the opposition of two basic tendencies (or "forces"), intrinsic to the transformational process of P into C : *similarity* (or coherence, or even invariance) and *divergence* (or contrast, or variance). The co-relations between them can be viewed as forming a dynamic system, plotted as geometric vectors (Figure 2).

6 The specific manifestations of V are formalized as *transformational operations*. For more details about this aspect of the theory, see ALMADA (2019)

7 Put another way, V can be seen as forming a set that congregates all possible transformations of P .

8 An objective measurement of derivative impact is something not addressed in the current of the model, due to the amount of variables which could be involved in this issue. An adequate treatment of this aspect is planned for future investigation.

9 The quantitative aspect of this relation is discussed in section 3.

10 In practical terms, this category can also encompass cases not as trivial as the complete identity, like, for example, changes of register, instrumentation, dynamics, etc. Because the domains related to these aspects are not here considered, such sorts of transformation will be classified as identity relations.

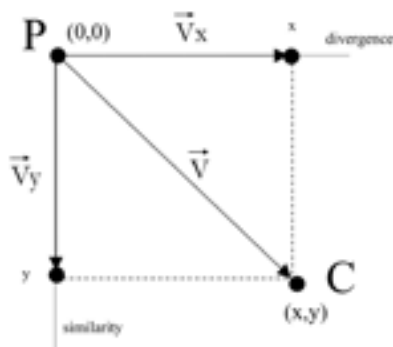


Figure 2: Relation between P and C plotted as a system of vectors.

In this graphical representation of a derivative work, the horizontal, left-to-right axis was arbitrated as corresponding to the dimension of "divergence", and the vertical, top-down axis to "similarity".¹¹ P and C are spatially represented by two points situated in the plan and V is a vector that connects them. Thus, V can be decomposed into two orthogonal vector components, V_x (representing "pure" divergence) and V_y ("pure" similarity).

I propose a refinement of this system by establishing a value of 1.00 for both the maximum similarity (or else, identity) and maximum divergence between P and C, resulting in a isosceles-right triangle plotted in a Cartesian plan and defined by the coordinates of its three vertices (see Figure 3): P, representing the referential idea, at the origin (0,0); Q, positioned at the horizontal/divergence limit (1,0); and R, at the vertical/similarity limit (0,-1). The area delimited by these points is called the *derivative space* (DS) of the referential idea P.

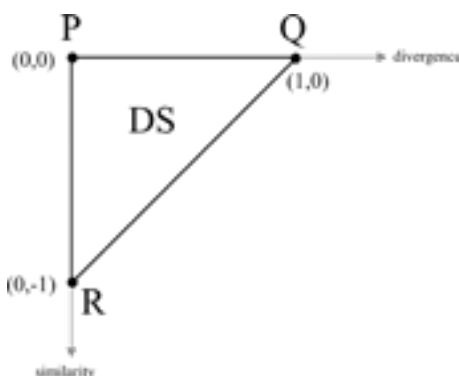


Figure 3: Derivative space of referential idea P.

11

Resulting from arbitrary choices, both axes and orientations could be exchanged in alternative spatial configurations.

As shown in Figure 4, vector V will reach C always on the edge QR in a point $(x, x-1)$.

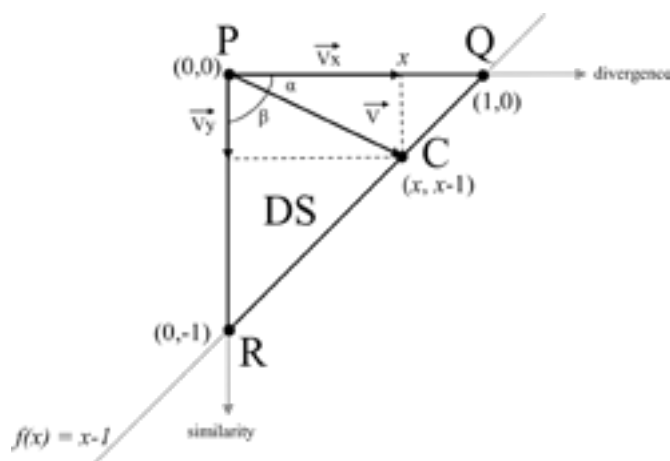


Figure 4: Derivative space of P , considering a point C positioned on edge QR at coordinates $(x, x-1)$.

Angles α and β are then associated with the derivative impact caused by V in P : the greater is α , the lesser is the divergence between P and C (and, conversely, the greater will be the similarity between them). The opposite applies to angle β . If $\alpha = \pi/4$, then $|V_y| = 1$ and $|V_x| = 0$ (total divergence, type 5), and if $\alpha = 0$, then $|V_x| = 1$ and $|V_y| = 0$ (identity, type 1). Excluding these extreme cases, any other possible derivative situation (in any combination of similarity/divergence relation), at least conceptually, will lie in a continuum of real values along the edge QR . Figure 5 proposes a segmentation of the derivative space into *bands of similarity*. Each band is obtained from an angular clockwise increment of $\pi/8$ radians (or 22.5 degrees) over the previous one – beginning with the horizontal axis, which represents total divergence/null similarity, and closing with the identity relation (vertical axis).

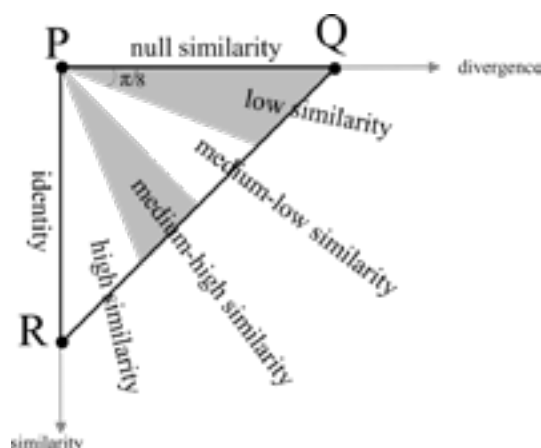


Figure 5: Representation of the bands of similarity on the derivative space of P .

Table 1 presents the angular limits for the bands of similarity (for practical reasons, I adopt α as main parameter, measured in radians).

similarity	α	
	min	max
null	0	0
low	> 0	$\pi/8$
medium-low	$> \pi/8$	$\pi/4$
medium-low	$> \pi/4$	$3\pi/4$
high	$> 3\pi/4$	$< \pi/2$
identity	$\pi/2$	$\pi/2$

Table 1: Angular bands for similarity relations in the derivative space of P.

2.2 Attributes

The domains, primary and secondary, are composed by internal, mutually complementary entities, named *attributes*. Essentially, attributes correspond to abstract descriptors of structural aspects of a musical fragment, and are in MDA formatted as numeric sequences.

The pitch domain has five attributes (Figure 6):

p1: pitch sequence, expressed in midi pitches;¹²

p2: pitch-class sequence (or p1 under modulo 12);

p3: intervallic sequence (the arithmetic differences between contiguous elements of p1);

p4: melodic contour (the basic outline of the melody);¹³

p5: ambit (the difference between the first and the last element of p1).¹⁴

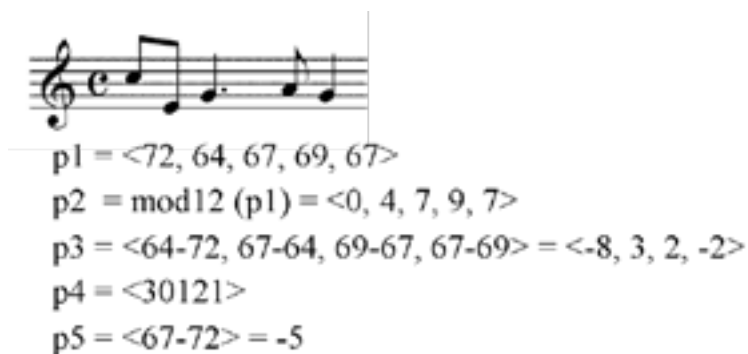


Figure 6: Pitch attributes of a referential idea P. Angle brackets indicate ordered content. Minus signals preceding integers in p3 and p5 indicate descending intervals.

¹² Midi-pitch convention uses integers for representing equally-tempered pitches, considering 0 as C-1 (and 60 the middle C), and the unity as one semitone.

¹³ Melodic contour (p4), the most abstract of the pitch attributes, is related to the concept coined by Robert Morris (1987), which is intended to describe the relative movements of a melodic line, i.e., the eventual alternance of "ups" and "downs", disregarding the specific intervallic distances. Melodic contours can be expressed graphically or algebraically (representation that is here adopted), the latter as a vector, in which "0" represents the lowest point of a melody with n notes and n-1 (in case of no repetitions) the highest, with the remaining notes assigned to intermediary numeration, according to the topography of the line (unlike what is done for the remaining attributes, I decided to preserve Morris's notation for p4, in which the numbers are sequenced without separation by commas).

¹⁴ This attribute is intended to capture the abstract notion that musical ideas can be related by shared intervallic limits, even if their contents sharply differ.

At first glance, one could consider unnecessary to maintain all five attributes as descriptors of the pitch information, since some of them seem to be mutually redundant (notably p1, p2, and p3). Why not, instead, just to select the most specific, and precise of them, p1, for this purpose? As a matter of fact, however, the five attributes do not describe *exactly* the same things. The strategy of considering all of them as integrated, correlated descriptors allows for the system to formally capture some subtle transformations between related musical ideas that otherwise would pass unnoticed.¹⁵ The following examples help to clarify this aspect, considering five cases of variants. Three of them (C1, C2, and C3) can be considered as "archetypal variations": change of register, transpositions (chromatic and diatonic), and inversion (Figure 7).¹⁶

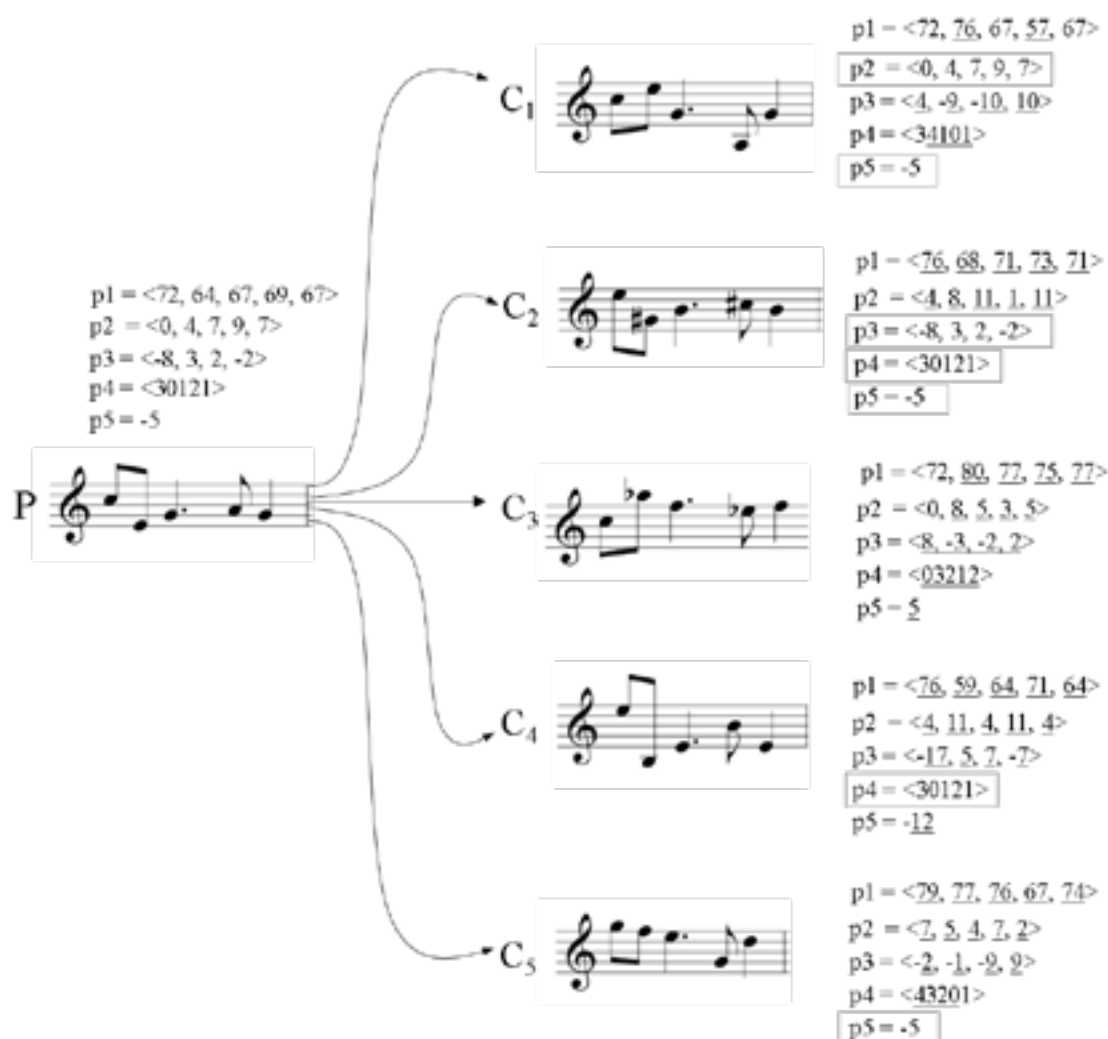


Figure 7: Five pitch variants from P: by octave displacements (C1), chromatic transposition (C2), literal inversion (C3), free change of notes, but keeping the original melodic contour (C4), and free change of contour, but keeping the original ambit.

15 In a very detailed study about musical expectations by a listener, David Huron (2006, p.374) lists absolute pitch, pitch-class, intervals, contour, among others aspects, as complementary mental representations of pitch, which seems to be a solid support for my argument. The comparison between attributes is a central aspect in this book, and will be examined in the next section of this article.

16 It is important to highlight that just the pitch domain is here in question. Rhythmic and metric dimensions (related, respectively, to durational and contextual aspects) are therefore considered fixed, as non-relevant parameters for this case.

None of the five variants shares with P the exact content of attribute p1 (mismatches are indicated as underlined numbers). Their relations of similarity with P are though evidenced by other attributes: pitch-class sequence in C₁ (a simple case of octave displacement of two events), intervallic configuration¹⁷ in C₂ (chromatic transposition to a major third higher), metric contour in C₄ (a more distant variation which shares with the referential form only the basic melodic outline), and intervallic ambit in C₅ (a still more abstract relation with P, supported just by the maintenance of the distance between initial and final pitch events). On the other hand, C₃ has none coincident attribute in relation to P. This suggests mistakenly that is a remote variant, contradicting the general intuition. In the next section I will return to some of these cases, examining them in more details.

The temporal domain is formed by four attributes (Figure 8):¹⁸

t1: durational sequence, expressed in multiples of the temporal unity (sixteenth note as default);¹⁹

t2: sequence of *inter-onset intervals*;²⁰

t3: metric contour;²¹

t4: durational span (the sum of the durations, including eventual internal rests).

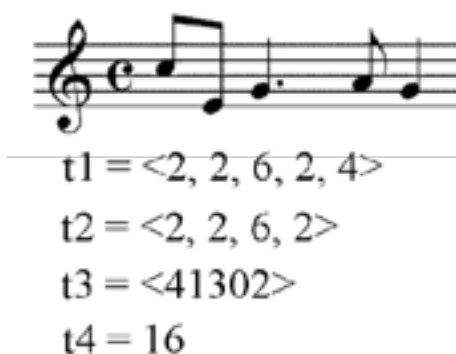


Figure 8: Temporal attributes of P.

Figure 9 presents some temporal archetypal variations, demonstrating the importance of taking the four attributes together also in this domain. In the first case, resulted from a simple shortening of some durations, attributes t1 mismatch, but the identity of

17 The identities of melodic contour (p4) and ambit (p5) are a consequent result when two intervallic sequence correspond exactly.

18 As it can be observed, there are isomorphic relations between some of the pitch and temporal attributes: p1 and t1; p3 and t2; p4 and t3; p5 and t4. Attribute p2 (pitch-class sequence) is the only pitch sequence that has no correspondence in the temporal domain.

19 Evidently, other units can be considered according to contextual conditions.

20 Concept created by David Temperley (2001). An inter-onset interval (IOI) is the distance measured between the onsets of two rhythmic contiguous events, disregarding their durations. In this manner, a rhythm formed by two eighth notes, for example, has the same IOI than another formed by a two sixteenth separated by a sixteenth rest.

21 The determination of the metric contour is analogous to what is done in melodic contours. In the metric case, "0" represents the event in the weakest position, "1" the next, and so on until the strongest event, resulting also in an algebraic vector (in order to express the correlations with the melodic contour, t3 is also notated without separating commas). For a detailed description of the concept of metric contour and of the algorithm used for calculate it, see MAYR; ALMADA (2017a).

both t_2 and t_3 evidence the strong similarity that exist between P and C_1 . The almost opposite happens with C_2 , in which the rhythmic configuration is metrically displaced by one quarter note: while t_1 , t_2 , and t_4 are perfectly preserved, the metric contour is completely modified.²² The last two variants (C_3 and C_4), in spite of not presenting any matching of the respective four attributes, are very close to P , since they result, respectively, from the canonic operations of augmentation and diminution. In fact, the proximity between variants and the referential unity in both cases is depicted only indirectly, through the relation between the temporal spans (t_4): doubled (in C_3) and halved (in C_4), an aspect that must be taken into account in the calculation of similarity in the temporal domain.

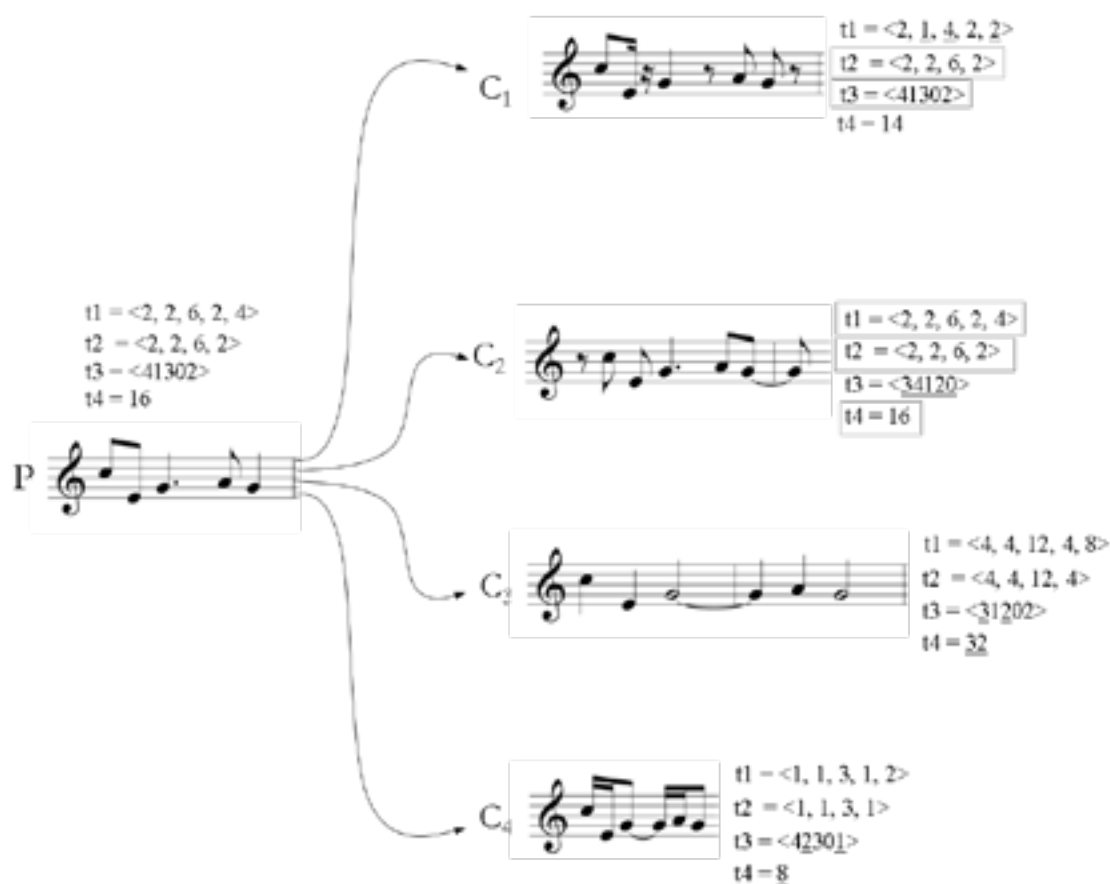


Figure 9: Four archetypal temporal variants from P : by inserting rests among some events (C_1), metric displacement (C_2), augmentation (C_3), and diminution (C_4). Mismatches are indicated by underlined numbers, and corresponding attributes are inserted in rectangles.

Harmonic information related to P and C (either explicitly or implicitly) is depicted as an algebraic vector, formed by five attributes:²³

²² Undoubtedly, C_2 is the variant that most diverges from P . As a matter of fact, metric displacement is a largely employed technique of variation (notably, by Brahms), which can be due both to economy (with the preservation of the rhythmic configuration) and the contrast that results from the presentation of the idea in a different metric context.

²³ It is important to mention at this point that the current version of the model addresses uniquely tonal contexts. Alternative types of pitch organization (modal, atonal, serial, etc.) require adaptations concerning the harmonic domain. For the sake of space, a discussion about these possibilities will not be pursued in the present article.

h1: referred to the key (expressed as a pitch class);

h2: referred to mode (by convention, 0 = major mode and 1 = minor mode);

h3: referred to chordal quality (expressed as a code number between 0 and 9 – see the adopted conventions in Table 2);

h4: referred to the chordal root (expressed as a pitch class);

h5: referred to chordal bass (expressed as a pitch class);

Code	Quality
0	Major triad
1	Minor triad
2	Diminished triad
3	Augmented triad
4	Dominant seventh
5	Major with major seventh
6	Minor with minor seventh
7	Half-diminished
8	Diminished seventh
9	Other cases ²⁴

Table 2: Codes adopted for chordal qualities (attribute h3).

The harmonic accompaniment of P (see again Figure 1) is tonally centered in C major. Its first four events are harmonized by a C major triad in first inversion, and the last one by a second-inversion dominant seventh rooted in G. Therefore, there are for P two different harmonic vectors (that incidentally share the same low-level harmonic information, referred to key and mode), the first one associated with events 1 to 4 (labeled as h_{1-4}) and the second with event 5 (h_5). They are formatted as follows:

$h_{1-4} = \langle 0, 0, 0, 0, 4 \rangle$ (to be read as “first-inversion of C major triad inside the key of C major”).

$h_5 = \langle 0, 0, 4, 7, 2 \rangle$ (to be read as “second-inversion of G7 chord inside the key of C major”).

As done previously for the primary domains of pitch and time, Figure 10 shows four cases of archetypal harmonic variations (I am assuming here that the key signatures of the examples unambiguously inform their respective tonal contexts): chromatic modulation (C_1); diatonic chordal change (C_2), with the substitution of C major triad (contextualized as the tonic I) by E minor triad (iii); modal interchange (C_3); and a simple inversion of the original chord (C_4). Each situation presents a different configuration of the harmonic vector.

²⁴ Since the remaining eight categories encompass the majority of chordal qualities in usage in common-practice music, it seems unnecessary to specify additional possible types.

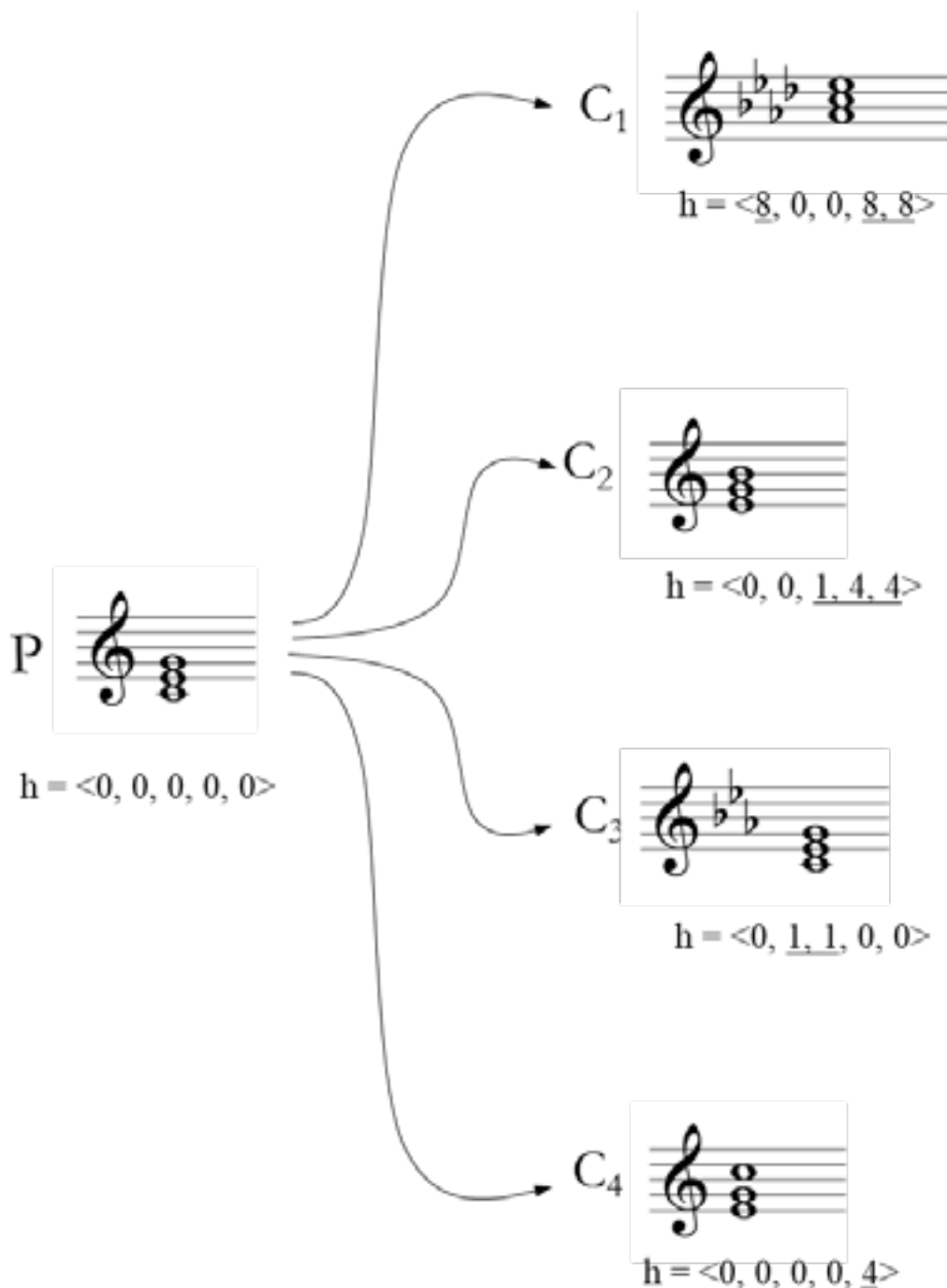


Figure 10: Four archetypal harmonic variants from P: chromatic modulation (C₁), diatonic chordal change (C₂), mode interchange (C₃), and inversion (C₄). Mismatches are indicated by underlined numbers.

The multidimensional nature of a musical idea, expressed by the set of domains/ attributes, can be better displayed in the format of a matrix (identified with the letter M). While the number of rows of M is fixed in twelve (corresponding to the complete set of attributes, encompassing primary and secondary domains), the number of columns varies according to the total of events present in the referential idea.²⁵ The first four

²⁵ In other words, there is a one-to-one correspondence between events and columns of M. Thus, the matrix of attributes related to the exemplified case of P has dimensions 12 x 5.

rows are related to the pitch domain: p1, p2, and p4 occupy respectively rows 1, 2, and 4. Since p3 is a sequence of *differences* between pitches, it always has one element less than p1, p2, and p4. So, by convention, it is positioned in the third row, with the ambit (p5), formed by a unique element, occupying the last cell.²⁶ The following three rows refer to the temporal domain, t1, (t2 + t4), and t3. The third section of M (rows 8-12), related to the harmonic domain, is filled rather vertically than horizontally, according to the correspondences between events and harmonic contexts. Figure 11 depicts the structure of the matrix of attributes of the referential idea P.

pitch domain	p1	72	64	67	69	67
	p2	0	4	7	9	7
	p3	-8	3	2	-2	-5
	p4	3	0	1	2	1
temporal domain	t1	2	2	6	2	4
	t2	2	2	6	2	16
	t3	4	1	3	0	2
harmonic domain	h1	0	0	0	0	0
	h2	0	0	0	0	0
	h3	0	0	0	0	4
	h4	0	0	0	0	7
	h5	4	4	4	4	2
		events 1-4				event 5

ambit (p5)

durational span (t4)

Figure 11: Structure of the matrix of attributes of P.

A matrix of attributes can then be considered as an algebraic equivalent of a given musical idea which it is related to (at least concerning pitch, temporal, and harmonic information).

3 Measurement of similarity

An important aspect of MDA is the possibility of measurement of similarity between referential and derived ideas. This is systematically accomplished through the interaction of concepts and premises that were so far introduced, in combination with the treatment for similarity evaluation that is proposed in the book *The Geometry of Musical Rhythm*, by Gottfried Toussaint (2013). In his chapter 33, Toussaint subdivides the methods for measurement of similarity between objects (not necessarily musical ones) into two basic categories:

feature-based methods and *transformation*-based methods. In feature-based methods, objects are compared in terms of the number of traits they have in common. In transformation-based approaches, similarity is measured by how little effort is required to transform one object to another. (TOUSSAINT, 2013, p.249, italics in the original).

Touissant then describes five transformational approaches, commenting their advantages under the standpoint of his objectives: *Hamming distance*, *swap distance*, *directed-swap distance*, *many-to-many assignment distance*, and *edit distance*. Because he is especially interested in comparing rhythms with either equal or different numbers of onsets and/or pulses (that is, with different cardinalities, according to the present terminology), his focus is concentrated on the most robust of them, the edit distance approach, also called *Levenshtein distance*.²⁷ Basically, this method counts "the minimum number of *edits* (or *mutations*) necessary to convert one sequence to the other" (TOUSSAINT, 2013, p.252, italics in the original).²⁸ Three types of operations are considered: *insertion*, *deletion*, and *substitution*. Toussaint exemplifies the application of the method in the transformation of the word "WAITER" into "WINE", which have different "cardinalities" (respectively, 6 and 4). The process involves two stages: (1) deletion of letters "A" and "R": "WAITER" → "WITE"; and (2) substitution of "T" by "N": "WITE" → "WINE".²⁹ Figure 12 proposes a graphic representation of this example, adapted to the MDA's terminology.

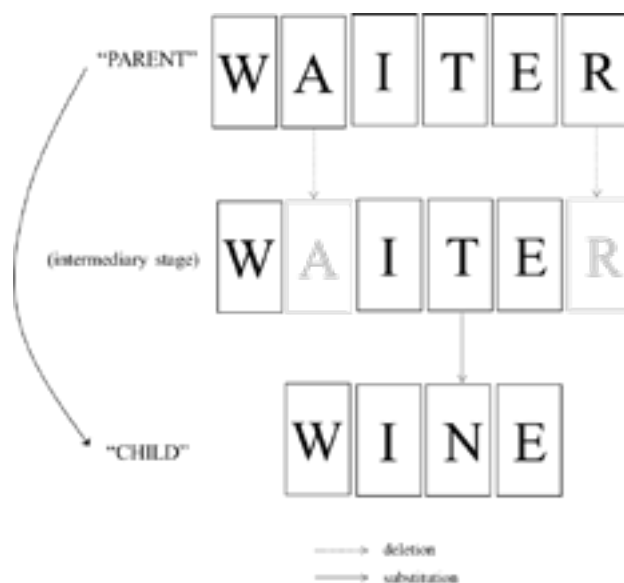


Figure 12: Representation of edit-distance method, after TOUSSAINT (2013, p.252).

²⁷ According to Toussaint (2013, p. 253) this is due to "its inventor, Vladimir Levenshtein (1935-2017), the father of Russian information theory".

²⁸ Although other possible methods for measurement of similarity could also be considered (Euclidean distance, for example), edit distance was the one with the best results and that was most suitable for the necessary adaptations in the creation of the algorithms.

²⁹ As one can perceive in Toussaint's example, his method takes into account only that a replacement has been applied, not *what* has been replaced (or included). In this manner, the substitution of T by N would be the same (in terms of computational "distance") if T is replaced by, say, D. Although adopting this basic scheme of edition types in a global, abstract level, in practice MDA operates in a quite different manner, since the precise discrimination of the content of the forms which are examined plays a central role in the measurement algorithms.

Due to a strong alliance of simplicity and efficiency, the edit distance is an ideal candidate for measurement of similarity between two related musical ideas in MDA. I adopt here a somewhat modified version of the method, adapting it in order to deal with the structural particularities of the matrix of attributes. Considering a referential unity P and a possible variant of it, C , our adapted edition-distance approach basically counts the number of editions which are necessary to transform the matrix of attributes of P into the matrix of attributes of C . However, there is an important difference in relation to Toussaint's description: since the matrices are multidimensional structures, involving musical attributes of distinct natures and meanings, the editions will be differently weighted, depending on the rows considered (this will be detailed in the due time). In the present article I will consider uniquely the simplest situation of derivative work, namely when P and C have the same cardinality.³⁰

3.1 General information

Assuming that P and C have compatible cardinalities, the transformational types "deletion" and "insertion" are here out of question: only substitutions are applied in the mapping of P into C . In other words, the elements present in P 's and C 's matrices are always one-to-one related, and the "distance" between two corresponding elements will be measured as the "interval" (broadly, in David Lewin's sense) between them.³¹ Figure 13 presents a general idea of the method. Since the number of events of P and C is necessarily the same, their matrices of attributes are also equally formatted (say, with m rows and n columns). This means that a given element of the matrix of P ($P_{i,j}$) will be related to one of the matrix of C positioned at same coordinates ($C_{i,j}$) and the "distance" between them (δ) will be proportionally equivalent to the abstract difference of their contents. Thus, δ will be null if both elements are equal (implying total similarity in the respective locus), and will have any positive value (depending on the magnitude of the interval) if they are different. As a convention aiming at a rapid visualization, let us indicate non-equal elements in C inside gray cells, as depicted in Figure 13 (this will be used in further examples).

30 The more complex cases, involving distinct cardinalities, will properly be addressed in a future study.

31 The specific conditions of this sort of measurement will be properly formalized ahead.

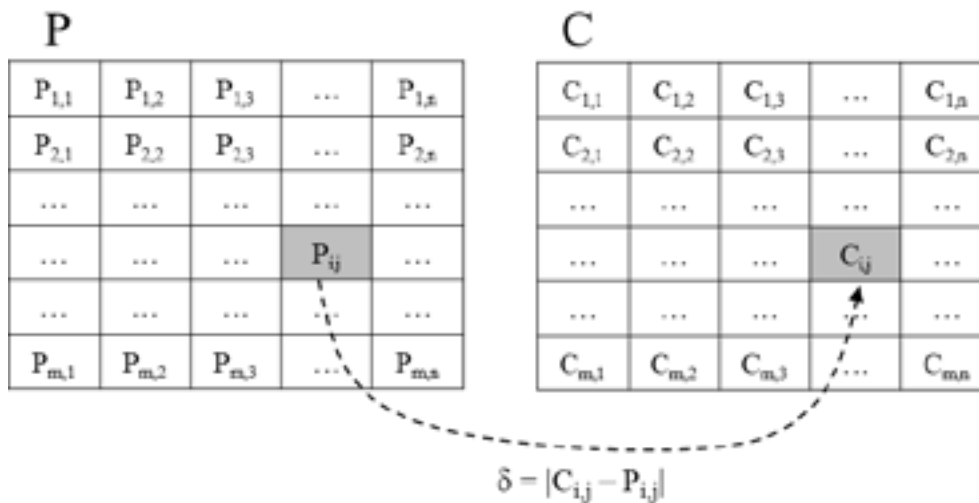


Figure 13: General scheme of measurement of similarity between elements of P and C.

A necessary function of the algorithm for measurement of similarity of P and C is to establish distinct weights for the differences between elements, according to the relevance of the musical descriptors associated. Not surprisingly, the assignment of weights is decisive aspect of the algorithm but, at the same time, a considerably complex task involving multiple possibilities. In fact, the values that will be here adopted result from a relatively long empirical process, combining the try-and-error method with a number of intuitive assumptions.

Aiming the simplification of the process, the matrices are subdivided into sections associated with the three domains, pitch, time, and harmony, and will be examined separately.

3.2 Measurement of similarity in the pitch domain

Initially, it is necessary to delimit the section of the respective matrices of attributes that will be worked out. Thus, define P_p and C_p as sub-matrices corresponding to the first four rows of the matrices of attributes, referential (P) and variant (C). Let us generically identify these structures as matrices of pitch attributes.

The similarity between P_p and C_p is measured considering five vectors, each one associated with one of the five attributes:

- v1: vector associated with the pitch sequence (p1);
- v2: vector associated with the pitch-class sequence (p2);
- v3: vector associated with the intervallic sequence (p3 or d-p3);
- v4: vector associated with the melodic contour (p4);
- v5: vector associated with the ambit (p5);

Vectors v1, v2, v3, and v4 have n elements, corresponding to the cardinality of P_p and C_p . Vector v5 is in fact a *scalar*, since it is always formed by a single element. The obtaining of the five vectors proceeds in a similar manner, but with some particular differences, as follows:

- Vector v_1 results from the absolute difference between the first row of C_p and P_p . Formally,

$$v_1 = |C_p(1, :) - P_p(1, :)|$$

- Vector v_2 results from the absolute difference between the second row of C_p and P_p , considering the operation of modulo 12. Formally,

$$v_2 = |\text{mod}12(C_p(2, :) - P_p(2, :))|$$

- Vector v_3 results from the absolute difference between the third row of C_p and P_p , disregarding the respective last elements (since they are related to ambit, p_5). Formally,

$$v_3 = |C_p(3, 1:\text{end}-1) - P_p(3, 1:\text{end}-1)|$$

- Vector v_4 results from the absolute difference between the fourth row of C_p and P_p . Formally,

$$v_4 = |C_p(4, :) - P_p(4, :)|$$

- Vector v_5 results from the absolute difference between the last element of the third row of C_p and P_p . Formally,

$$v_5 = |C_p(3, \text{end}) - P_p(3, \text{end})|$$

After this, a five-element related structure, called *pitch vector* (vp), is created from the ordered sum of the elements of v_1 to v_4 , followed by v_5 , such that

$$vp = \langle \text{sum}(v_1), \text{sum}(v_2), \text{sum}(v_3), \text{sum}(v_4), v_5 \rangle$$

The five elements of vp are then assigned to weights, which are organized also as a five-entry vector (wp), such that

$$wp = \langle 15, 15, 40, 25, 5 \rangle$$

This hierarchical disposition of values (as said above, obtained after empirical attempts) reflects the intuition that the intervallic organization of a musical motive plays a more decisive role in the characterization of its pitch structure. The abstract melodic contour occupies a second place, followed by pitch and pitch-class sequences, with the ambit becoming the lesser influence of the descriptors.

A definitive index representing the edition-distance in the pitch domain is then calculated as the *dot product*³² of vectors vp and wp . Let us call this index a (provisional) *pitch penalty* (labeled as kp'), which is intended to express the degree of dissimilarity between P and C in the isolated domain of pitch. Formally,

$$\begin{aligned} kp' &= vp \cdot wp = \\ &= \underline{vp}(1) \cdot wp(1) + \underline{vp}(2) \cdot wp(2) + \underline{vp}(3) \cdot wp(3) + \underline{vp}(4) \cdot wp(4) + \underline{vp}(5) \cdot wp(5) \end{aligned}$$

Equation 2: Provisional pitch penalty.

As a final measure, kp' shall be normalized inside values 0.00 (referring to maximal similarity) and 1.00 (representing maximal dissimilarity), in order to provide both coher-

32 The dot product of two vectors of equal size multiplies corresponding elements of the vectors and sum the results, returning a single number.

ence and standardization to the system, considering that analogous penalties will be also assigned to the temporal and harmonic domains. The normalized pitch penalty (kp) is obtained from the formula

$$kp = \frac{kp' - kp_{\min}}{kp_{\max} - kp_{\min}}$$

Equation 3: Normalized pitch penalty (first version).

Where kp' is the provisional pitch penalty, $kp_{\min}$ and $kp_{\max}$ are, respectively, the minimal and maximal pitch penalties. Assuming $kp_{\min} = 0.00$, Equation 3 is reduced to

$$kp = \frac{kp'}{kp_{\max}}$$

Equation 4: Normalized pitch penalty (concise version).

While it is almost trivial to establish a relation of maximal similarity between two objects (formalized in the present proposal when the matrix of pitch attributes of C is a copy of that of P), the determination of a "maximally contrasting" structure in relation to a referential one is a considerably problematic task. Obviously, contrast is not an absolute quality. Likewise, the idea of a clear-cut border separating similar objects from entirely dissimilar ones is almost nonsense. As a matter of fact, we can talk about (conceptually) infinite possibilities for contrasting motives, in also infinite gradations of dissimilarity. From this, it is easy to conclude that many and many objects can be considered as perfectly contrasting in relation to a given reference. In other words, the pitch configuration we need as "maximally" dissimilar for the normalization process can be realized in any way provided it contrasts *sufficiently* in respect to the referential material.³³ Given this, Figure 14 proposes a possible "maximally-contrasting" pitch configuration related to the musical idea of Figure 1, depicting also the stages for calculation of the pitch penalty, in this case corresponding to a maximum value (labeled, therefore, as $kp_{\max}$). Since only the domain of pitch is here in question, both ideas are musically notated as open-headed notes, disregarding their respective rhythmic-metric contexts. The figure also depicts the calculation of pitch penalty.

³³ Since we are dealing with a fuzzy, relative relation, is not necessary to create a specific contrasting limit for any referential idea one wants to analyze. This means that the maximal value here proposed for dissimilarity will be adopted for all similar situations.



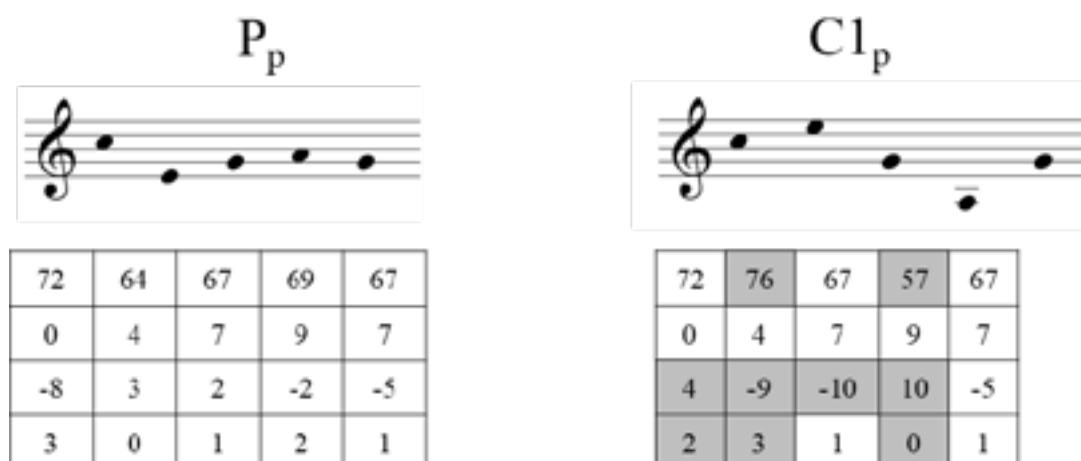
$$\begin{cases}
 v1 = |<62 - 72, 80 - 64, 58 - 67, 56 - 69, 64 - 67>| = <10, 16, 9, 13, 3> \\
 v2 = |\text{mod}12(<2 - 0, 8 - 4, 10 - 7, 8 - 9, 4 - 7>)| = <2, 4, 3, 11, 9> \\
 v3 = |<18 - (-8), -22 - 3, -2 - 2, 8 - (-2)>| = <26, 25, 4, 10> \\
 v4 = |<2 - 3, 4 - 0, 1 - 1, 0 - 2, 3 - 1>| = <1, 4, 0, 2, 2> \\
 v5 = |2 - (-5)| = 7
 \end{cases}$$

$$\begin{aligned}
 vp &= <\text{sum}(v1), \text{sum}(v2), \text{sum}(v3), \text{sum}(v4), v5> = \\
 &= <(10+16+9+13+3), (2+4+3+11+9), (26+25+4+10), (1+4+0+2+2), 7> = \\
 &= <51, 29, 65, 9, 7>
 \end{aligned}$$

$$\begin{aligned}
 kp_{\max} &= vp.wp = <51, 29, 65, 9, 7> \cdot <15, 15, 40, 25, 5> = \\
 &= 765 + 435 + 2600 + 225 + 35 = \mathbf{4060}
 \end{aligned}$$

Figure 14: Two contrasting pitch configurations, used for the calculation of a possible maximal pitch penalty ($kp_{\max}$).

The algorithm can be tested now with three of the cases of archetypal variation of pitch domain presented in Figure 7: C1, C2, and C5. Let label the first variant of P_p as $C1_p$, reproduced in Figure 15 as a pitch abstraction.



$$\begin{cases}
 v1 = |<72 - 72, 76 - 64, 67 - 67, 57 - 69, 67 - 67>| = <0, 12, 0, 12, 0> \\
 v2 = |\text{mod}12(<0 - 0, 4 - 4, 7 - 7, 9 - 9, 7 - 7>)| = <0, 0, 0, 0, 0> \\
 v3 = |<4 - (-8), -9 - 3, -10 - 2, 10 - (-2)>| = <12, 12, 12, 12> \\
 v4 = |<2 - 3, 3 - 0, 1 - 1, 0 - 2, 1 - 1>| = <1, 3, 0, 2, 0> \\
 v5 = |-5 - (-5)| = 0
 \end{cases}$$

$$vp = <24, 0, 48, 6, 0>$$

$$\begin{aligned}
 kp' &= vp \cdot wp = <24, 0, 48, 6, 0> \cdot <15, 15, 40, 25, 5> = \\
 &= 360 + 0 + 1920 + 150 + 0 = 2,430
 \end{aligned}$$

$$kp = kp' / kp_{\max} = 2430 / 4060 \approx 0.60$$

Figure 15: Calculation of pitch penalty in the comparison between P_p and $C1_p$.

Before continuing, some reflection shall be made considering the particularity of this case. As previously introduced, this variant was created by simple changing of register of two pitches of P_p : the second one (E_4), sent an octave higher to E_5 , and the fourth (A_4), transposed an octave lower to A_3 . Intuitively, these are very superficial transformations, an assumption that is perfectly captured by the null values of $v2$ (which deals with pitch classes). However, these simple changes disturb profoundly the intervallic vector, $v3$, which is incidentally the most weighted in the algorithm, resulting into a disproportionally high penalty, distorting the perception of similarity between referential and variant ideas. This leads to an adjustment of the algorithm, in order to enable it to treat similar situations in a more realistic manner. It is formulated as a rule (other similar rules will be eventually added in further stages):

Adjustment rule #1 (pitch domain): Any “12” inside v_3 shall be reduced to one third (i.e., to “4”).³⁴ Formally,

$$\text{if } v_3 = \langle x, y, \dots, 12, \dots, z \rangle, \text{ then } v_3 = \langle x, y, \dots, 4, \dots, z \rangle.$$

The application of rule #1 in the calculation of the pitch penalty for $C1_p$ results into a more appropriate, lower value: $kp = 0.28$.

The second variant $C2_p$ results from a chromatic transposition of P_p by four ascending semitones, as shown in Figure 16). Accordingly, only the original pitch and pitch-class sequences are transformed.



$$\left\{ \begin{array}{l} v_1 = |\langle 76 - 72, 68 - 64, 71 - 67, 73 - 69, 71 - 67 \rangle| = \langle 4, 4, 4, 4, 4 \rangle \\ v_2 = |\text{mod}12(\langle 4 - 0, 8 - 4, 11 - 7, 1 - 9, 11 - 7 \rangle)| = \langle 4, 4, 4, 4, 4 \rangle \\ v_3 = |\langle -8 - (-8), 3 - 3, 2 - 2, -2 - (-2) \rangle| = \langle 0, 0, 0, 0 \rangle \\ v_4 = |\langle 3 - 3, 0 - 0, 1 - 1, 2 - 2, 1 - 1 \rangle| = \langle 0, 0, 0, 0, 0 \rangle \\ v_5 = |-5 - (-5)| = 0 \end{array} \right.$$

$$vp = \langle 20, 20, 0, 0, 0 \rangle$$

$$\begin{aligned} kp' &= vp \cdot wp = \langle 20, 20, 0, 0, 0 \rangle \cdot \langle 15, 15, 40, 25, 5 \rangle = \\ &= 300 + 300 + 0 + 0 + 0 = 600 \\ kp &= kp' / kp_{\max} = 600 / 4060 \approx 0.15 \end{aligned}$$

Figure 16: Calculation of pitch penalty in the comparison between P_p and $C2_p$.

³⁴ The choice of this rate of reduction results from empirical tests for adjusting the algorithm to many different cases. The same argumentation can be extended to the following adjustment rules.

In spite of the lower value obtained for k_p (corresponding to the intuition that both ideas are closely related), another adjustment in the algorithm becomes necessary, preventing from eventual incoherence. Such argument can be easily understood if we consider that chromatic transpositions by different number of semitones will produce (in some cases, sharply) different values of penalties, when the algorithm is applied. This goes against the scientific knowledge³⁵ that argues that distinct levels of transposition should affect equality (and in a very low rate) the evaluation of similarity. As an illustration of this distortion, consider two different ascending-chromatic transpositions of P_p , by one and nine semitones. The application of the algorithm in both cases will result for k_p , respectively, 0.04 and 0.33, a difference of more than 1000%. Given this, a new adjustment rule must be proposed:

Adjustment rule #2 (pitch domain): If $v1$ and $v2$ are formed by the replication of a unique number, substitute its eventual occurrences by "2" (in both vectors), not mattering the magnitude of the original number. Formally,

if $v1 = \langle x, x, \dots, x \rangle$ and $v2 = \langle y, y, \dots, y \rangle$, then $v1 = v2 = \langle 2, 2, \dots, 2 \rangle$

In the case of $C2_p$, since $v1 = \langle 4, 4, 4, 4, 4 \rangle$, it shall be replaced by $v1 = \langle 2, 2, 2, 2, 2 \rangle$, just like $v2$ (this procedure will be adopted from now on for any possible transposition, that become, therefore, completely equivalent). Consequently, the pitch penalty of $C2_p$ is updated to 0.07.

Lastly, Figure 17 depicts the calculation of pitch penalty for $C5_p$, which keeps only the ambit as common attribute with the referential material.

35 See, for example, Huron (2006).

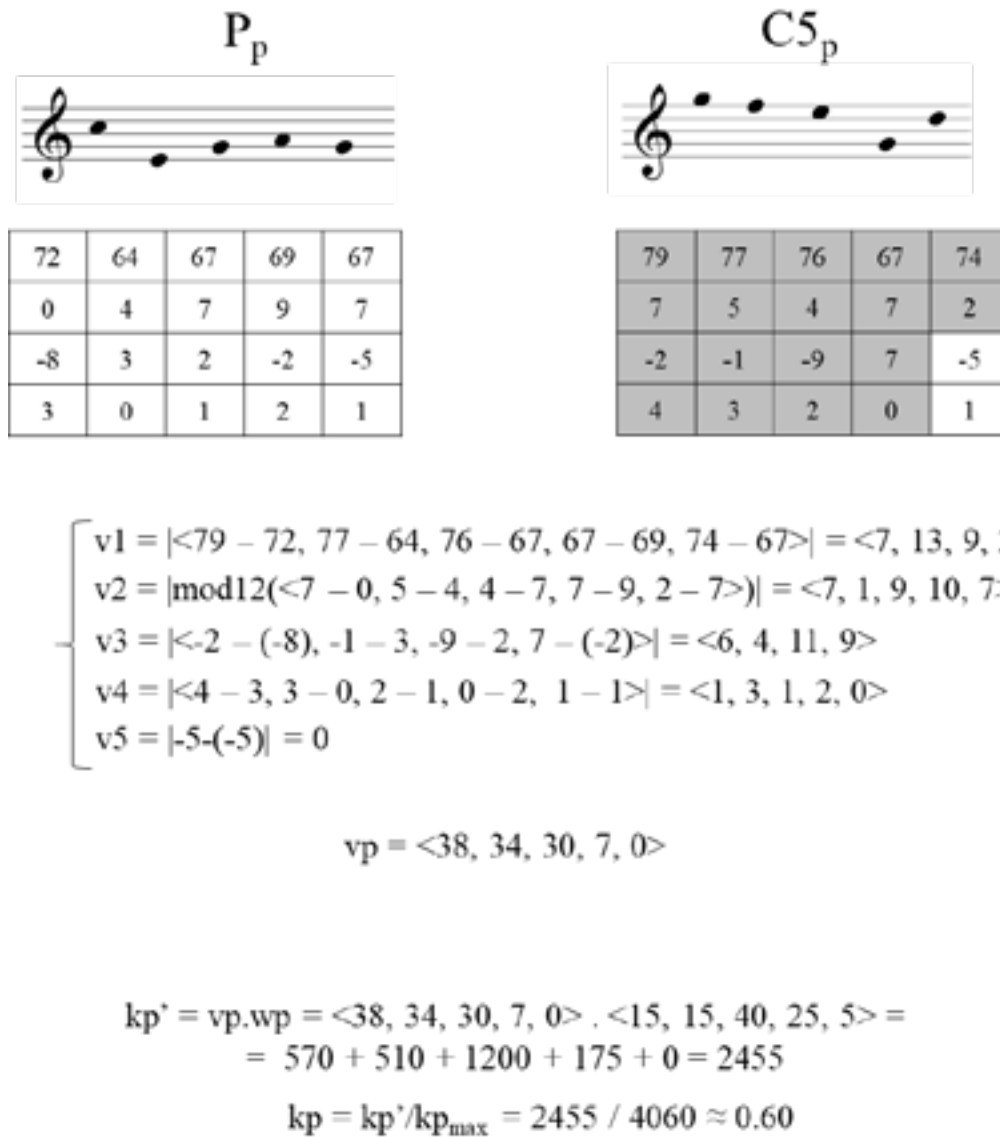


Figure 17: Calculation of pitch penalty in the comparison between P_p and $C5_p$.

3.3 Measurement of similarity in the temporal domain

Taken as basis the edition-distance method elaborated for evaluating the pitch structure, a similar algorithm was elaborated for the temporal domain. Firstly, define the sections of the matrices of attributes of both P and C which will be considered, namely, limited by rows 5 to 7. Name these sections as, respectively, P_t (or the matrix of temporal attributes of P) and C_t (or the matrix of temporal attributes of C). Now, define four difference vectors:

- $v1$: associated with the durational sequence ($t1$), $v1 = |C_t(1, :) - P_t(1, :)|$;
- $v2$: associated with the IOI sequence ($t2$), $v2 = |C_t(2, 1: \text{end}-1) - P_t(2, 1: \text{end}-1)|$;
- $v3$: associated with the metric contour ($t3$), $v3 = |C_t(3, :) - P_t(3, :)|$;
- $v4$: associated with the temporal span ($t4$), $v4 = |C_t(2, \text{end}) - P_t(2, \text{end})|$.

As done before, the entries of the vectors $v1$ to $v3$ are summed and the results, together with the scalar $v4$, are ordered into a structure called *temporal vector* (vt), such that

$$vt = \langle \text{sum}(v1), \text{sum}(v2), \text{sum}(v3), v4 \rangle$$

A four-entry vector of weights, calibrated for the temporal characteristics is then established as

$$wt = \langle 15 \ 45 \ 30 \ 10 \rangle$$

This reflects the intuition that the intervals between onsets (IOIs) are the most decisive factor in the definition of a rhythm, followed by its metric localization. According to the current conception, duration and temporal span are only secondary descriptors.

Like the case of pitch, a provisional penalty for temporal domain (denoted as kt') is calculated as the dot product of vt and wt . And once again, for a matter of coherence, kt' must be normalized, which requires a minimal and maximal value for temporal penalty. Since kt_{min} (corresponding to an exact copy of a rhythmic configuration) can be settled as convention to zero, the normalized temporal penalty (kt) will result from the division of kt' and a (possible) maximal value (kt_{max}). As discussed in the last section, since the process of measurement of similarity involves always objects which are somehow related, for this purpose it would suffice only to conceive a rhythmic configuration profoundly contrasting in relation to P_t (among many possible alternatives), as that depicted in Figure 18.

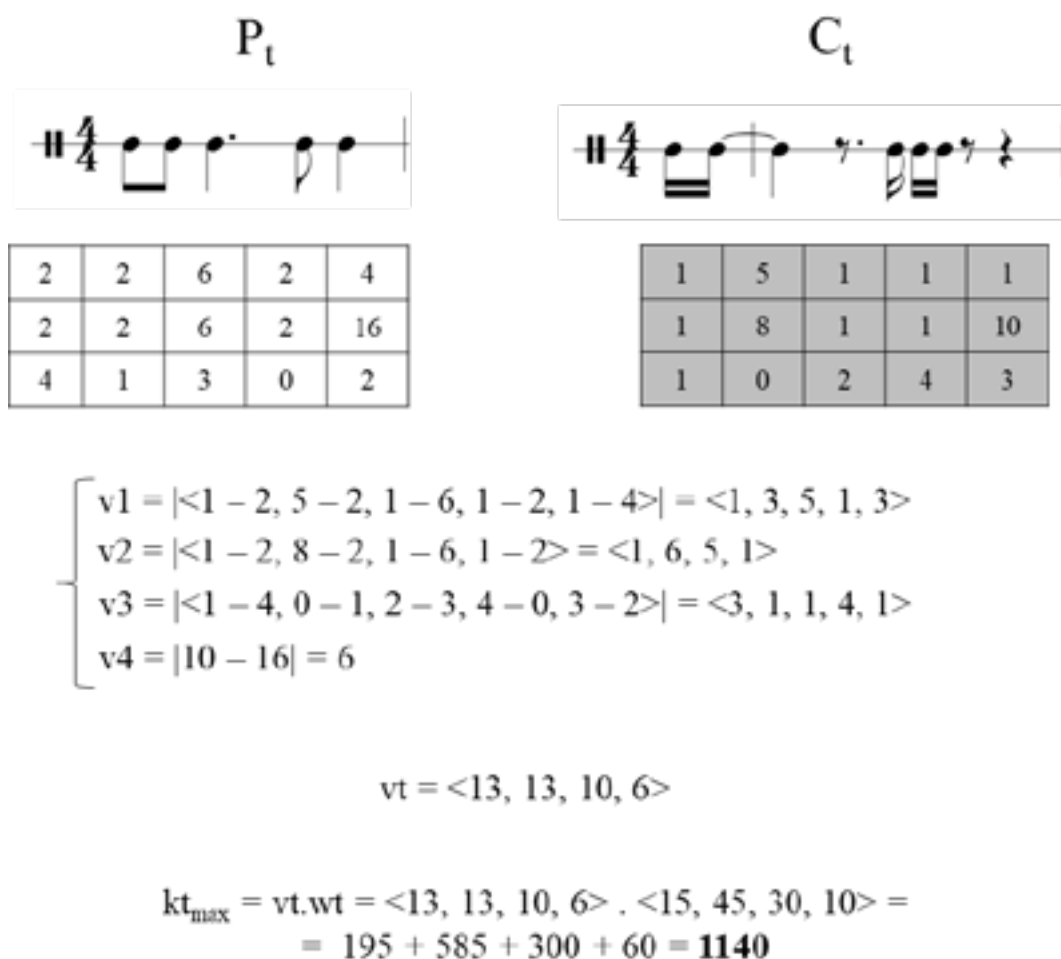


Figure 18: Two contrasting temporal configurations, used for the calculation of a possible maximal temporal penalty (kt_{max}).

As a test for the algorithm for measuring temporal similarity I select the second and the third of the four variants introduced in Figure 9 (here denoted as $C2_t$ and $C3_t$).

Variant $C2_t$ is a perfect copy of P_t , only metrically dislocated by one eighth-note (Figure 19). However, this simple transformation is responsible for establishing a medium dissimilarity in relation to P_t , evidencing the decisive importance of meter in rhythmic characterization.

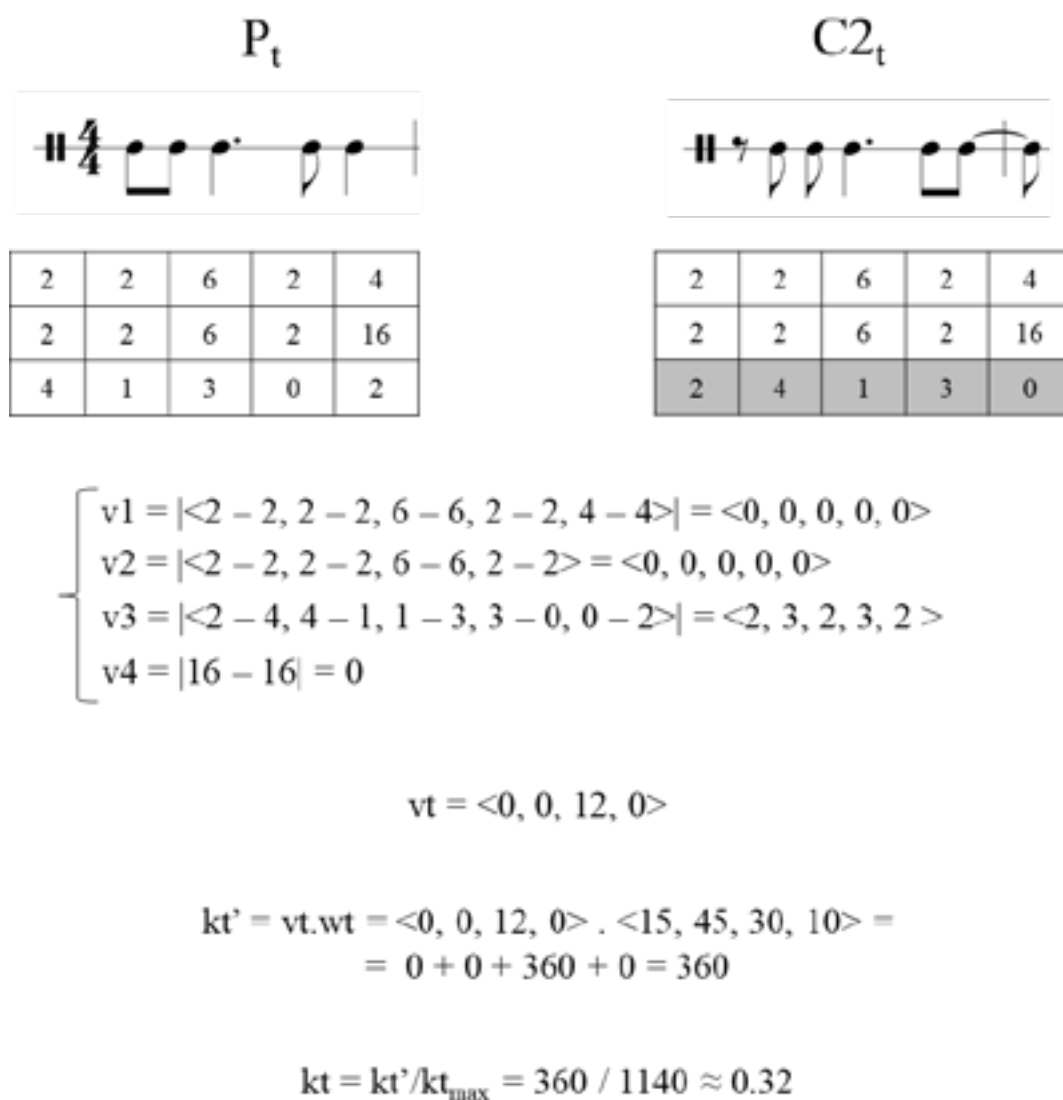
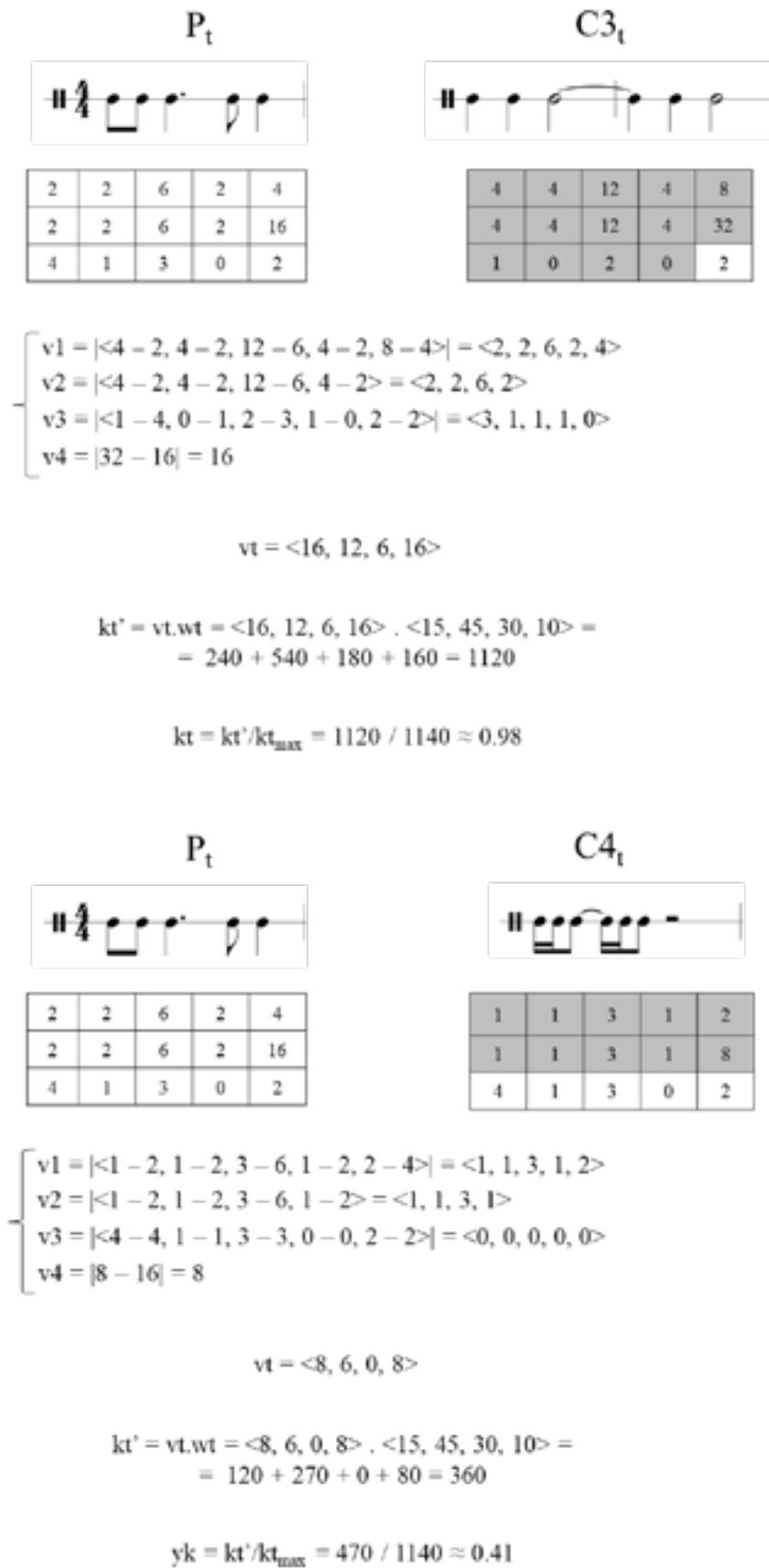


Figure 19: Calculation of pitch penalty in the comparison between P_t and $C2_t$.

Variant $C3_t$, compared to P_t in Figure 20, presents an exact duplication of the original durations (an *augmentation* in compositional jargon). The high value obtained for penalty is quite counter-intuitive, since in this case durational and IOI proportions are kept unaltered. Indeed, the parenthood between a given rhythmic configuration and its augmented version (the same would be applicable to the reverse case, i.e., diminution) is easily perceived, everything else being constant. A third point of interest concerns the odd discrepancy between the metric contours of P_t and $C3_t$, also contrary what would be expected (since durational proportions are strictly maintained).


Figure 20: Calculation of pitch penalty in the comparison between P_t and $C3_t$.

Let us examine firstly this last issue. As a matter of fact, the discrepancy of C3t's metric contour is only apparent: because the durations were duplicated, it would be also necessary to consider the duplication of the metric contour, in other words, treat the variant in *hypermetrical* terms.³⁶ That is, the segment shall be considered as a unity, in this case formed by two 4/4 measures (or, alternatively, one 8/4 measure). From this, the metric contour of C3_t should be rewritten as <41302>, thus mapping the original contour. This obviously impacts the calculation of the corresponding temporal penalty, which is then updated: $kt \approx 0.82$.

Allying this to the question of the high (and discrepant) values of dissimilarity of both variants, a new adjustment rule (with three stages) must be formulated, in order to improve the algorithm.

Adjustment rule #3 (temporal domain): If the division of the elements of row $P_t(1, :)$ by the corresponding elements of row $C_t(1, :)$ results into a replicated number x (normally $x = 2$ or $\frac{1}{2}$), then

(a) set all values of $v1$ and $v2$ to "1". Formally,

$$\text{if } \langle Pt(1, 1) / Ct(1, 1), Pt(1, 2) / Ct(1, 2), \dots, Pt(1, n) / Ct(1, n) \rangle = \langle x, x, \dots, x \rangle, \text{ then} \\ v1 = v2 = \langle 1, 1, \dots, 1 \rangle.$$

(b) replace $v3$ with the content of row $P_t(3, :)$. Formally,

$$v3 = Pt(3, :).$$

(c) set $v4$ to " $\frac{1}{2}$ ".

Applying this rule to the algorithm, the penalties of C3t is recalculated to a more realistic value: $kt \approx 0.23$.

3.4 Measurement of similarity in the harmonic domain

Due to the particular structure of the harmonic section of the matrix of attributes, the algorithm for measurement of harmonic similarity between two musical ideas presents some differences in relation to those constructed for pitch and time. Firstly, there is just one vector (and not five or four, as in the pitch and temporal domains), called *harmonic vector* (vh), designed to measure "distances" between attributes of parent and child. Moreover, contrarily to those, it does not express numeric differences, but rather relations of *congruence* and *divergence* between harmonies, by the use of binary notation (1 = divergence / 0 = congruence) and mapping any entry of vh to one harmonic attribute (i.e., $h1$ to $h5$). In this manner, a perfect copy of a harmonic context would be represented by vector $vh = \langle 0, 0, 0, 0, 0 \rangle$.

Let the vector of harmonic weights be formatted as³⁷

$$wh = \langle 45, 25, 15, 10, 5 \rangle$$

36 That is, considering higher levels of metrical organization.

37 Like in the case of the adjustment rules, the weights of vector wh were obtained after a long phase of tests. Evidently, these are not at all fixed values. Eventual modifications either in the weight distribution or values can be made in the future, if necessary.

As done before, the provisional harmonic penalty (kp') is calculated as the dot product of vh and wh . Likewise, the normalized harmonic penalty (kp) is equal to the division of kh' by the maximal possible harmonic penalty ($kh_{\max}$). However, contrarily to what was applied to the other algorithms, since vh is a binary vector, it is not necessary to elaborate a hypothetical contrasting example for the calculation of $kh_{\max}$, considering that a maximally-divergent harmony will be obligatorily expressed as $vh = \langle 1, 1, 1, 1, 1 \rangle$. Consequently, $kh_{\max} = \langle 1, 1, 1, 1, 1 \rangle \cdot \langle 45, 25, 15, 10, 5 \rangle = 45 + 25 + 10 + 5 = 100$.

Let us now test the algorithm with the isolated harmonic variants presented in Figure 10, reproduced in Figure 21 with the calculation of the respective harmonic penalties.

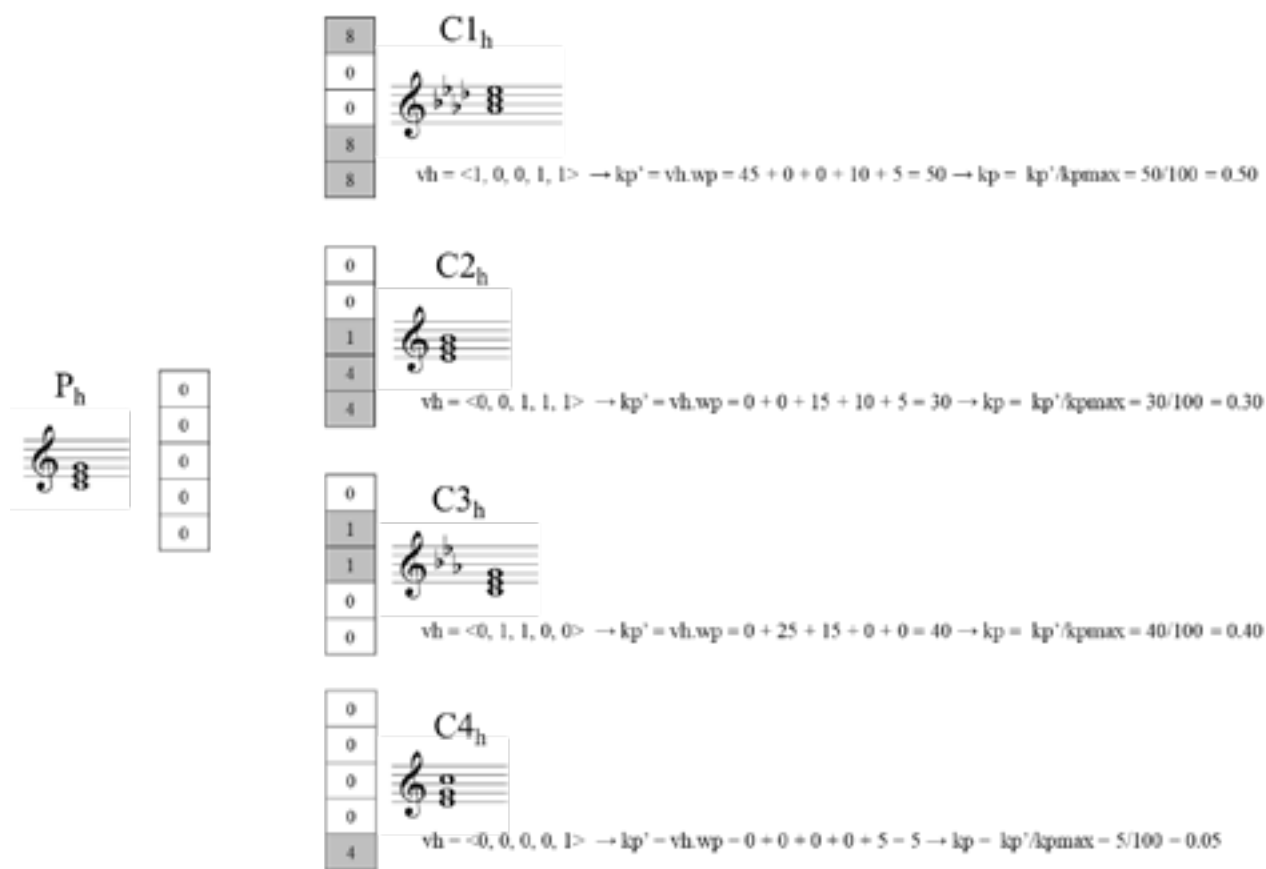


Figure 21: Calculation of harmonic penalties in the comparison between Ph and C1h, C2h, C3h, and C4h.

Another difference in relation to the remaining algorithms concerns the fact that commonly more than one event of a given musical idea has the same harmonic context (as in the case of Figure 1). This means that a replicated harmonic context in, say four events, will necessarily replicate the harmonic penalty four times. In fact, the harmonic penalty for a musical idea as a whole will then be calculated as the arithmetic mean of the individual penalties.³⁸

³⁸ Due to their relative simplicity and similar structure, the three algorithms above presented can be computationally implemented without much effort. This initiative provides a lot of agility and efficiency in the calculation of the respective penalties.

3.5 Global similarity between musical ideas

After obtaining the penalties concerned to the three individual domains by the respective algorithms, a global measure of the dissimilarity k between two related musical ideas can be yielded. This is made through a weighted combination of the three values (k_p , k_t , and k_h), as disposed in Equation 5. The distribution of weights attempts to capture two intuitions: firstly, the strong prominence of the primary domains (pitch and time) in face of the secondary harmony (85% vs 15%), and secondarily, the relative greater permeability of pitch structures to variation in comparison with rhythmic/metric configurations.³⁹

$$k = \frac{3.5k_p + 5k_t + 1.5k_h}{10}$$

Equation 5: Global penalty for dissimilarity.

Three examples will provide adequate understanding of the process of determination of a global penalty in real musical situations. Figure 22 presents three possible variants of a referential idea P, considering transformations that affect indistinctly elements of the pitch, temporal, and harmonic domains.



Figure 22: Three possible variants of P.

The cases can be informally described as follows:

- C1 – presents slight modifications in pitch and temporal structures. A secondary dominant (V/V, chord label D⁷) is inserted as preparation for the last chord;
- C2 – the rhythmic configuration of P is preserved, but the melodic arc is freely expanded, with the harmony transposed to D minor;
- C3 – here a more substantial modification is in the temporal structure. The penultimate pitch is chromatically flexed. The harmonic context is kept unaltered.

The next three figures compares P with the variants, depicting also for each case the respective individual and global penalties (for practical reasons, it is assumed that the process was now computationally automatized; therefore, only the final results are provided, omitting all subagent calculations).

39 For some support for these arguments under a cognitive perspective, see DOWLING (1978) and McADAMS and MATZKIN (2001).

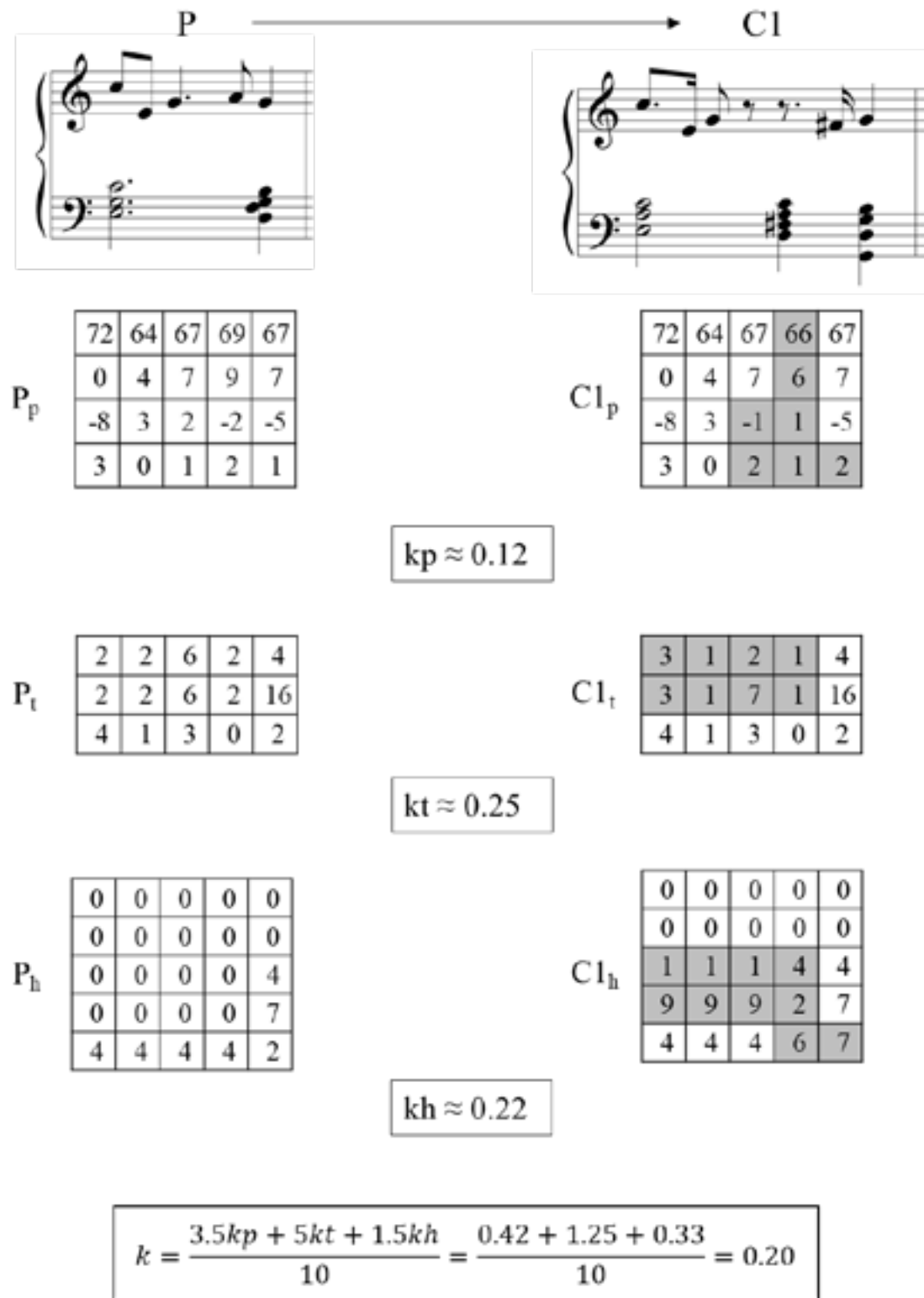


Figure 23: Determination of global penalty for variant C1.

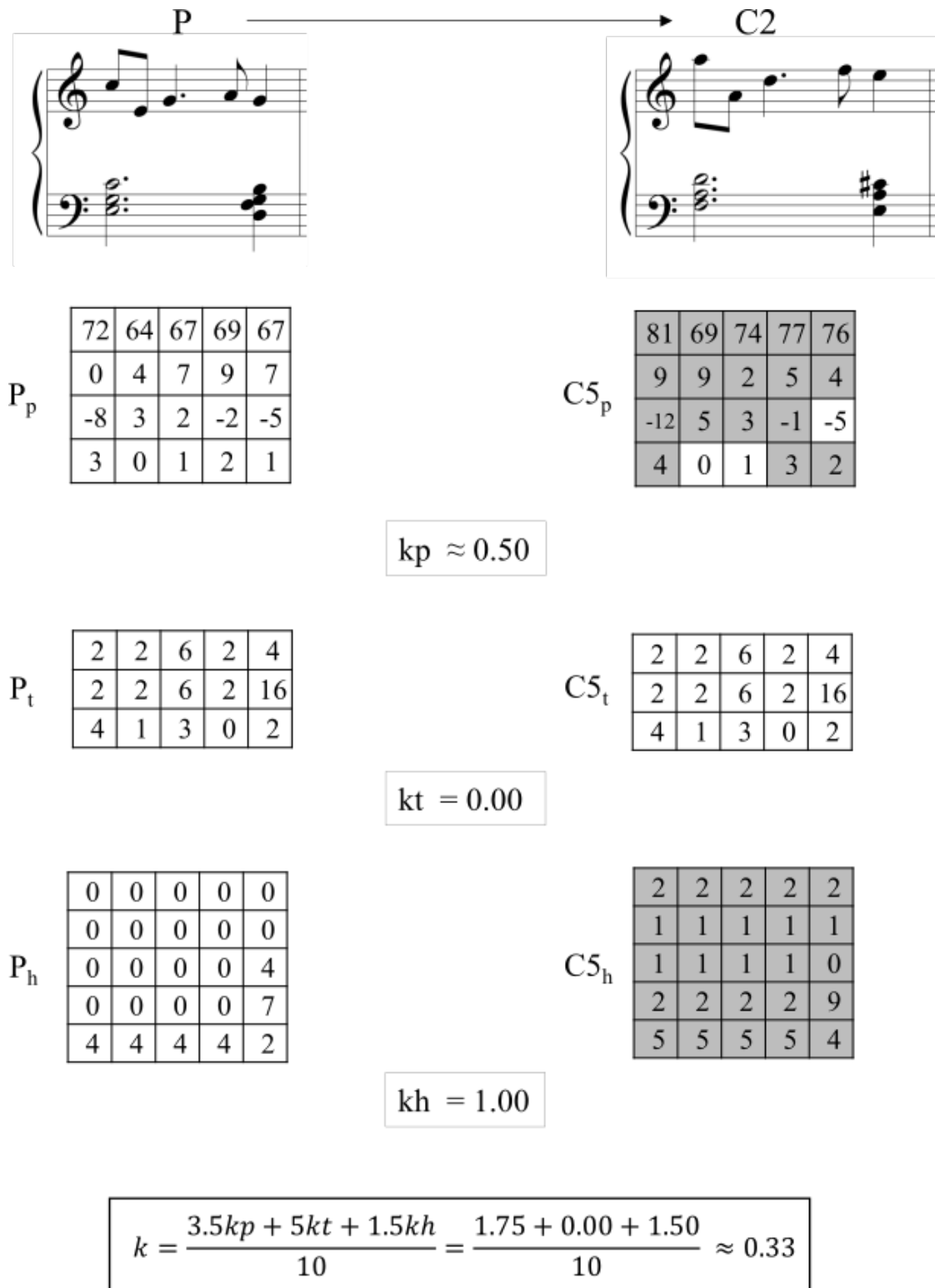


Figure 24: Determination of global penalty for variant C2.

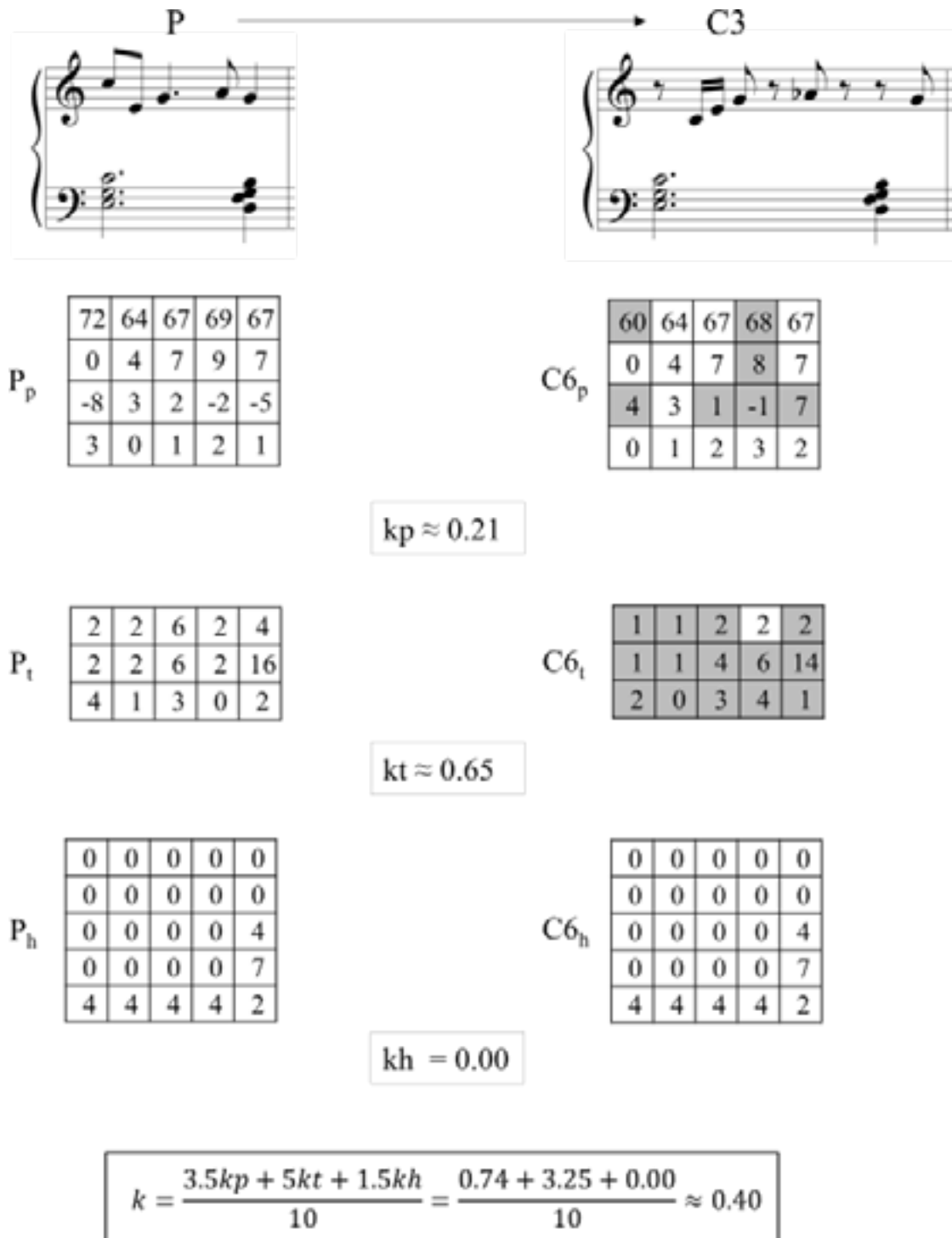


Figure 25: Determination of global penalty for variant C3.

Table 3 shows the penalties assigned to the three variants.

variant	penalty
C1	0.20
C2	0.33
C3	0.40

Table 3: Penalties obtained for variants C1-3.

3.5 Spatial representation of similarity relations

With these data and recalling to the derivative space's model of section 2.1, it is also possible to plot similarity relations between musical ideas, a very attractive perspective to be developed in the future with analytical purposes. Figure 26 reproduces the graph of the Figure 4, substituting the variable x by the penalty for dissimilarity k .

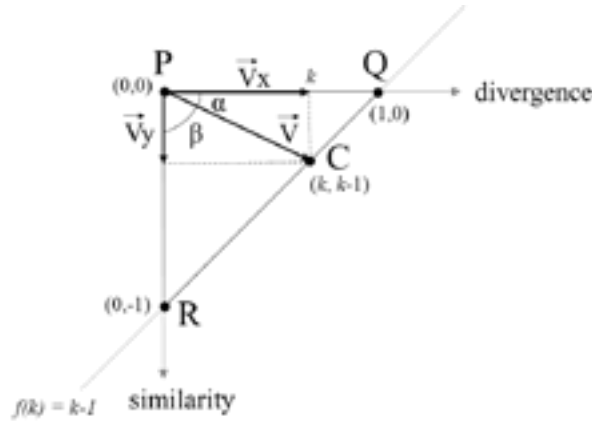


Figure 26: Model of derivative space (adapting Figure 4).

For this, the calculated penalty value is associated with the horizontal projection (now expressing coordinate k) of point C.⁴⁰ Since the vertical projection is function of k (i.e., $f(k) = k - 1$), point C's coordinates are then properly established. The angle α which is related to what I will call the *derivative inclination of point C*, is easily obtained through trigonometry (Equation 6):⁴¹

$$\alpha = \arctan\left(\frac{1-k}{k}\right)$$

Equation 6: Angle α in function of k .

Table 4 updates Table 3, by including the variants' coordinates, angles' values (in degrees), and respective degrees of similarity.

variant	coordinates	α	β	similarity
C1	(0.20, -0.80)	76°	14°	high
C2	(0.33, -0.67)	64°	26°	medium-high
C3	(0.40, -0.60)	56°	34°	medium-high

Table 4: Coordinates of points C1-3, with respective angles α and β (rounded values) and degrees of similarity with P.

⁴⁰ This association is supported by the fact that the penalty represents ultimately the amount of divergence between referential and derived ideas.

⁴¹ As a convention, angle α is measured clockwise. For this reason, Equation 6 uses $-1.f(k)$ ($= 1 - k$), resulting in a positive number. The complementary angle $\beta = 90^\circ - \alpha$.

The plotting of the three points in the derivative space of P is depicted in Figure 27.

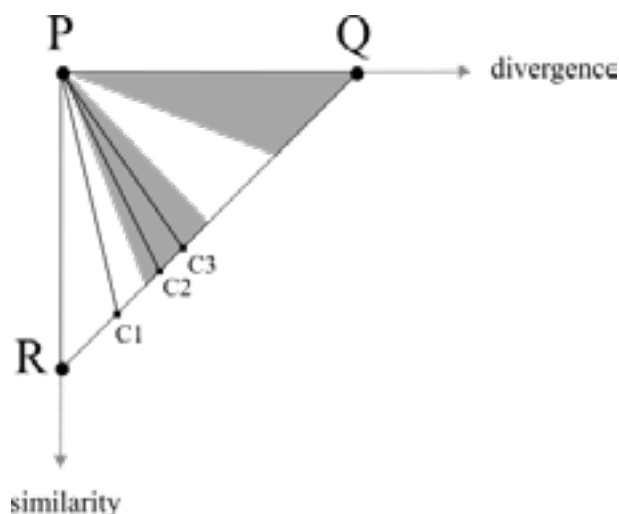


Figure 27: Points C1-3 plotted in the derivative space of P.

Concluding remarks

This article introduced an original conception addressing systematical analysis of musical variation under a transformational approach, and isolated from any temporal/contextual perspective. Basic concepts and methodological procedures presented in the study focused on the nature of the relationships between referential and derived ideas. The notions of domains and attributes made possible the elaboration of algorithms for quantification of similarity relations, through calculation of specific penalties, which in turn were used for graphical representation of these relations, plotted on the derivative space of the referential idea. It is noteworthy to add that the system has a great potential for computational implementation, leading to automatization of the processes of calculation of penalties and plotting of similarity relationships.

As previously stated, the essential goal of the present paper is to introduce a new version of the analytical model, considering exclusively its most basic elements and some simple analytical applications. More complex situations (like non-tonal contexts and comparison of structures with different cardinalities) will be properly examined in future studies. An approach addressing the specific manifestations of function V, formally denoted as transformational operations, is described in a recently published article (ALMADA, 2019), which complements the present study.

The investigation of variation across time (that is, contextualized), deeply grounded on Schoenbergian principles of developing variation and *Grundgestalt* and involving proper theoretical/methodological apparatus, represents the natural continuation of the research, which is intended to provide the model of a comprehensive and dynamic perspective concerning real-music situations.

References

- ALMADA, Carlos (2019). Variation and Developing Variation under a Transformational Perspective. *Musica Theorica*, v.4, n.1, p.30-61.
- _____ (2017). Gödel-vector and Gödel-address as tools for genealogical determination of genetically-produced musical variants. In: *The Musical-Mathematical Mind: Patterns and Transformations*. Cham (Switzerland): Springer Verlag, p.9-16.
- _____ (2016). Derivative Analysis and Serial Music: the Theme of Schoenberg's Orchestral Variations Op.31. *Per Musi*, v. 33, p.1-24.
- _____ (2015). Evolution in Musical Contexts: The Software DARWIN. In: XXV ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, 2015. Vitória. *Anais ...* Vitória: UFES.
- _____ (2013). Considerações sobre a análise de *Grundgestalt*: aplicada à música popular. *Per Musi*, n. 29, p. 117-124.
- _____ (2011). A variação progressiva aplicada na geração de ideias temáticas. In: II SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA. *Anais ...* Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. p.79-90.
- AUERBACH, Brent (2005). *The Analytical Grundgestalt: A New Model and Methodology Based on the Music of Johannes Brahms*. Thesis (PhD in Music). University of Rochester.
- BOSS, Jack (1992). Schoenberg's Op. 22 Radio Talk and Developing Variation in Atonal Music. *Music Theory Spectrum*, 14/2, pp. 125-149.
- CARPENTER, Patricia (1983). Grundgestalt as tonal function. *Music Theory Spectrum*, 5, pp. 15-38.
- COLLISON, Stephen (1994). *Grundgestalt, Developing Variation, and Motivic Processes in the Music of Arnold Schoenberg: An Analytical Study of the String Quartets*. Thesis (PhD in Music). King's College.
- DOWLING, Jay (1978). Scales and Contour: Two Components of a Theory of Memory for Melodies. *Psychological Review*, 85/4, pp.341-354.
- EPSTEIN, David (1980). *Beyond Orpheus: Studies in music structure*. Cambridge: The MIT Press.

FRISCH, Walter (1984). *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Los Angeles: University of California Press.

GOLLIN, Edward (2000). *Representations of Space and Conceptions of Distance in Transformational Music Theories*. Thesis (PhD in Music). Harvard University.

HAIMO, Ethan (1997). Developing Variation and Schoenberg's Serial Music. *Musical Analysis*, 16/3, pp. 349-365.

_____ (1990). *Schoenberg's Serial Odyssey: The Evolution of His Twelve-Tone Method 1914-1928*. Oxford: Clarendon Press.

HOSKINSON, Darin (2006). *The Grundgestalt and Network Transformations in the Late Choral Works of Anton Webern*. Thesis (PhD in Music). University of Oregon.

HURON, David. *Voice Leading: The Science Behind a Musical Art*. Cambridge: The MIT Press, 2016.

_____ (2006). *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge: The MIT Press.

LEWIN, David (1987). *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven: Yale University Press.

MAYR, Desirée (2018). *The Identification of Developing Variation in Johannes Brahms Op.78 and Leopoldo Miguéz Op.14 Violin Sonatas through Derivative Analysis*. 2018. These (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MAYR, Desirée; ALMADA, Carlos (2017a). Geometrical and Vector Representation of Metrical Relations. In: II CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 2017. Florianópolis. *Anais ...* Florianópolis: UDESC, p.10-19.

_____ (2017b). Correlations between Developing Variation and Genetic Processes in the Analysis of Brahms' *Violin Sonata Op.78*. In: IX EUROPEAN CONGRESS OF MUSICAL ANALYSIS, (9.), 2017, Strasbourg. *Proceedings...* Strasbourg: EUROMAC (extended abstract).

_____ (2016). Use of Linkage Technique in Johannes Brahms' *Op.78* and Leopoldo Miguéz's *Op.14 Violin Sonatas*. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 429-449.

McADAMS, Stephen & MATZKIN, Daniel (2001). Similarity, Invariance, and Musical Variation. In: *Annals of the New York Academy of Sciences*. Vol. 930: The Biological Foundations of Music, pp. 62-76.

MEYER, Leonard (1989). *Style and Music*. Chicago: The University of Chicago Press.

MORRIS, Robert (1987). *Composition with Pitch-Classes: A Theory of Compositional Design*. New Haven: Yale University Press.

NEFF, Severine (1984). Aspects of Grundgestalt in Schoenberg's First String Quartet, Op.7. *Journal of the Music Theory Society*, 9/1-2, pp.7-56.

NG, Yuet (2005). *A Grundgestalt Interpretation of Metric Dissonance in the Music of Brahms*. Thesis (PhD in Music). Eastman School of Music, University of Rochester.

RINGS, Steve (2011). *Tonality and Transformation*. Oxford: Oxford University Press.

RUFER, Joseph (1954). *Composition with Twelve Notes*. (Humphrey Searle, trad.). London: Rocklife.

SCHIANO, Michael (1992). *Arnold Schoenberg's Grundgestalt and its Influence*. Thesis (PhD in Music). Brandeis University.

SCHOENBERG, Arnold (1984). *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. London: Faber & Faber.

TEMPERLEY, David (2001). *The Cognition of Basic Musical Structures*. Cambridge: The MIT Press.

TOUSSAINT, Gottfried (2013). *The Geometry of Musical Rhythm: What Makes a "Good" Rhythm Good?* Boca Raton: CRC Press.

LINDEMBERGUE E O NAVIO: PELOS MARES DA MUSICOPEDAGOGIA

LINDEMBERG AND THE SHIP - ACROSS THE SEAS
OF MUSIC PEDAGOGY

Leonardo de Assis Nunes¹
Universidade Federal da Bahia
assisnunes@gmail.com

Helena de Souza Nunes²
Universidade Federal da Bahia
helena.souza.nunes@gmail.com

Jaqueline Câmara Leite³
Universidade Federal da Bahia
kelineleite@gmail.com

Submetido em 30/05/2020
Aprovado em 13/09/2020

Resumo

No campo de estudo do repertório infantil, sob um olhar histórico e teórico musical, o objetivo deste artigo é lançar luz sobre o universo brasileiro, com vistas a enunciar fundamentos pertinentes ao que sejam obras para, por e com crianças. A pesquisa é qualitativa, aplicada e exploratória, e seu procedimento predominante é estudo de caso, incluindo revisão bibliográfica, análise documental textual e análise musical. A peça *O Navio Pirata* (CARDOSO, 1981), contextualizada e analisada por meio da Ficha de Análise CDG (NUNES, 2012) é, aqui, considerada a mais representativa do assunto investigado, dentre as publicadas na coleção *Música Brasileira para Coro Infantil*, da Funarte (BRASIL, 1979). Os resultados evidenciaram nela componentes teórico-musicais abertos e indicações expressivas de caráter performático, subjacentes, inspiradoras, transgressoras e passíveis de ampliações por parte dos intérpretes. Conclui-se que peças musicais infantis precisam prever e acolher coautorias caleidoscópicas, por parte das crianças, em suas partituras.

Palavras-chave: Proposta Musicopedagógica Cante e Dance com a Gente (CDG); Repertório para Sala de Aula; Possibilidades Musicopedagógicas; Lindembergue Cardoso.

Abstract

In the field of studying the children's repertoire, under a historical and theoretical musical perspective, the objective of this article is to shed light on the Brazilian context, to enunciate pertinent foundations to what are works for, by and with children. This research work is qualitative, applied and exploratory, and its predominant procedure is a case study, including bibliographic review, textual and musical analysis. The piece *O Navio Pirata* (CARDOSO, 1981), whose contextualization and analysis were conducted by the CDG Analysis Model (NUNES, 2012), is here considered the most representative of the subject investigated, among those published in the collection *Música Brasileira para Coro Infantil*, from Funarte (BRASIL, 1979). The results showed open theoretical-musical components and expressive indications of performative character, which are underlying, inspiring, transgressive and susceptible to expansion, by the interpreters. In conclusion, children's musical pieces need to foresee and welcome kaleidoscopic co-authorship, by children, in their scores.

Keywords: CDG Music Pedagogical Approach; Repertoire for Classroom; Music-pedagogical possibilities; Lindembergue Cardoso.

1 Bacharel em Composição Musical pela UFRGS. Especialista em Informática na Educação pelo Centro Interdisciplinar de Novas Tecnologias na Educação/UFRGS. Docente no curso de Licenciatura em Música, modalidade EAD, da UFRGS e Universidades parceiras. Mestre e Doutor em Educação Musical pela UFBA, com bolsa CAPES e CNPq, respectivamente. Integra o Grupo de Pesquisa Proposta Musicopedagógica Cante e Dance com a Gente. Atua nas seguintes temáticas: Composição Musical, Musicalização, Educação Musical a Distância e performance da Música Popular Brasileira.

2 Estudou Bacharelado em Música - Canto e Licenciatura em Educação Artística – Música e Mestrado em Educação Musical, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); e diploma Doktor der Philosophie, pela Universität Dortmund (UNIDO, 1998). É professora titular aposentada do Departamento de Música da UFRGS. Atua como professora convidada no Programa de Pós-graduação em Música da UFBA.

2 Doutorado, Mestrado e Licenciatura em Música pela UFBA. É professora Adjunta da Escola de Música na mesma instituição. Atuou como Coordenadora Institucional do PIBID da UCSAL. Orienta bolsistas do Programa Permanecer, no Projeto Vivo Feliz Fazendo Música, na ONG ACCI. Atuou como Coordenadora do Curso de Música da Universidade Católica do Salvador. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Educação Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: Ensino de Música na Escola de Educação Básica, Formação de Professores de Música, Educação à Distância.

Introdução

Este artigo, a despeito de seu caráter analítico com rigor teórico-musical, aproxima-se de um ensaio. Seu objetivo é lançar luz sobre o universo do repertório musical infantil brasileiro⁴, sem necessariamente fixar qualquer proposta inicial de formação vocal-instrumental, apesar de o foco estar sob uma peça cuja formação é para coro infantil a três vozes. Contudo, é preciso perguntar: repertório para crianças, com crianças ou por crianças? Sob certo ponto de vista, esses são conceitos distintos; sob outro, inseparáveis, pois a fala, aqui, é precisamente sobre esses três aspectos, em suas diversas combinações. Joga-se com essas imprecisões, propositadamente; pois é desse jogo que se demonstra ter sido composta a peça *O Navio Pirata*, de Lindembergue Cardoso – a obra que, no entender destes autores, mais bem representa o ideal de repertório para coro infantil, dentre as publicadas na Coleção Música Brasileira para Coro Infantil, da Fundação Nacional de Artes (Funarte)⁵. A metodologia segue os passos da Ficha de Análise CDG⁶ (NUNES, 2012). Quanto ao tipo, a pesquisa tem abordagem qualitativa, natureza aplicada, objetivos exploratórios, e seu procedimento predominante é o estudo de caso, incluindo revisão bibliográfica, análise documental textual e análise musical.

Discorre-se sobre uma partitura para crianças, cuja escrita se finaliza apenas após ter sido executada, colaborativamente, com crianças e, de modo propositivo, por crianças. Mas não são proposições quaisquer; são, sim, proposições decorrentes de impasses compositivos destinados a um coro infantil, conduzindo cada um de seus cantores a escolhas e proporcionando-lhes espaços para ações coautorais. Estamos nos referindo a um imaginário “ponto exato”, no qual potência e ato se encontram, na experiência de executar esta obra coral, que foi menção honrosa no I Concurso Nacional de Composição para Coro Infantil da Funarte (BRASIL, 1979). Por muitos, foi considerada inacessível, irrealizável, com crianças de verdade; discordamos, veementemente. Veremos mais sobre isso, na sequência; de momento, afirma-se, que este texto resulta de procedimentos científicos associados a coloridos inusitados, próprios aos processos criativos e de formação. Trata-se daquilo, que, no entendimento da Proposta Musicopedagógica⁷

4 A expressão repertório infantil empregada neste texto fundamenta-se no conceito de Repertório apresentado por Leite (2018). A partir de estudo etimológico, morfológico e bibliográfico, a autora defende que, na perspectiva da Proposta Musicopedagógica Cante e Dance com a Gente, o termo Repertório possui um significado mais abrangente e aprofundado do que normalmente se entende. Repertório é “Lugar de Desejo, onde memória e espera se harmonizam e se desafiam, construtivamente, imersas em Experiências Estéticas e Poéticas, de Processos de Criação” (LEITE, 2018, p.18). Dessa forma, entende-se que a expressão Repertório Infantil trata do Lugar de Desejo, compartilhado, vivenciado e experimentado por crianças, para crianças e com crianças.

5 Segundo informa em seu *site* oficial, a Funarte, instituída pela Lei nº 6.312, de 16 de dezembro de 1975 e, atualmente, vinculada ao Ministério do Turismo, tem a finalidade de “promover, incentivar e amparar, em todo o território nacional, a prática, o desenvolvimento e a difusão das atividades artísticas”.

6 A sigla CDG significa Cante e Dance com a Gente, nome dado a um projeto iniciado de modo casual e lúdico, em 1991, com a gravação de um disco homônimo, contendo 30 pequenas canções sobre conteúdos para escolas maternas. Ao longo dos últimos 30 anos, evoluiu para uma abordagem musicopedagógica, que, desde 2012, é estudada e ampliada junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia (WÖHL-COELHO, 1999).

7 Até onde foi possível encontrar, na literatura especializada, o adjetivo “músico-pedagógico” foi publicado, pela primeira vez, no livro de Mârsico (1982). O neologismo Musicopedagógica, originado por uma tradução particular da palavra alemã *Musikpädagogik*, faz parte do próprio nome PropMpCDG e está publicado em vários trabalhos produzidos por integrantes do grupo de pesquisa com mesmo nome. A palavra reflete duas dimensões: uma, musical e outra, pedagógica; todavia, entende-se que tal combinação transcenda mera soma de seus significados primei-

CDG, doravante PropMpCDG, contém a essência absoluta da infância: um vir-a-ser já sendo e vice-versa. E se trata disso numa perspectiva multimodal, transdisciplinar e integradora, sob contextos musicais.

O I Concurso Nacional de Composição para Coro Infantil da Funarte

As peças contempladas no edital do I Concurso Nacional de Composição para Coro Infantil (BRASIL, 1979), promovido pela Funarte, pouco foram executadas entre coros infantis. Desde seu lançamento, estas obras têm sido consideradas “difíceis” pelos regentes. Acredita-se, que o sejam, se lidas de modo fechado; o que não nos parece ser o caso. Entende-se, nesta pesquisa, que tais peças foram escritas para serem lidas de maneira aberta, o que as tornam receptivas e aptas a revelarem possibilidades musicopedagógicas, como veremos adiante. Assim, na solicitação ao CEDOC, Centro de Documentação e Informação da Funarte, referente às cópias do edital e às partituras contempladas, foram encontrados dois volumes, aqui, chamados de Edital 1A, com inscrições até 31 de outubro de 1979, e Edital 1B, com inscrições até 15 de dezembro de 1979. Esse segundo texto é, basicamente, o mesmo que o primeiro; contudo, contém acréscimo de informações. Portanto, o documento escolhido para análise, neste trabalho, é o Edital 1B, doravante Edital de Regulamento.

No texto de apresentação do Edital 1B, consta que o concurso visou a “[...] estimular a criação de obras para coro infantil e formar, gradativamente, um repertório básico brasileiro nesse gênero, valorizando assim um repertório ainda insuficiente de nossa música” (BRASIL, 1979). Há preocupação em fomentar, gradualmente, a criação de um repertório nacional para coro infantil, por parte da Funarte, dado o número exíguo de composições voltadas a esse público, até aquele momento. No edital, constam três itens referentes: 1) à obra; 2) à inscrição; e, 3) aos julgamentos e prêmios. Nesta pesquisa, apenas os itens 1 e 3 serão discutidos. O primeiro item contém cinco subitens, conforme quadro a seguir.

Subitem	Regulamento
1.1	A composição deverá ser original para coro infantil a <i>capella</i> , de duas ou três vozes iguais, de dificuldade média, podendo cada voz comportar até duas subdivisões eventuais.
1.2	A obra deverá ter uma duração aproximada de um mínimo de 2 a um máximo de 5 minutos.

ros, impondo-se então a ideia de se buscar uma unidade significativa nova a partir deles. Na tradução do artigo de Kraemer (1995), Souza (2000) propõe o termo Pedagogia Musical, para *Musikpädagogik*, contrapondo-o ao termo Educação Musical, referente a *Musikerziehung*. Há dois horizontes distintos, aqui, mesmo que menos evidentes na língua portuguesa do que na alemã; mas Musicopedagogia é ainda diferente de Pedagogia Musical. Em uma primeira aproximação é possível perceber que não se trata de um substantivo seguido por um adjetivo; mas de uma palavra única, o que lhe permite, então, um outro entendimento. No caso da PropMpCDG, discutir tal entendimento pode ajudar a explicar e compreender o que se busca compartilhar. Daí sua importância e urgência. Então, sem nenhuma pretensão à originalidade e sugerindo-se o tema como merecedor de estudos futuros, baseando-se unicamente na etimologia e morfologia das próprias palavras e em algumas referências históricas, parte-se dos conceitos de Música e de Pedagogia, conforme adotados pelo CDG, ainda em investigação.

1.3	Deverão ser observadas as seguintes tessituras aproximadas para cada voz: 1ª – Dó 3 – Sol 4 2ª – Dó 3 – Mi 4 3ª – Lá 2 – Dó 4 No caso de escrita a duas vozes, os limites aproximados das duas vozes extremas deverão ser observados.
1.4	A obra deverá utilizar textos de autores brasileiros ou do folclore nacional, ou mesmo sons onomatopaicos e outros recursos vocais (eventualmente).
1.5	A obra deverá ser inédita, não executada em público, rádio ou TV, nem gravada comercialmente até a realização do julgamento.

Quadro 1: Regulamento do I Concurso Nacional para Coro Infantil da Funarte (BRASIL, 1979)

Chama atenção o item 1.4: “A obra deverá utilizar textos de autores brasileiros ou do folclore nacional”, abrindo a possibilidade de que tais textos sejam, além de folclóricos, provenientes tanto de poetas consagrados da língua nacional, como também de autoria dos próprios compositores. No repertório candidatado ao concurso, há ambas opções; mas, na obra analisada neste artigo, o texto é próprio. Além dessa coincidência com os princípios compositivos da PropMpCDG, há outras, tais como: a não previsão explícita do uso de instrumentos e a priorização do uso da voz; a duração relativamente curta das peças; o ineditismo associado à fuga do meio comercial; e o aproveitamento de sons onomatopaicos e outros recursos vocais expressivos (o que, de certa forma, conflita com o rigor da exigência referente à extensão vocal). No Edital de Divulgação dos Resultados, publicado em 27 de dezembro de 1979 (BRASIL, 1979), constam 82 obras apresentadas, sendo 13 delas classificadas como finalíssimas, conforme Quadro 2.

Classificação	Compositor		Obra
1º prêmio (ex-aequo)	1	Henrique David Korenchandler	<i>Ludus</i>
	2	Maria Helena Rosas Fernandes	<i>Dapraba</i>
2º prêmio (ex-aequo)	3	Ronaldo Miranda	<i>Borba Gato</i>
	4	José Alberto Kaplan	<i>Vilancico</i>
3º prêmio	5	Emmanuel Coelho Maciel	<i>Os Sapos</i>
Menção honrosa	6	Murillo Santos	<i>Canção da Chuva e do Vento</i>
	7	Vanda Lima Bellard Freire	<i>Um Ideal</i>
	8	Maura Palhares Machado	<i>O Mosquito escreve</i>
	9	Henrique David Korenchandler	<i>Cai, cai, balão</i>
	10	Lindembergue Cardoso	<i>O Navio Pirata</i>
	11	Murillo Santos	<i>Canção de Garoa</i>
	12	Almeida Prado	<i>O Livro Mágico do Curumim</i>
	13	Henrique David Korenchandler	<i>IV Miniaturas</i>

Quadro 2: Classificação, compositores e obras contempladas

Os números da segunda coluna não indicam sua classificação, no certame; apenas serviram de referência à análise, resultando em uma lista de aspectos musicais que

identificam abertura às intervenções infantis, conforme visto no Quadro 2. A classificação foi dividida em dois primeiros, dois segundos e um terceiro prêmios, mais oito de menção honrosa. Como o edital permitiu a participação com o envio de mais de uma obra, dois dos compositores acima foram contemplados mais de uma vez: Korenchender, com três obras, e Murilo Santos, com duas. Segundo o Edital 1B, item 3.1, o “julgamento será feito por uma comissão constituída de cinco membros, dentre compositores, professores ou intérpretes de reconhecida reputação [...] designados pelo diretor do INM”⁸ (BRASIL, 1979, p.2). No Edital de Divulgação dos Resultados, constam os nomes da comissão julgadora: Aylton Escobar, Cleofe Person de Mattos, Edino Krieger, Elza Lakschevitz e Ricardo Tacuchian (BRASIL, 1979, p.1).

Além das treze obras contempladas, dezessete outras, também para coro infantil a três vozes, foram publicadas no âmbito da Funarte, na mesma época, conforme lista de títulos e compositores encontrada na contracapa das edições das obras premiadas.

	Obra ⁹	Compositor
1	<i>Rodas</i>	Almeida Prado
2	<i>Díptico para duas Meninas</i>	Almeida Prado
3	<i>Canção da Chuva e do Vento</i>	Bruno Kiefer
4	<i>O Pinguim (Suíte da Arca de Noé)</i>	Cirlei Moreira de Hollanda
5	<i>O Marimbondo (Suíte da Arca de Noé)</i> ¹⁰	Cirlei Moreira de Hollanda
6	<i>André</i>	Domênico Barbieri
7	<i>O Pato</i>	Ernst Mahle
8	<i>Pralápraca</i>	Ernst Widmer
9	<i>A Emenda e o Soneto</i>	Ernst Widmer
10	<i>Ou isto ou aquilo</i>	Gisele Beatriz M. Ribeiro Galhardo
11	<i>Velha Aneidota</i>	Henrique David Korenchender
12	<i>Quero meu Tempo pra mim</i>	Jorge Antunes
13	<i>São Francisco</i>	Jurema E. Imbrosio
14	<i>Noturno</i>	Mario Ficarelli
15	<i>Rimas infantis</i>	Mary Benedetti Timarco
16	<i>Sapafarra</i>	Mary Benedetti Timarco
17	<i>A Quaresmeira</i>	Marcos José Cruz Mesquita

Quadro 3: Demais obras para coro infantil publicadas na mesma coleção editorial

8 Segundo Vetromilla (2011), Cussy de Almeida assume a direção do INM no lugar de Marlos Nobre, demitido em abril de 1979; porém, no início de 1980, Almeida é “afastado de seu cargo, pois [...] o MEC desejava ‘um maior entrosamento para a execução da política cultural do governo’, assumindo em seu lugar o jornalista José Mauro Gonçalves [...]” (p.14). Assim, pode-se afirmar que o diretor, na época da publicação dos editais em análise, era Cussy de Almeida, haja vista que, segundo Campos (*apud* VETROMILLA, 2011), “[...] Cussy de Almeida visava solidificar os organismos musicais já existentes, realizar uma série de concertos didáticos ao mesmo tempo em que implantou dois novos projetos – Projeto Villa-Lobos e Pro-Memus” (p.15). Seria interessante descobrir, em pesquisas futuras, quais foram os critérios para definição desses nomes e o porquê de o diretor do INM os escolher, comparando tais respostas aos dados levantados.

9 As partituras das peças *Notturmo*, de Ficarelli; *Velha Aneidota*, de Korenchender; e *Rimas Infantis*, de Timarco, não foram encontradas em meio às edições da década de 1980, mas foram publicadas, recentemente, pelo Projeto Música Coral do Brasil, com a seguinte observação: “Publicada na coleção Música Brasileira para Coro Infantil”.

10 As peças *O Pinguim* e *O Marimbondo*, de Cirlei Moreira de Hollanda, referidas no Quadro 3, constam nessa lista como tendo sido publicadas separadamente, no entanto, ao entrarmos em contato com as respectivas partituras, afirma-se que foram publicadas em mesmo volume, intitulado *Suíte da Arca de Noé*, somando-se cinco peças: (I) *O Gato*, (II) *O Pinguim*, (III) *A Galinha d’Angola*, (IV) *A Cachorrinha* e (V) *O Marimbondo*.

Especula-se, que as obras do Quadro 3 tenham sido submetidas ao edital, pois seus compositores estavam ativos naquele período, além de as peças terem sido escritas para a mesma formação, coro infantil a três vozes.¹¹

As obras premiadas, inclusive as com menção honrosa, serão editadas pelo PRO-MEMUS (Projeto Memória Musical Brasileira – INM/FUNARTE), e serão executadas publicamente através dos eventos do Programa Informar para Formar (Série Didática de Concertos) do INM/FUNARTE. (BRASIL, 1979).

Registra-se, que há uma série de outras obras publicadas para coro, no âmbito da Funarte¹², em distintas coleções de partituras, provavelmente, originadas de encomendas ou compilações. Os projetos encontrados foram: Arranjos Corais da Música Folclórica Brasileira (para coro misto *a capella*); Concurso Nacional Funarte de Canto Coral¹³; Música Brasileira para Coro Infantil; Música Nova do Brasil; e Uma Canção de Natal – todas publicadas recentemente no âmbito do Projeto Música Coral do Brasil. Além desses, mais dois projetos, intitulados Música Brasileira para Coro Juvenil e Música Brasileira para Vozes Infantis.

Com base na observação global sobre tais partituras, foram identificadas algumas características compositivas que ensejaram pesquisas, já em andamento. Essas pesquisas têm autoria de pesquisadores do Grupo de Pesquisa PropMpCDG (Diretório CNPq, 1999 - atual), junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, como um desdobramento que se impôs ao presente estudo, tais como: conceito e uso da Temática Infantil (*Canto Ciranda ao Chão*, de Aylton Escobar; e *O Morcego*, de Nestor de H. Cavalcanti – para coro misto a quatro vozes); propostas de improvisação (*Chromaphoneticos* e *Forrobodó da Saparia*, de Lindembergue Cardoso – para coro misto a quatro vozes); desenvolvimento da ideia de obra aberta (*Tema e Variações de Ser*, Daniel Reginato; *Trigo de Joio*, de Fernando Ariani – para coro misto a três vozes); obras motivadoras da criatividade infantil (*A História do Natal Contada pelas Crianças*, de Mirian da Rocha Pitta; e *Canto de Natal*, de Ronaldo Miranda); etc.

Aspectos musicais que identificam abertura às intervenções infantis

No intuito de revelar os elementos expressivos do repertório das peças contempladas, no referido edital, foram prospectados aspectos musicais que identificassem abertura às intervenções infantis. É importante afirmarmos, aqui, que todas as obras contempladas no referido edital foram analisadas, globalmente, para extração dessa lista, à exceção de *O Navio Pirata*, de Lindembergue (CARDOSO, 1981), que foi traba-

11 Ou podem ter sido publicadas sob encomenda, posto que, no Edital de Divulgação dos Resultados (BRASIL, 1979), consta que as obras premiadas serão publicadas, mas, sobre as não contempladas, informa que “as partituras não premiadas ficarão à disposição [...] [até] 90 dias.” (BRASIL, 1979, p. 2).

12 Sequências incompletas de partituras para download, disponíveis por ano (2007, 2009 e 2010), podem ser verificadas no *site* da Funarte. Uma outra lista de títulos publicados pela Funarte pode ser conferida em Paz (2012, p.249-250).

13 O Concurso Nacional Funarte de Canto Coral foi realizado em duas edições (1997 e 1999) e estava direcionado a coros brasileiros não profissionais, nas categorias Coros Infantis, Coros Juvenis de vozes mistas e Coros Adultos de vozes mistas.

lhada em detalhes. Justificamos o aprofundamento sobre essa peça, porque foi a que mais apresentou itens de análise, na perspectiva global. Tal constatação veio da observação comparativa entre as 13 peças, chegando-se à conclusão de não ser necessário, adentrarmos mais profundamente em todas, posto ser *O Navio Pirata*, suficientemente, representativa das demais. Em comum a todas elas, e particularmente relevante, aqui, constatou-se a necessidade de traduzir as propostas dos compositores e as práticas dos regentes e coros, que as executariam.

Entendeu-se, que os **próprios compositores** [contemplados no referido edital], ainda que reconhecidamente expoentes de uma geração, nunca realizaram as peças com coros infantis reais e **tinham falta de visão prática sobre coros infantis, seus comportamentos e necessidades**. Contudo, as **propostas composicionais foram geniais** e, oportunamente, se poderá discutir metodologias de trabalho que lhe darão aporte ao uso real destas peças em sala de aula. (UFRGS, 2009, RepMusPed, UE_14, grifo nosso).

A partir dos destaques acima, é necessário fazermos duas considerações importantes. A primeira delas diz respeito à “falta de visão prática sobre coros infantis”, por parte dos compositores contemplados. De fato, no consenso da época, predominou o entendimento de que tais peças, sendo “difíceis”, seriam inapropriadas aos grupos a que se destinavam, por distanciamento entre compositores e grupos reais. No entanto, um exemplo desses compositores, que está em nosso foco de estudo, reconhecidamente era expoente de sua geração, tinha visão prática sobre coros infantis, sim, e sabia reconhecer devidamente os “comportamentos e necessidades” artísticas do público infantil. Estamos falando de Lindembergue Cardoso.

Lindembergue Cardoso, desenvolveu um trabalho de educação musical inovador com crianças, na cidade de Salvador, na Bahia, a partir de 1970, alinhando o seu pensamento de compositor (membro-fundador do Grupo de Compositores da Bahia, idealizado por Widmer) ao de pedagogo (integrado aos princípios metodológicos do movimento oficina), tendo criado um método de educação musical através das propostas de exploração de sons, improvisação, criação e canto coral. (ROSA, 2005, p.142).

No Método de Educação Musical de Lindembergue Cardoso ([1972] 2006), encontramos roteiros e composições que registram suas primeiras peças autorais para coros infantis *a cappella* (ROSA, 2005). São elas: *Cânone* (para 4 grupos); *Cânone* (para 6 grupos); *A Brincadeira* (peça para vários grupos); *O Parque* (peça para vozes), que é uma suíte constituída de cinco peças – *Sombrinha* (4 grupos), *Roda Gigante* (de 1 a 8 grupos), *Montanha Russa* (5 grupos), *Tobogã* (5 grupos) e *Escorregadeira* (de 1 a N grupos); e, por fim *Ave Maria* (para solistas e coro). Nessas peças, podemos verificar o uso correto da prosódia em música, a criação de coreografias inteligíveis, em consonância aos textos, e a explicitação de seu processo de composição. Além disso, o Método de Lindembergue trata, na realidade, de

[...] uma introdução à criatividade da criança através das diferentes maneiras de explorar os sons ou, ainda, de procedimentos metodológicos para estimular o

gosto pela exploração, manipulação e organização dos sons, bem como o de propiciar e desenvolver a sensibilidade musical, criatividade e expressividade. (ROSA, 2005, p.145).

Então, possivelmente, o problema não esteve tanto nas propostas dos compositores; antes, na capacidade de interpretação de suas propostas, por parte de regentes e professores. E este é o primeiro ponto que nos motiva. A segunda consideração diz respeito às “propostas composicionais geniais” (UFRGS, 2009), impressas nesse repertório. Aqui, devemos concordar e reiterar sua importância na História da Educação e Composição Musical brasileira, porque foram justamente tais “propostas geniais” que alavancaram a pesquisa, levando-nos aos seguintes questionamentos: como o repertório escolar infantil (este e outros) vem sendo inserido na Escola de Educação Básica? Quais são suas características e seus potenciais artísticos e pedagógicos? Que ferramentas de análise e composição são empregadas para aplicação da Música Contemporânea, em salas de aula? De que modo tudo isso influencia a prática de compor e ensinar no âmbito da formação musical? E mais, as partituras publicadas e escritas de modo bastante convencional podem representar o todo do mundo infantil? E, se não, como se acredita e se procurará demonstrar, o que mais se esconde por trás daquilo, que as partituras evidenciam? Mais uma vez, justifica-se, então, a relevância de um estudo como este, ao se propor a intermediar práticas compositivas e de performance.

Para o encontro de respostas aos questionamentos acima, foi necessário aplicar uma análise das peças, fundamentada na Ficha CDG (NUNES, 2012) – um material desenvolvido para análise e composição de canções –, extraíndo delas seus potenciais de desdobramentos musicopedagógicos. Desta forma, foi possível evidenciar aspectos musicais em comum, identificando itens de abertura às intervenções infantis, nas obras desse repertório pioneiro e ousado para sua época, posto que foram criadas, especialmente, para um mesmo público genuíno, até então ainda pouco reconhecido. Os aspectos musicais que identificam abertura às intervenções infantis foram os seguintes (Quadro 4):

• Previsão explícita de um regente, mas não necessariamente sob o formato convencional, no palco e à frente do coro;
• Possibilidade de execução autônoma;
• Direção compartilhada;
• Paisagem sonora;
• Sonoridades pictóricas;
• Objetos sonoros adicionais à voz e ao corpo;
• Instrumentos diversos;
• Potencial de uso de instrumentos convencionais;
• Potencial uso de instrumentos não convencionais;
• Texto narrativo;
• Intervenções expressivas;
• Combinação entre narração, descrição e intervenções;
• Onomatopeias;
• Uso convencional da voz falada;

• Uso criativo da voz falada;
• Uso convencional da voz cantada;
• Uso alternativo de voz cantada;
• Voz apenas em uníssono (monofônico);
• Apenas arranjo a vozes;
• Combinação entre uníssonos e partes a vozes;
• Marcações de forma;
• Liberdade de realização, devidamente emoldurada;
• Expressão corporal coreografada em movimentos únicos;
• Expressão corporal coreografada com movimentos distintos;
• Expressão corporal livre;
• Encenação, valorizando distintas personagens;
• Encenação marcada;
• Encenação implícita (coreografia);
• Cenário com objetos de cena;
• Cenário imaginário;
• Cenário montado com os corpos;
• Delimitação de espaços;
• Uso de figurino;
• Uso de maquiagem;
• Iluminação;
• Trilha sonora adicional à própria partitura;
• Expansão da temática do texto de canção;
• Percussão corporal;
• Métrica de compassos alternados;
• <i>Word Painting</i> ;
• <i>Augenmusik</i> ;
• Trechos de improvisação sem especificação métrica;
• Contornos rítmico-melódicos imitativos (polifônicos);
• Heterofonia (textura);
• Acompanhamento heterofônico;
• Acompanhamento homofônico;
• Uso de material preexistente [arranjo];
• Alternância de andamentos;
• Uso explícito de dinâmicas de intensidade;
• Uso explícito de sinais de agógica;
• Percussão vocal-melódica;
• Rimas melódicas/harmônicas;
• Adaptação de texto coral;
• Texto polifônico;
• Definição explícita de escolha da estrutura;
• Opção por escolha de alturas;

• Uso opcional de outra formação vocal;
• <i>Divisis</i> ;
• Nota pedal;
• Uso de articulações distintas;
• <i>Ostinato</i> ;
• Distribuição do texto entre as vozes; e, finalmente,
• Aproveitamento de sonoplastia.

Quadro 4: Lista de aspectos musicais que identificam abertura às intervenções infantis

Assim, foram identificados 63 itens distintos, correspondentes às tomadas de decisões compositivas, e, dentre as 13 obras contempladas, a peça *O Navio Pirata*, de Lindembergue Cardoso, foi a que preencheu mais itens de análise, perfazendo um total de 50 deles. Por isso, uma análise mais atenta sobre ela se impôs como suficientemente representativa de todas. Destaca-se, que todos esses aspectos são também referidos para a criação de (Micro)Canções CDG e outras peças do Repertório CDG (NUNES *et al.*, 2014). A principal razão para a escolha de *O Navio Pirata*, na realização de uma análise do seu potencial artístico e pedagógico, é exatamente esta: Lindembergue sintetiza e representa as ações e os ideais da PropMpCDG, oportunizando-nos demonstrar, em uma única obra, a essência do que se tem pensado e buscado sistematizar, no Processo de Composição de (Micro)Canções CDG. A partir daí, pode-se pensar na elaboração de um roteiro para o olhar docente, ou seja, um roteiro das percepções docentes sobre os atos de compor para, com e por crianças. Composição essa que pode ser articulada, tanto na perspectiva do compositor primeiro, que tem a tarefa de preparar uma obra musical concentrada em possibilidades musicopedagógicas, como na do professor que compõem e cuja tarefa é conseguir perceber o potencial criador; ou seja, o potencial catalisador dos processos criativos em aulas de Música, a partir de uma obra original apresentada.

Exemplos disso são alguns trabalhos de compositores que atuaram em sala de aula, compondo com os alunos, como Murray Schafer (1933), John Paynter (1931-2010), George Self (1921-1967) e Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). O grande esforço, portanto, consiste na prospecção, identificação e coleta de aspectos musicopedagógicos já presentes, em obras disponíveis; contudo, ainda escondidos aos olhos e ouvidos, que só um professor ou regente, com espírito pesquisador, pode revelar. O esforço deste artigo está em enunciar, de modo mais econômico, ágil e óbvio possível, aquilo que um professor, sensibilizado e também preparado por meio de processos criativos, deve ser capaz de perceber e ter coragem de explorar, em uma obra dada, para ser executada por seu grupo específico de alunos. E isso é fundamental, principalmente, para a realização de obras de arte contemporâneas dirigidas às crianças.

Dentre as obras de Lindembergue Cardoso destinadas ao público infantil e infantojuvenil, publicadas fora do contexto da Funarte, citamos mais algumas, também consideradas representativas, sugerindo-as para estudos semelhantes a este:

- *Suíte Infantil*, para orquestra e coral infantojuvenil (1986);
- *História do Arco da Velha*, para coro infantil, piano, narrador criança e luz opcional (1986);

- *Apresentação de Instrumentos*, uma citação de músicas de vários autores populares, para orquestra sinfônica e coral infantojuvenil (1986);
- *4 Momentos da Infância*, para orquestra, narrador e coro infantil (1984);
- *Caleidoscópio*, obra didática para orquestra de cordas e dedicada à “Orquestrinha” (Orquestra Infantojuvenil da UFBA) (NOGUEIRA, 2009, p.47) (1983);
- *Fla π – Estória em Quadrinhos*, para flauta e piano (1982);¹⁴
- *Missa do Descobrimento*, para coro infantil, piano e trombetas de tubo plástico (1981);
- *Trio nº 3* para iniciantes de violino, violoncelo e pianista profissional (1975).

Além dessa produção, Lindembergue também fez arranjos de música popular, destinados a esse público, e compôs uma ópera infantil, em oito cenas, denominada *A Lenda do Bicho Turuna*, para solistas (uma voz feminina e uma voz masculina), duas flautas doce soprano, tambor, piano e coral infantil (uníssono) (1982)¹⁵. Segundo Nogueira (2009), a obra original é de 1974, e foi escrita para performance de adultos (solistas, coro e orquestra), porém, em seu subtítulo, consta “folc-ópera infantil baseada numa lenda nordestina”.

Na “versão infantil” (1982), consta uma anotação ao final da partitura, feita pelo compositor, em relação à instrumentação: “Qualquer elemento que queiram acrescentar, não deixem de fazê-lo” (CARDOSO *apud* NOGUEIRA, 2009, p.36), explicitando, em palavras, o caráter aberto de sua obra. Não se investigou, em profundidade, para se ter certeza sobre o que ele quis dizer; porém, dentro do que já foi estudado em sua obra, é possível deduzir que a indicação vá além da simples permissão para acréscimo ou da mera substituição de um instrumento por outro; ou seja, tudo indica que, aqui, o compositor abre espaço para o(s) intérprete(s) realizar(em) adaptações em sua obra, atendendo às necessidades de cada interpretação. A partitura da versão original, de 1974, além de conter indicações, descrevendo o conteúdo, o ambiente de cada cena, o resumo, as personagens, as indumentárias, a orquestração e o libreto, traz também no rodapé da página 1 o seguinte dizer: “Para crianças, não por crianças” (CARDOSO *apud* NOGUEIRA, 2009, p.57), afirmando, destarte, o público destinatário e indicando sensibilidade para dois tipos de obras. Assim, *A Lenda do Bicho Turuna* é produção Poiética, enquanto obra aberta, se fazendo no decurso que separa uma versão da outra, por primeiro como espaço de fruir e, por segundo, como espaço de fruir-criar, “pro-duzir”, no sentido de levar algo do **não ser ao ser** (AGAMBEN, 2013), se fazendo na presença.

Poiética (de *poiétique*), [é o] termo cunhado por Paul Valéry [...] para estudar a gênese de um poema. René Passeron ampliou a significação para o conjunto de estudos que tratam da criação na instauração da obra, notadamente da obra de arte. [...] O objeto da Poiética não se constituiu pelo conjunto de efeitos de uma obra percebida, **não é a obra acabada, nem a obra por fazer; é a obra se fazendo**. (REY, 2002, p.134, grifo nosso).

14 Segundo o compositor, “Fla π é um personagem de ficção criado pelo autor para simbolizar a criança que existe em cada um de nós. O nome Fla π foi tirado de flauta e piano. Cada quadro da peça é independente [peça em 12 movimentos], não tendo, portanto, nenhum vínculo um com o outro. [...] os nomes das diversas seções sugerem encenação; contém improvisação” (NOGUEIRA, 2009, p.15).

15 No site oficial do compositor (<http://www.lindemberguecardoso.mus.ufba.br/artes.htm>) consta que sua versão infantil é uma “antiópera”.

Sob tais visões, propõe-se uma perspectiva de produção na presença, discorrendo-se sobre *O Navio Pirata*, como exemplo e passo esclarecedor do que se disse até aqui e ampliando-se subsídios pertinentes à fundamentação dos processos compositivos da PropMpCDG.

O Navio Pirata

Como já explicitado, dentre as obras contempladas no I Concurso Nacional de Composição para Coro Infantil, da Funarte (BRASIL, 1979), *O Navio Pirata* foi uma das oito peças que recebeu menção honrosa. Sua estreia oficial ocorreu em 1986, na Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, pelo Coro Infantil do Teatro Municipal, sob regência de Elza Lakschevitz (NOGUEIRA, 2009, p.29)¹⁶. Também como vimos, *O Navio Pirata* é a que mais se aproxima da possibilidade de fornecer subsídios ao cumprimento dos objetivos elencados nesta pesquisa, porque contém a maioria dos itens de análise dos materiais levantados na lista de aspectos musicais que identificam abertura às intervenções infantis. A partir daqui, realizaremos uma análise dos materiais musicais e cênicos da peça, com base em dois referenciais, além é claro, de sua partitura e dos elementos do Quadro 4, quais sejam: o trabalho desenvolvido pela professora Dra. Jaqueline Câmara Leite (quando aluna do curso de Doutorado em Música, na Universidade Federal da Bahia), no âmbito da disciplina Análise Composicional I, ministrada pelo professor Dr. Wellington Gomes (UFBA, 2016); e a Partitura de Espetáculo de *O Navio Pirata*, elaborada por integrantes do Grupo de Pesquisa PropMpCDG, sob orientação da professora Dra. Helena de Souza Nunes (NUNES et al., 2018b), para *performance* da peça, realizada em formato Recital Musicopedagógico, juntamente com o público adulto participante do Encontro Regional Nordeste da ABEM, na Universidade Católica de Salvador (UCSAL), em 20 de setembro de 2018 (NUNES et al., 2018a). Inicia-se por seu texto:

Ô vassoura!
Senhor, mestre!
Já lavou o navio?
Não, senhor!
Então, vá pra prancha!
(Navio inimigo a bombordo!)
Pega o inimigo!
(Terra à vista!)

Quadro 5: Texto de *O Navio Pirata*, de Lindembergue Cardoso

Devido à sua extensão, o texto pode ser considerado um micropoema que, a depender de um estudo de sua documentação poiética, comprovando tal conjectura, já se configuraria como uma microcanção em potencial. É o primeiro argumento para se afirmar, nesta pesquisa, que *O Navio Pirata* é uma microcanção ampliada, independen-

¹⁶ Existe uma troca de e-mails entre o professor Dr. Eduardo Lakschevitz e o pesquisador Dr. Leonardo de Assis Nunes (um dos autores deste artigo), acontecida em outubro de 2020, que registra a estreia da peça, possivelmente, em 1982 ou 1983, no Rio de Janeiro, executada por um coro infantil, do qual Eduardo fazia parte, e regida por Elza Lakschevitz. Dados mais exatos, contudo, ainda carecem da comprovação documental. Assim, optou-se referir a data de 1986, publicada por Nogueira (2009), complementada por esta importante nota de rodapé.

temente de se ter conhecimento da eventual existência de uma prévia *leadsheet* musicalmente concentrada, como seria sua norma compositiva (NUNES, 2015). Em relação à duração da peça, o compositor a estimou em três minutos e cinquenta segundos, respeitando o regulamento expresso em Quadro 1, no tópico anterior. Em nota referente à peça, Lindembergue afirma:

Tentei criar um clima que ficasse bem próximo da criança. Para isso, usei elementos do seu mundo, quais sejam: a estorinha de um navio com a sua tripulação; a vassoura (grumete), o mestre (capitão) e os outros marujos. O tema, que tem características folclóricas, e os sons onomatopaicos que, de certo modo fazem parte do seu dia-a-dia. Por certo, pensei em compor uma peça, como se fosse um desenho animado. (CARDOSO, 1981).

Considerando-a como um “desenho animado”, ou um minimusical, a peça possui personagens solistas, conforme expressos em partitura: duas figuras protagonistas – o Vassoura (grumete) e o Mestre (capitão) – e várias personagens coadjuvantes, como os diferentes Marujos (cada um pode ter características distintas dos demais, nos gestos, figurinos, adereços, por exemplo), e mais os imaginários e supostos Piratas do “navio inimigo a bombordo”, ambas coletivas. A Partitura de Espetáculo (NUNES *et al.*, 2018b), nos fornece uma ideia de como poderia ser conduzido o processo de ações corporais e cênicas, assim como quem conduziria este processo, no caso, o professor e os estudantes – estes últimos assumindo as demais personagens, em itinerância de papéis-liderança. Nessa partitura, a do espetáculo, foram identificados mais dois intérpretes solistas, entendidos aqui como personagens situadas entre a real presença no palco e nos bastidores, as quais, sem exposição exagerada, podem ser consideradas figuras estruturais, destinadas a garantir o fluxo dos acontecimentos. São elas: o Afinador e o Cestinha.

A música está distribuída em 95 compassos e três cenas (NUNES *et al.*, 2018b), sendo que, em cada uma delas, há três ações principais, conforme esquema a seguir.

Cena	Ação	Compassos	Foco
1	1A	–	Ambientação
	1B	–	Diálogo falado
	1C	1-14	Diálogo cantado [Microcanção]
2	2A	15-29	Divertimento dos Marujos
	2B	30-50	Estrutura imitativa
	2C	51-71	Pergunta e Resposta
3	3A	72-85	Pega o inimigo!
	3B	86-88	Terra à vista!
	3C	89-95	Coda

Quadro 6: Cenas e ações de *O Navio Pirata*

CENA 1

Sugere-se, que, ao contrário do que comumente se espera e está fundamentado em uma análise dos materiais musicais e cênicos de uma peça, *O Navio Pirata* não inicie no seu compasso 1. Sendo compreendida como um minimusical, posto ser cantada e

encenada, entende-se ser necessário iniciá-la por uma etapa de preparação, aqui chamada de Ambientação, na qual as personagens se dispõem no palco de acordo com ações explícitas e implícitas, previstas para o transcorrer da obra. Na **Ação 1A** (Ambientação), as personagens ou estão fora de cena ou estão “congeladas” em cena. Embora “as cortinas” se abram e as luzes se acendam, deixando o público conhecer uma cena de visão estacionária, há dois aspectos a considerar: 1) a cena está construída pelos artistas-crianças, porque foi construída antes de tudo começar para o público; e 2) a despeito de visualmente parada, a cena pode promover a contação de uma história, por meio de movimentos sutis particulares e informações sonoras, integrando a todos em um ambiente marinho. Assim, algumas crianças, no palco, nos bastidores e/ou misturadas ao público, podem produzir efeitos sonoplásticos, como vento, tempestades, chuvas, mar etc. Inclusive, pode-se usar esse momento como um *levar*, explorando a paisagem sonora implícita, mas efetivamente circundante. Essa ambientação pode não somente aparecer na parte inicial, mas durante todo o percurso da peça, explorando ainda a *Gestalt* da obra e equilibrando partes musicais e cênicas de figura ou de fundo, posto que o navio continuará navegando, durante toda a estorinha que está sendo contada.

Em seguida, na **Ação 1B** (Diálogo falado), com a sonoplastia de fundo (ou não), dá-se início ao diálogo previsto em partitura, entrando em cena os dois protagonistas, cujo conflito estabelecido é responsável por trazer unidade à obra: o Mestre e o Vassoura. O diálogo deve explorar a fala expressiva, como em uma cena musical, incluindo as indicações de recursos vocais, escritas por Lindembergue:

1º menino – Ô... VASSÔURA! (gritado)

2º menino – SENHOR, MESTRE! (gritado)

1º menino – JÁ LAVOU O NAVIO?

2º menino – NÃO, SENHOR... (humildemente)

1º menino – ENTÃO, VÁ PRA PRANCHA! (imperativo, com vigor)

Obviamente, tal recurso vocal exige disposição cênica e postura emocional, mas evidencia relações e caracteriza as personagens, estabelecendo o conflito que, como dito, é o que garante unidade ao todo da peça. Compreender isso pode ser utilizado como uma experiência de tolerância e vida em sociedade. No campo da *performance* musical, evidencia-se o comprometimento de todos, mesmo que temporariamente discordantes e/ou sem participação de relevância maior, com uma obra completa, autossuficiente e bela. Antes de cantar a primeira nota da partitura, é prevista a ação de um Afinador, que “deve ser feita por um dos meninos” (CARDOSO, 1981), utilizando-se de um diapasão. Na Partitura de Espetáculo aqui referida (NUNES *et al.*, 2018b), o Grupo de Pesquisa PropMpCDG decide colocar o piano para cumprir tal função. Mais adiante, esse instrumento também pode ser incluído, a critério do regente, como apoio ao canto e como auxiliar na manutenção do fluxo da peça. Logo após fazer soar a nota Lá, o pianista junta-se ao grupo de marujos, acompanhando o canto. Essa foi uma possibilidade, dentre muitas outras, a ser explorada de acordo com o contexto e os instrumentos disponíveis em sala de aula. Importantes, aqui, são pelo menos dois aspectos: o papel de uma afinação universal, incluindo-se aí a possibilidade de integração com outras dis-

ciplinas (além da Música, também Física e História, por exemplo); e o valor de uma liderança genuína, a qual, sem ter um papel de destaque em cena, é quem, discretamente, oferece o referencial para organização, pacificação e integração do conjunto, à medida que lhe fornece o referencial de afinação, para todos.

Ex. 1: Cena 1 de *O Navio Pirata* (c. 1-14)

Os diálogos, agora cantados e numa releitura irônica do que foi falado, dão início à **Ação 1C** (Diálogo cantando). Eles surgem do coro, a partir de um humor, anteriormente, estimulado pelo capitão: “Ô vassoura! Já lavou o navio[?]” (c. 1-4), em Lá uníssono, nota dada pelo Afinador, num gesto de apoio e reforço à afinação do conjunto. Logo após, nos compassos 4 a 14, ocorrem novas formas de expressão para o mesmo texto, empregado em diálogo 1B, sendo entrecortadas por momentos de voz falada, inaugurando humores distintos. Subentende-se, que a nota Lá, utilizada nos compassos iniciais (c. 1-4), foi escolhida para coincidir com a mesma nota do diapasão, que vibra na frequência de 440 hertz (Lá3), sem se preocupar com a transposição para outra altura, posto que tal tarefa “deve ser feita por um dos meninos”, como previsto por Cardoso (1981, p.1). A frase inicial (c. 1-4), caracterizada como chamamento, a partir dessa nota Lá, é um motivo recorrente na peça, como podemos notar nas variações de alturas, resumidas no Ex. 2, a seguir. Tal decisão expressa a inclusão de todos, facilitando a qualquer aprendiz compreender uma das funções do maestro, dando-se conta do tanto que há, nela, para ser aprendido.



Ex. 2: Recorrência do contorno melódico no texto “Ô vassoura! Já lavou o navio?”

Entre colchetes, estão os números dos compassos correspondentes. As frases possuem, praticamente, o mesmo desenho melódico: descendente, ascendente, descendente, em graus conjuntos; e ascendente e descendente, realizado em saltos de mesmo intervalo (exceto nos c. 1-4). Interessante notar, que o intervalo entre a nota inicial e a nota final é sempre de uma terça, à exceção dos c. 5-11 (5ª justa). Em média, a frase é realizada no espaço de três compassos, exceto nos compassos iniciais (c. 1-4 e 5-11), onde a interjeição “Ô” é destacada, com durações maiores do que nos demais inícios da frase, como se fosse um alerta do Capitão para a ação que se tornará recorrente na peça. A frase é repetida com a mesma pontuação: primeiro, exclamação e depois, interrogação (“Ô vassoura! Já lavou o navio?”), exceto nos compassos iniciais (1-4). Tal gesto reforça o que já afirmamos em estudos anteriores (NUNES, 2015), isto é, a depender da frase, uma pergunta resultaria em uma inflexão vocal direcionada do agudo ao grave, o que é o caso dessas frases. Além disso, uma mesma pontuação pode gerar distintas construções rítmicas e melódicas, de acordo com sutilezas da intenção da mensagem. É assim, portanto, que texto e música se completam, explicitam-se. Por fim, observando o todo do Ex. 2, é possível constatar que a recorrência da frase é interrompida apenas em três momentos: c.12-21 (entre as ações 1C e 2A); c. 28-34 (entre as ações 2A e 2B); e c. 61-88 (entre as ações 2C e 3B); ou seja, a primeira e última intervenções estão em espaço de transição entre cenas, delimitadas no Ex. 2 por barras duplas. Em síntese, temos, aí, um dos reforços à hipótese de que a frase em tela seja resquício de uma microcanção, fruto da Cena 1 e, mais especificamente, o material dos compassos 5 a 12 (partes C a G, do Exemplo 1), que usa na íntegra o micropoema.

Na Cena 1, em Sol Maior, constam respostas cantadas em coro ao Capitão – “Senhor! Mestre!” (parte D) e “Não, senhor!” (parte E). Tais ações são atribuídas ao Grumete e aos Marujos e, em ambas intervenções, as cadências são deceptivas (acordes de Ré Maior e Mi menor), revelando um jogo de submissão dos Marujos ao Capitão *versus* contrariedade, reforçado pela dinâmica de que esses procuram sobrepujar sua autoridade, cantando em *fortissimo*. Conforme bem pontua Leite (2016), a dinâmica de intensidade, nesse trecho, revela que o Grumete, unido ao restante da tripulação, é mais forte que o Capitão: mesmo sendo claramente intimidado ao recuar em *piano* (E), recupera uma “autoridade” no *crescendo* até o forte do compasso seguinte. A percussão

corporal (H), palmas e pés – gestos representativos de aprovação, que remetem ao universo militar – expressam submissão da tripulação, resolvendo, pelo menos temporariamente, o impasse. Tais intervenções de palmas e pés sugerem a possibilidade de explorar movimentos corporais cênicos, ora espontâneos, ora intencionais; mas sempre disciplinados, coerentes, harmonizados e, o mais importante, representando códigos de intenções expressivas apropriadas ao que se passa em cena. Segue-se uma fermata que pontua o fim da Cena 1.

CENA 2



Ex. 3: Cena 2, início da Ação 2A (c. 15-18)

Iniciando em anacruse para o compasso 15 e se estendendo até o compasso 71, a Cena 2 é formada por três novas ações: 2A (Ex. 3 e 4); 2B (Ex. 5); e 2C (Ex. 6). As duas primeiras ações se passam sob o ambiente harmônico de Fá Maior. Na primeira ação, a frase “vá pra prancha” (Ex. 3), em *divisi*, é repetida pelo coro que canta o acorde de Fá Maior. Essa ação dá continuidade à cena anterior (Ex. 1), remetendo à ideia de que os Marujos, submissos, estão contrariados, mas também hipnotizados com a ordem do Capitão, repetindo-a incessantemente (LEITE, 2016). Por outro lado, essa submissão já pode conter algum deboche, por exemplo, o que resultaria em expressões faciais pertinentes e em gestos feitos de modo disfarçado, ridicularizando e provocando o Capitão e/ou o Vassoura. Cada opção, a ser feita pelo grupo, inclusive combinando-as, pode conduzir a caminhos distintos e muito divertidos. Esse seria um modo de espichar a cena, dando mais espaço às expressões dos coadjuvantes.

Ex. 4: Cena 2, Ação 2A, diálogo entre Capitão e Marujos (c. 20-29)

A Ação 2A (Divertimento dos Marujos) é dividida em dois momentos: sob as diádes em Fá^{7M} (c. 15-20), os marujos dão início a um deboche decidido, que introduz o segundo momento (c. 20-29), correspondente ao diálogo imaginado e representado por eles, os Marujos, sobrepondo-se à imagem e aos gestos implícitos das personagens protagonistas, o Mestre e o Vassoura. Na leitura de Nunes *et al.* (2018b), o Mestre está “fora de cena”, mas o Vassoura se movimenta por toda ela, “atordoado” com o *bullying* dos Marujos. Então, em 2A, os Marujos se divertem com o conflito, associando-se e/ou não ao Vassoura, respondendo por ele. Como o compositor não deixa claro se os Marujos imitam o Capitão por deboche ou por opressão compartilhada, fica tal decisão a cargo dos intérpretes. Neste momento, pode-se trazer ao debate as Formas e seus Conteúdos, as noções filosóficas de verdade, de civilidade e de conduta gentil, além de um rico jogo de expressões, mais uma vez, conectando-se disciplinas.

Ex. 5: Cena 2, Ação 2B, trecho imitativo (excerto, c. 29-32)

Na **Ação 2B** (Estrutura Imitativa), compassos 30 a 50, as três vozes (ou os três grupos de marujos) participam, em jogo imitativo, utilizando-se da mesma estrutura rítmico-melódica e de intensidade, configurando um gesto similar ao acorde inicial da Cena 2 (c. 15-20). Primeiramente, a nota de entrada de cada voz resulta no acorde de Fá Maior (c. 29-31), sob o movimento ascendente de notas, iniciando em Fá (voz 3), Lá (voz 2) e Dó (voz 1), uma solução pedagógica para o ensino de um *stretto* de fuga, por exemplo. Gesto semelhante ocorre entre os compassos 35 a 37, sob as notas iniciais de Lá (voz 3), Dó (voz 2) e Mi (voz 1), respectivamente e Lá (voz 3), Mi (voz 1) e Dó (voz 2), entre os compassos 41-42. A partir do compasso 36, há uma sequência de “choques” de 2ª maior, que se repetem em quatro ciclos mais ou menos regulares (Sib-Dó, Sib-Dó, Ré-Mi, Sol-Lá, Sol-Lá), até o compasso 43.

Aqui, também, várias formas de expressão podem ser exploradas: de deboche (os Marujos caçoam do Vassoura), de bajulação (os Marujos tentam agradar ao Capitão, aderindo em apoio à sua ordem), de alienação por meio de ações impensadas, de lamento e comentários entre si, e outras. Todos esses climas de acontecimentos dentro do navio podem ser decididos pelos executantes, tanto enfatizando um desses, como explorando simultaneidades, que podem variar de apresentação para apresentação, renovando as possibilidades de concentração e interesse pela tarefa e aprimorando a escuta. Tais variações podem servir como temas de debate e reflexão que perpassam a sala de aula e qualificam a interpretação: os Marujos são malvados ou bons? Eles são amigos ou inimigos do Vassoura, respectivamente, do Mestre? Eles são donos de suas decisões? Essas e outras perguntas, ao serem respondidas, vão definindo escolhas interpretativas e promovendo reflexões de caráter socioafetivo, disciplinares e até político. Em circunstâncias como essa, a Música exerce seu papel de “despertar o tempo”, referido por Thomas Mann ([1924] 2016) e, mais recentemente, por Daniel Barenboim (2009), promovendo e esclarecendo seus vínculos com a vida real do cotidiano escolar, comunitário, familiar e até mesmo individual dos educandos. Afinal, ao pensar sobre o assunto e a forma de expressá-lo, cada executante precisará ter respondido, para si mesmo, que tipo de marujo entende que é e deseja ou precisa ser, quando cada escolha será necessária, porque se decidirá por uma ou por outra alternativa e o que é fundamental para o professor de Música: como ele codificará e decodificará todas essas ideias em sons e silêncios, em *performances* e escutas... musicais. Num momento em que as crianças tinham menos voz do que hoje e que o país estava afundado em uma ditadura, essas respostas parecem ter sido provocações existenciais, sustentadas por processos criativos e preocupações pedagógicas, em Música. Ainda valem, hoje? O que se passa a nosso redor, que atualiza, revela sua importância ou torna desnecessária, uma obra como essa?

O gesto de transição da Ação 2B para a Ação 2C ocorre entre os compassos 46 a 49. Nesse trecho, é cantado o texto “Ô vassoura! Já lavou o navio?”, encerrando a ação imitativa, em blocos de acordes, intensidade *fortissimo*, e pontuando-a com uma batida de pé dos Marujos (c. 50). Aqui, o compositor se utiliza novamente de gestos do ambiente militar, talvez até batendo os calcanhares, acompanhado do gesto com as mãos, em continência. Segundo Leite (2016, p.11), “esse momento deixa clara a autoridade

do Capitão e sua influência sobre os marujos que, mediante as ameaças, imitam sua fala e atitude, [possivelmente] na esperança de, um dia, assumirem sua posição". Por outro lado, uma eventual e surpreendente reação autoritária, por parte dos Marujos, também pode esconder reações de oposição... Tal contrariedade pode ser combinada pelos intérpretes e gerar debates. Obviamente, as escolhas musicais decorrentes serão distintas, diante de uma ou outra decisão, cabendo ao professor formatá-las, adequada e coerentemente, por meio de elementos da linguagem musical.

Na terceira e última ação da Cena 2, **Ação 2C** (Pergunta e Resposta), compassos 50 a 71, há um retorno ao ambiente harmônico de Sol Maior, ocorrendo um novo debate, agora desenvolvido entre as três personagens principais (o Mestre, o Vassoura e os Marujos); ou seria ainda o deboche dos Marujos? O texto característico do Mestre (voz 1), contraposto ao conteúdo melódico e às nuances das dinâmicas presentes, destaca as demais personagens (Vassoura – voz 2, e Marujos – voz 3) que, em posição de submissão, possuem apenas elementos rítmicos, em voz falada, gestos que denotam, mais uma vez, o caráter servil dos Marujos, "forçados" a entrarem no jogo maquinal de sincronização e repetição. De certa forma, poder-se-ia discutir, aqui, a possibilidade de que os Marujos, em sincera, mas covarde parceria com o Vassoura, tentam dissuadi-lo de sua desobediência... Abre-se aí novo leque de possibilidades sonoras e cênicas: como representar tal conflito, musicalmente, sem deformar a obra original? Quais os limites da ação coautoral dos intérpretes e quais os limites merecidos e/ou impostos pelo autor original? Como reconhecê-los e como se autorizar a jogar com eles? O quanto o professor precisa conhecer de Música e o quanto precisa dominar de conceitos referentes a outras disciplinas, para poder decidir? Como poderia associar seus ensinamentos sobre Música aos conhecimentos ministrados por outros professores? De que modo, em outros momentos e sob outras circunstâncias, tais experiências já foram conduzidas?

Acredita-se, então, que o repertório comportamental e de domínio geral desse professor (LEITE, 2018; ZORTEA, 2013) exerça uma contribuição decisiva sobre todos esses processos educativos e contribua, positivamente, para a transdução de aspectos da vida real e de jogos de faz de conta, em possibilidades musicais. Não será, exatamente este, o papel do ensino de Música na infância e na juventude?



Ex. 6: Cena 2, Ação 2C (excerto, c. 50-54)

A resposta insistente e contínua do Grumete ("Não, senhor!") denota uma ambiguidade, que, tanto responde à pergunta do capitão ("Já lavou o navio?"), quanto de-

monstra irritação com a ousadia dos Marujos que, envolvidos por fanatismo e cegueira, o sentenciam à morte (“vá pra prancha”) (LEITE, 2016). O momento é encerrado com o coro de Marujos, por medo e/ou condicionamento, ordenando ao Vassoura para a prancha, já sinalizando seu cumprimento à ordem, mesmo que, possivelmente, a contragosto. Essa percepção é reforçada por meio da diminuição de intensidade (desde o c. 59) e do uso de agógica *rallentando* (c. 63). Nos compassos seguintes (c. 64-71), já em andamento mais lento (semínima igual a sessenta), há o momento de transição para a última Cena. Ela correspondente à seção de efeitos sonoros vocais, que remetem à movimentação dos Marujos sobre o navio e sobre o desfecho da ação, encerrando o diálogo por intermédio da exploração de sons vocais em “x” (c. 64-65), em “s” (c. 66-68) e, em jogo livre de estalos de língua, com a utilização da sílaba “ló” (c. 69-71). Após esse momento, chega, então, a salvação do Vassoura: a entrada em cena do Cestinha que anuncia “Navio inimigo a bombordo” (c. 71). Percebe-se, então, que nada como um inimigo comum para reunir forças antagônicas... Como interpretar isso, cênica e musicalmente? Eis aí um novo ponto importante do debate de um processo criativo, envolvendo questões morais.

CENA 3

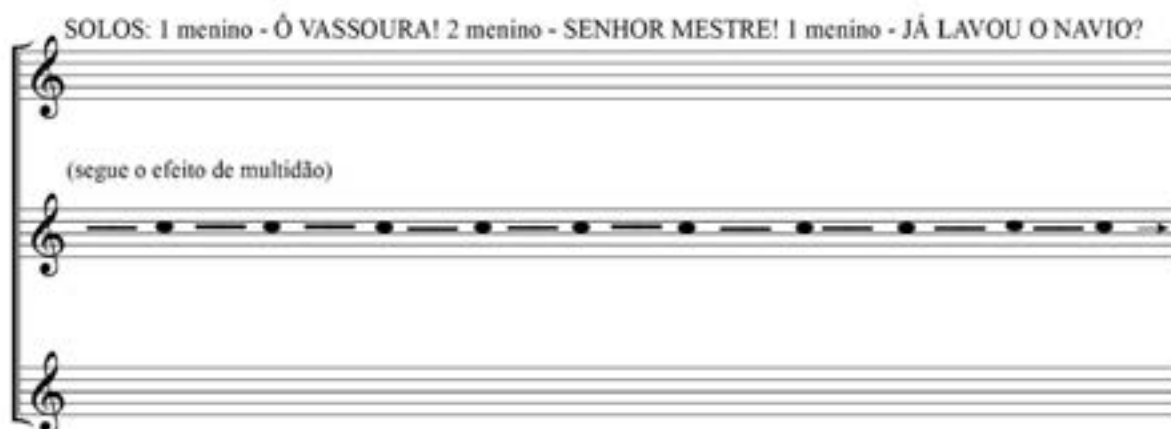
A Cena 3 é constituída de três novas ações derradeiras: 3A (Ex. 7), 3B (Ex. 8) e 3C (Ex. 9 e 10). A Ação 3A (Pega o inimigo), compassos 72 a 85, em andamento mais rápido e mudança para o compasso ternário composto, é marcada pela execução, em *tutti crescendo*, do texto falado “Pega o inimigo!”, a partir do c. 72.

The musical score for Action 3A, measures 72 to 84, is presented for three voices: Soprano, Alto, and Tenor/Bass. The time signature is 3/4. The score begins with a piano (*pp*) dynamic and a crescendo marking. The lyrics are "Pe-gao i-ni-mi-gol". The score is divided into two systems. The first system (measures 72-82) shows the voices entering with the lyrics. The second system (measures 83-84) shows the voices continuing the phrase, with a fortissimo (*ff*) dynamic and a glissando effect indicated by a wavy line on the staff.

Ex. 7: Cena 3, Ação 3A, c. 72 e c. 83-84

Durante quatorze compassos, a ação é ornada através de nuances de intensidade: *pianissimo* – *crescendo* – *fortissimo* – *diminuindo* – *pianissimo*, efeito sonoro que sugere movimentação cênica de deslocamento espacial (correria caótica ou coletiva?), durante o qual a tripulação se une, envolvida nos preparos para o confronto. Esta ação culmina com um *fortissimo* súbito (c. 83), seguido de *glissando* descendente, a partir da nota mais aguda possível (c. 84), sinalizando gesto intenso e decisivo. Gera-se a paisagem sonora de um cenário de flechas e balas de armas de fogo: o *glissando* des-

cendente e decrescente remete a um arremesso, que chega a seu alvo, ou não. Eis, então, o exemplo de um outro ponto a ser decidido pelos intérpretes, porque resultará em efeitos cênicos e sonoros distintos. A pausa geral (P.G.), no compasso seguinte, produz mais dramaticidade à cena, como se os vencidos estivessem no chão... Ou teriam sido jogados ao mar? Ou... simplesmente, não é possível saber?! De qualquer forma, há decisões a serem tomadas, para que, só então, se possa realizá-las, musicalmente: os vencedores ou se deixam ficar no chão, perplexos e extenuados com a luta, mas se achando vencedores; ou, sob uma outra ótica, reagem, ao se perceberem como um exército de incitados à luta, mas que, finalmente, se dá conta de ter sido condicionado, iludido, enganado. E, aí, se negam a continuar lutando, ou voltam sua ira contra uma possível injustiça que está sendo cometida dentro do navio... A referida pausa, nesse caso, serviria à tomada de consciência de cada um ter sido feito de valentão sem causa, movidos por ódios vãos contra inimigos fantasmas. Mas qual a escolha dos intérpretes? Como representarão sua decisão em linguagens artísticas? Nos dois casos, o cansaço domina a todos; mas, como Fênix, algo novo renasce das cinzas...



Ex. 8: Cena 3, Ação 3B, evolução do efeito de multidão e retorno do diálogo falado

A **Ação 3B** (Terra à vista), compasso 86, inicia com este algo novo: uma voz até então calada, gritando "Terra à vista!". Assim, partindo de alguém até então invisível, ecoa, mais uma vez, o alerta de algo unificador, lá fora: um interesse! Esse gesto traz novo vigor à peça e aos seus realizadores. Subentende-se, que esse gesto seja originado do Cestinha, que, embora não apareça como solista, na partitura original, estabelece mais uma vez um novo e decisivo momento à cena. A ação é seguida de um compasso sem métrica, onde as crianças criam com a mesma frase, "terra à vista", um efeito de multidão. Em princípio, parece ser o mesmo zum-zum-zum da cena anterior; mas, desta vez, percebe-se participação autêntica de interesses individuais, pois a dinâmica coletiva não se encolhe, nem cresce escondida atrás de um grito único e condicionante. Em lugar disso, todos conversam com todos, olham-se, interagem, perguntando, afirmando, informando, apropriando-se da novidade e se admirando. Mais uma vez, essas duas

partes, Ações 3A e 3B, parecem testemunhar uma determinada percepção de sociedade e a posição política do compositor.¹⁷

De qualquer forma, entende-se ser este um espaço compositivo oferecido no intuito de integrar a Música às escolhas de vida; e vice-versa. Cabe lembrar, que este é, também, um dos Princípios Compositivos da PropMpCDG, para a criação de repertório musicopedagógico. Mas, ainda sobre a Ação 3B, a Fermata, posta na barra dupla entre os compassos 88 e 89, indica um momento de reflexão dos marujos sobre as cenas apresentadas. Eles constatarem, em meio às suas peripécias navais, que o maior problema não se encontra na negligência do Grumete, dentro no navio; mas, sim, nas dificuldades e privilégios encontrados por todos e disponíveis a todos, fora dele; ou seja, “a aproximação de outro navio, a constatação de que são inimigos, a luta com os mesmos, e os diversos perigos que o mar reserva” (LEITE, 2016, p.17). E, ao cabo de uma luta unida, o reconhecimento de uma nova chance, uma retribuição de gosto coletivo: “Terra à vista!”. Assim,

[...] ao relacionar a possibilidade de intervenção direta e criativa dos intérpretes [em relação] aos acontecimentos externos, no contexto do navio, o compositor desperta nossa atenção para a autonomia, à independência e à espontaneidade como condições decisivas para o despertar da existência de outros horizontes e da necessidade de vivenciar uma nova realidade, que liberte. (LEITE, 2016, p.17).

Mas nada se resolve em passes de mágica; é preciso vigiar, para que não se caia em novos conflitos. Possivelmente, o compositor quer falar sobre isso, enquanto o coro explora o efeito de multidão, e enquanto o Mestre e o Vassoura retornam ao diálogo falado, diálogo idêntico ao texto previsto em 1B. Refletindo-se sobre o poder de pequenas sementes de discórdia, os intérpretes precisam decidir a finalização da peça. A ação, então, é encaminhada, contrapondo este diálogo em separado e o efeito de multidão, com um compasso em *crescendo* de intensidade, que conclui numa mesma fermata, sob a barra dupla final. Sim, os Marujos, agora, parecem rumar para uma posição clara; mas permanece em aberto um fato: o último grito dos Marujos, “Então, vá pra prancha!”, será dirigido ao Vassoura, para que se atire da prancha, ou ao Mestre, para que faça isso? A depender da decisão tomada, os recursos artísticos e as ações criativas serão distintas, o certo é que, aqui, se pode criar uma divertida cena de ironia ou uma devastadora cena de vingança. Como tratar, artisticamente, tal impasse?

É importante mais uma vez lembrar, que *O Navio Pirata* (CARDOSO, 1981) foi composto durante a ditadura militar, no Brasil (1964-1985), envolvendo acontecimentos que influenciaram, profundamente, a produção artística e intelectual no país. Período em que, sob censura estatal, compositores da época lançavam mão de metáforas para expressar suas inquietações políticas, conscientizando a população sobre a “isotopia

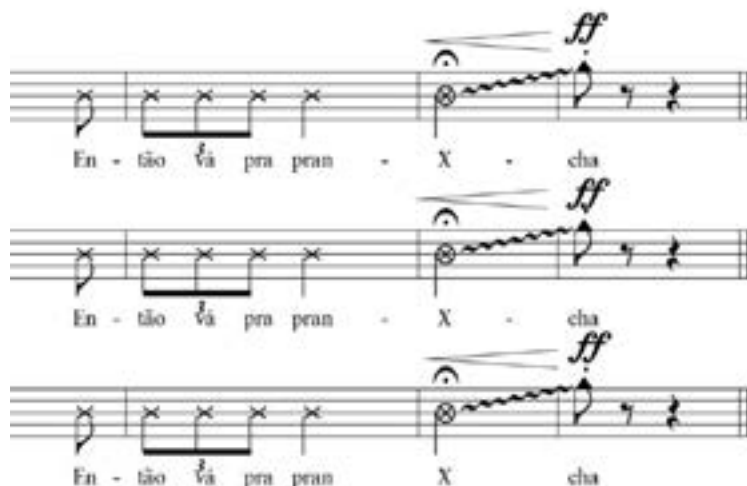
17 Já em 1966, Lindembergue demonstra que não estava alheio aos episódios políticos da época, especialmente, quando compõe um arranjo da peça *Arena Conta Zumbi* para coro uníssono e instrumentos (flauta, bateria e violão). A obra é uma “remontagem” (LEÃO, 2009, p.297), sob direção de Álvaro Guimarães (Salvador, 1943), do musical em dois atos, escrito por G. F. Guarnieri, A. Boal e E. Lobo, pós-golpe de 1964, narrando “a luta dos quilombolas nos Palmares para falar do que não se podia falar, trazendo um episódio da História que estabelecia um paralelismo com o presente (1965); na sua metáfora, conseguiu driblar a censura da época” (NOGUEIRA, 2009, p.38).

política menos evidente” (RUFINO, 2008, p.111), mas vigente no país. Naquele contexto, temas infantis foram largamente utilizados para fazer adultos pensarem sobre conflitos políticos; e o público infantil, até então grupo de interesse menor, acabou alcançado por meio dessas intervenções artísticas. Embora, até o momento, não exista um estudo que comprove que, em *O Navio Pirata*, Lindembergue usou de metáforas para expressar sua inclinação política, Leite (2016, p.18) afirma que “os conflitos apresentados [na obra] são típicos da convivência humana, principalmente, quando se trata de relação de poder”, apontando, assim, para essa possibilidade, também corroborada pelos autores deste artigo.



Ex. 9: Cena 3, Ação 3C, cadência modulante, c. 91-92

Observe-se, que na **Ação 3C** (Coda), compassos 89 a 95, a personagem Diapasão retorna com sua nota Lá, recuperando ordem na cena por intermédio de um foco sonoro, depois do caos vivido pelos tripulantes. Na sequência, sob ambiente harmônico de Ré Maior, a frase, cantada em uníssono, é semelhante à interpretada na Ação 1C (Diálogo cantado), antes em Fá Maior: “Ô vassoura! Já lavou o navio?”. Em seguida, também em *tutti*, é cantado “Não, senhor!”. Nessa resposta há *divisi* de vozes conduzido a uma cadência modulante: D – F^{7M}/A, surpreendendo o ouvinte. Mais uma vez, parece se evidenciar um discurso político do compositor, à medida que, a uma imposição única, trazida por um uníssono, segue-se uma resposta com diversidade de alturas, finalizando de modo distinto do que seria o, automaticamente, esperado. Sugere-se, que se trate aqui de uma representação de esperança: a esperança do nada, um grito que, simplesmente, aponta um novo rumo. O novo rumo está fora do navio; mas quem o identifica, Cestinha, e o outro que o organiza, Diapasão, estão dentro dele. Até então discretos e insignificantes, continuam assim, sem aparente proeminência, misturados àquela mesma tripulação que antes agia sem pensar e que, agora, parece estar disposta a escolher e determinar os acontecimentos sinalizados por eles...



Ex. 10: Gesto final de *O Navio Pirata* (c. 92-95)

Por fim, por meio do uso de voz falada, a ordem “Então vá pra prancha” (c. 92-95) parece não fazer mais sentido, posto que os Marujos, ao voltarem toda a sua atenção para a nova terra a ser explorada, agora já à vista, a encaram como uma grande brincadeira. Tal algazarra pode advir de menosprezo, de deboche ou até mesmo de uma imperdoável ingenuidade. Isso, porque a tal da terra que se avista pode ser um ponto de fuga, diante do risco de uma ordem não cumprida, dada pela autoridade máxima do navio; ou, talvez, a oportunidade de novos e mais ricos mundos... Seja como for, existe uma ação inerente e velada, reforçada pela mudança de andamento (semínima 120), em intensidade fortíssima, seguido de *glissando* ascendente, sob o som da letra “x” (som que antecede a última sílaba de “prancha” e que conclui, em altura mais aguda possível, sob o som da sílaba “cha”). Em outras palavras: quem tiver capacidade, que a identifique! Definitivamente, os dois últimos compassos inspiram à produção do efeito lúdico-sonoroso de atirar-se à água. Mas... quem deve se atirar nela? E com qual finalidade? Se o texto, aí, for levemente modificado para “chuá” (que podem ser repetidos, em ecos), poderá representar os próprios Marujos, nadando rumo à terra... Ou por engargalos, representando afogamentos... Decisão essa que poderá caber aos intérpretes, incluindo uma finalização específica e propositiva, criativa, a exemplo do que foi feito com a parte inicial da obra.

Assim, considerando e justificando as interpretações colocadas até aqui, cita-se Nogueira (2012), que traz importantes contribuições em relação às premissas estéticas das obras de Lindemberg, destacando, como preponderantes, os seguintes aspectos:

[...] intimidade com a música folclórica e popular brasileira; religiosidade; criatividade tímbrica (sobressaindo o uso de materiais alternativos com função instrumental); ecletismo resultante da interação entre tradição (em especial de raiz brasileira nordestina) e inovação; atitude heterodoxa no uso de sistemas musicais; **valorização da expressão cênica na concepção musical; abertura à interação criativa do(s) intérprete(s); e direcionamento aos conjuntos de estudantes e amadores.** (NOGUEIRA, 2012, p.11, grifo nosso).

Em atenção às premissas ideológicas e estéticas, identificadas por Nogueira (2012), é possível depreender que diversas dessas, particularmente as três últimas, em destaque, estão explícitas em *O Navio Pirata*. Essas características, em processos de criação musical para *performance* do público infantil, precisam ser mais bem exploradas por compositores e autores que se ocupam com isso. Mesmo que exista grande variedade de ambientes sonoros inusitados e distintos, como o uso frequente de alterações de intensidade e agógica, mudanças de métrica regular para irregular, notas estranhas e inesperadas, tais características, somadas aos recursos cênicos e à reflexão crítica, servem como elementos facilitadores na apreensão dos aspectos musicopedagógicos, na *performance* de *O Navio Pirata*. Defende-se que, por tais caminhos de aproximação à obra, uma peça de aceitação historicamente considerada difícil, passa, agora, a ser acolhida como definitivamente executável e impressionantemente educativa.

Conclusões

Uma imersão nas obras contempladas no I Concurso Nacional de Composição para Coro Infantil, publicadas no âmbito da Funarte, na passagem das décadas de 1970 a 1980, culminou no aprofundamento da peça tida, pelos autores deste estudo, como a mais representativa da coleção: *O Navio Pirata*, de Lindembergue Cardoso. Por intermédio de contextualização e análise, foi possível identificar seus componentes teórico-musicais, assim como dar-se conta de suas indicações expressivas de caráter performático, subjacentes e inspiradoras, passíveis de ampliações. Para encontrá-los, tanto componentes teórico-musicais como indicações expressivas, do ponto de vista metodológico, foi necessário empregar uma análise específica, sustentada pela Ficha de Análise CDG (NUNES, 2012). Por intermédio do exame minucioso de cada detalhe escrito por Lindembergue, procurou-se identificar possíveis desdobramentos dos diferentes momentos da peça. De certa forma, pode-se afirmar que se realizou uma aproximação caleidoscópica a ela, da qual se concluiu que o modo de ler e entender o que está escrito em partituras de obras musicopedagógicas e, eventualmente, de obras artísticas, mas sob abordagens musicopedagógicas, tem características próprias e particulares.

Ao nos referirmos a obras mais atuais, cujo grafismo está no limbo entre o convencional e o não tradicional, o entendimento delas acaba exigindo ampliação das regras de leitura e escrita, por meio de bulas e legendas, por exemplo. Mas não é apenas disso que estamos falando; em se tratando de peças infantis, é preciso ir além. É preciso que o compositor se posicione com ousadia e generosidade diante das partituras de suas criações, aceitando que elas, além do código musical, seja ele tradicional ou inovador, possam estar abertas a intenções implícitas, ou seja, partituras que induzam o leitor à compreensão e a decisões sobre aquilo que, até ser realizado por ele mesmo, não teria como ser representado. Pelo menos, não sem prejuízos advindos de redução e empobrecimento, pois apenas as intérpretes-crianças poderão desenterrar suas riquezas... Por isso, o compositor precisa prever e acolher a coautoria. Mas como proceder, para que isso aconteça? Certamente, assinalar, àquele que realizará sua peça, que tais contri-

buições criativas, por parte dos executantes, não são apenas permitidas, mas sobretudo desejadas. Encorajar seu intérprete a se sentir parte do processo de composição da obra é uma providência, aparentemente, sem muita importância; contudo, rompe com paradigmas enraizados na mentalidade musical, que tem, no compositor, quase um deus. Assim, liberar os executantes da submissão e do constrangimento de serem capazes de, apenas e com rigor, interpretar a partitura, sendo fiéis à ideia do compositor, é, sem dúvida, necessário. Também é possível que o compositor indique possibilidades alternativas, em determinadas passagens, as quais poderão funcionar como modificações eventuais, ou mesmo descortinar continuidades inesperadas. Além disso, o final da peça pode ser escolhido, entre duas ou mais possibilidades, previamente escritas pelo compositor, mas definidas pelos executantes. Uma obra em forma Rondó, por exemplo, onde uma estrutura fixa de retorno garante a consistência da peça em seu conjunto e intervenções dentro de um determinado tempo, que estimule a imaginação dos participantes, pode ser outra alternativa.¹⁸

A propósito, afirma-se que, a rigor, qualquer peça a ser realizada com grupos infantis acaba, sempre, diante deste impasse: a obra e seu criador precisam dobrar-se à criança, e não o contrário. Portanto, tal submissão deve não apenas ser aceita e prevista, mas, conscientemente, proporcionada pelo compositor. Já por parte de regentes e professores, mesmo obras consagradas precisam receber essa aproximação flexível e flexibilizadora de sua versão registrada e oficial. Se isso não for permitido nem conveniente, sob o ponto de vista artístico, definitivamente, não é uma obra para ser executada por crianças; poderá ser uma obra para crianças, enquanto experiência de apreciação, mas isso já ultrapassa os limites deste texto. A despeito de tudo, insiste-se: não existe obra inacessível, irrealizável, com crianças de verdade; tudo depende da abordagem usada. Resumindo, uma obra composta para ser executada por e com crianças deve, sempre, comportar soluções potenciais que só passam a existir quando traduzidas e/ou inventadas por atos coautorais das próprias crianças.¹⁹

Assim, destaca-se a sensibilidade de Lindembergue Cardoso para as realidades do mundo infantil. Sem dúvida, sensibilidade de importante pioneirismo na Música Brasileira e cujo valor, ainda hoje, permanece quase sem par, principalmente, em seu gênero. Contudo, a despeito disso, percebe-se a insistente permanência de aspectos de um mundo adultocentrado. O exemplo mais evidente está nas marcas de suas convicções políticas. Não há investigação suficiente, para se afirmar que estas marcas tenham sido intencionais ou expressões ingênuas; contudo, o que aqui importa é que refletem preocupações de um mundo adulto, à época, ameaçado em suas liberdades; e não sentimentos e sensações próprias às crianças. Mas... e que sentimentos e sensações seriam esses, que poderiam ser traduzidos em repertório infantil? Sim, muito há para ser estu-

18 Um estudo mais amplo, inventariando outras possibilidades de previsão e acolhimento de coautorias ainda está em andamento, junto ao grupo de pesquisa PropMpCDG.

19 A etapa subsequente desta pesquisa, sobre os mares da Musicopedagogia, está na Tese de Nunes (2020), que consiste em apresentar os passos de composição da canção *Amarelo do Submarino*, entendendo-a como herdeira desse modo de pensar a produção na presença, (de) codificando o repertório para crianças, em particular, para seus processos de musicalização, numa perspectiva de construção de si mesmas, por intermédio de Música.

dado, pensado, arriscado... ideias que precisam ir muito além do uso de diminutivos, da oferta de canções de plástico, de alienar-se sob disfarces de super-heróis, ou de contentar-se com formatos midiáticos.

O universo da infância é multifacetado e misterioso, muito mais rico e mais fértil do que se possa supor. O faz-de-conta e o real se encontram num mesmo instante, povoando vazios de modo criativo, espalhando segredos com ingenuidade, e compartilhando experiências espontâneas, para, com tudo isso, construir e se apropriar de conhecimentos novos. Esforços por dizer o indizível, favorecidos pelo acesso a múltiplas formas de expressão, todas elas amalgamadas, musicalmente, desafiam o intérprete infantil a continuar se esforçando por compreender e enunciar “o que há” e “o que pode haver” em cada experiência vivida. E vice-versa. A composição musical ofertada às crianças, portanto, precisa ser rica em possibilidades, não em soluções, nem em expectativas; deve ser instigante e acolhedora, sem precisar de exaustivos treinamentos para encontrar sua perfeição. Todo o universo infantil se renova com rapidez e é caleidoscópico. E isso precisa ser respeitado, em e por meio de experiências musicais, que, sem impor, desafiem a criança a perceber e identificar as provocações da vida, a imaginar e propor saídas, a assumir o que daí aparecer, a criar e a saber-se criadora.

Desejava-se lançar luz sobre o universo do repertório infantil brasileiro. Encerra-se a investigação com essas formulações sobre como compor e executar música, dentro dele. Ao mundo adulto cabe estar atento a paradigmas musicais com fundamentação teórica consistente sobre composição, análise e performance, para que sejam oferecidos suportes musicais seguros às crianças. Protegidas por tais referenciais, elas se tornarão capazes de perseguir horizontes de sons e silêncios, figurações de alturas e intensidades sonoras, caráter, forma... em seus próprios esforços por entendimento, criatividade e competências. Propõe-se, então, que compositores, professores e regentes se empenhem na busca por um jeito peculiar e funcional, por excelência, de compreender e conduzir o Repertório Infantil. Um jeito que seja instruído, mas aberto; lúcido, mas imaginativo; seguro, mas flexível; e suficientemente corajoso para transgredir expectativas, equilibrando erudição com formatos rebeldes, mas cheios de riquezas escondidas nas expressões musicais para, com e por crianças. Compreender o repertório musical infantil, a partir de uma sensibilidade que o reconheça assim iluminado, é como embarcar em um navio pirata e navegar por mares, às vezes revoltos, mas sempre vivos, da Musicopedagogia.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BARENBOIM, Daniel. *A música desperta o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional de Arte (Funarte). *Edital do I Concurso Nacional de Composição para Coro Infantil*. Edital de Chamada (2p.) e Edital de Divulgação dos Resultados (2p.). Rio de Janeiro: INM, 1979.

CARDOSO, Lindembergue. *O Navio Pirata*. Para coro infantil a três vozes. Rio de Janeiro, Funarte, [1979] 1981. Partitura impressa (11 p.).

CARDOSO, Lindembergue. Educação musical: método. In: NOGUEIRA, Ilza (org.). *Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA*. [S. l.: s. n.], [1972] 2006. v. II. Disponível em: <http://www.mhccufba.ufba.br>. Acesso em: 19 fev. 2020.

KRAEMER, Rudolf Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. Trad. Jusamara Souza, a partir do texto original, publicado na revista *Musikpädagogische Forschung*, n. 16, p. 146-172, 1995. Em Pauta, Porto Alegre, v.11, n. 16/17, p. 48-73, abr./nov. 2000.

LEÃO, Raimundo Matos de. *Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia*. Salvador: Ed. UFBA, 2009.

LEITE, Jaqueline Câmara. *Análise de O Navio Pirata*. Trabalho de conclusão da disciplina Análise Composicional I, oferecida no curso de doutorado em Educação Musical, da Universidade Federal da Bahia, e ministrada pelo professor Wellington Gomes. Salvador: UFBA, 2016.

LEITE, Jaqueline Câmara. *Caminhos do repertório na formação de professores de Música: um estudo sobre o PROLICENMUS*. Tese (Doutorado em Educação Musical) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. São Paulo: Companhia das Letras, [1924] 2016.

MÁRSICO, Leda Osório. *A criança e a música: um estudo de como se processa o desenvolvimento musical da criança*. Porto Alegre: Globo, 1982.

NOGUEIRA, Ilza. Catálogos Web de Lindembergue Cardoso. *Catálogos Web de Compositores Contemporâneos da UFBA*. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, 2009. v. 2.

NOGUEIRA, Ilza. Lindembergue Cardoso: aspectos de uma obra plural. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 25, p. 7-26, jan./jun. 2012.

NUNES, Helena de Souza. A canção brasileira infantil na perspectiva da Ficha CDG para Análise e Composição de Canções. *Revista Brasileira de Estudo da Canção*, Natal, v. 1, n. 1, p. 151-173, jan./jun. 2012.

NUNES, Helena de Souza *et al.* Microcanções CDG: Primeiros Registros. *In*: CONFERENCIA LATINOAMERICANA Y PANAMERICANA DE LA SOCIEDAD INTERNACIONAL DE EDUCACIÓN MUSICAL (ISME), 9 e 2., 2013, Santiago. *Anais eletrônicos* [...]. Santiago: Faculdade de Artes, Universidade do Chile, 2014. p. 641-649. Disponível em: <https://www.dropbox.com/s/p9icgy21rh2qwmq/Actas%20ISME%20Chile%202013%20final.pdf?n=55569819>. Acesso em: 12 mai. 2014.

NUNES, Helena de Souza *et al.* Recital Musicopedagógico CDG. *In*: ENCONTRO REGIONAL NORDESTE DA ABEM, 14., 2018, Salvador. *Anais eletrônicos* [...]. Salvador: UCSal, 2018a. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/nd2018/regnd/paper/view/2985>. Acesso em: 15 nov. 2019.

NUNES, Helena de Souza *et al.* Grupo de Pesquisa Proposta Musicopedagógica CDG – Oficina Recital Musicopedagógico CDG: um jeito diferente de compartilhar Música com o público. *Partitura de Espetáculo da obra de CARDOSO, O Navio Pirata*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981 (material didático entregue aos participantes). *In*: ENCONTRO REGIONAL NORDESTE DA ABEM, 14., 2018, Salvador. *Anais* [...]. Salvador: UCSAL, 2018b.

NUNES, Leonardo de Assis. *Composição de Microcanções CDG no PROLICENMUS*: uma discussão sobre o confronto entre respostas por antecipação e liberdade para criar. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

NUNES, Leonardo de Assis. *Para além da composição de Microcanções CDG*: desdobrando-as em possibilidades musicopedagógicas. Tese (Doutorado em Educação Musical) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

PAZ, Ermelinda. *Edino Krieger*: crítico, produtor musical e compositor. Rio de Janeiro: SESC, 2012. v. 2.

REY, Sandra; BRITES-UFRGS, B.; TESSLER, E.; LANCRI, J. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. *In*: BRITES, Blanca; TESSLER, Élide (org.). *Metodologia da Pesquisa em Artes Visuais*. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 123-140.

ROSA, Lilia de Oliveira. *Música Brasileira para Coros Infantis (1960-2003)*: catálogo on-line com obras a cappella. 2005. 306 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

RUFINO, J. Entre homens e animais: análise semiótica de letras de canções infantis. *Mal-Estar e Sociedade*, Barbacena, n. 1, p. 111-128, nov. 2008.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. Moodle. *Repertório Musicopedagógico*. Unidades de Estudos de 01 a 30 do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Universidades Parceiras, vinculado ao Programa Pró-Licenciaturas do MEC (2005), produzidas por Helena de Souza Nunes e Clarissa de Godoy Menezes. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

VETROMILLA, Clayton Daunis. Política cultural nos anos 70: controvérsias e gênese do instituto nacional de música da Funarte. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 2., 2011, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/interna.php?ID_S=124&ID_M=2210. Acesso em: 15 nov. 2018.

WÖHL-COELHO, Helena de Souza Nunes. *Cante e Dance com a Gente: ein Projekt für die Musikerziehung in Brasilien*. Frankfurt: Peter Lang Verlag, 1999.

ZORTEA, Tiago C. *Notas sobre repertório comportamental*. Oxford: [s. n.], 2013.

Patrimônio musical bibliográfico na Seção de Obras Raras da Biblioteca Fran Paxeco do Grêmio Literário e Recreativo Português em Belém do Pará: um estudo acerca de memórias e identidades em uma coleção especial

Bibliographic musical heritage in the Rare Works Section of the Fran Paxeco Library of the Portuguese Literary and Recreational Society in Belém do Pará: a study on memories and identities in a special collection

Fernando Lacerda Simões Duarte¹
Escola de Música da UFPA
lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Submetido em 30/05/2020
Aprovado em 18/09/2020

Resumo

Embora menos mencionados no campo da musicologia histórica no Brasil do que os arquivos, os acervos das bibliotecas também contêm fontes de interesse para o estudo da música. Neste trabalho, busca-se compreender a constituição da Seção de Obras Raras da Biblioteca do Grêmio Literário e Recreativo Português do Pará, observando-se indícios que sugiram ou afastem a hipótese de que os itens da seção e, mais especificamente, aqueles de interesse musical – manual de procissões, livros de teoria e libretos encadernados, datados dos séculos XVII e XVIII – tenham tido usos locais ao tempo de sua produção. Para tanto, foi pesquisa de campo no Pará e em Lisboa, recorrendo-se ainda ao quadro teórico de Cataldo e Loureiro, Mouren e Candau. Os resultados apontam para a provável aquisição dos itens bibliográficos no século XIX, que, embora não pareçam ter relação com práticas musicais locais, sua seleção reflete a afirmação intencional de uma identidade luso-amazônica.

Palavras-chave: Marcas de proveniência; patrimônio musical bibliográfico; história religiosa da Amazônia; memórias, identidades e acervos; livrarias das casas religiosas de Lisboa.

Abstract

Although less discussed in the field of historical musicology in Brazil than archives, library collections also contain sources of interest to the study of music. This article seeks to understand the constitution of the rare works section of the library of Grêmio Literário e Recreativo Português [Portuguese Literary and Recreational Society] of Pará, observing signs that suggest or rule out the hypothesis that the items in the section and, more specifically, those of musical interest – a book for processions, theory books and bound librettos, dating from the 17th and 18th centuries – have taken local uses at the time of their production. For this purpose, a fieldwork was carried out in Pará and Lisbon, using the theoretical framework of Cataldo and Loureiro, Mouren and Candau. The results point to the probable acquisition of bibliographic items in the 19th century, which, although they do not seem to be related to local musical practices, their selection reflects the intentional affirmation of a Luso-Amazonian identity.

Keywords: Provenance marks; Bibliographic musical heritage; Religious history of the Amazon; Memories, identities and collections; Libraries of the convents of Lisbon.

¹ Professor da Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA). Doutor em Música pela UNESP. Realizou estágios pós-graduados junto ao PPG-Música/UFGM e PPG-Artes/UFPA, ambos com bolsax PNPD/CAPEs.

Introdução

A noção de acervos musicais históricos no Brasil tende a remeter imediatamente aos acervos de bandas de música, aos arquivos pessoais de músicos e aos grandes acervos que se encontram hoje em instituições de custódia permanente. Se as coleções das bibliotecas podem parecer, nesse contexto, secundárias, fato é que elas têm abrigado parte dos acervos de relevância para a Musicologia histórica no país. A coleção D. The-reza Christina, na Biblioteca Nacional, o acervo de Francisco Curt Lange, na Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais, e o de Vicente Salles, na Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará, exemplificam tais situações de recolhimento. Há de se notar, entretanto, o fato de que tais acervos são, em parte, coleções empreendidas por pesquisadores, em parte coleções familiares que foram recolhidas a tais instituições, e se perguntar a razão de as coleções das próprias bibliotecas não figurarem com destaque no rol dos acervos musicais. Uma resposta possível talvez esteja na distinção entre arquivos e bibliotecas e na expectativa de se estudarem os acontecimentos relativos às práticas musicais nos arquivos musicais mais do que elas provavelmente se revelariam por meio das coleções. Neste sentido,

A virtude dos arquivos é por-nos em contato com a pura historicidade [...]: por um lado, constituem o acontecimento na sua contingência radical, [...] mas também estabelecem uma existência física à histórica, porque neles apenas fica superada a contradição de um passado terminado e de um presente, em que ele sobrevive. Os arquivos são o ser encarnado da “acontecimentalidade”. (LÉVI-S-TRAUSS, 1976, p.273).

Por outro lado, a expectativa da existência de arquivos musicais “puros” parece incompatível com a natureza das próprias agremiações voltadas às práticas musicais – coros, bandas de música e orquestra –, que muitas vezes recebem acervos de outras instituições, tanto para a interpretação musical quanto simplesmente para a guarda, quando o repertório registrado nas fontes não mais encontra interesse no público. O plano factual revela, nesse caso, a não aplicabilidade de determinados princípios arquivísticos (BELLOTTO, 2002, p.25), tais como a unicidade, a imparcialidade, a autenticidade, mas, sobretudo, a naturalidade e a organicidade (DUARTE, 2019). No tocante à distinção entre as características dos acervos recolhidos que integram arquivos e bibliotecas, tem-se que

[...] podemos definir a biblioteca como a instituição que reúne documentos múltiplos, por compra, doação ou permuta, produzidos por fontes diversas e resultantes de atividades, pesquisas ou criações artísticas, técnicas ou científicas com fins culturais e de ensino e instrução. Arquivo é a reunião, por passagem natural, de documentos oriundos de uma só fonte geradora e, em geral, constituídos em exemplar único, congregados em fundos, divididos em séries. [...] Logo, a biblioteca é o órgão colecionador, que tem a custódia de um acervo fisicamente presente em suas próprias instalações (BELLOTTO, 2014, p.41).

Se esta divisão for considerada de maneira estrita, seria possível pressupor que a condição de **lugar de memória** tal como concebido por Pierre Nora (1993) – como aquele que tem por objetivo deter o esquecimento acerca do passado quando inexistem meios de memória que a sustentem no presente –, se aplicaria somente aos arquivos e não às bibliotecas. Por outro lado, a constituição dos acervos das bibliotecas reflete as práticas de seu tempo, sejam elas de leitura – apontando, dessa maneira, para correntes de pensamento de determinados períodos –, sejam de atividades práticas que envolvam os itens bibliográficos. Dessa maneira, os acervos bibliográficos não serão vistos como simples justaposição de itens em estantes, mas enquanto conjunto. Observar os itens da biblioteca de determinado conservatório em certo período permite, por exemplo, constatar os métodos, os livros teóricos e o repertório utilizados no ensino de música em certo período da atividade da instituição. Do mesmo modo que os acervos musicais em geral, o perecimento e o descarte das fontes dificultam tais investigações. Em outras palavras, as bibliotecas também são portadoras de memórias de determinadas coletividades. Essas memórias são capazes de revelar, tal como teorizado por Joël Candau (2011), identidades coletivas que se constituíram e se afirmaram em determinado período. Assim, as bibliotecas também possuem um tipo característico de patrimônio, o qual, no âmbito da Musicologia, se encontra na categoria do patrimônio musical documental, na taxonomia de Antonio Ezquerro Esteban (2016), a mesma dos documentos musicografia. Os itens de interesse para a pesquisa acerca das atividades musicais do passado localizados em bibliotecas estão elencados, aliás, no rol de fontes para o estudo da Musicologia apresentado por Pedro José Gómez González e seus colaboradores (2008).

Acerca dos critérios que têm orientado as definições do patrimônio bibliográfico, escreveu Raphaële Mouren, bibliotecária e especialista em história dos livros e bibliotecas:

As leis e decretos dedicados mais especificamente aos fundos patrimoniais das bibliotecas falam atualmente na noção de documentos “antigos, raros ou preciosos”. Adequar-se a apenas um desses critérios é suficiente para colocar o documento no campo de patrimônio. Mas esta definição é muito restritiva: muitos documentos conservados nas coleções patrimoniais não são nem antigas, nem raras, nem preciosas (MOUREN, 2007, p.22, tradução nossa).²

É interessante notar que o critério de raridade que antes dificultava o acesso às fontes bibliográficas hoje está, parcialmente superado, já que muitas instituições têm digitalizado seus acervos³. Por outro lado, marcas que tornam os itens bibliográficos únicos e que permitem que suas histórias sejam investigadas, tais como as marcas de propriedade, *ex-libris*, *ex-dono*, indicação manuscrita da localização topográfica do

2 Original: “Les lois et décrets consacrés plus précisément aux fond patrimoniaux des bibliothèques parlent aujourd’hui de documents ‘anciens, rares ou précieux’. Répondre à un Seul de ces qualificatifs suffit à faire ranger Le document dans le domaine patrimonial. Mais cette définition est très reductrice: de nombreux documents conservés dans des collections patrimoniales ne sont effet ni anciens, ni rares, ni précieux”.

3 Parte dos itens bibliográficos comentados ao longo deste trabalho foi digitalizada, mas não pela Biblioteca Fran Paxeco. Assim, há de se considerar que os links disponibilizados na bibliografia têm como objetivo possibilitar ao leitor deste artigo o acesso à publicação, com a ressalva das marcas que individualizam os itens analisados, as quais serão eventualmente apresentadas no corpo do texto. Considerando essa ressalva, utilizou-se, nas referências deste trabalho, “Disponível em” para fonte ou do item individualizado de acervo abordado no trabalho, e “Exemplar disponível em” para a mesma publicação que integre a coleção de outra biblioteca.

item no acervo e outras marcas de proveniência, pressupõem a digitalização de cada item. Em outras palavras, quando as publicações são disponibilizadas on-line, tem-se as informações da publicação original acrescidas, muitas vezes, das marcas do item disponível naquela biblioteca específica que procedeu à digitalização.

Mouren (2007, p.26-27), porém, foi além dos critérios de antiguidade, raridade e preciosidade – também mencionados na Carta do Conselho Superior de Bibliotecas da França para tratar das coleções nacionais – ao pensar o patrimônio cultural em bibliotecas ou o patrimônio bibliográfico. A autora pôs à prova os limites dos critérios de antiguidade e raridade, destacando a relevância das marcas que individualizam os itens bibliográficos raros, independentemente de qual tenha sido sua edição: uma encadernação especial, marcas de proveniência, *ex-libris*, *ex-dono*, ter pertencido a um escritor famoso ou a um bibliófilo. O principal argumento utilizado por Mouren, contudo, dizia respeito não aos itens individuais, mas ao conjunto, ou seja, à coleção ou acervo que ele integra: pode constituir um fundo de interesse regional, o qual pode ser acrescido inclusive de produções recentes, como o CD de um cantor local. Neste sentido, a autora questiona:

A partir do conteúdo atual do fundo patrimonial, da política documental geral da biblioteca, é consideravelmente fácil estabelecer prioridades para conservação e aquisição e eliminar dessas reflexões obras antigas, é claro, mas que não somos particularmente chamados a guardar.

O bibliotecário, considerando essas coleções compostas e díspares, deve identificar as urgências e fazer escolhas em sua ação limitada. A prioridade de conservação e manutenção não está necessariamente vinculada à idade dos documentos: assim, se mantivermos uma pequena coleção de livros religiosos do século XVIII amplamente utilizados e um conjunto de brochuras regionais raras ou até únicas da segunda metade do século XX, quais serão as prioridades para a conservação e os cuidados? (MOUREN, 2007, p.22, tradução nossa).⁴

A resposta a este questionamento perpassa necessariamente a preservação de uma memória coletiva local, que integra ou legitima, em última análise, a identidade coletiva dessa coletividade. No Brasil, a Biblioteca Nacional (2012) empreendeu considerável esforço ao desenvolver um *Guia do Patrimônio Bibliográfico Nacional de Acervo Raro*. Tal empreitada revela, contudo, limitações, justamente por desconsiderar tais identidades locais e a integralidade dos acervos, mas tendo em primeiro plano a antiguidade dos itens. Ademais, o procedimento para a elaboração do *Guia* não pressupôs a pesquisa *in loco*, mas a manifestação das próprias bibliotecas locais. A pesquisa de campo em bibliotecas tem revelado, em diversas situações, que os responsáveis pelos acervos nem sempre têm a necessária formação e o adequado preparo para lidar com itens bibliográficos raros. Ademais, como é comum ocorrer com documentos musicográficos, muitas vezes há confusão entre o ano de composição da obra – no caso, da elaboração do

4 Original: "À partir du contenu actuel du fonds patrimonial, de la politique documentaire globale de la bibliothèque, il est assez aisé d'établir des priorités de conservation et d'acquisition, et d'éliminer de ses réflexions des ouvrages anciens, certes, mais qu'on n'a pas particulièrement vocation à garder. Le bibliothécaire, considérant ces collections composites et disparates, doit identifier des urgences, faire des choix dans son action limitée. La priorité de conservation et d'entretien n'est pas forcément liée à l'âge des documents: ainsi, si l'on conserve un petit fonds de livres religieux du XVIII^e siècle très répandus et un ensemble de brochures régionales rares voire uniques de la deuxième moitié du XX^e siècle, quelles seront les priorités de conservation et de soins ?".

manuscrito ou da primeira impressão – e a data daquele documento ou item específico: do mesmo modo que uma cópia de uma obra de Bach produzida na década de 1970 pode ser erroneamente atribuída ao século XVIII, uma edição recente de Shakespeare pode ser erroneamente datada do século XVI ou XVII. Focado na datação dos itens por séculos, o *Guia* não apresenta os principais assuntos das coleções. Esse fator de limitação é amplificado pelo fato de parte das bibliotecas brasileiras não terem seus catálogos disponíveis on-line. É este, parcialmente, o caso da Seção de Obras Raras da Biblioteca Fran Paxeco, do Grêmio Literário e Recreativo Português do Pará, tema deste trabalho: embora esteja disponível on-line um catálogo geral da coleção de 1893 – que constitui uma relevante fonte para o estudo de seu percurso (CATALOGO DA..., 1893) – e tenha havido um esforço por parte de bibliotecários na década de 1980 para catalogar essas obras anteriores ao século XIX (ABUD; MOTA; SANTIAGO, 1985; ABUD *et al.*, 1985a; 1985b), esse catálogo estava disponível para consulta local, e não para o acesso remoto. Atualmente, entretanto, tem sido desenvolvido um projeto para o restauro, conservação preventiva, catalogação e difusão desse acervo.

A Biblioteca Fran Paxeco faz parte da estrutura Grêmio Literário e Recreativo Português do Pará desde sua fundação, em 1867, como Gabinete Português de Leitura. A criação do Grêmio se deu, portanto, em um momento histórico em que as sociedades de mútuos socorros de imigrantes eram crescentes em todo do Brasil, bem como aquelas voltadas à promoção de sua cultura. Após a Independência, diversas associações lusitanas foram criadas, dentre as quais, o Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro, fundado em 1837, e a Sociedade Portuguesa de Beneficência, em 1840. No Pará, é possível citar a Liga Portuguesa de Repatriação, o Grêmio Lusitano, a Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria, o Centro Republicano Português, o Luso Sport Club e a Associação Protetora Musical Luís de Camões, todos extintos, bem como aquelas ainda atuantes: a Associação de Socorros Mútuos “Vasco da Gama” e a Real Tuna Luso Caixerai – atualmente, Real Tuna Luso Brasileira –, voltada inicialmente às atividades musicais⁵ e hoje, às desportivas (BRITO, 1994, p.18).

Para além do Gabinete Português de Leitura do Pará, em diversas outras cidades foram estabelecidos gabinetes de leitura, tais como cidades como Cametá (1877), Marapanim (1873) e Óbidos (1878)⁶, bem como “salas de leitura que se criavam nas várias associações beneficentes políticas e culturais” (NOBRE, 2009, p.92). Esta crescente valorização das práticas de leitura na sociedade é indício de uma mudança ampla na sociedade, ou, mais especificamente, em parte dela, que poderia se dedicar a tais práticas. Neste sentido, o Gabinete de Leitura parecia integrar um grande movimento de morigeração cultural:

5 Considerando a intensa atividade musical da instituição no passado, projeta-se a possibilidade de realização de pesquisa documental *in loco* na mesma em momento oportuno.

6 A pesquisa de campo nas cidades de Óbidos e Cametá não revelou a existência de instituições que tenham sucedido tais gabinetes, tampouco a incorporação de seus acervos pelas bibliotecas municipais. Foi realizada também pesquisa no Grêmio Literário Recreativo Português do Maranhão, em São Luís. Seu acervo é integrado por obras mais recentes do que as observadas no Pará, além de ser consideravelmente menor.

O gabinete reuniu, em seu seio, portugueses e paraenses. Pode-se dizer que, praticamente, toda a comunidade portuguesa estava agrupada nessa instituição e com ela toda a comunidade letrada da cidade, porquanto, coube a ele o papel de civilizador e de assumir a acepção estabelecida por SHAPOCHNIK em seu estudo sobre o Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.

Numa Belém oitocentista repleta de várias vozes sociais, emanadas da cidade em um processo crescente de urbanização, mudanças extraordinárias se efetivavam, à medida que se mesclavam culturas sob os olhares de influências variadas. (NOBRE, 2009, p.19).

Ademais, o crescente movimento de incentivo à leitura ou desta como prática pública e civilizatória aponta também para a necessidade de abastecimento de livros, para coleções que sugerem os principais interesses de pesquisa daquele tempo, mas também para a constituição ou afirmação de identidades por meio da seleção das obras. Diante dessas constatações, deram origem ao presente trabalho os seguintes questionamentos: qual tem sido o papel das bibliotecas na preservação das memórias musicais no Brasil? Quais os itens bibliográficos de interesse para o estudo da música no acervo da Seção de Obras Raras da Biblioteca Fran Paxeco do Grêmio Literário e Recreativo Português do Pará? Há indícios de que esses itens tenham tido relação com práticas musicais locais ao tempo de sua produção ou derivam de uma ação colecionista posterior? No caso da segunda hipótese, é possível identificar uma intencionalidade nesse processo? Para responder a tais questões, foi empreendida pesquisa de campo em acervos e bibliotecas de diversas regiões do Brasil, bem como pesquisa a trabalhos acadêmicos cujas fontes de pesquisa se conservem em acervos de bibliotecas. Foi realizada pesquisa de campo também em Lisboa, uma vez que parte dos itens bibliográficos analisados possui marcas de proveniência que remetem à capital portuguesa. A análise dos dados se baseia nos já mencionados referenciais acerca da relação entre memória, lugares e identidades (NORA, 1993; CANDAU, 2011) e do patrimônio em bibliotecas (MOUREN, 2007). Recorreu-se ainda a Cataldo e Loureiro (2019), que se dedicaram ao estudo das proveniências e dos objetos que integram acervos ou à **biografia dos objetos**. Segundo o autor e a autora,

[...] gostaríamos de propor a ideia do livro como objeto também no campo da Biblioteconomia como uma forma de analisar esse documento como suporte de memórias que guardam em si falas e trajetórias. Para esse pensamento, lançamos mão dos estudos sobre “Marcas de Proveniência Bibliográfica”. Essas marcas são indícios que podem colaborar para a construção de uma narrativa histórica de determinado exemplar. A base para a compreensão das marcas de proveniência bibliográfica assenta-se em David Pearson (1998; 2019), que é muito enfático sobre a necessidade um [sic] estudo sério das bibliotecas privadas, sua origem, formação e desenvolvimento, pois há muito a apreender destes resultados. Para ele, essas marcas não estão associadas apenas à origem ou ao proprietário, mas também a aspectos que evidenciam o uso do exemplar de um livro. (CATALDO; LOUREIRO, 2019, p.11).

Tendo em vista tais referenciais, serão analisadas, no terceiro item desse trabalho, marcas de proveniência dos itens que compõem a coleção especial – uma coleção dentro da coleção maior, que é a da biblioteca –, denominada Seção de Obras Raras da

Biblioteca Fran Paxeco. Contudo, para responder ao primeiro problema formulado, a questão das bibliotecas enquanto possuidoras de itens de interesse musical para a pesquisa histórica tem lugar na primeira parte deste artigo. Em seguida, passa-se a um olhar mais amplo sobre o Grêmio Literário e Recreativo Português do Pará, para a coleção especial e para alguns itens específicos, cuja análise, a exemplo do que se procederá na última parte do trabalho, também terá suas marcas de proveniência comentadas.

1. O lugar das bibliotecas na preservação das memórias musicais no Brasil

A atuação colecionista em relação aos documentos musicográficos por parte de diversos atores foi responsável por legar ao presente acervos musicais sistematizados. As razões que desencadearam tais coleções podem ter sido as mais diversas: a percepção do risco de perecimento de documentos ante a situação econômica, o desinteresse ou desconhecimento por seus custodiadores, a busca pela afirmação de uma identidade musical local, dentre outras. No rol das grandes coleções, algumas poderiam ser aqui citadas. Na região Norte, a coleção Vicente Salles é hoje custodiada pela Biblioteca do Museu da UFPA. No Nordeste, merecem destaque os recolhimentos realizados pelos padres João Mohana e Jaime Diniz. O acervo João Mohana é hoje custodiado pelo Arquivo Público do Estado do Maranhão, ao passo que o fruto do trabalho de Diniz se encontra em parte no Instituto Ricardo Brennand, em Recife, e em parte na Fundação Gregório de Mattos, em Salvador. A coleção empreendida pelo músico e também padre José Penalva se encontra hoje, juntamente com seu arquivo pessoal, no Museu Claretiano de Curitiba. No Sudeste, a coleção Curt Lange recolhida ao Museu da Inconfidência de Ouro Preto é muito provavelmente a mais expressiva. Localizada também em Minas Gerais, a coleção levada a termo por incentivo de Dom Oscar de Oliveira, terceiro arcebispo de Mariana, é uma das que integram o acervo do Museu da Música de Mariana.

Além dessas grandes coleções, é necessário citar ainda os arquivos eclesiásticos que recolhem partituras, como o da Cúria Metropolitana de São Paulo ou do Cabido da Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro. Há ainda instituições de pesquisa ligadas direta ou indiretamente à Igreja Católica, tais como o Laboratório de Conservação e Restauração Reitor Eugênio Veiga (LEV), da Universidade Católica de Salvador, fundado a partir de uma parceria da universidade com a Arquidiocese de Salvador, e o Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC), ligado à Pontifícia Universidade Católica de Goiás, e que sucedeu o Centro Goiano de Cultura, cuja fundação remete às iniciativas da Arquidiocese de Goiânia. Enquanto o Laboratório Eugênio Veiga conserva em seu acervo versões digitalizadas de livros de Paixões do século XIX, no IPEHBC, razoável quantidade de música religiosa escrita, sobretudo, para formação de bandas é conservada.

No âmbito do catolicismo, as bibliotecas de faculdades e universidades confessionais também preservam interessantes coleções de itens bibliográficos – e, por vezes, documentais – de interesse para a pesquisa histórica em música. Um interessante exemplo é a biblioteca do Instituto de Estudos Superiores do Maranhão/Faculdade Ca-

tólica (lesma), que recolhe o acervo de parte do seminário da Arquidiocese de São Luís. Já em Minas Gerais, a biblioteca do Santuário do Caraça, na cidade de Catas Altas da Noruega, guarda considerável acervo de documentos musicográficos relativos à atuação da Congregação da Missão, dos padres e irmãos lazaristas ou vicentinos, que foram responsáveis pela administração de muitos seminários católicos na segunda metade do século XIX e primeira metade do XX. Em Juiz de Fora (MG), a Biblioteca Redentorista preserva os vestígios dos seminários da Congregação do Santíssimo Redentor, que tem sido responsável pela administração de grandes santuários no país, a exemplo de Aparecida do Norte. As duas congregações têm presença relativamente recente no Brasil, mas ainda assim guardam interessantes acervos.

Dentre as congregações com presença mais antiga no país, um item bibliográfico merece particular destaque, por possivelmente ter alguma ligação com as práticas locais à época de sua produção⁷. Trata-se de um exemplar datado de 1620 do *Processionarivm monasticvm ivxta consvetvdinem Monachorum Nigrorum Ordinis S. P. N. Benedicti Regnotum Portugaliae* (PROCESSIONARIVM, 1620) ou, em tradução livre, Procecionário monástico de acordo com os costumes dos monges negros da ordem de nosso Santo Pai Bento do reino de Portugal (Fig. 1). A distinção entre os beneditinos negros e beneditinos brancos se faz em razão da cor de seu hábito: os primeiros são os monges da Ordem de São Bento (O.S.B.), que ocupam a Arquibadia de São Sebastião da Bahia desde sua fundação, como primeiro mosteiro beneditino do Brasil, ao passo que os monges brancos são da Ordem Cisterciense da Comum Observância (O. Cist.) e da Estrita Observância (O.C.S.O.). Assim, resta clara a ligação entre esse item bibliográfico e a ordem à qual se destina, reforçando a hipótese de sua relação com as práticas musicais de função religiosa locais no século XVII.

7 Embora pareça ser a hipótese mais provável, não há indícios exaustivos para tal afirmação. Algumas marcas de proveniência apontam para a presença do livro na biblioteca do mosteiro no início do século XX: um carimbo do “*Archivum Archicoenobii Brasiliensis Bahiae*” e um *ex-libris* de Dom José Endres, monge beneditino e historiador atuante no início do século XX no mosteiro da Bahia. Por outro lado, há de se ter em conta o provável impacto, sobre os acervos das **livrarias** das casas religiosas no Brasil, da supressão de ordens religiosas na gestão de Dom José I, no século XVIII, e da proibição dos noviciados, por Dom Pedro II, em 1855, que causou considerável diminuição no número de religiosos no país, a ponto de ter sido necessária uma restauração dessas ordens a partir da vinda de monges e frades de províncias alemãs e de outras regiões da Europa em fins do século XIX.



Fig. 1: Detalhes da folha de rosto e da primeira página de música do manual de procissões dos beneditinos, disponibilizado em formato digital na internet pelo Arqúicenóbio da Bahia (PROCESSIONARIUM MONASTICVM, 1620).

O exemplo das bibliotecas católicas revela, dessa maneira, como os acervos de bibliotecas podem revelar práticas de leitura e até mesmo práticas musicais baseadas em música escrita. Ademais, as coleções bibliográficas testemunham a própria produção impressa de fontes de interesse para o estudo da história da produção, ensino e das práticas de música.

No âmbito das bibliotecas públicas, deve ser citada inicialmente a Coleção de Manuscritos Musicais de Ernesto Nazareth, recolhida à Biblioteca Nacional, que foi reconhecida pelo Programa Memória do Mundo da Unesco. Para além dessa coleção, é possível citar a vasta coleção de documentos musicográficos e sonoros recolhidos à Divisão de Música e Arquivo Sonoro (Dimas/BN), dentre as quais, a Coleção Thereza Christina Maria, coleção especial constituída de itens que pertenceram às imperatrizes D. Leopoldina e D. Thereza Christina.

Para além dos itens que integram as bibliotecas no presente, a pesquisa aos catálogos das livrarias extintas – segundo Castagna (2006), a paleoarquivologia – constitui eficiente fonte para o conhecimento dos acervos no passado, revelando hábitos de leituras, interesses e possíveis usos musicais dos itens a elas recolhidas. Para além dessa via, marcas de proveniência também são úteis em investigações com tal propósito. Neste sentido, é possível citar um carimbo da “Biblioteca Real” na folha de rosto do *Rituale Sacri, Regalis ac Militaris Ordinis B. V. Mariæ de Mercede Redemptionis Captivorum, ad usum Fratrum Ejusdem Ordinis in Congregatione Magni Paraensí...*, o “Ritual da Ordem Sagrada, Real e Militar da Beata Virgem Maria das Mercês para a Redenção dos Cativos para o uso dos irmãos dessa mesma ordem na congregação do Grão-Pará”, de 1780 (GABY, 2018, p.40). Adquirido por Vicente Salles em Portugal, esse único exemplar conhecido – que atualmente é custodiado por sua viúva – traz um carimbo “Biblioteca

Real”⁸, permitindo que se descubra parte da história do item bibliográfico. Foi também em uma biblioteca que André Gaby (2019) localizou outro item bibliográfico raro ligado aos frades mercedários do Pará: na Seção de Obras Raras da Biblioteca da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo se encontra um manual sacro contendo todos os sacramentos administrados aos enfermos, nos rituais de exéquias e pelo sufrágio das almas para o uso dos religiosos do Grão-Pará. Semelhantemente ao *Rituale*, o *Manuale* dos mercedários é o único exemplar conhecido da obra. Mais do que o uso do item bibliográfico em determinada prática musical, nestes casos, sua presença em acervos de bibliotecas atesta a existência de tais obras. Os dois volumes são, portanto, livros raros no sentido mais estrito do termo, já que “livros raros são, principalmente, livros únicos, o que inclui os manuscritos, desenhos e livros impressos mantidos em uma única cópia ou em poucas cópias” (MOUREN, 2007, p.26, tradução nossa).⁹

Outro item único de interesse para o estudo da música foi localizado na biblioteca particular de D. Pedro Gastão de Orleans e Bragança, em Petrópolis (RJ). Em 2005, Alberto Ikeda e Paulo Castagna fizeram o registro fotográfico de *Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confusão*, escrito pelo pernambucano Luís Álvares Pinto, em 1776, que se tornou posteriormente o tema da investigação doutoral de Alexandre Röhl (2016).

Passando de coleções mais amplas relacionadas à história do Brasil ao âmbito estadual, seria possível citar o caso da biblioteca do estado do Maranhão. No Acervo de Obras Raras da Biblioteca Pública Benedito Leite se encontram *Principios elementares de musica*, e *Noções de musica*, dois livros escolares de autoria dos maranhenses Domingos Thomas Vellez Perdigão e Antonio dos Reis Rayol, datados de 1869 e 1902, respectivamente (SALOMÃO, 2019). Tais obras não apenas permitem ampliar o conhecimento acerca da história do ensino de música em determinado período da história do Brasil, como também revelam claramente o caráter local desse ensino.

Da Coleção de Obras Raras da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais, registra-se a presença de um volume do *Cantum Ecclesiasticum* sistematizado por Filipe de Magalhães (1571-1652), com data de impressão de 1720, pela oficina tipográfica de Antonio Pedrozo Galram, em Lisboa (Fig. 2).

8 É interessante notar que não foi grafado “Bibliotheca”, mas “Biblioteca”, o que possibilita a formulação de hipóteses acerca da datação do carimbo, da procedência do item e de quando ele possivelmente deixou de integrar o acervo.

9 Original: “Les livres rares sont en premier lieu les livres uniques_ce_ qui englobe les manuscrits, les dessins, et les livres imprimés conservés en un seul exemplaire ou très peu d’exemplaires”.



Fig. 2: Detalhes da folha de rosto e primeira página de música do manual *Cantum Ecclesiasticum*, de Filipe de Magalhães, recolhido à Coleção de Obras Raras da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais (MAGALANICUS, 1720).

A história do exemplar ainda é pesquisa a ser realizada. Embora inicialmente compreendida quando de sua consulta *in loco*, não logrou muito êxito. Há de se notar que o verso da folha de rosto traz um carimbo com a indicação “Biblioteca Palacio da Liberdade” e datação manuscrita de 1982. A encadernação do volume seguramente não é do século XVIII e aponta possivelmente para o século XX. Na mesma coleção se encontra ainda o livro *Hymnologia Sacra*, do padre mestre frei José da Assumpção, agostiniano. O item foi impresso em Lisboa, em 1738.



Fig. 3: Detalhes das marcas de propriedade e de proveniência do exemplar de *Hymnologia Sacra* (ASSUMPÇÃO, 1738), que integra a Coleção de Obras Raras da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais.

Apesar do título sugestivo, não se trata de obra para uso musical, mas da explanação de todos os hinos do tempo do *Breviário Romano* e de alguns santos, que deveria ser utilizado pelos pregadores para a “composição, e ornato dos feus Sermoes” (AS-

SUMPÇÃO, 1738, f.1). Foi trazido a este trabalho, contudo, com o objetivo de se observarem as marcas de proveniência e propriedade, tais como o *ex-libris* de Gabriel Augusto Mendes, editor da cidade de Évora, uma marca de propriedade manuscrita e a possível indicação rasurada da localização topográfica do volume na *livraria* da casa religiosa onde se encontrava inicialmente, em muito semelhante às marcas de proveniência do acervo do Grêmio Literário e Recreativo do Pará, como se verá adiante.

2. O acervo da Biblioteca Fran Paxeco e um olhar sobre a coleção especial

A Biblioteca Fran Paxeco está localizada no terceiro andar da Sede Social do Grêmio Literário e Recreativo Português, na Rua Senador Manuel Barata, no bairro da Campina, em Belém do Pará, próxima à centenária Igreja de Sant'Anna. A consulta ao acervo corrente é autorizada ante a prévia identificação na portaria instituição. Já o acervo da coleção especial, de itens bibliográficos dos séculos XVI a XVIII, tem passado por um processo de restauro e conservação dos itens, o que tem inviabilizado sua consulta¹⁰. A coleção nem sempre esteve localizada nesse endereço. Inicialmente, o Gabinete Português de Leitura era sediado na Rua Belém, número 1, no primeiro andar, passando, ainda no ano de fundação, a funcionar em uma sede provisória localizada no Largo da Independência, hoje Praça Dom Pedro II. Apesar das mudanças de endereço, os itens bibliográficos mais antigos se conservaram. Ainda no tocante à conservação, é importante ressaltar que suas estantes de madeira de lei parecem ter tido papel fundamental na preservação dos itens, uma vez que o tipo de madeira escolhido evitou a infestação por agentes biológicos, tais como cupins e brocas (Fig. 4).

10 Recomenda-se aos interessados, sobretudo àqueles que se encontram fora do estado do Pará, o contato prévio com a instituição a fim de tomarem conhecimento das políticas de acesso aos consulentes aplicadas à coleção especial.



Fig. 4: Visão Geral da Biblioteca Fran Paxeco, do Grêmio Literário e Recreativo Português em 2017. Fonte: Fotografia nossa.

O acervo da biblioteca conta hoje com mais de 40 mil itens, dos quais, 1.165 somente com obras de Camilo Castelo Branco, o que posiciona sua **Coleção Camiliana** entre as mais expressivas do mundo. No acervo que se poderia dizer corrente ou de consulta local estão livros dos séculos XIX e XX. Na prateleira dedicada à música, chamam a atenção dez itens de *Biographie des Musiciens*, de François-Joseph Fétis – volumes 1 a 8 e suplementos dos volumes 1 e 2 –, impressos no século XIX. Do mesmo autor, conserva-se no acervo um exemplar da segunda edição do *Traité complet de La Théorie et La Pratique de L'Harmonie*, impresso em 1879. Igualmente interessante é um *Graduale Romanum* impresso em 1862 com a marca de propriedade do Grêmio de 1871, apenas nove anos após a impressão (Fig. 5).



Fig. 5: *Graduale Romanum* (1862) e detalhe das marcas de propriedade: iniciação manuscrita “do Gremio Littº Portuguez” datada de 1871 e carimbo úmido posterior.

Há ainda uma coletânea de partituras para órgão, para uso em serviços religiosos, *Le Service Paroissial: 50 morceaux pour orgue*, de Charles Ferlus ([1876]), com uma anotação manuscrita que sugere ter pertencido a uma coleção anterior, embora não seja possível identificá-la (Fig. 6).

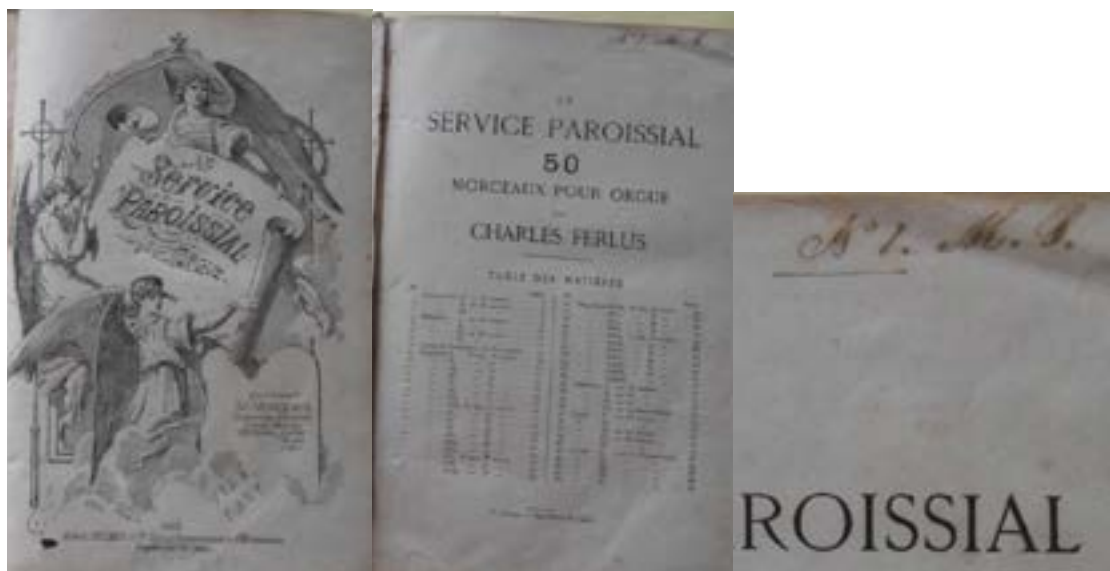


Fig. 6: *Le Service Paroissial*, de Charles Ferlus, do acervo da Biblioteca Fran Paxeco e o detalhe da anotação manuscrita em seu sumário, sugerindo ser o primeiro item de uma possível coleção.

Se a presença de autores franceses, quer na obra de Fétis, quer na coletânea de obras para órgão, aponta para as práticas musicais do século XIX e um teórico de produção expressiva para o período, dois volumes de *Os Musicos Portuguezes*, de Joaquim de Vasconcellos (1870), revelam o caráter identitário da instituição que o adquiriu para sua coleção (Fig. 7). Aspecto a ser notado em tais itens é sua encadernação, em capa dura de cor cinza, que revela um padrão que se repete em diversos itens da Seção de Obras Raras e até mesmo em outros acervos da cidade de Belém. As características físicas da encadernação e os padrões tipográficos das lombadas dos livros apontam possivelmente para sua aquisição das mãos do alfarrabista António Maria Pereira, ainda no século XIX. As razões que motivaram sua escolha como principal fornecedor de livros para o Gabinete de Leitura são somente conjecturadas, uma vez que, segundo Valéria Augusti (2009, p.2), os documentos relativos às reuniões da diretoria desapareceram, não permitindo atestar com certeza as razões. Tais documentos certamente apontariam com maior clareza os critérios para a seleção das obras.



Fig. 7: Encadernação e folha de rosto de *Os Musicos Portuguezes*, de Joaquim de Vasconcellos (1870), na Biblioteca Fran Paxeco. Detalhe do padrão de encadernação nas estantes.

Diferentemente da classificação dos itens no acervo corrente – com códigos próprios ao sistema de bibliotecas –, a coleção especial de livros antigos e raros tem seus itens classificados pela datação e disposição nas estantes de acordo com este critério. Para tanto, haviam sido colocados marcadores que não agrediam a encadernação ou as páginas dos livros, conforme se vê na coleção de leis e decretos do Concílio de Trento, que contém inclusive o *Index* dos livros proibidos pela Igreja Católica à época (Fig. 8).



Fig. 8: Exemplo de marcador de datação em *Sacrosancti et Oecumenici Concilii Tridentini* (1580), na Seção de Obras Raras da Biblioteca Fran Paxeco.

A respeito das obras raras, o critério é evidentemente aplicável a uma encadernação possivelmente do século XVIII, de manuscritos e impressos sobre diversos temas, dentre os quais, diversos tratados e acordos comerciais entre Portugal e outros países. Em um dos manuscritos leem-se menções à regulamentação da censura prévia de publicações. Nas anotações é feita referência ao Título 102 do Livro V das Ordenações Filipinas, de 1603 (MONTENEGRO et al., 2008, p.108), e são mencionados os reformadores protestantes Calvino e Lutero (Fig. 9).



Fig. 9: Detalhes de conjunto de fólios manuscritos encadernados em uma coletânea sobre temas diversos, na Seção de Obras Raras da Biblioteca Fran Paxeco (OBRAS VARIAS, [17--]).

Um impresso também merece destaque quanto ao critério de raridade:

O volume de *Chronographia y Repertorio de los Tiempos* da biblioteca é o segundo a ser encontrado fora da Espanha, aponta a especialista em preservação de patrimônio Ethel Soares. Existem só outros sete exemplares no mundo. Publicado em 1585, o livro do astrônomo espanhol Francisco Vicente de Tornamira trata de temas como a criação do universo e o movimento dos planetas e as constelações (ALVES; ORTEGA, 2018).

A seleção das obras mais antigas, que aparentemente não mais seriam utilizadas para a finalidade para as quais foram criadas – a preparação de sermões ou o ensino de teoria musical, por exemplo –, parece remeter à busca pela constituição de um acervo fundador que afirme uma identidade. Algumas hipóteses postuladas por Valéria Augusti para a escolha do livreiro parecem se aplicar também à seleção do acervo:

A primeira delas, por certo, diz respeito à nacionalidade da instituição. O fato de ter sido fundada por portugueses provavelmente consistiu em fator preponderante na escolha de um parceiro de mesma nacionalidade, residente em Portugal. [...] O interesse em divulgar as obras dos conterrâneos recém-publicadas em Portugal – desejo este manifesto em inúmeras ocasiões pela diretoria do Grêmio – por certo também justifica essa escolha (AUGUSTI, 2009, p.2).

Esta identidade seria, entretanto, exclusivamente lusitana? Ou seria possível pensá-la como tendo sido luso-amazônica? A segunda hipótese parece mais coerente. Para atestá-la, podem ser estabelecidos paralelos entre alguns itens bibliográficos e a história social e religiosa da Amazônia. A presença holandesa que marcou o processo inicial da dominação da Amazônia pelos europeus pode ser relacionada ao que foi descrito na década de 1980 como “Coleção de Tratados em Alemão Gótico: 1578-1701”, mas que são, na verdade, tratados em holandês – alguns celebrados com Portugal – escritos com tipos góticos (Fig. 10).



Fig. 10: Índice manuscrito dos tratados e exemplo de tratado em língua holandesa, na Seção de Obras Raras da Biblioteca Fran Paxeco (COLEÇÃO..., [17--]).

Item mais específico acerca da Amazônia é o livro que contém a crônica de viagem do jesuíta Cristóbal de Acuña (1597-1676) traduzida para francês: *Relation de La Riviere des Amazones*, “sobre a cópia impressa em Paris em 1682” (D’ACUGNA, [1682?]). Ordens religiosas que realizaram missão também são representadas nas autorias de livros que integram a coleção, tais como diversas obras de jesuítas. Delas, destaca-se *Libro del Bien Del Estado Religioso* – redigido originalmente em latim e traduzido para espanhol –, do padre Jerónimo Plati, pelo fato de seu exemplar trazer uma marca de proveniência da biblioteca ou livraria de São Francisco de Xabregas ou Convento de Santa Maria de Jesus (Fig. 11). Em pesquisa de campo em Lisboa, não foi constatado acervo remanescente do convento franciscano, no complexo deste antigo convento que hoje abriga o Teatro Ibérico e a Mediateca de Formação Profissional do Instituto do Emprego e Formação Profissional.

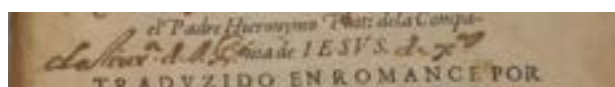


Fig. 11: Folha de rosto de *Del Bien Del Estado Religioso*, na Seção de Obras Raras da Biblioteca Fran Paxeco, com o detalhe da marca de propriedade "da livr.ª de S. Fr.co de X.as" (PLATI, 1595).

Uma possibilidade de prosseguimento da pesquisa dos itens não musicais, mas que excede os limites deste trabalho, é a pesquisa nos catálogos das bibliotecas das casas religiosas que foram extintas quando da Reforma Geral Eclesiástica, que ocorreu em Portugal, em 1834, que extinguiu todos os mosteiros, conventos, hospícios e demais casas religiosas masculinas, deixando sob a direção dos bispos as femininas. Tal pesquisa pode ser realizada nos catálogos manuscritos, disponibilizados em formato digital no site da Biblioteca Nacional de Portugal ou por meio do livro *Clavis Bibliothecarum* (GIURGEVICH; LEITÃO, 2016), que buscou sistematizar tais instrumentos de pesquisa.

De volta às ordens e congregações religiosas atuantes na Amazônia, uma ordem de presença característica da região Norte é a dos mercedários espanhóis, que poder-se-ia dizer representada pela obra *Consideraciones sobre todos los evangelhos*, do padre mestre frei Hernando de Sanctiago (1568), religioso da Ordem de Nossa Senhora das Mercês para a Redenção dos Cativos (Fig. 12). O livro, em espanhol, foi impresso em Lisboa, em 1598, ao tempo da União Ibérica (1580-1640). Há ainda obras religiosas do universo da dominação espanhola da América, como é o caso de algumas impressas no México.



Fig. 12: Folha de rosto de *Consideraciones sobre todos los Evangelios*, na Seção de Obras Raras da Biblioteca Fran Paxeco, com o detalhe da marca de propriedade "Da livr.^a de S. Bento de X.as" (SANCTIAGO, 1598).

A construção do Convento de São Bento de Xábregas ou Convento do Beato data do século XV e teria servido à Congregação dos Lóios, dos Cônegos Seculares de S. João Baptista ou "Cônegos Azuis". Após uma extensa história que inclui saques, incêndios e outras avarias, o convento passou à iniciativa privada e tem hoje uso empresarial. Em pesquisa de campo, sequer foi possível adentrá-lo. Tal convento poderia não apresentar qualquer relação com a Amazônia não fosse o fato de o primeiro bispo empossado do Maranhão ter sido um cônego secular da Congregação de São João Evangelista¹¹. Note-se que, entre 1679 e 1689, período do bispado de Dom Gregório dos Anjos, o Maranhão era a única diocese da Amazônia, sendo que o Bispado de Belém data de 1719. Já a Ordem da Santíssima Trindade, do bispo Dom Frei José Delgarte, do Maranhão, entre 1716 e 1724, está representada no acervo por um item que possui, inclusive, marca de propriedade (Fig. 13).

11 O primeiro bispo indicado, em 1677, foi o franciscano Dom Frei Antônio de Santa Maria, da província de Santo Antônio, que renunciou sem tomar posse no Maranhão.



Fig. 13: Folha de rosto de *Institutio sive Fundatio Ordinis Sanctissimae, ac individuae Trinitatis & Redemptionis Captivorum*, impresso em Lisboa, na Seção de Obras Raras da Biblioteca Fran Paxeco, com o detalhe da marca de propriedade "Do Fr. Caetano de S. [San?] [Trind?]"¹² (INSTITUTIO..., 1591).

A ordem dos carmelitas, também atuante em toda a Amazônia, do Maranhão ao Alto Rio Negro também está representada no acervo, em um breviário dedicado aos frades e religiosas do Carmelo, impresso em Veneza em 1757. É também de autoria de um carmelita o *Tratado de La Inmaculada Concepción de la Virgen Maria N. S.*, do padre mestre frei Alonso Sobrino. O item tem marca de proveniência da Livraria de Nossa Senhora das Graças de Lisboa, principal casa da ordem dos agostinianos descalços na Península Ibérica. Em pesquisa de campo nessa casa, foi possível localizar ainda um acervo de tamanho considerável, conforme se verá mais adiante. Note-se, na marca de proveniência, a localização topográfica do item na biblioteca: estante, casa (prateleira) e número do livro (Fig. 14).

¹² A dificuldade na leitura do nome gera dúvida sobre o possuidor do livro. É certo se tratar de um "Frei Caetano", talvez da Santíssima Trindade. Há ainda notícias de um "Frei Caetano de S. Léu", que realizou missões na Bahia, tendo sido citado inclusive por Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, e um Fr. Caetano do Espírito Santo, guardião do convento de Santo Antônio de Ipojuca, em Pernambuco, no século XVIII. A segunda letra da segunda linha se parece mais, contudo, com um "S" caudado do que com um "L". Por outro lado, parece improvável o uso de "Espírito Santo" em latim para a assinatura.



Fig. 14: Detalhe da marca de proveniência na folha de rosto de *Tratado de la Inmaculada Concepción de la Virgen Maria N. S.* (SOBRINO, 1615), na Seção de Obras Raras da Biblioteca Fran Paxeco: "Da livr.^a da Graça de Lx.^a | C. 2-80 | Est.e [ilegível] | Caza [ilegível] | n.º [ilegível]".

A partir da observação de tais itens, parece clara a busca por uma seleção que não apenas tratasse de Portugal, mas que também reconstituísse, de certo modo, a história da Amazônia.

Finalmente, destaca uma marca de propriedade de "Manoel Marçal da Sylveira" no curioso livro *Anatomico Jocosso: que em diversas operaçoens manifesta a ruindade do corpo humano, para emenda do viciofo* (ZEFERINO, 1760). O nome do possuidor consta de documentos portugueses da década de 1770, relacionado a Cascais, Portugal, sendo neles tratado como "Reitor" (OLISIPO, 1947, p.21-22). Não há indícios de sua presença no Brasil, o que reforça a hipótese de que a aquisição do volume seja tardia, ao tempo da constituição do acervo do Gabinete Português de Leitura. Feitas tais considerações, passa-se, finalmente, aos itens de interesse musical constantes da Seção de Obras raras da Biblioteca Fran Paxeco.

3. Fontes musicais e a busca por vestígios de atividades musicais locais

A Seção de Obras Raras abriga diversos itens que são de interesse para o estudo da música, datados dos séculos XVI ao XVIII. Há escritos que lidam com os textos musicais ou com o modo de fazer música, em grande parte, escritos por teólogos, há um livro de teoria musical e outro sobre o canto gregoriano, um manual de procissões para uso dos agostinianos descalços e, finalmente, coletâneas de libretos de ópera. Para sistematizar a apresentação dos itens será adotada, portanto, essa sequência.

Dos itens que tratam de música ou dos textos que são cantados, o mais antigo é o *Psalterium Decachordum*, de 1598, com encadernação em pergaminho, possivelmente original. A encadernação é reforçada com pedaços de folhas manuscritas. Trata-se de uma obra de exercícios espirituais, redigida pelo abade cartuxo Jean Michel de Coutances (1535-1600). Uma tradução para o título da obra seria:

Saltério de dez cordas: no qual se transmite método utilíssimo para o estabelecimento da atenção e devoção às salmodias e orações vocais: para o uso dos vários nomes de Deus, preces e petições fervorosas: aqui são apresentados e explicados, para que sempre e em toda parte os fomentem, e as jaculatórias das orações a Deus, não pouco úteis para o progresso no amor divino. (CONSTANTINENSI, 1598, f.1, tradução nossa)¹³.

Um dos recursos do método de Coutances para que se decorem as orações é muito semelhante, visualmente, à mão de Guido D'Arezzo (992-1050), sistema mnemônico de leitura musical (Fig. 15).



Fig. 15: Detalhe do *Chiropsalterium* ou a "mão-saltério", em *Psalterium Decachordum* (CONSTANTINENSI, 1598, p.11), na Seção de Obras Raras da Biblioteca Fran Paxeco.

Igualmente de caráter teológico, mas que versa sobre textos de hinos católicos – tais como o *Akathistos*, à Mãe de Deus – é *S. Iosephi Hymnographi e Mariale*, do padre Hipólito Marraccio Luques, clérigo regular da Congregação da Mãe de Deus (LUCENSIS, 1661). Este item e o anterior – o *Psalterium* – não apresentam marcas de proveniência exaustivas que permitam recobrar suas histórias. O mesmo se pode dizer sobre o Discurso *Theologico sobre los Theatros y Comedias de este siglo*, do jesuíta Ignacio de Camargo (1650-1722), impresso em Lisboa, em 1690. A obra possibilita um olhar para possíveis práticas musicais de seu tempo na Espanha (CAMARGO, 1690). Não há qualquer indício, entretanto, de seu uso no território amazônico quando de sua produção. O caráter lusitano das obras se revela na seleção: ainda quando escritas em espanhol, muitas foram impressas em Portugal.

13 Original: "Psalterium Decachordum: In quo traditur Methodus vtilissima, tum ad stabiliendam sub Psalmodia & Oratione vocali attentionem & deuotionem: tum ad ufum variorum Dei nominum, & obsecrationum, ac petitionū falutarium: quæ hîc proponuntur & explicantur, vt & eis semper & vbique fomentur, & iaculatoriæ ad Deum orationes, ad proficiendum in amore Dei non parum vtilēs".

Pouco menos antiga, mas de interesse mais estritamente musical, é a edição do exemplar de *Arte minima que com semibreves se prolaçam: trata em tempo breve, os modos da Maxima, & Longa sciencia da Mufica*, do padre Manoel Nunes da Sylva (1640-1740). Embora este volume não tenha marcas de proveniência, a encadernação em capa cinza sugere que tenha sido adquirido do alfarrabista António Maria Pereira quando da constituição do acervo, no século XIX. Conforme se vê a seguir, semelhante tipo de encadernação é o de *Arte do Cantochoão*, do compositor português Mathias de Sousa Villa-Lobos (1643-1704). Ambas constam do catálogo da biblioteca do Grêmio publicado em fins do século XIX (CATALOGO DA..., 1893).



Fig. 16: Detalhe da encadernação de *Arte Minima*, de Manoel Nunes da Sylva (1704), e da lombada de *Arte do Cantochoão*, de Villa-Lobos (1688), ambos do acervo de obras raras da Biblioteca Fran Paxeco.

Se os exemplares de *Arte Minima* e *Arte do Cantochoão* têm em comum a ausência de marcas de proveniência – à exceção da encadernação –, um fator que os difere são as marcas de uso. Se o primeiro não aparenta intervenções, o segundo traz, no rodapé da página de erratas, a anotação manuscrita “Efta emmendado dos erros”¹⁴. Ao longo de todo o livro há intervenções com tinta ferrogálica com as correções (Fig. 17). Apesar de recorrentes, não há qualquer identificação de quem as teria realizado.

¹⁴ Aparentemente, tais emendas são a adequação às disposições da errata. Não se descartou, contudo, a hipótese de que alguma possa ter sido realizada para a correção da ortografia ou até mesmo em razão da passagem do sistema hexacórdico ao heptacórdico muito mais tarde. Tal verificação haverá de ser realizada no futuro.



Fig. 17: Detalhe da correção manuscrita no exemplar de *Arte do Canto Chão*, de Villa-Lobos (1688), do acervo de obras raras da Biblioteca Fran Paxeco.

Um *Manuale Processionum* de 1733 é o item efetivamente musicográfico da coleção. Semelhantemente ao *Rituale* e ao *Manuale* mercedários para o uso dos religiosos do convento do Pará que se mencionou anteriormente, o *Manuale Processionum* também tinha destinatários bastante bem definidos, os agostinianos descalços de Portugal. Já no prefácio da obra lê-se uma saudação aos “irmãos da sagrada religião em nossa família agostiniana do reino lusitano” (MANUALE..., 1733, p.2, tradução nossa)¹⁵. Por um lado, o possível uso local seria descartado pelo fato de não se ter registro de missão de agostinianos na Amazônia no século XVIII, por outro, a indicação da proveniência do volume é bastante clara: “N.sa S. Da Graça de Lyx.a” (Fig. 18). A busca em catálogos relativos ao convento (CATALOGO DOS..., 1751; BIBLIOTECA AUGUSTINIANA, 1750) não revelou, entretanto, tal item, sendo possível que este permanecesse no coro, para uso dos religiosos professos e em formação. Em pesquisa de campo, em Lisboa, foi possível ter contato com o acervo remanescente no complexo arquitetônico da antiga casa religiosa agostiniana. Por outro lado, não foi possível obter até o momento o catálogo desse acervo, para então proceder à comparação e, eventualmente, à constatação de existência de itens semelhantes ainda em seu lugar de origem. A hipótese mais provável é que parte do acervo da *livraria* e do convento de Nossa Senhora da Graça tenha sofrido descaminho quando da Reforma Geral Eclesiástica de 1834, tendo sido posteriormente comercializada por livreiros portugueses na segunda metade do século XIX¹⁶.

15 Original: “Fratribus nostrae in nostris Augustinianis familiis Lusitanae Regni universis in Domino salutem & aeternam felicitatem”.

16 A visita a feiras e sebos em Lisboa reforça tal hipótese.



Fig. 18: Folha de rosto e lombada do *Manuale Processionum* (1733), no acervo de obras raras da Biblioteca Fran Paxeco. Note-se a marca de proveniência: "N.sa S. Da Graça de Lyx.a".

Por fim, uma série de encadernações de libretos de óperas representa a maior amplitude temporal como categoria, estendendo-se as datas de impressão das fontes de fins do século XVI à segunda metade do século XVIII. A primeira a ser mencionada tem na lombada gravado *Comedie Varie T. 81*, sugerindo integrar uma extensa coleção, que certamente não aparece completa na Seção de Obras Raras, e da qual também não há indícios da biblioteca que a abrigava originalmente. Os títulos contidos nesta encadernação e as respectivas datações constam do quadro que segue.

Título	Autoria	Local e ano
<i>I Giochi Troiani: Dramma per Musica</i>	Carlo Sigismondo Capece	Roma, 1688
<i>Il Furto: Comedia</i>	M. Francesco D'Ambra	Venetia, 1596
<i>La Peregrina Costante: Dramma Sacro</i>	Loreto Vittorii	Roma, 1647
<i>Alessandro: Comedia</i>	Alessandro Piccolomini	Venetia, 1596

Quadro 1: Libretos na encadernação *Comedie Varie T. 81* ([17--]), com o título, autoria, local e ano de impressão do documento, na sequência em que se encontra na encadernação.

Em outra encadernação, esta sem qualquer inscrição na lombada, há diversos libretos que indicam que foi "*opera rappresentati in Musica*" (Quadro 2), todos eles de autoria de Francesco Busenello, impressos em Veneza, na mesma oficina, em 1656, sugerindo que não tenham sido encadernados a posteriori, mas originalmente.

Título	Local e ano repr.
<i>Delle Hore Ociose</i>	--
<i>Gli Amori D'Apollon e di Dafne</i>	Venetia, 1640
<i>La Didone</i>	Teatro di San Cacciani, 1641
<i>L'Incoronazione di Popea</i>	Teatro Grimano, 1656
<i>La Prosperita Infelice</i>	--
<i>La Statira Principessa di Persia</i>	--

Quadro 2: Encadernação de libretos sem título (BUSENELLO, 1656), com o título, autoria, local e ano de impressão do documento e da representação da obra, na sequência em que se encontra na encadernação.

Há ainda oito tomos de óperas e dramas de autoria de Carlo Goldoni, tais volumes apresentam, contudo, uma conexão menos forte com Portugal do que os três tomos encadernados – possivelmente ainda no século XVIII – sob o título de *Opere Varie* ([17--]a, [17--]b, [17--]c). Trata-se de libretos de óperas apresentadas em Lisboa, na década de 1770, no Teatro da Rua dos Condes (Fig. 19).



Fig. 19: Exemplo de libreto de obra representada no Teatro da Rua dos Condes, em Lisboa, no segundo volume da encadernação *Opere Varie* ([17--]b) que integra a coleção especial de obras raras da Biblioteca Fran Paxeco. Note-se a indicação do compositor.

O primeiro volume contém sete representações ocorridas dos anos de 1772 e 1773, ao passo que o segundo, oito, representadas em 1773, e o terceiro, seis, entre 1773 e 1775. Todas as representações dos três volumes ocorreram no Teatro da Rua dos Condes, em Lisboa, à exceção do oratório *Ester*, em cujo libreto consta apenas que seria cantado em Lisboa, no dia 4 de março de 1774, mas sem indicação do local. A fim de sistematizar o conteúdo das três coletâneas de libretos, foi elaborado o quadro que segue (Quadro 3).

Título	Compositor	Ano da representação
TOMO I		
<i>Il Disertore: Dramma Giocoso per Musica</i>	Pietro Gugliemi	1772
<i>L'Anello Incantato: Dramma Giocoso per Musica</i>	Ferdinando Bertoni	1772
<i>L'Isola di Alcina: Dramma Giocoso per Musica</i>	Giuseppe Gazaniga	1772
<i>La Locanda: Dramma Giocoso per Musica</i>	Giuseppe Gazaniga	1772
<i>L'Anello Incantato (Libreto repetido)</i>		
<i>L'Isola di Alcina (Libreto repetido)</i>		
<i>L'Antigono: Dramma per Musica</i>	Francesco di Majo	1772
<i>La Contessa di Bimbinpoli: Dramma per Musica</i>	Gennaro Asteritta	1773
<i>La Betulia Liberata: Dramma Sacro</i>	[sem indicação. Mozart?]	1773
TOMO II		
<i>La Molinarella: Dramma Giocoso per Musica</i>	[Niccolò] Piccini	1773
<i>La Finta Semplice o sia Il Tutore Burlato: Dramma Giocoso</i>	Giacomo Monopoli	1773
<i>La Giardinera Brillante: Intermezo per Musica a Quattro Voci</i>	Giuseppe Sarti	1773
<i>Il Barone di Roca Antica: Intermezo per Musica a Quattro Voci</i>	Carlo Franchi	1773
<i>La Finte Gemelle: Dramma Giocoso per Musica</i>	Niccolò Piccini	1773
<i>Il Matrimonio per Concorso: Dramma Giocoso per Musica</i>	Felice Alessandri	1773
<i>La Sposa Fedele: Dramma Giocoso per Musica</i>	Pietro Guglielmi	1773
<i>Il Cidde: Dramma per Musica</i>	Antonio Sacchini	1773
TOMO III		
<i>L'Isola d'Amore: Intermezo per Musica a Quattro Voci</i>	Antonio Sacchini	1774
<i>L'Amore senza Malizia: Dramma Giocoso per Musica</i>	Bernardino Ottani	1774
<i>L'Orfane Svizzere: Dramma Giocoso per Musica</i>	Antonio Boroni	1773
<i>Calandrano: Dramma Giocoso per Musica</i>	Giuseppe Gazaniga	1774
<i>Il Geloso: Dramma Giocoso per Musica</i>	Alberto Giuseppe	1775
<i>Ester: Oratorio a Cinque Voci</i>	Antonio Sacchini	1774

Quadro 3: Conteúdo das dos três tomos de *Opere Varie* ([17--]a, [17--]b, [17--]c), conservado na seção de Obras Raras do Grêmio Literário e Recreativo Português do Pará.

Por fim, aponta-se a existência de um exemplar do libreto de *Alessandro Nell'Indie*, de Pietro Metastasio (1760), impresso por ocasião de sua representação em Lisboa, no aniversário da rainha D. Maria Anna Vittoria, com música de David Perez, em 1760. Merecem destaque as gravuras dos cenários da ópera que integram o libreto (Fig. 20 e 21).



Fig. 20: Gravura no libreto de Alessandro Nell'Indie (METASTASIO, 1760, f.7), item que integra a coleção especial de obras raras da Biblioteca Fran Paxeco.



Fig. 21: Gravura no libreto de Alessandro Nell'Indie (METASTASIO, 1760, f.16), item que integra a coleção especial de obras raras da Biblioteca Fran Paxeco.

Quanto às marcas de proveniência ou sinais distintivos, o volume traz uma estampa que contém o brasão de Portugal e uma anotação manuscrita no verso da folha de

rosto com sua tradução para o português. Não existem, entretanto, neste volume e nos demais que contêm os libretos, quaisquer indicações de que tenham chegado à Amazônia em época próxima à sua impressão.

Considerações finais

Ao final deste trabalho, é necessário trazer à memória que sequer é possível ter uma estimativa da quantidade de acervos musicais no Brasil, uma vez que estes se encontram recolhidos nas mais diversas condições: arquivos pessoais e familiares, acervos de bandas de música, de igrejas, teatros, instituições destinadas ao ensino de música, escolas, mas também bibliotecas. Como se viu no primeiro item do trabalho, as bibliotecas brasileiras podem recolher às suas coleções livros de considerável antiguidade, como é o caso dos volumes das bibliotecas Nacional e do Estado de Minas Gerais, mas também de raridade comprovada, como é o caso da biblioteca pessoal de D. Pedro Gastão de Orleans e Bragança, em Petrópolis (RJ), e da Seção de Obras Raras da biblioteca que recolhe o volume único conhecido do *Manuale* mercedário dos frades do Grão-Pará, mas também um livro menos raro, que, em razão das marcas de proveniência, é capaz de contar da fundação da própria biblioteca, razão pela qual integra seu acervo fundador (CATALDO; LOUREIRO, 2019).

Embora exista um *Guia do patrimônio bibliográfico nacional de acervo raro* (BIBLIOTECA NACIONAL, 2012), foram apontadas as limitações do procedimento na coleta de dados que embasaram sua produção. Ademais, apenas uma parte das bibliotecas do país que foram visitadas em pesquisa de campo possui catálogo disponível para consulta remota e, mesmo quando possui, há casos em que alguns itens não constam na base de dados. Assim, embora as bibliotecas também tenham o papel de custodiadoras de fontes de interesse musical, ainda há um grande trabalho a ser desenvolvido. Quando os acervos dessas bibliotecas são estudados como coleções de fato, de maneira a observar as conexões entre os diversos itens que os integram, seu estudo permite que sejam constatadas intenções de se constituírem ou legitimarem identidades, gerando pertencimento à comunidade de consulentes.

O acervo da Biblioteca Fran Paxeco do Grêmio Literário e Recreativo Português do Pará revela claramente este interesse identitário, de maneira a preservar, entre os imigrantes, um sentimento de pertencimento cultural. Se, por um lado, a biblioteca revela um caráter universal, com os principais autores em circulação na segunda metade do século XIX e início do XX, por outro, fica evidente a grande quantidade de autores portugueses e de obras impressas em Portugal. Na Seção de Obras Raras, resta clara a afirmação de uma identidade eminentemente lusitana no campo da música, porém luso-amazônida quando se observa sua coleção de maneira mais ampla. Os itens de maior interesse musical foram os textos sobre música, que foram escritos, em parte, por teólogos, os livros de teoria e cantochoão, o *Manuale Processionum* (1733), dos agostinianos descalços de Portugal, e a extensa coletânea de libretos, parte deles representada em Lisboa, no Teatro da Rua do Conde.

A abordagem aqui proposta, de observação dos acervos como conjuntos capazes de revelar memórias e identidades coletivas, e não apenas como simples justaposição de documentos, tem sido empregada há algum tempo para o estudo de acervos de bandas de músicas e instituições religiosas, mas também se revelou eficiente no estudo da coleção especial de uma biblioteca. O estudo das marcas de proveniência, bastante consolidado na área da Biblioteconomia, foi fundamental para a reconstituição da história de cada item.

Embora inexistam, nos itens da Seção de Obras Raras da Biblioteca Fran Paxeco, marcas de proveniência capazes de embasar qualquer inferência do uso de tais fontes em práticas musicais no atual território do Brasil ao tempo de sua produção – tais como menções a algum teatro ou às casas religiosas do Pará, a exemplo das jesuíticas de Santo Alexandre e Vigia ou do convento da Natalidade, dos mercedários –, nem por isso o acervo se torna menos interessante do ponto de vista do estudo das memórias e identidades por meio da constituição do acervo.

Do mesmo modo que a Biblioteca Fran Paxeco do Grêmio Literário e Recreativo Português do Pará, existe uma enorme quantidade de coleções bibliográficas no Brasil que ainda não foi estudada do ponto de vista da Musicologia. Considerando que os estudos musicais se concentraram nos arquivos de bandas, igrejas e outras coleções de documentos musicográficos, os acervos das bibliotecas ainda constituem uma longa via a ser trilhada.

Referências

ABUD, Oneide Silva et al. *Catálogo de obras raras: séc. XVI*. Belém: UFPA; Bibl. Fran Paxeco, 1985a.

ABUD, Oneide Silva et al. *Catálogo de obras raras: séc. XVII*. Belém: UFPA; Bibl. Fran Paxeco, 1985b.

ABUD, Oneide Silva; MOTA, Regina Ruth Pinto; SANTIAGO, Sonia Margareth (Org.). *Catálogo de obras raras: séc. XVIII*. Belém: UFPA; Bibl. Fran Paxeco, 1985.

ALVES, Pedro; ORTEGA, Pepita. Livros raros são descobertos em acervo de biblioteca do Pará: Biblioteca Fran Paxeco, em Belém, conta com cerca de 40 mil livros antigos, e algumas raridades foram encontradas. *Estadão*, São Paulo, 12 nov. 2018. Caderno Cultura. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,livros-raros-sao-descobertos-em-acervo-de-biblioteca-do-para,70002603916>. Acesso em: 14 nov. 2018.

ASSUMPÇÃO, José da. *Hymnologia Sacra em Seis Partes Iguamente Dividida: Parte primeira, na qual com grande variedade de Textos da Sagrada Efcritura, autoridades dos SS. PP. e muitas noticias das hiftorias humanas, se explanaõ todos os Hymnos do*

Tempo do Breviario, e alguns mais de alguns Santos, que por devoção fe acrefcentaraõ a eſta primeira parte. Obra utilissima para os examinandos e naõ menos para os Prègadores... Lisboa Ocidental: [Off.] Jozè Francisco, 1738. Exemplar disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=YW0VZkT01O0C>. Acesso em: 8 jan. 2020.

AUGUSTI, Valéria. Considerações sobre a constituição do acervo do Grêmio Literário Português de Belém do Pará. In: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, 17., 2009, Campinas-SP. *Anais* [...] Campinas: UNICAMP, 2009. 5 p. Disponível em: http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais17/. Acesso em: 10 jun. 2018.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivística: objetos, princípios e rumos*. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivo: estudos e reflexões*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2014.

BIBLIOTECA NACIONAL. *Guia do Patrimônio Bibliográfico Nacional de Acervo Raro*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Fundação Biblioteca Nacional, 2012.

BUSENELLO, Francesco. [Coletânea com vários libretos]. Venetia: Andrea Giuliani, 1656. Seção de Obras Raras da Biblioteca Fran Paxeco, Localização: 1656.

CAMARGO, Ignacio. *Discurso theologico, sobre los theatros, y comedias de este siglo: en que por todo genero de autoridades, en especial de los Santos Padres de la Iglesia, y Doctores Escolasticos, y por principios solidos de la Theologia, se resuelve con claridad la question, de si es, ò no, pecado grave el ver comedias, como se representan oy en los theatros de España*. Lisboa: Empreita de Miguel Manescal, 1690. Exemplar disponível em: <http://purl.pt/14221>. Acesso em: 8 jan. 2020.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CASTAGNA, Paulo. Uma análise paleoarquivística da relação de obras do arquivo musical de Florêncio José Ferreira Coutinho. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 6., 2004, Juiz de Fora-MG. *Anais* [...] Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p.38-84. Disponível em: <https://archive.org/details/UmaAnalisePaleoarquivisticaDaRelacaoDeObrasDoArquivoMusicalDe>. Acesso em: 17 dez. 2019.

CATALDO, Fabiano; LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. Afinal, os Objetos Falam? Reflexões sobre Objetos, Coleções e Memória. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 20., 2019, Florianópolis. *Anais* [...] Florianópolis: ENANCIB, 2019. p.1-20. Disponível em: <https://conferencias.ufsc.br/index.php/enancib/2019/paper/view/951>. Acesso em: 13 mai. 2020.

CATALOGO DA Bibliotheca do Gremio Litterario Português do Pará. Lisboa: Typographia e Stereotypia Moderna, 1893. Disponível em: <http://fcp.pa.gov.br/2016-11-24-18-22-47/catalogo-da-bibliotheca-do-gremio-litterario-portugues-do-para>. Acesso em: 17 dez. 2019.

CATALOGO DOS Livros q.e se axam na Livraria do Conv.to de N. S.ra da Graça de Lisboa. [Lisboa]: cópia de Francisco da Asumpsam, 1751. Disponível em: <http://purl.pt/24993>. Acesso em: 10 jun. 2018.

[COLEÇÃO de tratados em Alemão Gótico: 1578-1701]. Coletânea de tratados comerciais escritos em holandês, [17--], [vários locais de impressão]. Seção de Obras Raras da Biblioteca Fran Paxeco, Localização: 1578.

COMEDIE VARIE. v. 81. – Coletânea de libretos impressos, [17--]. Seção de Obras Raras da Biblioteca Fran Paxeco, Localização: 1688.

CONSTANTINENSI, R. P. F. Ioan. Michaële. *Psalterium Decachordum*: In quo traditur Methodus vtiliffima, tùm ad ftabiliendam fub Pfalmodia & Oratione vocali attentionem & deuotionem: tùm ad ufum variorum Dei nominum, & obfecrationum, ac petitionũ falutarium: quæ hïc proponuntur & explicantur, vt & eis femper & vbique fomentur, & iaculatoriæ ad Deum orationes, ad proficiendum in amore Dei non parum vtilis. Lvnghvn [Lyon, França]: Ioan. Baptista Bvysson, 1598. Exemplar disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=noehMJjg4DkC>. Acesso em: 8 jan. 2020.

D'ACUGNA, Christophle. Relation de la Riviere des Amazones, Traduite , Par feu Mr. de Gomberville ...de l'Academie Françoisfe, Sur l'Original Espagnol Du Pere Christophle D'Acugna Jefuite Sur la Copie imprimée à Paris en 1682. v. 3. Paris: [s.n.], [1682?]. Exemplar disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=dq5LXxfMP4C>. Acesso em: 8 jan. 2020.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Princípios Arquivísticos, Características dos Documentos de Arquivo e as Particularidades dos Acervos Musicais: (des)caminhos do estudo das práticas musicais a partir de documentos musicográficos observados em arquivos e coleções da região amazônica. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 29., 2019, Pelotas-RS. *Anais...* Pelotas: ANPPOM, 2019. p.1-9. Disponível em: <http://anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/view/5574>. Acesso em 15 mai. 2020.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. Desafios da Musicologia Panhispanica na atualidade: uma reflexão. In: ROCHA, E.; ZILLE, J. A. B. (org.). *Musicologia[s]*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2016. p. 25-40. Disponível em: http://eduemg.uemg.br/images/livros-pdf/catalogo-2016/2016_MUSICOLOGIAS_SERIE_DIALOGOS_COM_O_SOM_VOL_3.pdf. Acesso em: 10 mar. 2020.

FERLUS, Charles. *Le Service Paroissial: contenant 50 morceaux, Communions, Elévations, Entrées, etc.* Paris: Alfred Ikclmer et Cie., [1876]. Coletânea de partituras.

GABY, André Alves. Documentos para História da Prática Musical dos Mercedários do Convento da Natalidade do Grão-Pará. In: BARROS, Lílíam; SEVERIANO, Rafael (org.). *Arqueologia Musical Amazônica*. Belém-PA: Paka-Tatu, 2018. p. 39-58.

GABY, André Alves. O segundo volume dos mercedários do convento do Pará. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE MÚSICA SACRA, 2., 2019, Rio de Janeiro. *Anais [...]* Rio de Janeiro: UFRJ, 2019. No prelo.

GIURGEVICH, Luana; LEITÃO, Henrique. *Clavis Bibliothecarum: catálogos e inventários de livrarias de instituições religiosas em Portugal até 1834*. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2016.

GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José et al. *El Archivo de los Sonidos: la gestión de fondos musicales*. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008.

GRADUALE ROMANUM: complectens Missas omnium Dominicarum et Festorum duplicium et semiduplicium totus anni necnon officium nocturnum Nativitatis Domini et praecipua processiones | Cantu reviso juxta manuscripta vetustissima. Parisiis: Jacobum Lecokere et Socios, 1862.

INSTITUTIO sive Fundatio Ordinis Sanctissimae, ac individuae Trinitatis & Redemptionis Captivorum. Vlyssippone [Lisboa]: Emmanuel de Lyra Typ., 1591.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

LUCENSIS, S. P. Hippolyti Marraccii. *Josephi Hymnographi, ... Mariale: quo ejusdem S. Josephi de augustissima coeli terraeque regina Deipara Virgine Maria opera omnia quae reperiri potuerunt, ex graecis mm. ss. codicibus collecta, latine reddita notisque illustrata, nunc primo publicantur studio ac labore*. Romae: Typis Ignatij de Lazaris, 1661.

MAGALANICUS, Philippus. *Cantum Ecclesiasticum Praecibus apud Deum Animas Juvandi, Corporaque Humandi Defunctorum Officium, Missa et Stationes juxta Ritus Sacrosanctae Romanae Ecclesiae Ominum Ecclesiarum Matris et Magistrae: Juxta Breviarium, Missalique Romani novissimam recognitionem*. Ulyssipone Occidentali: Thypographia Antonij Pedrozo Galran, 1720. Exemplar disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/bg6/UCBG-MI-109/globalItems.html>. Acesso em: 8 jan. 2020.

MANUALE Processionum cum Benedictionibus Solemnibus, Privatisque Omnibus, Quibus Utitur Sancta Romana Ecclesia, & Precibus, Aliisque Quamplurimis, Omnibus Officium Romanum Persolventibus Inserviens, Collectum Opera, et Industria Fratrum Ordinis Eremitarum ac Descalceatorum S. Augustini in Regno Portugalliae. Ulyspone Orientali: Typographia Augustiniana, 1733. Localização: SOR, Biblioteca Fran Paxeco, catálogo, v.3, n. 30 (1733). Exemplar disponível em: https://almamater.uc.pt/pt-pt/fundo_antigo/manuale_processionum_cum_benedictionibus_solemnibus_privatisque_omnibus_quibus_uitur. Acesso em: 10 set. 2018.

METASTASIO, Pietro. *Alessandro Nell'Indie*: Dramma Per Musica da Rappresentarsi Nel Gran Teatro Nuovamente Eretto Alla Real Corte Di Lisbona Nella Primavera Dell' anno MDCCCLV Per Festeggiare Il Felicissimo Giorno Natalizio di sua Maestà Fedelissimo D. Maria Anna Vittoria Regina Di Portogallo, Algarve, &c. Per Comando Della Sacra Real Maestà Del Re Fedelissimo Nostro Signore [...] La Musica e del Sig.e David Perez [...]. Lisbona: Regia Stamperia Sylviana, 1760. Exemplar disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/libretos/mas1221056.pdf. Acesso em: 16 out. 2019.

MONTENEGRO, Antonio Torres *et al.* *História: cultura e sentimento; outras histórias do Brasil*. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Cuiabá: Ed. da UFMT, 2008.

MOUREN, Raphaële. *Manuel du Patrimoine en Bibliothèque*. Paris: Electre – Éditions du Cercle de la Libraire, 2007.

NORA, Pierre. Entre a Memória e a História: a Problemática dos Lugares. *Projeto História*, São Paulo, n.10, p.7-28, dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/0>. Acesso em: 10 jan. 2019.

OBRAS VARIAS. Coletânea de manuscritos e impressos, [Portugal, 17--]. Seção de Obras Raras da Biblioteca Fran Paxeco, Localização: 1762 – Sentença do Parlamento de Pariz.

OLISIPO: Boletim do grupo "Amigos de Lisboa", Lisboa, a. 10, n. 38, abr. 1947. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Olisipo/1947/N38/N38_master/Olisipo_N38_Abr1947.PDF. Acesso em: 10 jan. 2020.

OPERE VARIE. v. 1. Coletânea de libretos impressos de óperas representadas em Portugal. [17--]a, [Portugal]. Seção de Obras Raras da Biblioteca Fran Paxeco, Localização: 1772-1773.

OPERE VARIE. v. 2. Coletânea de libretos impressos de óperas representadas em Portugal. [17--]b, [Portugal]. Seção de Obras Raras da Biblioteca Fran Paxeco, Localização: 1773.

OPERE VARIE. v. 3. Coletânea de libretos impressos de óperas representadas em Portugal. [17--]c, [Portugal]. Seção de Obras Raras da Biblioteca Fran Paxeco, Localização: 1773-1775.

PLATI, Hieronymo. *Libro del bien del estado religioso: compuesto...* Medina el Campo : Santiago del Canto, 1595. Seção de Obras Raras da Biblioteca Fran Paxeco, Localização: 1595.

PROCESSIONARIVM Monasticvm Ivxta Consuetudinem Monachorum Nigrorum Ordinis S. P. N. Benedicti Regnotum Portugaliae. Conimbricae [Coimbra]: Off. Didacum Gomez de Loureyro, 1620. Disponível em: <http://saobento.org/livrosraros/?p=164>. Acesso em: 10 jan. 2020.

RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira. *O Solfejo Heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a Teoria Musical Luso-Brasileira do século XVIII*. São Paulo, 2016. 535 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/144346>. Acesso em: 12 abr. 2020.

SACROSANCTI ET OECUMENICI CONCILII TRIDENTINI Paulo III. Iulio III & Pio III Pont. Maximo celebrati, canones et decreta... Lvngdvni [Lyon, França]: Gvliel Rovllivm, 1580.

SANCTIAGO, Hernando de. *Consideraciones sobre Todos los Evangelhos de los Domingos, y Fiestas de La Quaresma*. Lisboa: Antonio Aluarez, 1595.

SALOMÃO, Kathia. O ensino de música no Maranhão: uma análise nos livros escolares de Perdigão (1869) e Rayol (1902). *Cadernos de História da Educação*, v.18, n.3, p.712-730, 2019. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/che/article/view/51742>. Acesso em: 12 mai. 2020.

SOBRINO, Alonso. *Tratado de La Inmaculada Concepción de la Virgen Maria N. S.: dirigido al...* Sevilla: Gabriel Vejarano, 1615. Seção de Obras Raras da Biblioteca Fran Paxeco, Localização: 1615.

SYLVA, Manoel Nunes. *Arte minima, que com semibreve prolaçam tratta em tempo breve, os modos da maxima, & longa sciencia da musica, offerecida a sacratissima Virgem Maria senhora nossa, debaixo da invocação da Quietaçam, cuja imagem esta em a Santa Sé desta cidade, por seu author o P. Manoel Nunes da Sylva, mestre cathedratico do collegio de S. Catharina do illustrissimo senhor arcebispo & do coro da parochial igreja de santa Maria Magdalena, na qual foi baptizado*. Lisboa: Officina de Miguel Manescal, 1704. Exemplar disponível em: <https://www.loc.gov/resource/muspre1800.101320/?st=gallery>. Acesso em: 15 mar. 2020.

VASCONCELLOS, Joaquim de. *Os Musicos Portuguezes: biographia – bibliographia*. 2 v. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870. Exemplar disponível em: <https://archive.org/details/osmusicosportug01vascgoog>. Acesso em: 15 mar. 2020.

VILLA-LOBOS, Mathias de Souza. *Arte de Cantochoão: oferecida ao illustrissimo Dom loam de Mello...* Coimbra: Manoel Rodrigues de Almeyda, 1688. Exemplar disponível em: [https://imslp.org/wiki/Arte_de_cantoch%C3%A3o_\(Villa-Lobos%2C_Mathias_de_Sousa\)](https://imslp.org/wiki/Arte_de_cantoch%C3%A3o_(Villa-Lobos%2C_Mathias_de_Sousa)). Acesso em: 15 mar. 2020.

ZEFERINO, Francisco Rey de Abreu. *Anatomico Jocosso: que em diversas operaçoens manifesta a ruindade do corpo humano, para emenda do viciofo...* v. 1. Lisboa: Off. Do Doutor Manoel Alvarez Solano, 1760. Exemplar disponível em: <http://purl.pt/6526>. Acesso em: 15 mar. 2020.

Acervo da Banda de Música da 10ª Região Militar: uma investigação acerca das rotas geográficas e musicais por meio da ferramenta Análise Diplomática Musical

Collection of the Music Band of the 10th Military Region:
an investigation about the geographical / musical routes
through the Musical Diplomatic Analysis tool

Antonio Tenório Sobrinho¹
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
tenorio08_antONIO@outlook.com

Submetido em 29/05/2020
Aprovado em 23/09/2020

Resumo

Bandas de música concentram parte expressiva da documentação musical produzida ou acumulada no Brasil, sobretudo entre as últimas décadas do século XIX e a primeira metade do XX. Este trabalho tem como tema o acervo da Banda de Música da 10ª Região Militar, grupo formado por músicos militares do Exército Brasileiro, sediado no estado do Ceará. O início das atividades da agremiação remonta ao entresséculos, mas, ao longo do século XX, bastante material foi produzido e conservado em seu acervo. Nesta investigação, objetiva-se compreender as proveniências dos documentos musicográficos, de modo a traçar rotas geográficas do processo de constituição do acervo. Para tanto, empreendeu-se Análise Diplomática Musical em diversos conjuntos de fontes do acervo. Os resultados apontam para compositores e copistas ainda pouco conhecidos no panorama nacional, bem como para rotas de circulação das fontes que incluem as cidades de Manaus (AM), Ceará-Mirim (RN), Recife (PE) e Rio de Janeiro (RJ).

Palavras-chave: Acervos musicais brasileiros; bandas militares; análise diplomática musical; práticas musicais no Ceará; trânsitos geográficos de partituras e partes.

Abstract

Music bands concentrate a significant part of the musical documentation produced or accumulated in Brazil, especially between the last decades of the 19th century and the first half of the 20th. This work has as its theme the collection of the Music Band of the 10th Military Region, a group formed by military musicians from the Brazilian Army, based in the state of Ceará. The beginning of the activities of the association dates back to centuries, but throughout the 20th century, a lot of material was produced and preserved in its collection. In this investigation, the objective is to understand the origins of the musicographic documents, in order to trace geographical routes of the process of constitution of the collection. To this end, a Diplomatic Musical Analysis was undertaken in several sets of sources in the collection. The results point to composers and copyists still little known in the national panorama, as well as routes of circulation of the sources that include the cities of Manaus (AM), Ceará-Mirim (RN), Recife (PE) and Rio de Janeiro (RJ).

Keywords: Brazilian musical collections; military bands; musical diplomatic analysis; musical practices in Ceará; geographic transits of scores and parts.

¹ Graduado em Música, habilitação em Trombone, pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Militar músico de carreira do Exército Brasileiro. Mestrando em Música, área de concentração Musicologia, linha de pesquisa História, Estéticas e Fenomenologia da Música, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

1. Introdução

Acervos musicais existem em todo o País, servindo como fiéis guardiões do nosso patrimônio material musical. Pesquisas musicológicas focadas no patrimônio musical brasileiro aparentam estar bem consolidadas na região Sudeste, ficando reservadas para as demais regiões do País ações e experiências pontuais, levando em conta aspectos como conservação, divulgação e pesquisas em acervos musicais.

Resguardadas as devidas limitações, alguns trabalhos, sejam eles de cunho teórico-científico ou mesmo prático, têm se destacado no âmbito do tratamento em acervos musicais ao redor da região Nordeste do Brasil, servindo muitas das vezes como exemplo para a comunidade musicológica nacional. A quantidade de documentos musicais produzida ao longo dos séculos representa um importante demonstrativo da riqueza do nosso patrimônio artístico, cultural e documental. Vejamos, de forma sucinta, alguns desses exemplos.

Inicialmente, destacamos a tese de doutorado da professora e musicóloga Inez Gonçalves, defendida no ano de 2017, realizada pelo Programa de Pós-Graduação em História da UFMG, em parceria com a Universidade Nova de Lisboa, intitulada “Banda de Música da Força Policial Militar do Ceará: uma história social de práticas e identidades musicais (c.1850-1930)”. Esta tese possui um estudo interessante, principalmente por trazer à tona diversas informações a respeito do passado musical militar da cidade de Fortaleza, bem como sobre o estado do Ceará, de forma geral. Acrescenta-se, ainda, a divulgação de fotografias, nomes de compositores e músicos que fizeram parte da Banda de Música da atual Polícia Militar do Ceará, constituindo-se assim como fruto de intenso e importantíssimo trabalho arquivístico e musicológico (GONÇALVES, 2017).

As inúmeras contribuições trazidas pela atuação incansável do padre e musicólogo pernambucano Jaime Diniz não poderiam ser negligenciadas e esquecidas. Em artigo memorável, Líns (2011) nos fornece informações a respeito da trajetória musicológica de Diniz ao elencar a vasta produção intelectual do referido pesquisador. Portanto, é mister dizer que grande parte do que conhecemos e sabemos a respeito do passado musical – principalmente religioso – do Nordeste devemos ao padre Jaime Diniz (LÍNS, 2011).

Os trabalhos musicológicos baseados em fontes documentais musicais desenvolvidos nos últimos anos pelos professores e pesquisadores Carvalho Sobrinho, Dantas Filho e Cerqueira tiveram o papel de alçar a figura do musicólogo João Mohana, trazendo à luz o riquíssimo e vasto acervo deste último para a comunidade científica musicológica nacional. O referido acervo atualmente se encontra disponível no Arquivo Público do Estado do Maranhão (CERQUEIRA, 2018; DANTAS FILHO, 2010; CARVALHO SOBRINHO, 2004).

Outro marco nos estudos musicológicos nacionais têm sido os trabalhos desenvolvidos pelo professor Pablo Sotuyo Blanco, com ênfase no estado da Bahia. Suas contribuições possibilitaram uma ampliação a respeito do entendimento sobre o passado musical daquela região, trazendo avanços significativos em relação aos estudos sobre acervos musicais da Bahia e de outros estados do Nordeste brasileiro (BLANCO, 2015a; BLANCO; ARAÚJO, 2016; BLANCO, 2008).

Estudos sobre conservação e preservação dos acervos musicais nos estados de Alagoas e Sergipe têm se destacado em âmbito regional e nacional; como exemplo, citamos os estudos musicológicos de Souza (2012) e Rabelo (2014), respectivamente. No estado de Pernambuco, o trabalho realizado no Acervo Jaime Diniz tem obtido importantes resultados, contribuindo ainda mais para o desenvolvimento musicológico em âmbito regional e nacional também.

Citamos ainda estudos iniciais a respeito de acervos musicais no Rio Grande do Norte (DUARTE, 2018a) e do acervo das Ursulinas de Ilhéus, na Bahia (DUARTE, 2018). Cabe ressaltar que uma quantidade significativa de monografias (TCC) tem sido produzida nos cursos de Graduação em Música que, de forma direta e/ou indireta, trazem em seu bojo estudos sobre acervos musicais na região Nordeste do Brasil. Infelizmente, grande parte dessa produção científica musicológica fica restrita aos repositórios universitários, não sendo publicadas em anais de eventos ou por meio de artigos em revistas especializadas, o que dificulta o mapeamento dos estudos sobre acervos documentais musicais na referida região.

Os exemplos tratados acima não têm a finalidade de serem exaustivos e taxativos, tendo em vista que inúmeros acervos musicais espalhados por todos os estados da região Nordeste do nosso país ainda não tiveram estudos aprofundados e específicos a respeito de sua composição, conservação e preservação, por exemplo. Tal fato impossibilita-nos de realizar um efetivo mapeamento desses acervos documentais musicais. Por outro lado, importa ressaltar que as ações desenvolvidas por musicólogos a respeito desse patrimônio arquivístico musical nordestino têm se tornado cada vez mais frequentes, levando em conta que um dos sintomas dessa presença, até mesmo em âmbito nacional, pode ser vista na crescente participação em eventos científicos e publicações em periódicos especializados.

Diante do exposto, se torna cada vez mais evidente a necessidade de aproximação dos estudos musicológicos com as chamadas Ciências da Informação, destacando a Arquivologia, Paleografia, Biblioteconomia, Diplomática e outras. Estudar os acervos documentais musicais de forma sistêmica, eficiente, eficaz e com certo grau de profundidade certamente levará os musicólogos ao encontro das teorias e ferramentas oriundas dessas áreas do conhecimento. A historiografia musicológica brasileira tem nos mostrado isso por meio de inúmeras tentativas de criação, adaptação e utilização de conceitos e ferramentas metodológicas dessas ciências “auxiliares” em documentos musicais ao longo das últimas décadas.

Posto isso, este trabalho busca dar continuidade ao processo de adaptação e utilização de conceitos oriundos da ciência diplomática visando ao desenvolvimento de uma ferramenta que possibilite o estudo dos documentos musicais de forma ampla, contribuindo sobremaneira para os avanços metodológicos no âmbito dos estudos sobre acervos musicais em nosso país. A união entre as duas ciências (Musicologia e Diplomática) nos levou à necessidade de cunhar o termo Musicologia Diplomática, extraíndo daí uma das ferramentas possíveis que denominamos Análise Diplomática Musical, a qual se pretende utilizar e ampliar seu entendimento no presente trabalho musicológico.

Com vistas a desenvolver e ampliar o entendimento sobre a referida ferramenta para análise de documentos musicais, utilizamos documentos musicais recolhidos do acervo da Banda de Música da 10ª Região Militar, órgão pertencente ao Exército Brasileiro, sediado na cidade de Fortaleza, Ceará. Buscamos respostas para as seguintes perguntas: quais rotas geográficas/musicais existiram no passado da referida instituição? Seria possível identificá-las por meio dos documentos musicais existentes em seu acervo?

A partir da delimitação desses problemas, iniciamos um estudo analítico dos documentos musicais (partituras) por meio da utilização da ferramenta Análise Diplomática Musical, que resultou em algumas respostas sobre as quais discorreremos ao longo deste estudo.

Buscando dar clareza ao entendimento dos objetivos propostos, estruturamos o artigo em cinco seções, excluindo a presente introdução. Inicialmente contextualizaremos e analisaremos brevemente a situação atual em que se encontra o acervo em debate, trazendo informações, problemas e propondo soluções para o tratamento dos documentos musicais recolhidos na referida instituição. Em seguida, discorreremos sobre a utilização do termo “Diplomática” no âmbito das pesquisas musicológicas brasileiras, buscando entender a forma que se tem utilizado este termo, bem como suas finalidades. Na terceira seção, será explicado e aclarado o que entendemos por Musicologia Diplomática, discorrendo a respeito de seus objetivos e forma de aplicação no campo da pesquisa musicológica.

A quarta seção foi reservada para demonstrar a aplicabilidade dos conceitos da ferramenta proposta, bem como exemplificar sua utilização em documentos musicais oriundos do acervo da Banda de Música da 10ª Região Militar. Por fim, a última seção levanta alguns problemas e dificuldades teórico-metodológicas, além de propor soluções para estudos futuros que envolvam a união entre estudos musicológicos com as chamadas Ciências da Informação.

2. Acervo da Banda de Música da 10ª Região Militar: um olhar abrangente

Localizado nas dependências do 23º Batalhão de Caçadores, na cidade de Fortaleza (CE), o acervo musical da Banda de Música da 10ª Região Militar apresenta dificuldades semelhantes àsquelas encontradas em outras instituições musicais brasileiras, não se constituindo como uma exceção. Inicialmente, as inúmeras obras musicais, incluindo a grande quantidade de cópias, não estavam separadas por nenhum critério, fosse ele cronológico, por estilo, compositor ou qualquer outro. Esse primeiro problema foi constatado e enfrentado quando do início do processo de inventário, iniciado no mês de abril de 2020, uma vez que foi necessário abrir caixa por caixa, uma a uma, para poder selecionar as obras e iniciar a inventariação das mesmas.

Ainda não temos condições de afirmar ou mesmo deduzir a quantidade aproximada de metros lineares que o acervo possui. Foram contabilizadas aproximadamente 100 (cem) caixas, sendo que dentro delas há outros tipos documentais diferentes de obras e cópias, como, materiais didáticos musicais. Atualmente o trabalho é desenvolvido por

um militar músico da instituição, e a consulta pode ser feita mediante solicitação prévia e justificada. A respeito da conservação, conforme veremos a seguir, os documentos estão dispostos em pastas de plástico corrugado e, apesar da falta de organização, os mesmos apresentam bom estado de conservação em sua maioria.



Fig. 1: Caixas de plástico corrugado utilizadas para acondicionamento das fontes musicais do acervo da Banda de Música da 10ª Região Militar

Devido ao processo de organização e tratamento do acervo estar em fase inicial, ainda não foi iniciada a etapa de higienização das fontes, nem mesmo ações para controle de agentes biológicos foram realizadas. O ambiente em que se encontra o acervo é uma sala sem ventiladores ou ar-condicionado, sendo a única forma de ventilação vinda por meio da abertura das janelas. A sala também serve como setor administrativo da Banda de Música da referida instituição. Os invólucros apresentam-se em diversos tipos, muitas vezes possuindo cliques de papel, em sua maioria, enferrujados. A organização das fontes mais antigas se dava por obras, o que acabou facilitando o primeiro contato com o acervo.



Fig. 2: O acervo está disposto em um armário de cimento

Por mais que não se tenha apresentado um tratamento técnico e específico sobre as fontes documentais musicais do referido acervo ao longo dos anos, foi possível verificar a ideia de valorização, pertencimento e até mesmo identidade para com a preservação do acervo, constituindo-se como um bem de alto valor histórico e artístico-musical para os integrantes da Banda de Música. Atualmente existe uma distinção clara entre arquivo histórico e corrente. As fontes são produzidas hoje por meio de programas computadorizados. Ainda não foi possível realizar o resgate do repertório contido no material mais antigo, tendo em vista as limitações próprias da fase em que se encontra todo o processo de tratamento arquivístico – a inventariação da documentação musical disponível.



Fig. 3: Documentos manuscritos musicais selecionados na fase do inventário

Destacamos ainda que a maioria das fontes é manuscrita. O conjunto de obra mais antigo encontrado data do ano de 1918. Além de manuscritos, existem conjuntos documentais impressos datados em anos e épocas distintas. Por fim, sobre o repertório, verificou-se que de maneira ampla se tocava principalmente estilos musicais tipicamente militares, como marchas, dobrados e canções diversas. No entanto, para determinado período foi possível identificar a presença de expressiva quantidade de valsas, aberturas de óperas e outras músicas “ligeiras”, certamente utilizadas em ocasiões não militares junto à sociedade civil, além de algumas composições religiosas.

3. Musicologia e Diplomática: breve reflexão a respeito da utilização do termo no Brasil

Durante todo e qualquer processo de inovação científica, seja teórica ou metodológica, se faz necessário saber a respeito daquilo que já tem sido produzido, destacando sua forma de utilização, seus atores e respectivas motivações, bem como o campo de aplicação, dentre outros fatores que devem ser levados em consideração. Tais atitudes darão maior respaldo ao pesquisador, uma vez que ele não estará incorrendo em equívocos, tratando de assuntos que ele possa deduzir que estaria inovando, mas que, na realidade, sem avaliar os devidos critérios, estará fazendo mais do mesmo, replicando um conhecimento que, muitas vezes, a literatura sobre o respectivo assunto é farta.

Portanto, visando tomar as devidas precauções, apresentaremos uma breve relação de trabalhos musicológicos que de alguma forma utilizaram o termo “Diplomática” em seus estudos, nominando seus autores e falas, além de procurar entender os objetivos e as finalidades que os mesmos buscaram ao utilizar o termo em questão. Para realizar tal empreitada revisional e bibliográfica, utilizamos o critério cronológico para que possamos visualizar como se deu a utilização do termo “Diplomática” ao longo das últimas duas décadas nos estudos musicológicos realizados no Brasil.

Em nosso levantamento bibliográfico musicológico, o termo aparece pela primeira vez em um artigo de autoria do musicólogo Carlos Alberto Figueiredo, publicado em 2004, cujo título recebido foi “Tipos de Edição”. Aqui, o autor cita algumas formas de realizar edições musicais e, dentre uma delas, cita o que ele denominou de “Edição Diplomática”. Para Figueiredo (2004, p.44),

A Edição Diplomática está a um passo adiante da Edição Fac-similar, ao apresentar um texto musical fiel o mais possível ao original, porém transcrito pelo editor, acrescentando, pois, um componente interpretativo que a Edição Fac-similar não pode ter. Tem caráter eminentemente musicológico, sendo baseada numa única fonte, mas com possibilidade de metodologia crítica. (FIGUEIREDO, 2004, p.44).

Após a publicação deste artigo, foi possível identificar certa influência obtida entre grande parte dos musicólogos que buscavam realizar edições musicais no País. O autor se tornou uma referência com o referido trabalho, fato que pode ser constatado a partir da quantidade de citações encontradas sobre o assunto. Como nosso objetivo não é esgotar

a totalidade de trabalhos disponíveis sobre o tema, optou-se por selecionar apenas dois exemplos em que as ideias trazidas por Figueiredo (2004) foram replicadas. Vejamos.

Em sua recente dissertação de Mestrado em Música, Silva (2018) buscou tratar, sob a ótica da edição e da catalogação, das obras não publicadas da compositora Adelaide Pereira da Silva. Dentre as formas de edições utilizadas em seu trabalho, o autor destaca a “Edição Diplomática”.

A edição diplomática, assim como a fac-similar, também se baseia em uma única fonte e procura retratar com a maior fidelidade possível o texto musical. Busca refletir, na medida do possível, o que está fixado no original por meio de transcrição. Nesta tipologia, admite-se a possibilidade, com certa parcimônia, de se estabelecer uma metodologia crítica, permitindo a apresentação e inserção de elementos interpretativos ao texto musical e conservando a notação original. (SILVA, 2018, p.40).

Ao compararmos a referida definição dada pelo autor supracitado com aquela utilizada por Figueiredo (2004), verificamos facilmente a similaridade entre as duas citações. Tal semelhança não ocorreu por acaso, tendo em vista que o próprio autor afirma ter se baseado nas ideias de Figueiredo (2004) a respeito do que seria a Edição Diplomática em música. Ou seja, foi possível identificar claramente a influência deste último sobre o primeiro.

Outro exemplo de replicação das ideias do musicólogo Carlos Alberto Figueiredo (2004) foi identificado em artigo científico publicado no ano de 2012, em uma publicação conjunta de autoria de Rosbach e Pereira (2012), intitulado “Acervo Heinz Geyer, da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes de Blumenau: catalogação e edição”. No referido trabalho, os autores citam o artigo de Figueiredo (2004) e enfatizam o papel referencial obtido por este último na obra dos mesmos. Rosbach e Pereira (2012, p.89) fazem referência a Figueiredo (2004) ressaltando que ele “[...] sistematizou sete tipos de edição musical: fac-similar, diplomática, crítica, urtext, prática, genética e aberta”. Neste exemplo, verifica-se mais uma vez a aparente influência de Figueiredo (2004) e a forma como o termo “Diplomática” foi empregado no artigo em destaque, resumindo-se a apenas um dos tipos de edições musicais disponíveis e elencadas pelo musicólogo Carlos Alberto Figueiredo.

Uma década depois do famigerado artigo que trata sobre os tipos de edição musical, Carlos Alberto Figueiredo (2017) publicou mais uma obra que também teve impacto em diversos trabalhos acadêmicos que tratam sobre o assunto. Dessa vez, o autor buscou ampliar o significado do termo “Edição Diplomática”. Contudo, verificou-se que o autor repetiu a mesma definição utilizada em 2004:

A edição diplomática está um passo adiante da edição fac-similar ao trazer o texto musical transcrito diplomaticamente, ou seja, o mais fiel possível ao original, apresentando, pelo fato de ser uma transcrição, um componente interpretativo que a edição fac-similar não pode ter. Tem caráter eminentemente musicológico, sendo baseada em única fonte, mas com possibilidade de metodologia crítica. (FIGUEIREDO, 2017, p.54).

Em seguida, após repetir exatamente a definição utilizada em 2004, o autor inicia uma espécie de aprimoramento do conceito, enfatizando que “o texto gerado pela edição ou transcrição diplomática deve refletir, na medida do possível, aquilo que está fixado na fonte” (FIGUEIREDO, 2017, p.54). Figueiredo (2017) busca, ainda, realizar algumas críticas, ou limitações, quando da utilização da Edição Diplomática, enfatizando que

As edições diplomáticas não parecem ser boa opção para as fontes que transmitem o repertório sacro e religioso brasileiro dos séculos XVIII e XIX. Em primeiro lugar porque as edições desse tipo representam uma sofisticação que os recursos normalmente disponíveis não podem dar conta. Em segundo lugar porque as edições diplomáticas estão associadas, na maior parte das vezes, com notações arcaicas, e a notação da maioria das fontes brasileiras dessa época já é estabilizada, dispensando esse tipo de transcrição. (FIGUEIREDO, 2017, p.56-57).

Conforme exposto no início desta seção, nosso intuito não é criticar ou questionar a validade dos argumentos utilizados pelos autores em debate, mas realizar um levantamento bibliográfico sobre a aparição do termo “Diplomática” em trabalhos musicológicos brasileiros. Dando continuidade ao que nos propomos, o musicólogo Paulo Castagna (2008) destaca o termo como sendo um dos integrantes daquilo que ele chamou de “Edição Acadêmica”, elencando a edição diplomática juntamente com as edições crítica, aberta, fac-similar, genética etc. (CASTAGNA, 2008, p.10).

Trazemos à baila também a dissertação de Mestrado em Musicologia de Thaís Rabelo (2014), intitulada “Estudo Histórico e Organológico em torno do Órgão de tubos de Laranjeiras (SE)”. Na ocasião, Rabelo (2014) realiza um expressivo resumo histórico a respeito do desenvolvimento da Ciência Diplomática. No entanto, a utilização do termo no referido trabalho se resume a mero papel auxiliar utilizado na fundamentação teórica do estudo em questão, ou seja, conforme a própria autora,

[...] a Diplomática não se afasta de nossa pesquisa (que fez uso de outros documentos que não unicamente os tido como diplomáticos), mas complementa e corrobora, permitindo-nos uma análise mais ampla e ao mesmo tempo mais aprofundada dos documentos estudados, nos conduzindo a uma pesquisa mais coerente. (RABELO, 2014, p.13).

Outro exemplo de aparição do termo “Diplomática” encontra-se na tese de Doutorado em Música de Araújo (2018), que recebeu o seguinte título: “Patrimônio documental musicográfico e iconográfico musical no Brasil: problemas e soluções”. Após analisarmos a forma como o termo foi utilizado, verificamos que o autor faz uma brevíssima contextualização histórica sobre a Ciência Diplomática e resume a aplicação do termo a alguns exemplos de transcrições das informações contidas em partituras, como nomes de compositores e títulos de obras (ARAÚJO, 2018, p.20).

Para finalizar este tópico, citamos a definição de “Edição Diplomática” utilizada por Cerqueira (2016, p.154), na qual nos informa que este tipo de edição “tem o objetivo de manter maior fidelidade às convenções de notação musical do contexto de criação da fonte, sendo um tipo de edição mais recorrente nos estudos musicológicos”. Em resumo, o ponto em comum evidenciado entre todos os exemplos aqui relatados é o de que

o termo “Diplomática” foi e tem sido utilizado para determinar um tipo de edição musical, sem, contudo, ter sido estabelecido de forma sistematizada quais seriam as formas de utilização desse tipo de edição, relegando, muitas vezes, o seu significado ao mero e simples sinônimo de fidedignidade, próximo do real ou o mais autêntico possível. Com isso, optamos pelo entendimento de ampliar a visão a respeito da utilização do termo “Diplomática” em estudos musicológicos nacionais, trazendo a ideia central de que é possível demonstrar que existem possibilidades muito maiores de relacionar a Música com a Diplomática, não se resumindo a um simples termo – “Edição Diplomática”.

4. Musicologia diplomática

O termo “Musicologia Diplomática” foi cunhado na tentativa de ampliar e aprofundar a união entre as duas ciências. Temos encontrado barreiras para avançar nessa empreitada conceitual, mas também obtivemos interessantes resultados, principalmente algo de “inédito” no sentido de não replicar ferramentas metodológicas de além-mar. Alguns trabalhos de monografias e artigos foram elaborados tomando como base teórica e metodológica as ferramentas oriundas da Musicologia Diplomática (SEVERINO; FONSECA, 2018; DUARTE, 2018; SILVA; FONSECA, 2017).

Para além das divergências, o ponto central a ser tratado neste estudo é a questão da inovação teórica e metodológica. As pesquisas em acervos musicais têm adquirido cada vez mais relevância no cenário musicológico nacional, levando em consideração a ampliação do conceito de patrimônio histórico, artístico e cultural, incluindo, neste caso, a ideia de patrimônio arquivístico musical. Estudar, preservar ou mesmo conservar um acervo exige que o profissional tenha certo domínio ou, no mínimo, possuir noções básicas sobre o tratamento adequado que deve ser dado aos documentos de arquivo – em nosso caso, os musicais. Mas, para além do manuseio, conservação, higienização e medidas afins, precisamos urgentemente insistir na busca por novos métodos e teorias capazes de acompanhar a mutabilidade tão típica e inerente nos estudos musicológicos. Eis o nosso foco principal: demonstrar, explicar e aplicar a ferramenta Análise Diplomática Musical.

Entretanto, devemos esclarecer um pouco mais sobre o que entendemos e o que queremos dizer quando utilizamos o termo Musicologia Diplomática. Entendemos a Musicologia Diplomática como sendo um conjunto de ferramentas utilizadas para o estudo de documentos musicais. Buscando sempre um diálogo entre a Diplomática e a Musicologia, entendemos o termo Documento Diplomático em seu sentido amplo, envolvendo inúmeros tipos documentais, incluindo aí o Musical. Dentro desta conceitualização, existe uma espécie de ferramenta chamada Análise Diplomática Musical, que, grosso modo, busca estudar os documentos em seus aspectos internos e externos. No nosso caso, propomos tratar dos elementos internos ao documento musical, que, por sua vez, se divide em três tipos: protocolo, texto e escatocolo.

O escatocolo será o foco deste estudo, tendo em vista que ele aborda os vários tipos de informações contidas ao final de um documento, em nosso caso, a partitura. Nessa parte do documento pode vir a inscrição de data, lugar, nomes de copistas ou

compositores e outras informações pertinentes. Com o intuito de aprofundar nosso entendimento e aguçar nossa reflexão, vejamos alguns pontos de vista sobre o significado e respectiva conceituação teórica a respeito do escatocolo.

Nas palavras de Sánchez Prieto (1995, p.206), “en el escatololo o pie del documento se incluyen los siguientes elementos: data tópica y crónica: lugar, día, mes y año de formalización del documento”, que seria “aquella en que el órgano que ejerce la competencia firma o acredita la autenticidad del documento”. A predominância da linguagem cartorária na referida citação – em detrimento de uma linguagem musical – é mais uma barreira que pretendemos superar, pois queremos transformá-la em uma linguagem mais acessível e de fácil compreensão para os pesquisadores em música. (SÁNCHEZ PRIETO, 1995, p.206).

Quem nos fornece um dos conceitos mais completos a respeito do que seria o escatocolo é a professora brasileira Belloto (2002). Ao propor uma definição que fosse ampla e abrangente sobre as partes integrantes dos chamados caracteres internos do documento, ela explicita os itens que podem compor a parte do escatocolo. São eles:

1) subscrição/assinatura (*subscriptio*), isto é, a assinatura do emissor/autor do documento ou quem o faça por sua ordem; 2) datação (*datatio*). É preciso distinguir a data tópica da data cronológica, ou o elemento topográfico do elemento cronológico. A primeira é referente à forma como está designado no documento o local onde ele foi assinado. Aí cabe, muitas vezes, não o nome de uma cidade, e sim a denominação de um palácio, de uma sala ou de um logradouro. Isto deve ser obedecido sem que se acrescente a cidade na qual estejam situados. A segunda corresponde ao dia, mês e ano; 3) precação (*apprecatio*), onde, por meio de dois elementos (assinatura de testemunhas e sinais de validação, como carimbos e selos), reitera-se a legalidade do documento. (BELLOTO, 2002, p.40-41).

Dessa forma, podemos perceber que Belloto (2002) destaca que dentro do escatocolo existem subtópicos, ou subdivisões, que são: subscrição/assinatura; datação e precação. Insistimos mais uma vez em ressaltar a predominância de termos técnicos e específicos oriundos da Ciência Diplomática, caracterizando-se, assim, como um dos grandes problemas a serem transpostos e resolvidos no processo de adaptação conceitual para a musicologia.

Selecionou-se mais uma contribuição teórica a respeito da definição do que seria o escatocolo à luz da Diplomática. Alves e Silva (2016) discorrem a respeito da função e contribuição que o escatocolo desempenha ao informar com o máximo de rigor sobre a veracidade e autenticidade dos documentos, uma vez que

É no Protocolo Final ou Escatocolo que acreditamos que a verificação da autenticidade pode ser atestada, uma vez que apresentam a subscrição ou assinatura do autor que atesta o ato ou fato ocorrido, as datas tópicas e cronológicas que identificam o tempo e o lugar onde foi produzido o documento e, por fim, a precação que oferece os sinais de validação como no caso dos selos e carimbos. Desta maneira, fica mais fácil proceder com a autenticidade dos documentos quando recorremos a estes elementos diplomáticos. (ALVES; SILVA, 2016, p.88).

Ressalta-se na citação acima que os autores utilizaram o termo “Protocolo Final” como sendo uma possibilidade de definir o escatocolo também. Neste caso, eles estariam fazendo alusão à primeira parte que compõe os elementos internos de um documento, o protocolo. Resumindo o que foi exposto nesta seção, reforçamos o entendimento do que significa Musicologia Diplomática, destacamos que dentro deste conceito existe o conceito da ferramenta Análise Diplomática Musical, que, por sua vez, se divide em dois tipos: elementos internos e externos. Aprofundamos um pouco mais demonstrando que os elementos internos, que devem ser considerados no processo de análise documental, são divididos em três, sendo eles: protocolo, texto e escatocolo. E, por fim, ampliamos o entendimento conceitual do que se entende por escatocolo, bem como os elementos que o integram, tudo isso sob o enfoque Diplomático.

Carece, portanto, de que apresentemos adaptações conceituais e demonstração da aplicabilidade dessa ferramenta em documentos musicográficos. No tópico seguinte, buscamos alcançar esses objetivos realizando ampliações conceituais, aplicando a ferramenta, discutindo suas limitações e apontando benefícios para os estudos musicológicos que tratem sobre acervos musicais.

5. A busca por proveniências a partir da Análise Diplomática Musical

Com base em documentos musicais – recolhidos do acervo da Banda de Música da 10ª Região Militar –, buscou-se demonstrar a aplicabilidade da ferramenta Análise Diplomática Musical nesta parte do presente trabalho, com o intuito de refletir de que forma seria possível a constatação de “novas” rotas musicais e quais seriam essas rotas, que também chamamos de geográficas, pelo fato de que elas especificam cidades brasileiras onde partituras foram datadas e assinadas.

Além de fornecer informações sobre lugares e datas, este estudo documental possibilitou ainda o conhecimento de “novos” compositores e copistas que, em determinado momento, foram bastante atuantes e presentes em determinadas regiões do Brasil. Para fins didáticos de compreensão do leitor, optou-se pela utilização de quadros a cada exemplo de documento musical para visualizarmos de maneira mais precisa as seguintes informações: autor do documento (compositor e/ou copista), data e local nos quais o documento foi elaborado.

Essas informações caracterizam o que passaremos a denominar de escatocolo musical, propondo assim, uma adaptação terminológica entre termos da Ciência Diplomática e da Musicologia. Em tempo, cabe ressaltar que, além de proporcionar novos conhecimentos sobre o passado musical de determinada região por meio de documentos musicais, nosso objetivo é, também, propor a utilização de uma ferramenta prática, clara e objetiva para os estudos em documentos musicais disponíveis em nossos acervos ao redor do País.

Optamos por dispor os exemplos na seguinte ordem: imagem do documento musical a ser analisado por meio de uma figura e, posteriormente, um quadro no qual será detalhada e aplicada a ferramenta Análise Diplomática Musical por meio do que deno-

minamos de escatocolo musical. Dessa forma, poderemos comparar o documento e a aplicação da ferramenta simultaneamente.



Fig. 4: Documento musical escrito na cidade de Recife (PE). Neste exemplo, o autor se identifica na qualidade de copista.

Nome do autor (compositor/copista)	Local	Data
Aurino Monteiro	Recife	10 de junho de 1935

Quadro 1: Exemplo de aplicação da ferramenta Análise Diplomática Musical por meio do escatocolo musical

Cada exemplo nos permite inferir as diversas variações a respeito do local escolhido pelos copistas no momento da inscrição das informações nos documentos musicais. Essas inconsistências nos permitem observar que não existia uma "norma" a qual os copistas seguiam. De fato, tudo leva a crer que a localização do escatocolo musical dependia da disponibilidade de espaço no documento ou até mesmo de uma questão de escolha livre daquele que produzia a fonte documental musical.

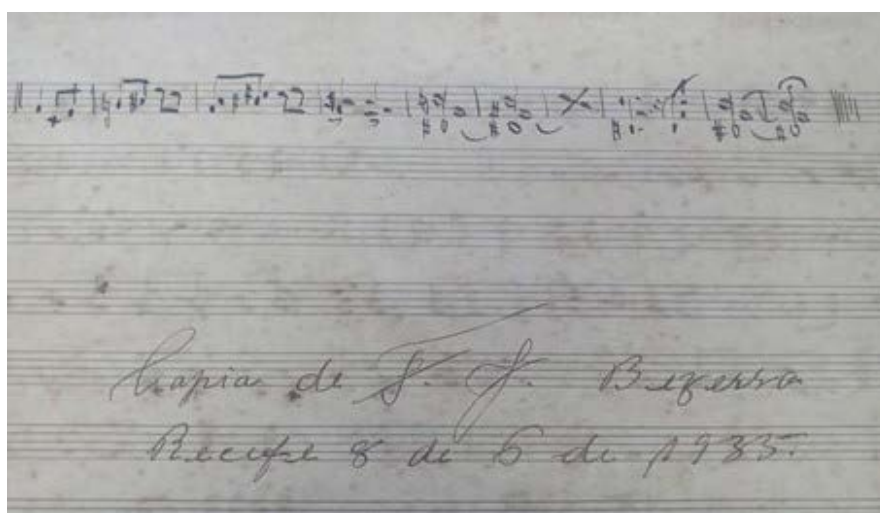


Fig. 5: Neste documento musicográfico, o copista utiliza as duas primeiras iniciais do seu nome, acrescentando a cidade e a data em que a cópia foi produzida

Nome do autor (compositor/copista)	Local	Data
F. J. Bezerra	Recife	8 de 6 de 1935

Quadro 2: Exemplo de aplicação do escatocolo musical

Devido às suas características exploratórias, cabe ressaltar que a ferramenta em estudo pode se desenvolver e abarcar outras partes de um documento musical. Neste trabalho, importa-nos focar a parte final de um documento, conforme já dito anteriormente, o que denominamos de escatocolo musical. Esse item faz parte da ferramenta Análise Diplomática e, conforme demonstrado nos exemplos, amplia o entendimento a respeito das informações sobre a produção documental musical.

A praticidade e a clareza na aplicação desta ferramenta auxiliam o músico-pesquisador no sentido de esquematizar de forma mais objetiva os dados referentes aos lugares em que as obras musicais foram escritas, além das datas e o nome dos autores de determinado documento musicográfico.



Fig. 6: Exemplo de cópia produzida na cidade de Recife (PE)

Nome do autor (compositor/copista)	Local	Data
Washington	Recife	6/6/35

Quadro 3: Exemplo de demonstração das informações adquiridas por meio da aplicação do escatocolo musical

Outro benefício que pode justificar a utilização da ferramenta em destaque é a possibilidade de produzir conhecimento histórico-musical ao disponibilizar nomes de compositores, copistas e lugares onde esses músicos atuaram ou estiveram em algum momento de suas vidas. Se pensarmos na escrita biográfica desses artistas, os argumentos anteriores também serão úteis, uma vez que, por meio dessa sistematização de

informações sobre determinado músico, será possível realizar uma espécie de monitoramento geográfico de sua atuação por meio das fontes documentais musicais.



Fig. 7: Neste exemplo, o copista atentou para a necessidade de informar que o documento musical pertencia a ele. Ceará-Mirim é uma cidade situada no estado do Rio Grande do Norte.

Nome do autor (compositor/copista)	Local	Data
Pertence a Henrique Eustachio	Ceará-Mirim	16 de 12/928

Quadro 4: A utilização da ferramenta por meio do escatocelo musical não se limita apenas a informar nome, local e data, mas, quando necessário, inserem-se informações relevantes, como neste exemplo.

A diversidade de cidades presentes nos documentos em análise aponta para indícios de circulação e novas rotas geográficas, tendo em vista que os mesmos documentos musicais se encontram preservados em um acervo na cidade de Fortaleza (CE), e os demais, espalhados pelas regiões Norte, Nordeste e Sudeste do Brasil. Quais foram as formas de aquisição desses documentos? Teriam chegado até o seu atual acervo por meio de compra, doação ou outra forma ainda desconhecida?

Ainda não temos respostas concretas para essas perguntas, contudo, o que está claro é que em algum momento do século XX houve tráfego dessas partituras, levando músicos a compartilharem diversos estilos musicais e até mesmo um possível mercado de compra e venda de documentos musicais.

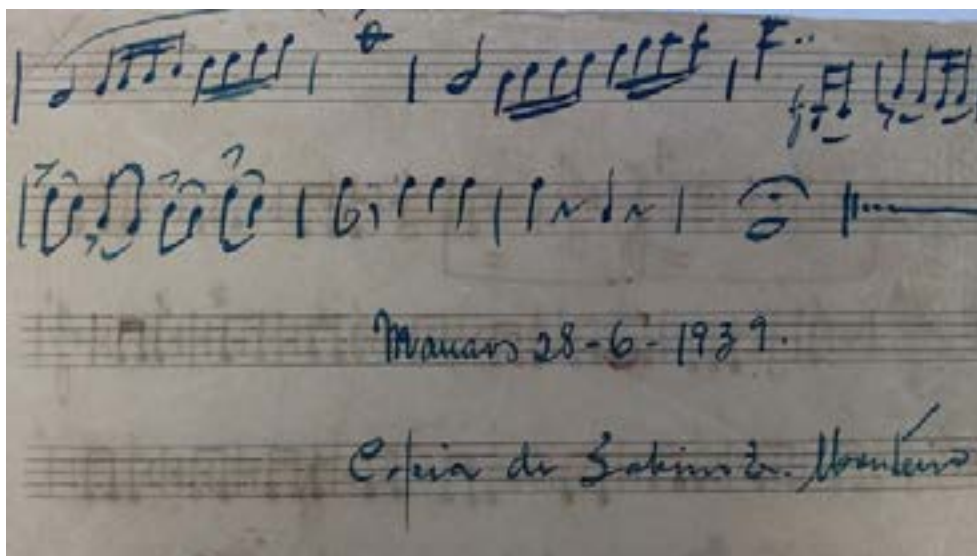


Fig. 8: Neste exemplo, o copista priorizou o nome da cidade e a respectiva data, inserindo-as antes mesmo do seu próprio nome. Ressaltamos a referida localização ser a cidade de Manaus, capital do estado do Amazonas.

Nome do autor (compositor/copista)	Local	Data
Sabino L. (?) Monteiro	Manaus	28 - 6 -1939

Quadro 5: Neste escatocolor musical, chama a atenção a ordem de prioridade dada pelo copista, inserindo o local e data na qual o documento foi produzido



Fig. 9: Documento musicográfico centenário escrito na cidade do Rio de Janeiro, então capital do Brasil

Nome do autor (compositor/copista)	Local	Data
Olympio Saraiva	Vila Militar, Rio de Janeiro	30 – 6 - 18

Quadro 6: Faz-se necessário inserir o máximo de informações disponíveis nos documentos musicais durante a aplicação da ferramenta Análise Diplomática Musical



Fig. 10: Neste exemplo, verificamos a utilização da palavra Baia como sendo o local de produção do documento musical. Provavelmente o mesmo foi escrito em alguma cidade/localidade inserida dentro do atual estado da Bahia, não podendo afirmar com precisão sua exata denominação.

Nome do autor (compositor/copista)	Local	Data
Mario (?) Luiz (?)	Baia	23, de janeiro de 1950

Quadro 7: Outro exemplo de escatocolo musical destacando a fidedignidade no processo de transcrição das informações contidas no referido documento musical.

Por fim, reforçamos o caráter exploratório desta pesquisa, de forma que não se buscou respostas definitivas e ferramentas prontas para o trato com documentos de acervos musicais. Os resultados preliminares deste estudo apontam para a existência de nomes de copistas até então desconhecidos no cenário das pesquisas musicológicas desenvolvidas no Brasil. A proposição de uma ferramenta de análise documental musical vai de encontro com a necessidade presente e latente percebida no contato com acervos musicais espalhados pelo País. Portanto, as informações contidas no escatocolo musical permitiram alcançar os objetivos propostos no início deste trabalho.

6. Considerações finais

A diversidade cultural distribuída e encontrada nos diversos estados da região Nordeste do Brasil exerce forte influência nas questões identitárias de cada sociedade ou

região específica. Sejam os povos dos sertões, da região litorânea ou mesmo serra-na, todos carregam traços identitários característicos. Posto isso, propomos com este trabalho ampliar nossa visão sobre essas questões ao inserirmos as bandas de música nesse contexto de formação e caracterização identitária de determinados grupos da sociedade brasileira. Por mais que o enfoque aqui dispendido tenha recaído sobre um grupo oriundo de uma instituição militar, o que se deve levar em consideração, e as fontes musicais demonstram isso, é o fato de que muitos músicos mantinham laços com outros grupos musicais provenientes da sociedade civil e até mesmo de pessoas ligadas ao clero da Igreja Católica, por exemplo.

Dentre as contribuições visíveis com a consecução deste trabalho musicológico, citamos: conhecimento de novas rotas “geográficas/musicais” nas pesquisas em acervos musicais no Brasil; novos olhares sobre as possibilidades de estudos musicológicos a partir das bandas de música, sejam elas militares ou civis; aproximação teórica e metodológica entre Ciências da Informação e a Musicologia; desenvolvimento e aprimoramento de novas ferramentas para o estudo de documentos musicográficos; revisão bibliográfica musicológica sobre a utilização de termo específico (Diplomática) e presente ao longo das últimas duas décadas em estudos musicológicos brasileiros.

As limitações verificadas durante a demonstração da aplicabilidade da ferramenta Análise Diplomática Musical, por meio do que denominamos de escatocolo musical, se justificam principalmente devido ao seu caráter exploratório. Certamente novas abordagens tenderão a contribuir com o desenvolvimento desta e de outras ferramentas que tenham como enfoque o estudo sobre documentos musicais. Levando em consideração essas limitações teóricas e metodológicas, passamos a entender as lacunas ainda presentes em relação à ausência de respostas para as seguintes questões: de que forma acontecia o comércio e o tráfego de partituras durante a época apresentada nos documentos musicais aqui analisados? Quais foram as motivações para que documentos musicográficos escritos em lugares tão distantes e de difícil acesso à época de sua produção, como exemplo a cidade de Manaus (AM), viessem a ser recolhidos ao acervo da Banda de Música da 10ª Região Militar?

Pesquisas musicológicas em instituições militares ainda são bastante limitadas, levando-se em conta a quantidade desenvolvida nos últimos anos e até mesmo nas últimas décadas. Pouco se sabe sobre o passado musical militar de nosso País. Ampliar nossos olhares no sentido de novas ferramentas que nos auxiliem em estudos sobre acervos musicais espalhados pelo Brasil também possibilitará atingir novos objetos de pesquisas, bem como “novas” instituições. Em nosso trabalho, por exemplo, torna-se relevante o entendimento de que pesquisas musicológicas desenvolvidas em âmbito de uma instituição secular (Exército Brasileiro) permitirão o contato com acervos musicais em todos os estados da federação, tendo em vista a presença física da referida instituição em todas as partes do nosso território. A descentralização do conhecimento musicológico, seja ele sobre acervos musicais ou não, se faz urgente e necessário em meio a um mundo caracterizado por suas constantes e rápidas transformações sociais e culturais.

Referências

- ALVES, I. N. C. N.; SILVA, M. A. T. Análise diplomática da autenticidade de documentos de arquivo pessoal. *Páginas a&b*, S. 3, n. 6, p. 84-96, 2016.
- ARAÚJO, P. I. V. A. Patrimônio musicográfico e iconográfico musical no Brasil: Problemas e soluções. 2018. 647 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- BELLOTTO, H. L. *Como fazer análise diplomática e análise tipológica de documento de arquivo*. Arquivo do Estado e Imprensa Oficial do Estado, São Paulo, 2002.
- BLANCO, P. S. Considerações e modelos para uma ação musicológica consistente na Paraíba. *Claves*, n. 6, nov. 2008.
- BLANCO, P. S. Estratégias visuais na definição da identidade iconográfica do Grupo de Compositores da Bahia. In: BLANCO, Pablo Sotuyo (org.). *Estudos Luso-Brasileiros em Iconografia Musical*. Salvador: Ed. UFBA, 2015.
- BLANCO, P. S.; ARAÚJO, P. I. Acciones estructurantes para la musicología en Brasil: el banco de datos RIdIM-Brasil para fuentes documentales visuales relativas a la cultura musical. In: CONGRESO DE LA ARLAC/IMS, 2., 2016, Santiago de Chile. *Anais [...]*. Santiago de Chile, 12 al 16 de enero de 2016.
- CARVALHO SOBRINHO, J. B. A música no Maranhão Imperial: um estudo sobre o compositor Leocádio Rayol baseado em dois manuscritos do Inventário João Mohana. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 15, n. 25, jul./dez. 2004.
- CASTAGNA, Paulo. A musicologia enquanto método científico. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 1, p. 7-31, 2008.
- CERQUEIRA, Daniel Lemos. Uma edição diplomática do Hymno (1826) de Raimundo José Marinho. *Debate*, Unirio, Rio de Janeiro, n. 17, p. 137-171, 2016.
- CERQUEIRA, Daniel Lemos. "Acervo João Mohana" do Arquivo Público do Estado do Maranhão: algumas observações. *Revista Música*, Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 18, n. 1, 2018.
- DANTAS FILHO, ALBERTO. Acervo Musical João Mohana: Posição regional, situação documental. In: COLÓQUIO/ENCONTRO NORDESTINO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA BRASILEIRA, 1., 2012, Salvador. *Atas [...]*. Salvador, 2012.

DUARTE, F. L. S. A história das práticas musicais e os estudos Musicologia histórica: saberes e diálogos interdisciplinares na pesquisa arquivística da música no Brasil. *In: ENCONTRO INTERNACIONAL E ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO*, 18., 2018, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Anpuh-RJ, 2018a. p. 1-11.

DUARTE, F. L. S. A fonte de uma missa no acervo de Dom Marcolino Dantas recolhido ao arquivo arquidiocesano de natal: um estudo exploratório do contexto de sua produção e uso. *In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DO CAMPO DAS VERTENTES*, 2., 2018, São João del-Rei. *Anais [...]*. São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2018b. p. 113-128.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de edição. *Debates*, n. 7, p. 39-55, 2004.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais*. 2. ed. Rio de Janeiro: S2 Books, 2017.

GONÇALVES, I. B. C. M. *Banda de Música da Força Policial Militar do Ceará: uma história social de práticas e identidades musicais (c.1850-1930)*. 2017. 483 f. Tese (Doutorado em História e Ciências Musicais) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte; Programa de Pós-Graduação em Ciências Musicais Históricas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas; Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2017.

LÍNS, Ricardo Meira. O Legado de Jaime Diniz. *Revista Brasileira de Música*, UFRJ, Rio de Janeiro, v. 24 n. 1, p. 193-203, 2011.

RABELO, Thaís Fernanda Vicente. Estudo histórico e organológico em torno do órgão de tubos de Laranjeiras (SE). 2014. 161 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

ROSSBACH, R. F.; PEREIRA, T. Acervo Heinz Geyer, da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes de Blumenau: catalogação e edição. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 73-100, 2012.

SÁNCHEZ PRIETO, A. B. Documentos administrativos: un ensayo de diplomática contemporánea. *Documentación de las Ciencias de la Información*, Universidad Complutense, Madrid, n. 18. 1995.

SEVERINO, J. A.; FONSECA, M. F. C. José Alves da Trindade: análise primária de suas cópias em arquivos musicais mineiros sob a ótica da diplomática. *In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música* 28., 2018, Manaus. *Anais [...]*. Manaus, 2018.

SILVA, Kevenn Arnold dos Santos; FONSECA, Modesto Flávio Chagas. A transmissão da obra musical em documentos localizados em arquivos mineiros. *In: Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes*, 1., 2017, São João del Rei. *Anais [...]*. São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2017. p. 162-171.

SOUZA, Nilton da Silva. Mapeamento de Arquivos Musicais Públicos e Particulares do Baixo São Francisco: novas perspectivas à luz de novos documentos. *In: COLÓQUIO/ ENCONTRO NORDESTINO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA BRASILEIRA*, 1., 2012, Salvador. *Atas [...]*. Salvador, 2012.

RESSONÂNCIAS HISTÓRICAS DAS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS EM SANTA CATARINA: FLORIANÓPOLIS, ITAJAÍ E JOINVILLE¹

HISTORICAL RESONANCES OF AFRO-BRAZILIAN RELIGIONS
IN SANTA CATARINA STATE: FLORIANÓPOLIS,
ITAJAÍ AND JOINVILLE

Luciano da Silva Candemil²
Universidade Federal do Paraná
lucianocandemil@hotmail.com

Submetido em 06/04/2020
Aprovado em 26/08/2020

Resumo

Trata-se de um estudo sobre o processo histórico das religiões afro-brasileiras em Santa Catarina, em especial a umbanda e o candomblé na região entre Florianópolis e Joinville. Visando compreender por que estas religiões estão intimamente relacionadas, foi realizada uma investigação histórica amparada pelas lentes da etnomusicologia (BLACKING, 2000), antropologia (LAPLANTINE, 2012) e dos estudos culturais (GARCÍA CANCLINI, 2015). Diante da escassez de pesquisas sobre esta temática na região, foi adotada como estratégia o conceito das ressonâncias históricas. Foram utilizadas bibliografias locais da área da história, antropologia, etnomusicologia, ciências humanas e de afrorreligiosidades. Conta-se também com relatos orais e intensa experiência de campo. Por conta de fatores geográficos, políticos e econômicos, detectamos que a história do candomblé em Santa Catarina passa pela umbanda, kardecismo, benzedoras, curandeiros e pela figura do caboclo indígena, com vínculos no Rio de Janeiro e na Bahia. Diante das metamorfoses culturais, as religiões afro-brasileiras catarinenses são caracterizadas pela liberdade religiosa e pelo hibridismo doutrinal.

Palavras-chave: Religiões afro-brasileiras. Candomblé. Umbanda. Hibridismo doutrinal.

Abstract

This is a study on the historical process of Afro-Brazilian religions in Santa Catarina State, especially Umbanda and Candomblé in the region between Florianópolis and Joinville. In order to understand why these religions are so closely related, a historical investigation was carried out, supported by the lens of Ethnomusicology (BLACKING, 2000), Anthropology (LAPLANTINE, 2012), and Cultural Studies (GARCÍA CANCLINI, 2015). Given the scarcity of research on this topic in the region, historical resonances were adopted as a strategy. Local bibliographies of History, Anthropology, Ethnomusicology, Humanities and Afro-religiosity were used. There are also oral reports and intense field experience. Due to geographical, political and economic factors, the history of Candomblé in Santa Catarina goes through Umbanda, Kardecismo, healers and the figure of the indigenous caboclo; with bonds in Rio de Janeiro and Bahia. Faced with cultural metamorphoses, the Afro-Brazilian religions of Santa Catarina are characterized by religious freedom and doctrinal hybridism.

Keywords: Afro-Brazilian Religions. Candomblé. Umbanda. Doctrinal hybridism.

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (Capes) - Código de Financiamento 001.

2 Luciano da Silva Candemil é natural de Florianópolis. Atua como músico, percussionista, compositor, professor, pesquisador e produtor musical. Atualmente é doutorando em Etnomusicologia na Universidade Federal do Paraná (UFPR), bolsista Capes e membro do Grupetno. Tem Mestrado em Etnomusicologia na Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Tem as seguintes titulações cursadas na Universidade do Vale do Itajaí (Univali): Especialização em Educação Musical, Licenciatura em Música e Bacharelado em Música (percussão popular).

Ressonâncias históricas

O presente estudo tem como objetivo principal compreender o processo histórico da constituição das religiões afro-brasileiras em Santa Catarina, principalmente da região entre Florianópolis e Joinville, com uma atenção especial a Itajaí, que está situada no meio dessas cidades, as duas maiores em densidade populacional do estado. Este trabalho faz parte de um projeto de Doutorado em Música que se concentra em torno da casa religiosa *Ilê Alaketú Oyá Onirá Asé*, conhecida também como o Terreiro do Pai Jean, um terreiro de candomblé ketu, mas que também realiza rituais e festas de umbanda.

Acontece que, se a pesquisa tem como foco a música produzida neste terreiro, situado em Itajaí, torna-se necessário para um estudo de etnomusicologia considerar o contexto cultural local e regional para alcançar o entendimento das práticas musicais e religiosas (MERRIAM, 1964; SEEGER, 2008; BLACKING, 2000; HALL, 2003). No entanto, no decorrer das atividades, detectamos raríssimas informações sobre a história da religiosidade de matriz africana nesse município, que podem ser encontradas nos trabalhos de Costa e Silva (2010), D'Ávila (1982, 2018) e Rodrigues (2016), o único voltado exclusivamente para a temática.

Diante da dificuldade para levantar os dados sobre a história do candomblé e da umbanda em Itajaí, foi adotada como estratégia de pesquisa o que chamamos de ressonâncias históricas. Partindo dos princípios da acústica, na qual ressonância designa a repercussão do som, vamos imaginar que os fatos históricos que aconteciam nas cidades de Florianópolis e Joinville devem ter repercutido ou também aconteciam em Itajaí na mesma época. Nessa direção, será levado em conta o estudo de Tramonte (2001), que identificou relações entre as manifestações afro-brasileiras entre Itajaí e Florianópolis.

Em outras palavras, tendo em vista a configuração geográfica (Fig. 1), acredita-se que é possível encontrar ressonâncias históricas entre estas três cidades. Especula-se que alguns fatos históricos que aconteciam nas duas cidades extremas podem ter acontecido também em Itajaí e vice-versa, ou então acabavam de alguma forma influenciando outros acontecimentos futuros. Além disso, vamos considerar fatos históricos nacionais que geraram algum reflexo contemporâneo nestas mesmas cidades. Desse modo, por meio da indução será possível extrair certas conclusões (LAPLANTINE, 2012, p.57).

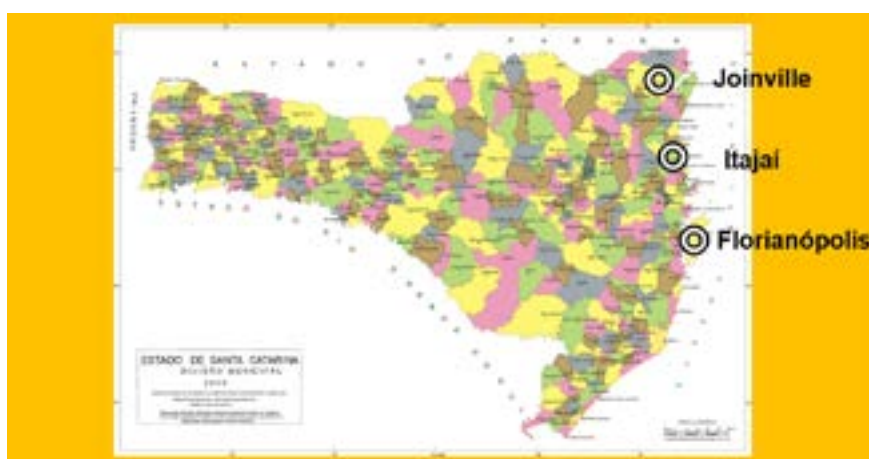


Fig. 1: Mapa político de Santa Catarina. Fonte: Mapasblog (2011).

Para “imaginar o passado como obra aberta” (RASCHE, 2010, p.28), é preciso verificar que fatos históricos estão diretamente relacionados com a formação da sociedade catarinense, em especial com a trajetória da população negra. Uma perspectiva oriunda dos estudos culturais (HALL, 2003) sugere observar como as identidades culturais são transformadas nas diásporas africanas. Em tempos modernos, ressalta-se que os espaços e as experiências perpassam fronteiras geográficas, étnicas, sociais, religiosas e ideológicas (GILROY, 2012, p.110).

Então, para compreender a adaptação das práticas religiosas, entre elas as atividades musicais, temos que iniciar colocando holofotes nas experiências dos homens e mulheres de origem negra. Conforme sugere Blacking (1995), cada cultura tem um ritmo particular, como resultado de um conjunto de experiências conscientes, individuais e coletivas, que são ordenadas por ciclos de ordem física, econômica, genealógica, política e espiritual, todas que tenham significado (BLACKING, 1995, p.34).

Se os fatos sociais só podem ser entendidos em relação a outros fatos sociais (LAPLANTINE, 2012, p.89), para efetuar esse trabalho historiográfico buscou-se seguir a linha do tempo para identificar pontos importantes da história, geografia, economia e da política, que de alguma forma estão vinculados às religiões afro-brasileiras, com uma atenção especial voltada para a umbanda e o candomblé, os quais demonstram estar fortemente ligados nessa região. Para tal, foram utilizadas bibliografias da área da História (MACHADO, 2012; D’ÁVILA, 2018; COSTA; SILVA, 2010; SILVA 2016), da Antropologia (LEITE, 1996; NUER, 2017), das Ciências Humanas (TRAMONTE, 2001), além de materiais sobre afrorreligiosidades (ORTIZ, 1999; PEDRO, 1988; MARTINS, 2011; BRAGA, 1997; BASTIDE, 1971). Tendo Da Silva Selau (2004) e Castillo (2010) como alicerces, foram utilizados relatos orais obtidos em conversas informais, com o objetivo de enriquecer a pesquisa e possibilitar novos olhares.

Em paralelo, conta-se com a experiência da “participação ativa” (BRAGA, 2013, p.8) acumulada ao longo dos últimos sete anos, a qual contabiliza mais de duzentas visitas de campo aos terreiros de umbanda e candomblé, tanto em Santa Catarina quanto na Bahia, contemplando diferentes atuações como pesquisador: observando, anotando, filmando, fotografando, tocando, aprendendo, ensinando ou simplesmente participando. “Para compreender um fenômeno social total, é preciso aprendê-lo totalmente, isto é, de fora com uma ‘coisa’, mas também de dentro como uma realidade vivida” (LAPLANTINE, 2012, p.91).

Por fim, de acordo com o Nuer (2017), será mostrado que, nessa região catarinense, o desenvolvimento das religiões afro-brasileiras está condicionado a diversos fatores socioeconômicos, aos movimentos migratórios voluntários e forçados, bem como aos processos de transmissão dos saberes religiosos que envolvem uma rede de conexões locais, regionais e nacionais (NUER, 2017, p.102).

Negro em terra de branco³

As práticas culturais de matriz africana, em especial as religiões afro-brasileiras, ainda hoje necessitam de uma maior valorização, em especial na região Sul brasileira, “onde as origens africanas são renegadas e as raízes europeias enaltecidas” (NUER, 2017, p.9). “Não é que o negro não seja visto, mas sim que ele é visto como não existente” (LEITE, 1996, p.40). Nesse sentido, almeja-se que o breve panorama histórico apresentado aqui, elaborado por meio de fatos relacionados às pessoas negras que vieram para esta região, seja útil para romper com alguns paradigmas, diminuindo o preconceito e, sobretudo, para compreender a formação social catarinense.

Essa invisibilidade historiográfica dos negros foi constatada no estado do Rio Grande do Sul (OLIVEN, 1996; BRAGA, 1997; ORO, 1996) e em Santa Catarina (COSTA; SILVA, 2010; TRAMONTE, 2001; LEITE, 1996; RASCKE, 2016). Mas, independentemente da falta do reconhecimento público e oficial, as pesquisas podem encontrar uma rede de conexões diaspóricas, locais, regionais, nacionais e internacionais, como por exemplo os trabalhos de Herskovits e de Bastide realizados no estado do Rio Grande do Sul, respectivamente em 1942 e 1945 (NUER, 2017, p.17-38; BRAGA, 2013, p.16).

Conforme aponta Oliven (1996), apesar de ter havido escravos em terras gaúchas desde a primeira metade do século XVIII e de ser quase 30% da população do estado no início do século seguinte, até hoje a população de origem africana não faz parte da formação da identidade regional (OLIVEN, 1996, p.20-26). Em certo período os negros eram quase 50% da população estadual (BRAGA, 1997, p.11). Por outro lado, Bastide constatou a existência de 13 casas de culto afro em Porto Alegre, em 1937, e de 57 casas em 1942 (OLIVEN, 1996, p.27). De acordo com dados mais recentes, Oro (1996) estimou que no ano de 1996 havia em torno de 30 mil terreiros no estado do Rio Grande Sul (ORO, 1996, p.153), dos quais 2 mil estariam na capital (ORO, 2002, p.349). Atualmente, os números devem ser mais expressivos, podendo chegar a 50 mil⁴ terreiros, dos quais 3 mil estariam em Porto Alegre e 600 em Pelotas.

Como veremos, em Santa Catarina os números são bem menores por conta do seu processo histórico. Por exemplo, segundo dados do mapeamento realizado pelo Nuer (2017), na região da Grande Florianópolis, a capital, existem cerca de 210 instituições afrorreligiosas, contemplando uma “comunidade de santo” em torno de 50 mil pessoas (NUER, 2017, p.12). Desse montante, foram catalogados 109 em Florianópolis, 60 em São José, 28 em Palhoça e 13 em Biguaçu (NUER, 2017, p.51).

Por conta da sua característica geográfica, diferente da do estado vizinho, no período colonial o estado catarinense não era uma região economicamente atrativa, seja para as largas plantações de produtos tropicais, seja para o desenvolvimento da pecuária. Desse modo, a colonização iniciou com os portugueses no litoral, com uma economia local caracterizada pela pequena e média propriedade (LEITE, 1996, p.41). Então,

3 Título retirado do livro *Negro em terra de branco: escravidão e preconceito em Santa Catarina no século XIX* (PEDRO, 1998).

4 Dados fornecidos por pessoas vinculadas às religiões afro-brasileiras de Pelotas durante conversas informais no período do XXIX Congresso da Anppom, realizado em agosto de 2019 nesta cidade.

por não fazer parte dos centros com maior dinamismo comercial, não foi possível a aquisição de grandes quantidades de escravos negros (PEDRO, 1988, p.9.), o que acaba condicionando a formação social de Santa Catarina.

No início, os vicentinos,⁵ açorianos⁶ e madeirenses,⁷ vindo com famílias pequenas, se estabeleceram na costa, limitando-se às atividades de subsistência. Depois, como estes não mostraram interesse em ocupar as terras do interior do estado, foi iniciado um projeto político de modernização e de embranquecimento da sociedade catarinense (LEITE, 1996, p.38). A partir de 1850, esta região foi massivamente oferecida aos imigrantes europeus, que aos poucos acabaram superando a quantidade de trabalhadores escravos (LEITE, 1996, p.50). Porém, a “visibilidade [que foi e que é] dada às etnias europeias não significa a total ausência de outros grupos étnicos” (COSTA, 2010, p.32). Ou seja, pouca quantidade proporcional não significa ausência.

Em virtude desses fatores econômicos e geográficos, a composição social em Santa Catarina não dependia tanto da mão de obra escrava, que servia em muitos casos apenas para demonstrar prestígio social, para serviços domésticos ou para ajudar nas pequenas lavouras ao lado dos seus senhores. Conforme aponta Pedro, o indivíduo negro era considerado um estranho, um intruso que tinha que ser tolerado (PEDRO, 1988, p.7).

Segundo Leite (1996), o estado catarinense é uma⁸ das regiões do país com menor percentual de negros, apesar de ter uma das maiores diversidades étnicas (LEITE, 1996, p.37). No entanto, a comunidade negra foi muito importante para a economia local entre os séculos XVIII e XIX (NUER, 2017, p.50) e a sua forma de participação atingiu uma peculiaridade em razão da realidade regional.

A região de Florianópolis, na época chamada de Desterro, foi um importante centro de caça e produção de óleo de baleia, no qual os escravos eram mão de obra importante (NUER, 2017, p.50-54). Além disso, no início do século XIX, já tinha estabelecido uma rota comercial com o Rio de Janeiro (RASCKE, 2010, p.37). Nessa época, os principais serviços exercidos pelos homens negros eram de estivador, transporte de mercadorias, sapateiros, além do trabalho na pesca artesanal e nas lavouras familiares; enquanto as mulheres negras trabalhavam como quitandeiras, lavadeiras, cozinheiras e outros serviços domésticos (RASCKE, 2010, p.43-52).

Nesse período, em alguns momentos a quantidade de escravos atingiu patamares expressivos. Por exemplo, entre 1797 e 1819, a população de origem negra girava em torno de 21% da população catarinense, chegando a quase 24% em 1831 (PEDRO, 1988, p.19). Em Desterro, os números são maiores. De 1796 a 1810, havia entre 26% a 32% de escravos, e em 1831 chegou à marca de 40% (PEDRO, 1988, p.20). Mas, como dito anteriormente, com o passar dos anos, esses números foram diminuindo com a chegada da imigração europeia. Este fato também aconteceu no Rio Grande do Sul (BRAGA, 2013, p.9).

5 Provenientes da Capitania de São Vicente.

6 Provenientes do Arquipélago dos Açores.

7 Provenientes do Arquipélago da Madeira.

8 Segundo Braga (1997) e Oro (2002), Santa Catarina e Rio Grande do Sul são considerados os estados mais brancos do país (BRAGA, 1997, p.1; ORO, 2002, p.361).

Além da condição de escravo, era negado às pessoas negras o direito de manter a sua identidade cultural e religiosa, inclusive por meios legais. Se até o final do século XIX muitos afrodescendentes “costumavam fazer seus batuques e danças pela rua da cidade” (RASCKE, 2010, p. 118), por outro lado, as “manifestações com caráter de reafirmação da cultura africana ou afro-brasileira eram [...] sistematicamente reprimidas”, conforme consta no art. 21 da Postura da Câmara da Villa de São José, com data de 3/6/1836 (PEDRO, 1988, p.34); no Código de Posturas do Município de Itajaí, em 1868 (D’AVILA, 2018, p.348); e na lei municipal de Florianópolis de 1831 (MENÊSES, 1973, p.12 *apud* NUER, 2017, p.78).

Uma das manifestações reprimidas no litoral de Santa Catarina, principalmente na região entre Florianópolis e Joinville, era o Cacumbi,⁹ também chamado de Catumbi, Quicumbi ou Moçambique, uma variante das congadas, uma dança com traços das tradições africana e portuguesa. Atualmente, existe apenas o Catumbi de Itapocu, de Araquari, com mais de duzentos anos de história e que ainda utiliza os mesmos dois tambores, com formato tipo caixa do divino (CANDEMIL; PAIVA, 2016, p.12).

Para Silva (2013), o Cacumbi era uma festa em homenagem a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, praticada por descendentes de escravos libertos, envolvendo dança, música, trajes, estandartes e coroação de reis e rainhas (SILVA, 2013, p.1-3). No município de Itajaí, também há mais de duzentos anos, havia a Congada de São Sebastião, que estava vinculada às festas realizadas pelas irmandades de negros, em especial à Festa de Nossa Senhora do Rosário (SILVA, 2010, p.63).

Então, por conta da repressão, uma das formas de resistência era associar-se a alguma irmandade católica, com destaque para a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, fundada por negros em 1750 em Desterro (RASCKE, 2016, p.91). Vale ressaltar que essa irmandade era devota dos mesmos santos homenageados pelas danças do Cacumbi. Na época, “as irmandades eram as únicas religiosidades permitidas, embora sob rigorosas formas de controle da igreja católica” (NUER, 2017, p.78). Por conta disso, “as irmandades foram fundamentais para a transformação, para a manutenção das culturas africanas e afro-brasileiras, além da introdução do negro na sociedade de classes” (COSTA, 2010, p.17). Conforme García Canclini (2015), as comunidades culturais são espaços que servem para intensificar os vínculos e ajustar as ações de seus membros (GARCÍA CANCLINI, 2015, p.314).

Rascke (2010) informa que, além da devoção católica, a irmandade citada acima tinha como objetivo garantir a liberdade e uma boa morte aos seus filiados e filiações (RASCKE, 2010, p.54-64), propósito em comum com a Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte, de Cachoeira (BA), embora esta fosse restrita somente às mulheres negras. A Irmandade situada em Desterro era composta por pessoas de origem africana, como os monjolos, congos, angolas, minas e benguelas, como também crioulos e pardos, e pessoas do continente europeu, como os italianos, espanhóis e alemães (RASCKE, 2016, p.95). Observa-se a ausência de negros de origem ketu e jeje nesse período, etnias formadoras dos candomblés ketu e jeje na Bahia.

9 Para mais detalhes, ver: ALVES, Jucélia Maria. *Cacumbi: um aspecto da cultura negra em Santa Catarina*. Florianópolis: UFSC, Secretaria da Cultura e do Esporte de Santa Catarina, 1990.

Embora não tenham sido encontrados documentos e detalhes sobre a música e instrumentos, Rascke (2010) aponta que, dentre as atividades religiosas, estavam a organização de festas, procissões, coroação de reis e rainhas (RASCHE, 2010, p. 62-64), dentre as quais as evidências apontam para o cacumbi.

A cidade de Itajaí

O município de Itajaí está situado entre o rio Itajaí-Açu e o oceano Atlântico, no litoral norte do estado de Santa Catarina, na região Sul do Brasil. Atualmente, tem uma população estimada em aproximadamente 220 mil pessoas (IBGE, 2020, p.1). Conforme dados fornecidos pela prefeitura, em termos econômicos, Itajaí se destaca como um dos maiores complexos portuários do país, sendo o Porto de Itajaí o “segundo porto brasileiro em movimentação de cargas em contêineres, bem como o maior exportador de carnes congeladas do Brasil” (ITAJAÍ, 2020, p.1). Tal conquista pode estar vinculada à sua vocação comercial e geográfica, pois, segundo D’Ávila (1982), por conta do comércio de madeiras, transportadas em veleiros no final do século XIX, Itajaí já mantinha contatos com negociadores da cidade do Rio de Janeiro e de Santos (D’ÁVILA, 1982, p.39). Nos dias atuais, “o município concilia as atividades portuárias, petrolíferas, comercial e universitária” (RODRIGUES, 2016, p.8).

Esta localidade há muito tempo tem sido o destino de muitos moradores. Conforme aponta D’Ávila (1982), inicialmente os índios carijós, primitivos guaranis, moravam à beira-mar; depois vieram os índios botocudos, pertencentes ao grupo Tapuia, hoje Kaingangues, que preferiram se estabelecer nas proximidades da foz do rio Itajaí-Açu; e depois vieram os homens brancos (D’ÁVILA, 1982, p.21). Por conta dessa trajetória indígena, Itajaí (originalmente Itajahy) é uma palavra de origem tupi-guarani que pode significar tanto “rio das pedras” ou “rio dos taiás”, sendo taiá uma espécie de erva (D’ÁVILA, 1982, p.15-16).

Girando em torno do interesse pela navegação, a cidade de Itajaí foi inicialmente colonizada por portugueses, no século XVIII, e depois por alemães, no século XIX (ITAJAÍ, 2020, p.1). Para D’Ávila (1982), os europeus chegaram nessa ordem: os vicentistas, os açorianos, os alemães, os italianos e, em número menor, vieram os suíços e os sírio-libaneses (D’ÁVILA, 1982, p.32). D’Ávila (1982) registra também que, desde 1659, o território de Itajaí já recebia moradores de outras localidades, como por exemplo da Vila de São Francisco do Sul (hoje cidade), de Desterro (Florianópolis), de Porto Belo, todas estas cidades catarinenses, bem como de Paranaguá, do Paraná (D’ÁVILA, 1982, p.17).

Negros em Itajaí¹⁰

No que se refere aos registros históricos da população negra na cidade de Itajaí, segundo D’Ávila (2018), “os primeiros escravos de origem africana chegaram à foz do Itajaí junto com os moradores luso-brasileiros estabelecidos no século XVIII”, e que,

10

Extraído do livro *Negros em Itajahy: da invisibilidade à visibilidade: mais de 150 anos de história* (SILVA; COSTA, 2010).

no ano de 1790, estima-se que havia em torno de 40 pessoas negras nessa localidade (D'ÁVILA, 2018, p.109). Para Costa e Silva (2010), "muito antes de Itajaí tornar-se Vila, em 1860, os negros trazidos da África e de outras províncias do Brasil já estavam aqui na condição de escravos, embora as datas e os registros oficiais os ocultem" (COSTA; SILVA, 2010, p.9).

Esses escravos que vieram para Itajaí "eram adquiridos de comerciantes negreiros que os importavam principalmente do grande mercado escravista do Rio de Janeiro", mas que faziam um desembarque em Desterro, bem como chegavam diretamente da África para o porto de Itajaí (D'ÁVILA, 2018, p.112). Ao analisar documentos de compra e venda de escravos, Silva (2010) detectou algumas possíveis procedências africanas, como congo, benguela e monjolo (SILVA, 2010, p.125-126). Novamente temos a ausência das origens ketu e jeje.

Em relação aos documentos citados acima, D'Ávila (1982; 2018) sinaliza que "o contingente populacional de origem africana de Itajaí é pela primeira vez referido em [1838], quando, de um total de 1.404 almas, se contavam 163 negros, significando, portanto, uma percentagem de 11,6% da população" (D'ÁVILA, 1982, p.32). Sobre a população escrava registrada em Itajaí, temos os seguintes números: em 1838 havia 163 escravos; 190 em 1840; 822 em 1856; 831 em 1874; 692 em 1883; 608 em 1884; 524 em 1886 e 456 em 1887 (D'ÁVILA, 2018, p.115). A título de ilustração, em torno de 1850 havia cerca de 1.600 escravos em Pelotas, superando a marca de 50% da população local (ORO, 2002, p.348).

Segundo Silva (2010), embora na condição de escravos, os negros "estiveram presentes na formação da história de Itajaí" (SILVA, 2010, p.127). Eles trabalharam principalmente na agricultura, em pequenas e médias propriedades, e em serviços domésticos, mas, por conta do crescimento do Porto de Itajaí, a mão de obra escrava também passou a ser usada pelo comércio local, nas atividades portuárias de carga e descarga e de marinharia (D'ÁVILA, 2018, p.110-114).

No período pós-abolição, depois de 1888, os negros libertos passaram a constituir certos territórios locais com o objetivo de preservar as suas tradições, lutando pela "resistência e sobrevivência de práticas de culto afro-brasileiro" (D'ÁVILA, 2018, p.119). Inclusive, Silva (2010, p.89-106) tem um estudo que apresenta detalhes de um quilombo urbano que havia na cidade em meados do século XX, entre 1930 e 1960. Hoje em dia, "a religiosidade dos itajaienses provém de quatro fontes religiosas: catolicismo romano, evangelismo protestante, kardecismo espírita e cultos africanos" (D'ÁVILA, 2018, p.119).

Itajaí e a mistura das "águas"

"Itajaí-Açu, o maior rio das costas catarinenses, [...] percorre 190 quilômetros de caminho até se lançar no Oceano Atlântico aqui em frente à nossa cidade. Nessa caminhada, recebe muitas águas de outros rios e ribeirões que são seus afluentes"
Edison D'Ávila

Na parte do trabalho de campo realizado nos terreiros de candomblé da Bahia, em pequenas viagens entre 2017 e 2019, tanto na capital, Salvador, como nas cidades do Recôncavo Baiano, Cachoeira, São Félix e Muritiba, por várias vezes escutei o termo “água” como uma expressão do conceito de “nação”. Durante algumas conversas informais com o “povo de santo”, quando falávamos sobre a origem do candomblé e das mudanças ocorridas ao longo tempo até os dias atuais, alguns iniciados mencionaram que muitas coisas haviam mudado, porque “as águas tenham sido misturadas”. Deduzi que eles queriam dizer que o encontro e a mistura entre origens étnicas diferentes, aqui entendidas como nações, ou como tipos de candomblé, ketu, jeje, angola, ijexá, ewe-fon etc., provocou a adaptação de certas atividades e expressões religiosas. Portanto, em outras palavras, eu interpretei que “mistura das águas” significava a “mistura das águas de candomblés”, ou seja, a “mistura das nações”, “mistura dos axés”, “mistura das energias”. Partindo dessa metáfora, surgiu a ideia de introduzir o texto em epígrafe para fazer uma analogia com o processo histórico e religioso da cidade de Itajaí. Relacionando a “mistura das águas” com o entrelaçamento de etnias diferentes que se encontram num espaço específico durante um determinado curso de tempo, sugiro considerar a frase “receber muitas águas de outros rios e ribeirões” como a chegada de pessoas de diversos lugares que trouxeram consigo uma herança cultural. Vale ressaltar que “a hibridez tem um longo trajeto nas culturas latino-americanas” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p.326). Dessa maneira, podemos pensar que a trajetória do maior rio catarinense pode simbolizar a formação da cidade de Itajaí e a intensa relação que há entre as práticas religiosas da umbanda com o candomblé, e vice-versa, bem como o interesse de encontrar certas ressonâncias históricas entre as cidades de Itajaí, Florianópolis e Joinville.

Portanto, como já foi dito, o objetivo deste estudo é “misturar as águas”, misturar os fatos históricos para compreender a formação do cenário afrorreligioso no litoral catarinense, com ênfase para a região de Itajaí. Seguimos adiante nessa direção. Se parecer que o texto caminha em espiral, trata-se de uma influência da abordagem antropológica que permite que os pontos principais de um estudo sejam retomados sob novos pontos de vista (LAPLANTINE, 2012, p.32).

As religiões afro-brasileiras em Santa Catarina

No estado de Santa Catarina, a comunidade do povo de santo “existe há mais de 70 anos [...] com suas estratégias variadas de se colocar no mundo e cultivar sua religiosidade” (NUER, 2017, p.18). Mas como será que essa cultura se estabeleceu ao longo do tempo nessa região? Sem a intenção de construir uma nova história, vou procurar juntar fatos que se aproximem do real (LAPLANTINE, 2012, p.110), quem sabe até de um real imaginário, mas que façam emergir algumas respostas.

Desde 1750 nas cidades de Florianópolis, Laguna, São Miguel, São Francisco do Sul (bem próxima de Joinville) e Itajaí, já é possível encontrar relatos de práticas culturais afro-brasileiras realizadas por pessoas filiadas às irmandades negras de alguma confr-

ria católica (NUER, 2017, p.78). Em virtude disso, podemos imaginar que em algumas atividades eram utilizados instrumentos de percussão, como é o caso dos tambores do cacumbi, visto anteriormente.

Sendo assim, é possível questionar sobre as outras práticas não institucionalizadas que aconteciam, apesar de serem perseguidas com o apoio de leis. Como consequência, certas crenças e costumes foram adaptados para conseguir sobreviver, como sugere Ortiz (1999): “Essas tradições assumem, em diferentes áreas do país, diferentes ritos e nomes locais, derivados de tradições africanas diversas (ORTIZ, 1999, p.21). O problema é que justamente foram os elementos mais característicos da religiosidade afro-brasileira que foram reprimidos, como a dança e a percussão.

Conforme aponta Tramonte (2002, p.13), nesse cenário de preconceito, perseguição e invisibilidade, em meados de 1830, na região de Desterro, temos notícia da presença das benzedeiras e dos curandeiros, chamadas de práticas de feitiçaria, enquanto na mesma época já surgiam os primeiros terreiros de candomblé na Bahia. As religiões afro-brasileiras surgem em Santa Catarina em meados do século XIX, a partir de Desterro, como resultante de uma rede complexa de relações formada por rezadeiras, benzedeiras e curandeiros, que praticavam a caridade por meio de consultas individuais para pessoas pobres (TRAMONTE, 2001, p.17).

Na capital do estado, Florianópolis, conhecida também por Ilha da Magia, havia muitas benzedeiras. Essa tradição continua e é ainda tão forte que a cidade ganhou recentemente um guia de benzedeiras e benzedores, chamado *Benze, é Bem dizer*, que é um mapa com a localização de cada um (AMORIM, 2018). Segundo Tramonte (2001), as benzedeiras,¹¹ em sua maioria, eram das classes sociais mais baixas, brancas e negras, “que possuíam grande prestígio pelo poder a elas atribuído de cura espiritual e física, com o auxílio de rezas e ervas, numa clara mistura de terapêutica corporal e espiritual” (TRAMONTE, 2001, p.20).

No passado recente, uma das benzedeiras mais famosas foi a senhora Lídia Luiza dos Santos, “nascida no dia 10 de maio de 1907 e que aos vinte e poucos anos começou a ter tonturas, desmaios, visões e passou então a receber uma preta velha que se apresentou como Vó Estefânia” (NUER, 2017, p.85). Ressalta-se que não é possível afirmar que todas as benzedeiras tivessem algum desenvolvimento espiritual relacionado com as entidades da atual umbanda. Por outro lado, a presença das benzedeiras nunca foi uma exclusividade da capital do estado e do seu entorno. Conforme alguns relatos informais, a prática do benzimento era muito comum nas cidades de Governador Celso Ramos, Tijucas, Porto Belo, Itajaí, Brusque e até Blumenau. Era comum também no município de Laguna, terra natal de meus pais e avós paternos, onde por várias vezes a minha mãe, Maria da Graça, nos levava (eu e meus irmãos) para sermos benzidos. As benzedeiras mais conhecidas eram a tia Mimi e a dona Minervina. A minha mãe relatou que a dona Minervina, quando era jovem, foi levada de Laguna para Criciúma para ser internada num

11 Não foram encontrados dados que comprovassem a origem das práticas de benzimento. No entanto, indícios apontam que as práticas de cura vieram dos escravos africanos e dos indígenas que aqui habitavam. No passado, os termos benzedeiras, rezadeiras e curandeiros estariam vinculados aos atendimentos sem “incorporação espiritual”, e o termo feitiçaria para a ocorrência de “transes mediúnicos”.

hospital psiquiátrico. No entanto, ela foi liberada pela equipe médica, que recomendou que ela trabalhasse como benzedeira. Essa situação demonstra que muitas benzedeiras, curandeiros, mães e pais de santo iniciaram a sua mediunidade¹² motivados aparentemente por problemas mentais ou físicos. Esse é o caso do Pai Vilson,¹³ de Tijucas, que com sete anos de idade tinha “certas convulsões”. Segundo a sua mãe, as pessoas pensavam que ele tinha ataques epiléticos, mas na verdade ele já estava sendo “chamado” pela entidade Caboclo Ubirajara Flecheiro, fato confirmado anos depois.

Um exemplo da presença de benzedeiras na região do Vale do Itajaí é relatado por dona Alcina Venâncio de Souza,¹⁴ com 73 anos de idade, que nasceu em Brusque e que com um ano de idade foi morar na cidade de Tijucas. Ela é “mãe carnal” do sr. Vilson José de Souza, o Pai Vilson, o babalorixá da Associação Beneficente Tenda de Umbanda Caboclo Ubirajara Flecheiro, um terreiro das 7 Linhas de Umbanda, onde eu toco como ogã convidado desde 2013.

Segundo relato cedido depois de uma “gira de direita”,¹⁵ dona Alcina conta que a sua avó Maria Madalena Martins, conhecida como dona Polaca, que morava na cidade de Governador Celso Ramos e depois em Tijucas, desde os 12 anos de idade já atuava como benzedeira. Ela atendia muita gente de toda a região do Vale do Itajaí, tanto na sua casa, na sua sala, quanto na casa das pessoas, sendo que ela havia aprendido tudo sozinha.

Dona Alcina informa também que a sua avó faleceu há “30 anos”,¹⁶ quando tinha “80 anos” de idade. Então, fazendo uma conta rápida, ela deveria ter hoje “110 anos”, sendo, portanto, nascida em torno de “1910”. Ou seja, perfazendo uma estimativa, lá para meados do início da década de 20 do século passado já havia práticas de benzedura na região de Tijucas, que fica situada entre Itajaí e Florianópolis, praticamente no meio dessas duas cidades.

Dona Alcina revela que a sua avó era espírita, mas, por conta do forte preconceito que a sociedade tinha com “essas coisas”,¹⁷ tanto ela como tantas outras benzedeiras da região evitavam usar o termo espírita. Segundo dona Alcina, havia muitas benzedeiras na região de Tijucas, e todas elas atendiam pessoas de todas as classes sociais. Vale lembrar que, até a metade do século passado, as práticas ritualísticas afro-brasileiras, como o curandeirismo, eram consideradas crime (ORO, 2004, p.324). Ou seja, se havia a tentativa de proibir o trabalho de benzedeiras e de curandeiros,¹⁸ bem como de silenciar os atabaques ou qualquer outro tipo de tambor, é sinal de que havia a intenção de

12 Para mais detalhes sobre a relação entre os casos de perturbações e mediunidade, ver Magnani (2002).

13 Conversa informal realizada no salão do terreiro antes de um ritual interno no dia 17/10/2018.

14 Conversa informal realizada no pátio externo do terreiro no dia 13/3/2020.

15 Na chamada Umbanda de Sete Linhas são realizados dois tipos de rituais. Na “gira de direita” são cultuados os “caboclos” (representantes simbólicos dos orixás) e “pretos velhos”; enquanto a “gira de esquerda” é voltada para os “exus” e “pombos-gira”.

16 Números entre aspas significam quantidade aproximada.

17 Palavras ditas por dona Alcina.

18 Segundo o Pai Nino do Terreiro Capivari – Casa de *Obaluayê* e *Oxumarê*, em São Félix/BA, curandeiro designava os regentes espirituais na época dos escravos na região do Recôncavo Baiano; e que pai de santo, mãe de santo, babalorixá e ialorixá são termos criados mais recentemente. Conversa informal realizada na varanda do terreiro na manhã do dia 16/8/2019.

restringir as práticas de matriz africana, o que comprova a existência de manifestações afroreligiosas desde a segunda metade do século XIX em Santa Catarina, incluindo Itajaí. Talvez ainda não sistematizadas ou pelo menos não organizadas com o nome de umbanda, candomblé ou outro termo correspondente. Diante do receio da repressão e do preconceito, as pessoas que tinham o lado espiritual desenvolvido não faziam menção ao termo espírita. Tal estigma perdurou até a década de 40 do século XX (TRAMONTE, 2001, p.13).

Essa postura terá reflexos mais tarde na escolha dos nomes dos terreiros de umbanda que surgiram a partir de 1940. Por exemplo, conforme aponta o mapeamento do Nuer (2017), muitas casas religiosas de matriz africana da Grande Florianópolis adotaram as seguintes designações: Associação Cultural e Religiosa, Associação Espírita, Casa de Caridade, Centro Espírita, Fraternidade Espírita, Instituto Espírita, Sociedade Beneficente, Sociedade Espírita, Tenda Espírita etc. (NUER, 2017, p.33).

Do kardecismo à umbanda de 1940

Entre o final do século XIX e o início do século XX, o espiritismo kardecista, depois de chegar ao Brasil pelos portos da Bahia, foi se difundindo pelo restante da federação com enorme sucesso (BASTIDE, 1971, p.432-435). D'Ávila (2018) informa que o Brasil é o único país em que os princípios fundados por Allan Kardec foram transformados em religião, porque a sua base doutrinal, filosófica e científica, que busca explicar a natureza da vida e da morte, acabou atraindo muitos brasileiros (D'ÁVILA, 2018, p.348).

Como vimos, nessa mesma época, no litoral de Santa Catarina, os trabalhos espírituais eram realizados individualmente por curandeiros e benzedeiros, evoluindo depois para pequenos grupos domésticos até a instalação dos centros espíritas (CONCONE, 1987; PRANDI, 2012; MARTINS, 2011). Por exemplo, no ano de 1895, é fundado o primeiro Centro Espírita Kardecista de Santa Catarina, na cidade de São Francisco do Sul (MARTINS, 2011, p.29). Em Itajaí, os primeiros grupos espíritas foram formados nas primeiras décadas do século XX, inicialmente compostos por trabalhadores urbanos, depois pela classe média e, posteriormente, por operários do porto (D'ÁVILA, 2018, p.348). Nessa direção, Rodrigues (2016) acrescenta que muitos negros buscaram se aproximar da doutrina kardecista porque esta tinha melhor aceitação na sociedade (RODRIGUES, 2016, p.8). Deve-se salientar que o Porto de Itajaí era justamente um dos locais em que os negros trabalhavam. Ou seja, podemos ter aqui algum indício do encontro das religiões afro-brasileiras com a doutrina kardecista. Portanto, uma das marcas desse período é o deslocamento do espiritismo do branco para o negro (BASTIDE, 1971, p.434).

Principalmente na Bahia e no Rio de Janeiro, "o kardecismo encontrou uma cultura bastante familiarizada com as ideias de transe como meio de comunicação com espíritos, de reencarnação e de cura espiritual, que foram assimiladas das religiões indígenas e africanas" (PRANDI, 2012, p.93). Conforme explica Bastide (1971), a assimilação do animismo, anteriormente praticado por grupos bantos e indígenas, foi fundamental para o desenvolvimento do espiritismo no Brasil, pois, por meio da justificação cientí-

fica, abriu-se as portas para que as práticas religiosas dos negros fossem igualmente valorizadas (BASTIDE, 1971, p.434-435). A partir de então, muitas pessoas do candomblé baiano, banto e iorubá, bem como dos terreiros de macumba¹⁹ carioca, passaram a frequentar as casas kardecistas, compartilhando com estas algumas de suas práticas religiosas e entidades; porém o choque das concepções filosóficas e o preconceito aos cultos afro-brasileiros fizeram emergir, por volta do ano de 1920, no Rio de Janeiro, a umbanda como uma nova religião mediúnica (PRANDI, 2012, p.93-94; CONCONE, 1987, p.54-56). Para Bastide (1971), a “umbanda é uma valorização da macumba através do espiritismo” (BASTIDE, 1971, p.439).

Posteriormente, a umbanda se espalhou pelo território carioca, depois por São Paulo e, em seguida, por todo o país e em alguns países vizinhos (PRANDI, 2013, p.203). Segundo Bastide (1971), a expansão da umbanda foi favorecida pelas mudanças ocorridas nas classes mais baixas da sociedade, que estão associadas com o “desenvolvimento da escola, da instrução obrigatória, da mistura de raças nas fábricas e das necessidades novas nascidas com as transformações da estrutura social”, porém o desejo de se manter vinculado à África foi uma estratégia para se opor ao mundo capital (BASTIDE, 1971, p.431).

Em Santa Catarina, nos primórdios da umbanda era muito comum proceder os atendimentos individuais nas próprias residências, como também reacomodar alguns móveis dos cômodos para realizar os rituais coletivos (NUER, 2017, p.86). Conforme afirma Martins (2011), até aproximadamente o ano de 1940, diversas práticas espiritualistas continuaram acontecendo de forma sigilosa e não institucionalizada, como as atividades religiosas similares e antecessoras da umbanda (MARTINS, 2011, p.29). Mas “toda tradição é mesmo inventada e reinventada (des)continuamente, e daí o papel dos indivíduos na construção das tradições” (BRAGA, 2003, p.126).

Segundo Tramonte (2001), a partir da década de 1940, as primeiras casas afro-religiosas surgem de forma discreta nas periferias das cidades, dando continuidade aos trabalhos que eram feitos individualmente pelas benzedadeiras e curandeiros, ao mesmo tempo que ampliavam o atendimento e as relações culturais com diversas classes sociais (TRAMONTE, 2001, p.17, 54). Em Itajaí, apesar de haver referências aos cultos africanos desde o século XIX, a institucionalização só aconteceu na segunda metade do século XX (D’ÁVILA, 2018, p.348).

Nesse percurso, brevemente exposto neste artigo, “a umbanda será a pioneira das religiões afro-brasileiras na região, abrindo caminho para o surgimento de outros rituais tais como: Almas e Angola [...]; Candomblé [...]; e outros como Omolocô e Cabula [...]” (TRAMONTE, 2011, p.73). Concordando com Laplantine: “[...] quanto mais uma sociedade tende a uniformizar-se, mais tende simultaneamente a diversificar-se” (LAPLANTINE, 2012, p.189).

Finalmente, a história das religiões de matriz africana em Santa Catarina terá o seu divisor de águas relacionado com a trajetória de vida de Mãe Malvina, considerada

19 Nome dado ao candomblé no Rio de Janeiro, quando era a capital brasileira (PRANDI, 2012, p.93). Para Cacciatore (1977), trata-se de um “termo genérico para os cultos afro-brasileiros derivados do nagô, mas modificados por influência angola-congo e ameríndias, católicas, espíritas e ocultistas que se desenvolveram, a princípio, no Rio de Janeiro” (CACCIATORE, 1977, p.166).

a primeira mãe de santo catarinense nascida em Itajaí, mas que abriu o seu terreiro de umbanda em Florianópolis, o primeiro oficialmente registrado no estado.

Portanto, a região compreendida entre Joinville e Florianópolis teve um processo histórico-religioso diferente do que aconteceu na Bahia e no Rio de Janeiro, influenciado tanto pelas questões geográficas e econômicas como pelo projeto político de criar o “Vale Europeu”²⁰ em Santa Catarina, que influenciou decididamente a proporção entre negros e brancos. Considerando também o preconceito, a invisibilidade e a repressão, podemos compreender por que, “ao contrário da trajetória dos negros baianos, os primeiros terreiros [catarinenses] de práticas religiosas afro-brasileiras serão de umbanda, e não de candomblé” (TRAMONTE, 2001, p.79).

Mãe Malvina, do candomblé à umbanda

O terreiro de Mãe Malvina, o Centro Espírita São Jorge Guerreiro, fundado em 1947 e registrado oficialmente em 1953, pelo pioneirismo e pela importância que adquiriu, é tido como o marco inicial da umbanda na região da Grande Florianópolis (TRAMONTE, 2001, p.51; NUER, 2017, p.103). Por conta disso, dona Malvina Ayroso de Barros, mulher negra que nasceu em 14/9/1910 na cidade de Itajaí, é considerada a primeira mãe de santo catarinense, contabilizando 47 anos de dedicação à religião umbandista (D’ÁVILA, 2018, p.351; NUER, 2017, p.80). Observa-se que a escolha da designação do nome oficial do terreiro foi uma maneira de superar o preconceito local.



Fig. 2: Centro Espírita São Jorge Guerreiro. Fonte: Meneses (1973 *apud* NUER, 2017, p.81).

Mãe Malvina começou a sua trajetória de vida como tecelã e artesã, porém em torno dos 30 anos de idade começou a ter ataques epiléticos que continuaram com o passar dos anos, sendo curada somente após a sua iniciação na umbanda, apesar de ser católica (TRAMONTE, 2001, p.52). D’Ávila²¹ (2020) conta que a Mãe Malvina, itajaiense, foi casada

20 Conjunto de cidades de colonização europeia situado numa região entre montanhas e rios.

21 Conversa informal realizada no dia 1/3/2020 na sala de sua residência (D’ÁVILA, 2020).

primeiro com um marinheiro baiano, com quem acabou conhecendo e desenvolvendo a sua afrorreligiosidade (D'ÁVILA, 2020). Lembramos que Itajaí é uma cidade portuária. Recebendo apoio do seu segundo marido José de Barros, que era umbandista, inicia-se efetivamente na umbanda, no ano de 1941, no Rio de Janeiro, onde recebe e desenvolve as entidades que trabalharia no futuro, em especial a Vovó Maria Conga de Angola, a regente do gongá do seu terreiro (MARTINS, 2011, p.29; TRAMONTE, 2001, p.52).



Fig. 3: Mãe Malvina. Fonte: MENÊSES (1973 *apud* NUER, 2017, p.80).

Posteriormente, durante uma viagem para Salvador, no dia 2/2/1946, considerando o dia de Iemanjá, consagra-se como mãe de santo na escadaria da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim; e no ano posterior, no dia 14/9/1947, inaugura o seu terreiro no bairro do Estreito, na época uma região afastada do centro de Florianópolis (MARTINS, 2011, p.29; TRAMONTE, 2001, p.52). D'Ávila (2020) informa que, nessa época, Itajaí era uma cidade pequena, provinciana e repleta de preconceitos às práticas afrorreligiosas. Como era muito difícil abrir e manter uma casa aberta em Itajaí, Mãe Malvina acabou se transferindo para Florianópolis (D'ÁVILA, 2020).

Segundo Tramonte (2001), existem relatos sobre a existência de reuniões de médiuns que aconteciam na região de Florianópolis antes da chegada de Mãe Malvina, porém os encontros, até então, eram realizados sem o uso de instrumentos de percussão, por conta do receio da repressão policial (TRAMONTE, 2001, p.53). Então, pelo que parece, a institucionalização do termo umbanda está relacionada com a inserção dos toques de atabaques trazidos pela Mãe Malvina. No entanto, essa é uma questão pouco explorada e que merece ser aprofundada em outra oportunidade.

Outra questão que surge está relacionada com a história de vida de Mãe Malvina em Itajaí antes de sua viagem para o Rio de Janeiro. Se ela começou a desenvolver a sua mediunidade influenciada pelo primeiro marido, que era baiano, eles deveriam praticar a espiritualidade em algum espaço; e se o segundo marido era umbandista, ele e ela deveriam frequentar algum lugar na região de Itajaí. Nessa direção, Silva (2016) acrescenta: “José de Barros já era umbandista quando aconselhou Malvina a entrar para a umbanda. A mesma notícia diz que José já havia fundado um terreiro no ano de 1945, mas em outra localidade” (SILVA, 2016, p.57). O fato é que esta “outra localidade” não é mencionada nos documentos, porém há fortes indícios de que seja Itajaí.

Para completar essa questão, é oportuno trazer dados da entrevista cedida por Pai Fabriciano ao jornal *Diarinho de Itajaí* (PAI..., 2008, p.1). Na época, Pai Fabriciano, nascido em Itajaí em 22/8/1929, tinha 79 anos e era o pai de santo mais velho em atividade em Santa Catarina, vindo a falecer em 2019 (PAI..., 2008, p.3). Nessa reportagem, ele conta que foi iniciado na umbanda pela Mãe Cecília, que, na época da entrevista, estava com 91 anos de idade. Então ela deve ter nascido em 1917 e portanto era contemporânea de Mãe Malvina. Além disso, se Mãe Cecília era mãe de santo de umbanda, podemos imaginar que ela fora iniciada por alguém, possivelmente por alguém de fora, e que talvez Mãe Malvina e José de Barros frequentassem a sua casa, embora ainda sem a formatação tradicional de um terreiro de umbanda atual.

Outros aspectos bastante relevantes da trajetória religiosa de Mãe Malvina, pouco pesquisada, mas que precisamos retomar e enfatizar, estão relacionados com o seu desenvolvimento espiritual, tanto no Rio de Janeiro quanto na Bahia. Segundo Tramonte (2001), na primeira viagem realizada ao Rio de Janeiro, Mãe Malvina desenvolveu as seguintes entidades: Vovó Maria Conga de Angola, Ogun Guerreiro, Caboclo Munhangaba e Cabocla Jurema. Abrindo um parêntese, desenvolver é um termo êmico que pressupõe uma certa iniciação anterior (TRAMONTE, 2001, p.52-53). Conforme Cacciatore (1977) todas estas entidades são cultuadas em cultos afro-brasileiros, como, por exemplo, a umbanda e o candomblé de caboclo.

Para ajudar a compreensão, acrescentamos uma explicação de Cacciatore (1977) sobre o candomblé de caboclo e a sua relação com a umbanda, bem como com o candomblé ketu, a religião dos orixás, como segue:

[O candomblé de caboclo é um] culto afro-brasileiro saído do candomblé tradicional baiano para atender às necessidades dos crentes de terem uma assistência direta das divindades às suas aflições cotidianas [...]. Algumas iaôs saíram de seus candomblés e fundaram as primeiras casas deste tipo de culto, onde as crenças e rituais nagô se uniram à pajelança, já misto de rituais bantos, euro-

peus (espíritas e católicos-populares) e indígenas. A diferença principal é que os orixás (aí Encantados) não descem diretamente entre os homens, mas são representados por entidades caboclas (espíritos evoluídos de antepassados indígenas brasileiros). Os caboclos, representando os orixás ou a si próprios, falam, bebem, fumam e dão consultas aconselhando e receitando para os males dos crentes. [...] Posteriormente houve a adoção da Linha das Almas, recebendo espíritos evoluídos de antigos escravos (pretos velhos). Configura-se então um novo culto, fusão de várias influências, já brasileiro em sua formação: a umbanda. (CACCIATORE, 1977, p.79).

É oportuno registrar que esse tipo de comportamento das entidades do candomblé de caboclo pode ser visto hoje em dia no litoral catarinense nos terreiros de umbanda e nos terreiros de candomblé que também realizam giras e festas²² de umbanda, como, por exemplo, o Terreiro do Pai Jean, em Itajaí.

Retornando para a Bahia, há uma questão de extrema relevância: a relação de Mãe Malvina com Mãe Menininha. No trabalho realizado por Tramonte (2001), a dona Juraci Ayroso, “filha carnal” de Mãe Malvina, confirma que a sua mãe realizou a “feitura” como mãe de santo na escadaria da Igreja do Nosso Senhor do Bonfim, na data já mencionada aqui (TRAMONTE, 2001, p.52). Silva (2016), além de manter essa informação (SILVA, 2016, p.186), acrescenta que, ao entrevistar uma umbandista de Florianópolis com o nome de Graziela, esta relatou que a Mãe Malvina foi para Salvador para obter mais ensinamentos e fundamentos, e que a Mãe Menininha acabou “fazendo parte da sua cabeça”²³ (SILVA, 2016, p.65).

Sobre esse fato, apresento algumas observações. Segundo Silva (2016, p.139), “Vovó Maria Conga” era uma “preta velha”, uma entidade que “zelava” pela Igreja do Nosso Senhor do Bonfim em Salvador (SILVA, 2016, p.139), o que pode justificar o local escolhido. No entanto, fica o questionamento da escolha de Mãe Malvina por “fazer a cabeça” com Mãe Menininha,²⁴ uma das mães de santo de candomblé mais famosas do Brasil, bem como o porquê de o ritual ter acontecido fora do Terreiro do Gantois.

Uma das razões pode estar associada ao prestígio que o Gantois tinha na época. Segundo Castillo (2010), o terreiro de Mãe Menininha foi objeto de pesquisa de várias etnografias, que contribuíram para dar visibilidade junto à sociedade, legitimando as suas práticas religiosas como puras, antes vistas como de feitiçaria ou curandeirismo, bem como “houve uma reestruturação paralela nas relações de poder entre os terreiros”, que colocaram o Gantois numa pequena elite (CASTILLO, 2010, p.17-18). Como sugere Lima (1976), a fama atribuída a alguns terreiros de candomblé ketu de Salvador tem mais relação com os etnólogos do que com os adeptos da religião (LIMA, 1976,

22 O termo “gira” é mais utilizado para os rituais de caráter litúrgico e que possuem periodicidade definida. Por exemplo, alguns terreiros fazem rituais semanais, outros quinzenais, em dias fixos da semana. As festas são eventos realizados para celebrar as entidades mais importantes da umbanda de cada casa. Geralmente acontecem duas vezes por ano, aos sábados à noite.

23 “Fazer cabeça” ou “fazer o santo” é uma expressão êmica que significa: “iniciar-se, submeter-se a determinados rituais e aprendizados das “coisas de santo”. Preparar ritualmente a cabeça para “receber” os orixás ou as entidades. Na umbanda, esse ritual é menos rigoroso do que no candomblé” (CACCIATORE, 1977, p.123).

24 Maria Escolástica da Conceição Nazareth, antiga ialorixá da casa de candomblé ketu *Ilê Ìyá Omi Àsè Ìyámasé*, mais conhecido como o Terreiro do Gantois, considerado como um dos mais antigos e tradicionais da Bahia.

p.74-75). Conforme aponta Silva (2016), esse vínculo espiritual estabelecido com Mãe Menininha pode ter dado certa importância à formação religiosa de Mãe Malvina, o que acabou legitimando-a como a primeira mãe de santo de Santa Catarina (SILVA, 2016, p.66). Se, por um lado, ainda não sabemos quais são os detalhes dessa viagem para Salvador, um debate que ficará para outras pesquisas, por outro lado, essa informação aflorou as questões abaixo.

Se Mãe Menininha era mãe de santo de uma casa muito tradicional de candomblé ketu, por que Mãe Malvina não “fez o santo” dentro do Gantois? Por que foi dito que o ritual aconteceu na frente de uma igreja? Essa “feitura de santo” foi de candomblé ketu ou de umbanda? Poderia ser algum ritual de candomblé de caboclo? Além do candomblé ketu, será que Mãe Menininha conhecia os fundamentos de outra religião?²⁵ Quais cantigas, toques, atabaques e outros instrumentos podem ter sido trazidos por Mãe Malvina para Santa Catarina? Deve-se salientar que não há o interesse de questionar a história oral, mas de realçar os vínculos estabelecidos entre Santa Catarina e a Bahia e da umbanda com o candomblé ketu.

Independentemente de o pioneirismo de Mãe Malvina ter sido ou não instituído por outras pessoas ao longo do tempo, o mais relevante nesse momento é o que o início da formação oficial da umbanda em Santa Catarina, em especial Florianópolis e Itajaí, está associado a um dos terreiros de candomblé ketu mais tradicionais e mais antigos de Salvador. Indo mais além, se o parentesco é uma linguagem (STRAUSS, 2017), essa relação religiosa embrionária entre Mãe Malvina e Mãe Menininha pode ajudar a explicar por que vários regentes espirituais da umbanda migraram para o candomblé ketu, bem como o fato de alguns babalorixás e ialorixás continuarem a realizar rituais de umbanda em seus terreiros de candomblé.

A respeito da mistura de doutrinas, “a própria mãe Malvina identificava a [sua] casa como sendo um centro de umbanda e de quimbanda” (NUER, 2017, p.79); enquanto hoje em dia na capital catarinense é perceptível a influência da origem africana na umbanda” (TRAMONTE, 2001, p.74). Acrescente-se, ainda, que essa “bricolagem de concepções e práticas religiosas” também foi percebida no Rio Grande do Sul, como fruto da “trajetória pessoal de cada um” e das realidades regionais (BRAGA, 2013, p.212).

Para finalizar essa seção, é oportuno deixar registrado o legado que Mãe Malvina deixou para a umbanda da sua terra natal. Conforme diversos relatos obtidos nas visitas aos terreiros, informações que são convergentes com o estudo de Rodrigues (2016), temos que, “do terreiro da Mãe Malvina, em Florianópolis, espalharam-se filhos de santo por todo o Vale do Itajaí” (RODRIGUES, 2016, p.9). Segundo Silva (2016) e D’Ávila (2018), o sr. Altamiro José Pereira (1938-2011), conhecido como Pai Altamiro, marido de Juraci, filha de sangue de Mãe Malvina, foi a pessoa responsável por disseminar a doutrina de Mãe Malvina e, por conta disso, é considerado o seu sucessor (SILVA, 2016, p. 58; D’ÁVILA, 2018, p. 351).

25 Segundo relatos de pessoas ligadas ao Terreiro do Gantois, tanto em Santa Catarina quanto na Bahia, não há notícias e registros de uma possível ligação de Mãe Menininha com a umbanda.

Da umbanda ao candomblé

A partir da década de 1940, com mais ênfase na década seguinte, começa o desenvolvimento da umbanda no estado catarinense. O período entre 1940 e 1960 ficou marcado pela busca da quebra de preconceitos e pela afirmação religiosa, apesar da forte repressão policial (NUER, 2017, p.78-79, 87). É uma época onde aparecem os primeiros sinais da institucionalização das religiões afro-brasileiras em Santa Catarina (TRAMONTE, 2011, p.4).

Conforme aponta NUER (2017), o estabelecimento oficial dos primeiros terreiros acontece principalmente na região da capital, em Florianópolis; no litoral sul, em Criciúma, Laguna e Tubarão; e no litoral norte, em Itajaí e Joinville; locais estes onde a umbanda se tornaria “a forma ritual explícita pioneira para garantir os primeiros espaços públicos, tendo o sincretismo como a principal estratégia [...] para o crescimento e a abertura dos canais de expressão religiosa nas décadas seguintes” (NUER, 2017, p.78-79).

Então, muitas casas são abertas, como, por exemplo, a Tenda Espírita São Jerônimo de Mãe Ida, que viaja em 1949 ao Rio de Janeiro para se tornar mãe de santo e introduz na capital catarinense em 1951 a Umbanda de Almas e Angola (MARTINS, 2011, p.30); o Centro Espírita Irmão Octaviano Ribeiro, conhecido hoje como ABTURI – Casa Luz d’Omolú, fundado por Mãe Ana, em 1952; só para citar algumas; bem como surgem outras casas de cunho kardecista e de umbanda esotérica (NEAR, 2017, p.87).

Em Itajaí, a umbanda começa a crescer no final da década de 1950 por conta dos trabalhos realizados pelo Pai Altamiro (D’ÁVILA, 2018, p.351). D’Ávila (2018) acrescenta que um dos primeiros registros feitos pela imprensa local, extraída do jornal *Itajaí*, em 1949, intitulada “Macumba em Itajaí”, faz referência às reuniões de caráter ilícito, de cunho religioso, que aconteciam com batucada e cantoria em duas casas situadas na avenida João Pessoa (D’ÁVILA, 2018, p.350).

Em torno de 1960, tanto a umbanda quanto o candomblé passaram a se espalhar pelo Brasil, em especial nas maiores cidades, num processo com muitas adaptações religiosas, influenciadas pela realidade social e cultural de cada região (NUER, 2017, p.39). Segundo Bastide (1971), nessa época o país estava passando por um intenso processo de transformação, que facilitou principalmente a disseminação do “espiritismo de umbanda” (BASTIDE, 1971, p.417).

Em Santa Catarina, em pleno aumento da densidade populacional resultante da modernização e apesar da busca pela identidade europeizada por parte da sua grande maioria, as religiões afro-brasileiras conseguiram certa visibilidade em virtude do seu engajamento coletivo, da criação de organizações, da realização de eventos de pequeno e grande porte, bem como do apoio da mídia (NUER, 2017, p.81; TRAMONTE, 2001, p.4-5, 73-100). Como consequência, houve uma expansão territorial das casas religiosas de umbanda e das kardecistas, que abriram os caminhos para a chegada do candomblé na região.

Assim, no território catarinense, as décadas de 1960 e 1970 são marcadas pelo surgimento de diversas organizações religiosas, como a União da Umbanda em Santa Catarina, em 1962; o Superior Órgão de Umbanda do Estado de Santa Catarina, em 1974; a

União Umbandista de Joinville, em 1975; e a União Municipal Umbandista de Blumenau, em 1977 (MARTINS, 2011, p.30). A década de 70 do século XX, além da visibilidade na mídia, foi um período de forte tensão com a igreja católica (MARTINS, 2011, p.30).

Por esses anos, como o kardecismo era uma prática mais bem-vista socialmente, muitos umbandistas empregaram o termo espírita para o nome de suas casas (NUER, 2017, p.36). Em Itajaí, “a primeira instituição religiosa afro-brasileira a registrar-se [...] [foi] a Sociedade Espírita Oghum Beira Mar à Santa Rita, fundada em 27 de setembro de 1964, [...] cujos estatutos foram publicados no *Jornal do Povo* em 20 de março de 1965” (D’ÁVILA, 2018, p.351).

Ainda na década de 1970, os primeiros terreiros de candomblé são abertos em Florianópolis. Segundo Tramonte (2001), no ano de 1976, o Pai Juca abre o Centro Espírita Caboclo Serra Negra, considerado o primeiro terreiro de candomblé de Santa Catarina (TRAMONTE, 2001, p.39). Mãe Lídia, que já havia trabalhado como benzedeira e tinha se iniciado posteriormente na Umbanda Omolocô,²⁶ no ano de 1979 criou a Comunidade Terreiro Abassá de Odé, o primeiro terreiro de Nação Angola catarinense com “raiz”²⁷ do Tumba Jussara, um dos terreiros mais antigos da Nação Angola de Salvador (NUER, 2017, p.85). Nota-se que a capital baiana continua sendo um vínculo importante para as religiões afro-brasileiras em Santa Catarina. Outro fato relevante em relação à década de 70 do século XX é a migração de comunidades indígenas de base guarani, originárias do sul do país, que se estabeleceram na cidade de Biguaçu, a poucos quilômetros da capital (NUER, 2017, p.52).

No que se refere às datas de criação das casas religiosas na Grande Florianópolis, conforme mostra o Quadro 1, é possível observar um salto quantitativo a partir da década de 80 do século XX, com destaque para o período entre os anos de 2000 e 2010. Não temos dados dessa natureza sobre Joinville e Itajaí, mas por conta das ressonâncias históricas, acredita-se que tenha havido um cenário proporcionalmente parecido.

PERÍODO DE FUNDAÇÃO DAS CASAS DE RELIGIÃO DE MATRIZ AFRICANA DA GRANDE FLORIANÓPOLIS ATÉ DIA 15/01/2017:	
Período de Fundação	Nº de casas
1950 – 1980	17 casas
1981 – 1999	55 casas
2000 – 2010	74 casas
2011- 2016	50 casas
Não declarado	14 casas
Total:	210 casas

Fonte: Projeto Territórios do Axé. 2016/2017 (Convênio IPHAN/NUER-UFSC)

Quadro 1: Período de fundação dos terreiros na Grande Florianópolis. Fonte: Nuer (2017, p.84).

26 “Culto cuja linha ritual é originária da nação angola, mais particularmente, talvez, das tribos lunda-quiôco. Sobressaiu especialmente no Rio de Janeiro, ligado à umbanda” (CACCIATORE, 1977, p.193).

27 Descendente, que adota os mesmos princípios religiosos.

No caso de Joinville, conforme aponta Machado (2012), entre os anos de 1960 e 1980, a cidade passou por um processo de crescimento industrial que fomentou uma intensa migração regional (Sul e Sudeste) e aumento da população local, alterando assim o cenário²⁸ das práticas afrorreligiosas (MACHADO, 2012, p.22-23, 46). Segundo o historiador, se até 1980 só havia terreiros de umbanda em Joinville, a partir da virada da década, surgem na cidade os primeiros terreiros de candomblé, que enfrentaram muitas dificuldades para se manterem (MACHADO, 2014, p.25).

Na sequência, na década de 1980, na região da Grande Florianópolis, em paralelo à expansão afrorreligiosa, as migrações continuaram acontecendo, desta vez com a chegada dos trabalhadores rurais do planalto serrano catarinense e de descendentes de alemães e italianos que vieram do oeste catarinense e do estado do Rio Grande do Sul (NUER, 2017, p.52). Em Itajaí “a presença do candomblé é mais restrita e recente [...], sendo notada a partir dos anos 1980 e 1990” (D’ÁVILA, 2018, p.351).

A partir da década de 1990, acentua-se uma nova fase, caracterizada pela busca de novos caminhos para a afrorreligiosidade em Santa Catarina, o que pode estar vinculado à abertura de mais casas de candomblé, muitas das quais surgidas por conta da migração religiosa de muitos regentes espirituais da umbanda para o candomblé ketu. Por outro lado, essa tendência de mudar de religião já tinha acontecido em 1982, quando Mãe Dilma d’Iemanjá Ogunté muda o ritual da sua casa de umbanda para Almas e Angola (NUER, 2017, p.88).

Portanto, forma-se nessa região uma espécie de “hibridismo doutrinal” constituído a partir da “dupla descendência de santos” (NUER, 2017, p.107). Conforme aponta García Canclini (2015), a hibridização pode ser caracterizada por meio de três processos fundamentais: “[...] a quebra e a mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros; que pode ser intensificada pela expansão urbana (GARCÍA CANCLINI, 2015, p.284-285).

Nesse contexto, muitos terreiros de umbanda foram transformados em terreiros de candomblé ketu, porém, além do calendário, rituais e atividades específicos aos orixás africanos, estes centros ainda mantêm certos ritos, festas e homenagens às entidades da umbanda. Destes, é oportuno destacar alguns que foram visitados durante o trabalho de campo,²⁹ a saber: Ilê Alaketú Oyá Onirá Asé, do Pai Jean, em Itajaí; Ilê-Asé Yemonjá Ygbô, de Mãe Emília, em Porto Belo; Ilê Alaketu Ase Odo Alasan, de Mãe Eve-

28 Para ilustrar essa mudança de cenário ocorrido em Joinville, apresentamos alguns dados extraídos da pesquisa de Machado (2012). Em 1979, Pai Fernando de Oxóssi, vindo de Jaraguá do Sul, abriu um terreiro de umbanda e alguns anos depois passou a trabalhar também com candomblé ketu (p.110-114); em 1982, Mãe Marli de Iyemanjá Ogunté inaugurou o primeiro terreiro de candomblé ketu, o Ilê Axé de Iyemanjá Ogunté (p.135); em 1986, Pai Chiquinho de Oxóssi, nascido na Bahia, montou um terreiro de umbanda e candomblé de Angola (p.88-90); e Mãe Jacila de Oxum, vinda do Rio de Janeiro com iniciação na umbanda e candomblé ketu, atende na sua casa desde 1994 (p.97-98). E ainda temos Pai Jorge de Xangô, vindo de Itajaí, com um terreiro de umbanda e candomblé de Angola (p.95-97); o babalorixá Arildo de Zazi, de Joinville, com casa aberta de candomblé Angola (p.91-94); o babalorixá M. de Oxóssi e sua esposa C. de Iyemanjá, naturais do estado de São Paulo, com terreiro de umbanda e candomblé ketu (p.71-73); e Mãe Kita de Oyá, nascida no Rio de Janeiro, iniciou-se no candomblé ketu no terreiro da Casa Branca em Salvador, migrando depois para o candomblé efon, a nação que comanda o seu espaço religioso (p.115-117); todos estes últimos sem data precisa de abertura das suas casas.

29 Entre abril de 2017 e julho de 2020, foram realizadas e catalogadas aproximadamente duzentas visitas de campo aos terreiros situados entre Itajaí e Florianópolis, contemplando diversos tipos de rituais, abertos e fechados ao público, festas, entrevistas, ensaios, aulas, oficinas de percussão, grupos de estudos, gravações dos ritmos etc.

lise, em Penha; e Ilê Alaketu Okê Obá Ketu, de Pai Ricardo; e Ilê Asé Omim Babá Oxa-guian, do Pai Edenilson, ambos em São José.

Nos terreiros citados acima, os rituais de umbanda e candomblé ketu possuem uma organização diferente e, conseqüentemente, isso se reflete na música. Em termos musicais, os repertórios, língua das cantigas, ritmos, forma de tocar os tambores, bem como a maneira de participação, são todos distintos. Na umbanda, geralmente o repertório é mais flexível, sendo composto por cantigas preferencialmente em português, não há uma sequência fixa, há mais liberdade na participação dos cantores e é permitida a inserção de novas composições. No candomblé ketu, o repertório de cantigas na língua iorubá tem um caráter mais rígido, canta-se apenas o que foi aprendido com os mais “velhos” e há pessoas iniciadas para esta função.

Voltando-se para a percussão, na umbanda os atabaques são percutidos com as mãos, possuem uma afinação mais alta, há poucos ritmos e as variações rítmicas não são exclusivas de um tambor. No candomblé ketu, os atabaques são tocados predominantemente com varetas naturais chamadas de *aguidavis*, há uma grande variedade de ritmos e os “solos” são tocados somente pelo atabaque mais grave. Uma questão importante é que a performance da percussão do candomblé ketu está diretamente associada às narrativas mitológicas expressas tanto nas letras das cantigas quanto nos gestos da dança dos orixás. Outro aspecto relevante diz respeito à quantidade de atabaques. Nestes terreiros que praticam as duas religiões, em todos os rituais são utilizados a formação tradicional oriunda do candomblé ketu, que é formada por três atabaques de afinação diferente, a saber: lé (agudo), rumpi (médio) e rum (grave). Por outro lado, nos terreiros apenas de umbanda, a quantidade de atabaques é variável, podendo ter entre um e seis atabaques.

Essa dinâmica de “coexistência religiosa de matriz africana” torna o panorama catarinense ainda mais diverso e complexo (NUER, 2017, p.44-45). Além disso, contando com o fato de que a “comunidade de santo”³⁰ seja formada em sua maioria por “brancos”, talvez seja possível especular que o perfil das religiões afro-brasileiras em Santa Catarina reflete a identidade cultural dessa parte do território nacional. Além disso, podemos adicionar a importância da figura do “caboclo” e de sua crença polissincrética. Segundo Lody (1977), “a imagem do indígena, nativo da terra, também significando mestiçagem entre branco e índio, mestiço que mora no mato, mulato de cabelo liso”, “o caçador liberto”, o “defensor da terra”, “que não se deixou escravizar”, carrega consigo práticas que evidenciam o sincretismo religioso entre os símbolos católicos e os elementos da tradição africana, que o tornam uma espécie de semideus cultuado em diversos tipos de terreiros para amenizar a vida dos humanos (LODY, 1977, p.3-8).

Do ponto de vista sociológico, Bastide (1971) explica que, por meio do mito do índio, a figura do caboclo foi utilizada de maneira inconsciente pelos negros, como uma forma de valorização espírita, mas também de aceitação social, ao “identificar-se com o herói da liberdade”, tornando-se “um intérprete da valentia e do orgulho nativo” (BASTIDE, 1971, p.345-347). Conforme sugere Tramonte (2001), o elemento indígena pode

30 Comunidade religiosa.

ser a explicação dessa simbiose espiritual, pois, ao mesmo tempo que se aproxima das benzedeiras, sua feição, ervas, colares e outras características também se apresentam na umbanda e no candomblé de caboclo (TRAMONTE, 2001, p.31).

Outra questão que pode estar relacionada a esse panorama é o mercado religioso. Considerando que “as práticas culturais são mais que ações, atuações” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p.350), é possível que a busca por mais poder esteja nas razões desse hibridismo. Ou seja, se o saber religioso constitui a base do capital simbólico e autoridade (CASTILLO, 2010, p.36), impulsionados pelo consumo religioso e pela “privatização da experiência religiosa” (ORO, 1997, p.42-43), muitos regentes espirituais voltaram-se para uma formação plural.

Independentemente desse “hibridismo doutrinal”, na região do litoral catarinense entre Florianópolis e Joinville, na qual está situada a cidade de Itajaí, encontramos um cenário afrorreligioso do candomblé ketu diferente das casas mais tradicionais de Salvador. O desafio futuro será averiguar como essa dupla “descendência de santos”, em casos de tripla, reflete nos padrões musicais, em especial no toque dos atabaques. Outra possibilidade é verificar qual a natureza do candomblé ketu no Brasil Meridional. O caminho pode estar na articulação com a fonte espiritual.

Articulação com a fonte espiritual

Em relação à articulação com a fonte espiritual, ou seja, o vínculo estabelecido com os sacerdotes mais experientes, no livro *Territórios de Axé* (NUER, 2017) são citados vários casos de pais e mães de santo residentes na Grande Florianópolis que iniciaram a sua trajetória religiosa com pessoas de outros estados, inclusive, em alguns casos, com iniciações religiosas em matrizes diferentes (NUER, 2017, p.105).

Nesse sentido e se direcionando para o candomblé, embora haja exemplos de regentes espirituais que se vincularam diretamente a fontes baianas, como é o caso do Pai Ednilson com a Mãe Senhora de *Ewá* (filha de santo de Mãe Menininha do Gantois), Pai Ricardo de Oxossi com *Babá Pecê* da Casa de Oxumarê, e mais recentemente Mãe Evelise, também com *Babá Pecê*; a maioria dos babalorixás e ialorixás com quem tive contato foram iniciados por mães ou pais de santo com terreiros abertos no estado de São Paulo ou Rio de Janeiro, que, por sua vez, tiveram suas iniciações religiosas vinculadas aos terreiros mais tradicionais de Salvador. Lembramos que a história de Mãe Malvina passa pelas cidades do Rio de Janeiro e de Salvador.

Alinhando-se às conclusões dos estudos feitos pelo Nuer (2017), foi constatado que, por meio das trajetórias sucessivas dos regentes espirituais e do processo verticalizado das linhagens das famílias de santo, é possível chegar direta ou indiretamente de Santa Catarina à Bahia do século XIX (NUER, 2017, p.105). Por exemplo, esse é o caso do babalorixá Jean Ty *Onirá*, o Pai Jean, que é filho de santo do Pai Sérgio de Oxum, de São Paulo, que é filho de santo do Pai Omoxalá, também de São Paulo, que é filho de Mãe Cacho, de Muritiba (BA), que é filha de Pai Nezinho de Muritiba, também Muritiba (BA), que por sua vez era filho de santo de Mãe Menininha do Gantois, Salvador.

Durante a realização dessa pesquisa, conheci o Pai Sérgio de Oxum durante a realização da festa de candomblé para *Oya Onirá* em dezembro de 2018 e 2019, no terreiro do Pai Jean, em Itajaí; e, por conta da Festa da Irmandade da Boa Morte, na cidade de Cachoeira, No Recôncavo Baiano, foi possível ter uma conversa com Mãe Cacho em seu terreiro, na cidade vizinha, Muritiba. Durante a entrevista, Mãe Cacho relatou que Mãe Menininha passava muitos dias lá e inclusive mostrou o quarto³¹ em que se hospedava.



Fig. 4. Genealogia da família de santo do Pai Jean. Fonte: o autor (2019).

Conforme a Fig. 4, em termos de família religiosa, podemos concluir que, numa descida vertical, o Pai Jean faz parte da quinta geração pós-Mãe Menininha. Em termos equivalentes, Mãe Menininha seria a tataravó de santo de Pai Jean, e Mãe Cacho, a sua bisavó de santo. No entanto, embora a proximidade de categoria familiar entre Mãe Cacho e Pai Jean, soube que o contato entre eles é muito raro, tanto é que ela não se lembrava dele quando perguntei. Isso pode ser explicado pela distância geográfica ou também pela quantidade de filhos de santo iniciados por Mãe Cacho, que pode constituir uma gigantesca árvore genealógica.

Por conta disso, constatei que, no caso do Pai Jean, quando há necessidade de uma orientação religiosa, de qualquer espécie, ela é sempre feita diretamente com o

31 No quarto são mantidos a sua cama e alguns pertences. o cômodo fica ao lado do pequeno salão onde são realizados os xirês do Axé Muritiba.

seu pai de santo. Portanto, as práticas rituais realizadas no seu terreiro são mais parecidas com as do terreiro do Pai Sérgio do que com as do terreiro da Mãe Cacho, conforme disse o próprio Pai Jean, mas também frisando que algumas mudanças são possíveis, pois as pessoas são diferentes, as comunidades religiosas não são iguais, assim como as necessidades e a realidade da cada local. Então, embora o terreiro do Pai Jean tenha uma linhagem matrilineal vinculada ao Terreiro do Gantois, via Mãe Menininha, isso não quer dizer que os rituais e os calendários sejam iguais – e não são, como pude apresentar tanto em Itajaí quanto em Salvador.

Sendo assim, as famílias de santo formadas pelo desenvolvimento unidirecional das linhagens religiosas, ao mesmo tempo que procuram manter um conjunto de crenças e de tradições constituído ao longo do tempo, permitem também certos tipos de adequações locais, sem deixar de manter os mais novatos articulados com a fonte espiritual primária. Em Santa Catarina, a maioria dos terreiros está vinculada aos regentes espirituais do Rio de Janeiro e de São Paulo, com alguns casos ligados diretamente à Bahia.

Considerações finais

Como resultado desse estudo historiográfico, do ponto de vista religioso, percebe-se que a formação do candomblé na região catarinense compreendida entre as cidades de Florianópolis e Joinville está intimamente relacionada com a trajetória da umbanda, que, por sua vez, tem ligação com as práticas espirituais kardecistas, com a figura do caboclo indígena, bem como com as benzedeiras e com o curandeirismo dos antigos escravos e seus descendentes.

Se o processo de formação das religiões afro-brasileiras em Santa Catarina tem o seu ponto inicial marcado pela chegada dos negros escravizados, verificamos que, por conta da situação geográfica e das motivações político-econômicas da época, essa é uma região brasileira que ficou com pouca quantidade de negros, se comparada a outros estados da federação. Porém, voltamos a frisar que não se trata de ausência, mas de não querer ver e falar, fato comprovado pelo preconceito, pela repressão e pela escassez de pesquisas. No entanto, apesar da invisibilidade da história religiosa dos negros, percebe-se a existência de uma rede de conexões diaspóricas exercida em diferentes esferas pela comunidade dos terreiros há várias décadas.

Dentre as marcas mais relevantes a respeito dessa pequena história das religiões afro-brasileiras em Santa Catarina, fica registrado como destaque o trabalho árduo dos homens e mulheres negras que foram levados para esta região, a insistência dos curandeiros e benzedeiras pela cura das pessoas, o estabelecimento das irmandades negras, as manifestações culturais, bem como a existência dos portos regionais, que ajudaram os processos migratórios e favoreceram a “misturas das águas”.

Do ponto de vista estrutural, a história afrorreligiosa catarinense inicia com as práticas individuais das benzedeiras e curandeiros. Na sequência, temos a formação de agrupamentos sociais, seja pela fundação das irmandades negras ou pelos pequenos grupos domésticos de benzedeiras e curandeiros que darão início à formação da umbanda. Em

seguida acontece a instalação dos primeiros centros espíritas de doutrina kardecista e a aproximação por parte dos negros por conta da aceitação social. A partir daí surgem as primeiras casas de umbanda nas periferias das cidades e a busca pela institucionalização. Acompanhando o crescimento da população local, as casas de umbanda e as de doutrina kardecista ampliam em quantidade e expansão territorial, abrindo os caminhos para o candomblé. Tendo em vista a repressão religiosa e o preconceito, e pelo fato de o kardecismo ser mais aceito socialmente, muitos terreiros de umbanda foram fundados como casas espíritas. Logo após, surgem os primeiros terreiros de candomblé, de várias nações, como resultado da migração religiosa de muitos regentes espirituais oriundos da umbanda, que passam a praticar as duas modalidades de rituais no mesmo terreiro, porém com organização distinta, incluindo calendário, repertório, língua ritual, ritmos, danças, indumentárias e outros aspectos.

Nesse processo de formação das religiões afro-brasileiras, somam-se as trajetórias individuais de todos os catarinenses e residentes que fizeram ou fazem parte da comunidade de santo, independentemente das suas escolhas religiosas, dos caminhos percorridos e, principalmente, da cor da pele. Sabemos da importância de todos os pais e mães de santo, cada qual com as suas contribuições, porém aqui Mãe Malvina recebeu um destaque especial, por conta da existência de trabalhos acadêmicos sobre ela e pelo mito do marco fundador. Por conta disso, acreditamos que enfatizar a sua trajetória seria uma das maneiras de entender o atual panorama catarinense.

Ao realizar essa investigação histórica, diversos fatos foram descobertos e juntados, fazendo emergir uma série de questões, apresentadas anteriormente, das quais algumas serão futuramente respondidas. De imediato, como resultado dessa estratégia de ressonâncias, percebe-se que no estado de Santa Catarina, em especial no Vale do Itajaí, existem terreiros de candomblé ketu que apresentam uma dinâmica cotidiana diferente das casas matrizes de Salvador. Vimos que, na maioria dos casos, os laços religiosos perpassam os estados do Rio de Janeiro e de São Paulo para se chegar à Bahia. Além disso, a liberdade religiosa praticada nas diferentes matrizes espíritas, principalmente entre a umbanda e o candomblé ketu, criou na região um panorama caracterizado pelo hibridismo doutrinal.

Referências

ALVES, Jucélia Maria. *Cacumbi*: um aspecto da cultura negra em Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, Secretaria da Cultura e do Esporte de Santa Catarina, 1990.

AMORIM, Tade-Ane. *Benze, é bem dizer*. As benzedadeiras de Florianópolis: inventariando saberes. Florianópolis: Projeto via Edital Elisabeth Anderle, 2018.

BLACKING, John. *How musical is man?* 5. ed. Seattle; London: University of Washington, 1995 [6. ed.: 2000].

BLACKING, John. Que tán musical es el hombre? *Desacatos*, n. 12, p. 149-162, 2003. Trad. Brigitte Sanabria. Texto original: BLACKING, John. *How musical is man?* 5. ed. Seattle; London: University of Washington, 1995.

BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1971.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Tamboreiros de Nação: música e modernidade religiosa no extremo sul do Brasil*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2013.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre: a música no culto aos orixás*. Dissertação (Mestrado em Música) – UFBA, Salvador, 1997.

BRAGA, Reginaldo Gil. Música e Modernidade religiosa entre tamboreiros de Nação: em torno de uma tradição musical moderna. *Em Pauta*, v. 14, n. 23, p. 121-141, 2003.

CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

CANDEMIL, Luciano; PAIVA, Rodrigo Gudin. *Percussão Catarina*. Balneário Camboriú: Ed. do Autor, 2016.

CASTILLO, Lisa Earl. *Entre a oralidade e a escrita: a etnografia nos Candomblés da Bahia*. Salvador: UFBA, 2010.

COSTA, Moacir da; SILVA, José Bento Rosa da. *Negros em Itajahy: da invisibilidade à visibilidade. Mais de 150 anos de história*. Itajaí: Casa Aberta, 2010.

COSTA, Moacir da. Negras tradições: a Festa do Rosário e suas reinvenções. In: COSTA, Moacir da; SILVA, José Bento Rosa da. *Negros em Itajahy: da invisibilidade à visibilidade. Mais de 150 anos de história*. Itajaí: Casa Aberta, 2010. p. 13-44.

DA SILVA SELAU, Mauricio. História oral: uma metodologia para o trabalho com fontes orais. *Esboços: histórias em contextos globais*, v. 11, n. 11, p. 217-228, 2004.

D'ÁVILA, Edison. *Pequena história de Itajaí*. 2. ed. rev. ampl. Florianópolis: IHGSC, 2018.

D'ÁVILA, Edison. *Pequena história de Itajaí*. Itajaí: Prefeitura Municipal de Itajaí, 1982.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Ed. USP, 2015.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

IBGE. *Santa Catarina: Itajaí – Panorama*. Brasília: IBGE, 2020. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sc/itajai/panorama>. Acesso em: 11 mar. 2020.

ITAJAÍ. *Itajaí, entre o rio e o mar*. Itajaí: Prefeitura Municipal de Itajaí, 2020. Disponível em: <https://itajai.sc.gov.br/c/a-cidade#.XmkXbqhKjIU>. Acesso em: 11 mar. 2020.

LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. Trad. Marie-Agnès Chauvel. São Paulo: Brasiliense, 2012.

LEITE, Ilka Boaventura; OLIVEN, Ruben George. *Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996.

LEITE, Ilka Boaventura. Descendentes de africanos em Santa Catarina: invisibilidade histórica e segregação. In: LEITE, Ilka Boaventura; OLIVEN, Ruben George. *Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996. p. 33-53.

LEITE, Ilka Boaventura (coord.). *Territórios do Axé: religiões de matriz africana em Florianópolis e municípios vizinhos*. Florianópolis: Nuer; Ed. UFSC, 2017.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*: Claude Lévi-Strauss. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Ubu, 2017.

LIMA, Vivaldo da Costa. O Conceito de “Nação” nos candomblés da Bahia. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), n. 12, p. 65-90, 1976.

LODY, Raul. *Samba de caboclo*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977.

MACHADO, Gerson. *Os atabaques da Manchester: subjetividades, trajetórias e identidades religiosas afro-brasileiras em Joinville/SC (Décadas de 1980-2000)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

MAGNANI, José Guilherme C. Doença mental e cura na Umbanda. *Revista PPG Ciências Sociais*, São Carlos: UFSC, n. 40/41, jan./jul. 2002.

MAPASBLOG. *Mapa dos municípios de Santa Catarina*. Disponível em: <http://mapasblog.blogspot.com.br/2011/10/mapas-de-santa-catarina.html>. Acesso em: 2 abr. 2017.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

OLIVEN, Ruben George. A invisibilidade social e simbólica do negro no Rio Grande do Sul. In: LEITE, Ilka Boaventura; OLIVEN, Ruben George. *Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996. p. 13-32.

ORO, Ari Pedro. Os negros e os cultos afro-brasileiros no Rio Grande do Sul. In: LEITE, Ilka Boaventura; OLIVEN, Ruben George. *Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996. p. 147-157.

ORO, Ari Pedro. Religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul: Passado e Presente. *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 24, n. 2, p. 345-384, 2002.

ORO, Ari Pedro. Notas sobre a diversidade e a liberdade religiosa no Brasil atual. *Revista Eclesiástica Brasileira*, v. 64, n. 254, p. 317-336, 2004.

ORO, Ari Pedro. Modernas Formas de Crer. *Revista Eclesiástica Brasileira*, Petrópolis, Vozes, n. 225, p. 39-56, mar. 1997.

ORTIZ, R. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PAI Fabriciano. *Diarinho*, Itajaí, 16 e 17 fev. 2008. Caderno Entrevistão.

PEDRO, Joana Maria. *Negro em terra de branco: escravidão e preconceito em Santa Catarina no século XIX*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

PRANDI, Reginaldo. As religiões afro-brasileiras em ascensão e declínio. In: TEIXEIRA, Faustino; MENEZES, Renata (org.). *Religiões em movimento: o censo de 2010*. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 203-218.

PRANDI, Reginaldo. *Os mortos e os vivos: uma introdução ao espiritismo*. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

RASCKE, Karla Leandro. *Festas, procissões e celebração da morte na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos m Desterro/SC (1860-1890)*. Itajaí: Casa Aberta, 2010.

RASCKE, Karla Leandro. *Irmândades Negras: memórias da diáspora no sul do Brasil*. Curitiba: Appris, 2016.

RODRIGUES, Daniel Vasconcelos. Memória de santo: 15 anos de trajetória do terreiro de umbanda "junco verde" em Itajaí-SC. REDIVI: *Revista de divulgação interdisciplinar virtual do núcleo das licenciaturas*, v. 4, n. 1, 2016.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. Trad. Giovanni Cirino. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

SILVA, Beatriz Pereira. *Trajetória de luz e encanto: discursos e narrativas sobre Mãe Malvina (1970-2016, Florianópolis/SC)*. Dissertação (Mestrado em História) – Udesc, Florianópolis, 2016.

SILVA, Jaime José dos Santos. A dança do cacumbi: novo olhar sobre as festas afro-brasileiras e as vivências do pós-emancipação em Santa Catarina. In: ENCONTRO ESCRAVIDÃO E LIBERDADE NO BRASIL MERIDIONAL, 6., 2013, Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: UFSC, 2013.

SILVA, J. B. R. da; COSTA, M. da. *Negros em Itajahy: da invisibilidade à visibilidade: mais de 150 anos de história*. Itajaí: Casa Aberta, 2010. p. 89-107.

SILVA, José Bento Rosa da. Africanos na Foz do Itajaí/SC: nos séculos XIX e XX. In: COSTA, Moacir da; SILVA, José Bento Rosa da. *Negros em Itajahy: da invisibilidade à visibilidade. Mais de 150 anos de história*. Itajaí: Casa Aberta, 2010, p. 125-142.

SILVA, José Bento Rosa da. Congada de São Sebastião: uma manifestação da Cultura Luso-afro-brasileira na Armação do Itapocoroy/SC. In: COSTA, Moacir da; SILVA, José Bento Rosa da. *Negros em Itajahy: da invisibilidade à visibilidade. Mais de 150 anos de história*. Itajaí: Casa Aberta, 2010. p. 61-68.

SILVA, José Bento Rosa da. *Memórias de um quilombo urbano: Itajaí/SC*. In: COSTA, Moacir da; SILVA, José Bento Rosa da. *Negros em Itajahy: da invisibilidade à visibilidade. Mais de 150 anos de história*. Itajaí: Casa Aberta, 2010. p. 89-108.

TRAMONTE, Cristiana. *Com a Bandeira de Oxalá! Trajetória, práticas e concepções das religiões afro-brasileiras na Grande Florianópolis*. Itajaí: Univali, 2001.

**OS ESTUDOS SOBRE A HISTÓRIA DA
MÚSICA EM SANTA CATARINA**
**Um panorama da produção acadêmica
à luz da musicologia**

MUSIC HISTORY STUDIES IN SANTA CATARINA
**An overview of academic production according
to musicology**

Tiago Pereira¹
Fundação Universidade Regional de Blumenau
tpereira.pg@gmail.com

Submetido em 09/04/2020
Aprovado em 07/06/2020

Resumo

De caráter bibliográfico, com o intuito de compreender a escrita da história da música em Santa Catarina, realiza-se um mapeamento das pesquisas defendidas sobre esse tema, junto aos programas de Pós-Graduação no Brasil. Os trabalhos são problematizados a partir de enfoques específicos, como a perspectiva institucional, biográfica e voltada à descrição de gêneros e movimentos musicais catarinenses. As pesquisas de cunho científico contribuem para a superação de uma literatura musical parcial e exaltativa. Nota-se uma predominância de trabalhos voltados à capital do estado, dentre pesquisas histórico-musicológicas ou de natureza etnográfica, com um gradativo processo de descentralização. Pode-se dizer, por fim, que todos os trabalhos mapeados trazem importantes contribuições para a escrita e para o entendimento da cultura musical catarinense do passado e do presente.

Palavras-chave: História da música em Santa Catarina; Musicologia histórica catarinense; Pesquisas do estado da arte.

Abstract

To understand the music history writing about the state of Santa Catarina, a mapping of the academic researches defended on this theme is carried out in Brazilian's graduate programs databases. The works are problematized from specific approaches, such as the institutional, biographical perspective and focused on the description of musical genres and movements in Santa Catarina. Mapped academic researches contributes to overcoming a partial and pretentious musical literature. In historical, musicological or ethnographic research there is a predominance of works focused on music in the state capital, with a gradual process of decentralization. Finally, all the mapped works bring important contributions to the writing and understanding of past and present Santa Catarina's musical culture.

Keywords: History of music in Santa Catarina; Historical Musicology in Santa Catarina; State of the art research.

¹ Professor da Universidade de Blumenau. Possui mestrado em Música – Musicologia/Etnomusicologia pela Universidade do Estado de Santa Catarina, Udesc e graduação em Música – Licenciatura pela Universidade de Blumenau, Furb. Na pesquisa histórico-musicológica estuda a música nas antigas colônias estrangeiras do Vale do Itajaí catarinense, a partir da sua inter-relação com as matrizes sociocultural e urbana. Atualmente cursa o Doutorado em Música no PPGMUS Udesc na linha de pesquisa Teoria e História.

Por meio deste artigo se busca realizar um mapeamento sistemático dos trabalhos científicos voltados à construção de uma historiografia da música em Santa Catarina, reconhecendo, para essa temática, as contribuições fundamentais oriundas das pesquisas nas várias áreas das ciências humanas. Possibilitar uma compreensão acerca da produção de conhecimento acadêmico voltado às manifestações e atividades musicais catarinenses do passado e do presente é o que marca o propósito desse levantamento bibliográfico, tomando como objetos de estudo, então, as dissertações e teses defendidas junto aos programas de pós-graduação no Brasil até o corrente ano. Nesse sentido, são consideradas as pesquisas entendidas por seus autores como pertencentes à pesquisa em Música – entendida aqui enquanto musicologia, sobretudo a musicologia histórica –, pesquisas produzidas no campo específico da História, bem como trabalhos de natureza híbrida junto à etnomusicologia. Os trabalhos mapeados são descritos procurando delimitar, numa perspectiva geral, que regiões do estado são priorizadas, quais são as principais tendências investigativas, quais são os modelos epistemológicos e estratégias metodológicas dominantes.

Como será possível observar, a produção acadêmica voltada para a escrita de uma história da música no contexto do estado de Santa Catarina é diretamente influenciada pela natureza, pelo debate e pelo desenvolvimento do campo da (nova) musicologia brasileira. Nesse sentido, vale apontar que no Brasil desde o século XIX já havia sido escrita certa quantidade de textos sobre música. Essa produção, de interesse demasiadamente literário, encontrava-se longe de qualquer propriedade científica ou musicológica.² É a partir do século XX que a gênese da literatura brasileira interessada em sua historiografia musical sofre consideráveis modificações. De caráter ensaístico, as chamadas “Histórias da Música no Brasil”, ainda que carentes de dados concretos sobre a produção musical brasileira, permutaram de uma fase literário-musical para um gênero intermediário entre literatura e ciência. Influenciadas pelos discursos modernistas do início do último século, essas “histórias” enalteciam compositores brasileiros anteriores e contemporâneos à época, cultivando o passado musical do país e estruturando uma música nacional, ainda que de maneira cientificamente incipiente (CASTAGNA, 2008).

Boa parte da literatura musical do Brasil no século XX estava fundamentada numa leitura bipolarizada do objeto musical. Esta bipolarização manifestava-se nas inúmeras abordagens dualistas entre a música e suas associações com outras áreas de conhecimento, como a literatura, sociologia, história, política e/ou indústria cultural (CONTIER, 1991). Em virtude desta ambiguidade, a música tornou-se objeto de investigação mais de literatos, jornalistas, políticos, sociólogos que propriamente de historiadores – da música, os musicólogos que realizam musicologia histórica.³ Este tratamento do objeto musical acabou por gerar literaturas pouco estabelecidas do ponto de vista metodológico e

2 A citar os trabalhos de Manuel de Araújo Porto Alegre, Visconde de Taunay, João Barbosa Rodrigues e Sílvio Romero, conforme Castagna (2008). Neste artigo, o autor traça um histórico da musicologia como disciplina no Brasil.

3 Cabe aqui ressaltar que atualmente as abordagens interdisciplinares são de fundamental importância para a musicologia enquanto campo científico – como este próprio trabalho pretende demonstrar no contexto de Santa Catarina –, mas estas abordagens no século XX ainda não estavam concretamente estabelecidas.

principalmente musicológico, acarretando grandes parcialidades e exaltações no levantamento e tratamento das fontes. Esse panorama começou a sofrer alterações sobretudo com os trabalhos de Francisco Curt Lange entre as décadas de 1960 e 1980, contribuindo para que a literatura musical brasileira atingisse um patamar científico, tornando-se musicologia. O musicólogo teuto-uruguaio, interessado principalmente na música praticada em Minas Gerais no período colonial, realizou as primeiras pesquisas arquivísticas com propósitos musicológicos no Brasil, levantando e transcrevendo suntuosas quantidades de documentação de interesse musical. Ainda assim, o trabalho musicológico de Curt Lange estava essencialmente imerso no factual, sendo orientado, conforme ressalta Castagna (2008, p.37), “por uma historiografia positivista, evolucionista e eurocêntrica, com manutenção do interesse biográfico e muito mais ênfase nos compositores do que em sua música”, demonstrando na época uma nítida herança dos métodos da musicologia europeia, também apoiada no princípio de ajuntamento de dados.

Sob esta perspectiva, a produção de Curt Lange no Brasil apresentou um caráter expressivamente mais descritivo que reflexivo e acabou exercendo forte influência nas práticas musicológicas das gerações posteriores. Estas trouxeram a público uma parcela significativa do conhecimento sobre o passado musical brasileiro por meio de estudos de compositores e repertórios existentes nos inúmeros acervos de manuscritos musicais. Mesmo com estas importantes contribuições, seus procedimentos musicológicos aportavam-se nos preceitos tradicionais da “descoberta e restauração” de obras; da dissociação texto/contexto, compreendendo a música como uma entidade autônoma; na atividade colecionista e no “princípio de não invasão de domínios” que dificultavam o acesso às fontes por parte de outros pesquisadores.⁴ Alberto Ikeda, no final dos anos 1990, ao avaliar a ideologia positivista da musicologia brasileira, chegou a chamá-la de “paraciência” ou “protociência”, uma vez que suas pesquisas

Trata[vam]-se mais de **musicografias**, ou seja, trabalhos apenas de descrição do objeto estudado ou coleções de músicas e documentos de interesse musical, que propriamente de **musicologia**, a qual exige análise, interpretação e compreensão dos fatos, além das descrições simples. (IKEDA, 1998, p.64, grifos próprios).

Assim sendo, pode-se dizer que as historiografias da música passaram a ter uma maior preocupação metodológica e um maior respaldo teórico a partir do momento em que se tornaram uma atividade universitária. No campo específico da musicologia histórica, esta inserção acadêmica se deu especialmente na década de 1990, institucionalizando-se enquanto linha de pesquisa, o que possibilitou um maior debate entre pesquisadores e um diálogo mais consciente com outras disciplinas, ampliando as possibilidades interpretativas dos inúmeros fenômenos musicais e estabelecendo, finalmente, a prática de uma nova musicologia no Brasil (CASTAGNA, 2008). Esse contexto inclusive já possibilitou, na perspectiva interdisciplinar, o aparecimento de trabalhos

4 Textos clássicos da musicologia histórica brasileira já problematizaram essas condutas. Ver, nesse sentido, Castagna (1998), Ikeda (1998) e Cotta (1999).

preocupados com o levantamento e a análise da historiografia da música no Brasil,⁵ o que, para o contexto específico da música em Santa Catarina, este artigo procura também iniciar.

Santa Catarina no mapa da musicologia

De maneira semelhante, os esforços empregados para a construção de uma historiografia da música no estado de Santa Catarina, naturalmente, seguiram o mesmo panorama das várias histórias da música no Brasil, isto é, impulsionados de início por estudos realizados fora da área de música e/ou de seu interesse científico.⁶ Com a consolidação da nova musicologia brasileira e o decorrente intercâmbio entre pesquisas e pesquisadores, tornou-se possível problematizar uma literatura musical anterior à fase musicológica e iniciar um trabalho sistemático em arquivos e acervos catarinenses com maior consciência metodológica. Realizado em Curitiba em 1997, o I Simpósio Latino-Americano de Musicologia – e a publicação de seus anais no ano seguinte – fez surgir um importante debate acerca da necessidade de uma feitura mais descentralizada da disciplina no Brasil. A musicóloga Maria Elisabeth Lucas (1998, p.69), ao refletir sobre “as condições do exercício profissional da musicologia de forma regular e contínua”, foi quem primeiro chamou atenção para o fato de que as pesquisas musicológicas no país se direcionavam às regiões de “alta visibilidade histórico-documental”, com o predomínio de atividades dirigidas aos grandes centros de prática musical brasileira, como foram os eixos Sudeste e Nordeste. Naquele momento, Lucas (1998, p.73) apontava para o potencial de regionalização dos estudos em musicologia histórica, valorizando também as pesquisas nas consideradas “áreas periféricas da sociedade colonial, praticamente ausentes da historiografia musical brasileira”, como eram os estados da região Sul, o que permitiria “pensar comparativamente as práticas musicais dessa região”, fornecendo dados para o resto do país.

Mesmo com o estímulo decorrente da publicação de Maria Elisabeth Lucas (1998), o quadro de pesquisadores interessados no exercício de uma musicologia histórica local para Santa Catarina continuava escasso, uma vez ainda que a própria disciplina procurava estabelecer seu lugar institucionalmente – assentando-se na Universidade –, dificultando, assim, a realização de novas pesquisas e a consequente construção de um *corpus* bibliográfico musicologicamente orientado acerca da história da música catarinense. Uma década após o texto seminal de Lucas (1998), o musicólogo Marcos Tadeu Holler (2008) apontava para uma realidade não muito diferente, ainda que promissora, uma vez que, de acordo com o autor, à época, “somente muito recentemente os estados do sul se viram incluídos [no panorama da pesquisa musicológica brasileira]”, afirmando ainda que “o estado de Santa Catarina ainda tem muitas fontes sobre sua me-

5 Ver, nesse sentido, Contier (1991) para o início do debate em torno das relações interdisciplinares existentes entre História e Música; Napolitano (2007) e Baia (2015) para análises da historiografia da música popular brasileira; Blomberg (2011) e Machado Neto (2011) para o debate musicológico acerca das histórias da música no Brasil.

6 A exemplo do *Dicionário da música em Santa Catarina*, de Hélio Teixeira da Rosa (2002).

mória musical a serem desveladas” (HOLLER, 2008, p.1). Mapeando fontes e levantando trabalhos já publicados sobre a música no estado – reiterando também a importância da integração das pesquisas histórico-musicológicas no sul do Brasil –, Holler (2008, p.3) comenta:

Os textos sobre história da música em Santa Catarina são raros. As obras *A música em Santa Catarina no século XIX*, de Oswaldo Rodrigues Cabral, e *A história da música*, de Hélio Teixeira da Rosa, capítulo do livro *História sociocultural de Florianópolis*, coordenado por Oswaldo Ferreira de Melo, ambas de 1951, apresentam alguns dados, porém sem consistência musicológica. Em *Nossa Senhora do Desterro: memória* (1972), Oswaldo Rodrigues Cabral dedica um capítulo à história das artes plásticas e da música em Florianópolis desde o séc. XVII [...]. Assim como as obras anteriores, o texto de Oswaldo Cabral é relevante pelas suas referências a algumas das fontes, porém não apresenta conclusões consideráveis (p.3). Como textos mais recentes, podem-se mencionar o trabalho de conclusão de curso da acadêmica Ana Ribamar Braga, “Fontes sobre a história da música em Santa Catarina” (2000) [...] e *A vitrola nostálgica*, de Marcelo Téo (2007), que aborda aspectos da música em Santa Catarina a partir de uma perspectiva histórica mais coerente do ponto de vista metodológico, e discorre também sobre algumas fontes.

Na tarefa de construir historiografias locais para a música, a articulação entre música, músicos e suas práticas no entorno das cidades e seus estados já vinha e vem sendo retratada com base em vários espaços geográficos do Brasil.⁷ Neste sentido, gradativamente foram surgindo mais trabalhos científicos preocupados com a história da música das cidades do estado de Santa Catarina, especialmente com vistas à consulta documental. O fato é que, incentivados pelo trabalho de Marcos Holler (2008), perdurando até hoje, foi ao longo do final dos anos 2000 que começaram a aparecer os primeiros trabalhos histórico-musicológicos sobre Santa Catarina inseridos na pesquisa em Música, sobretudo no contexto da capital Florianópolis, a partir principalmente das monografias dos cursos de Graduação em Música da Udesc.⁸ Ainda assim, como uma contribuição direta para a pesquisa em Música, a constituição na universidade do estado do Programa de Pós-Graduação em Música, em nível de mestrado no ano de 2007, determinou um caminho importante para o fomento à temática. Esse período também marca o aumento do interesse de outras áreas de conhecimento, com maior tradição investigativa, pelas manifestações musicais de Santa Catarina, com o aparecimento de uma série de pesquisas de cunho essencialmente histórico, antropológico e/ou socio-

7 Ver, por exemplo, Oliveira (1995) acerca da atuação do compositor Lupicínio Rodrigues na boemia musical de Porto Alegre, para citar uma pesquisa da região Sul nos anos 1990. Ou ainda, como espaço de maior visibilidade histórico-documental, Polastre (2008) sobre a música na cidade de São Paulo nos séculos XVIII e XIX, Moraes (2000) e Bessa (2012) para as manifestações musicais no século XX. Todos articularam aspectos musicológicos com o campo da História.

8 Trata-se dos cursos de bacharelado em instrumento e licenciatura, uma vez que Santa Catarina não possui um curso superior voltado para a formação de musicólogos. Com relação às monografias de conclusão, ver: Uller (2008), Freccia (2008), Pires (2008), Debiasi (2008), Santolin (2009), Rosa (2010), Pamplona (2011), Gonçalves (2012), Vieira (2013), Minozzo (2014), Mezzalana (2014), Coelho (2015) e Gruezmacher (2017). Boa parte desses trabalhos resultou também em artigos que foram publicados ao longo dos anos na revista *DAPesquisa*, do Centro de Artes da Udesc. Theiss (2009) também realizou um trabalho de conclusão de curso de graduação sobre a música em Santa Catarina, defendido no Bacharelado em História da Furb.

lógico, ampliando o número de pesquisadores interessados na temática e os quadros conceituais para sua interpretação.⁹ E é este o mote de interesse desse artigo.

* * *

O levantamento dos dados foi realizado inicialmente no banco de teses e dissertações da Capes e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. Na busca, foi utilizada como entrada a expressão “História da Música em Santa Catarina”, que gerou um total de 98 trabalhos. A partir de uma triagem foram priorizadas somente as pesquisas que investigaram a história da música catarinense e suas relações socioculturais como foco principal, sendo assim desconsideradas pesquisas de caráter pedagógico-musical ou historiografias que davam às manifestações musicais do estado importância secundária. A expressão utilizada no mecanismo de busca gerou a confirmação do predomínio de pesquisas oriundas das duas universidades públicas de Santa Catarina – ainda que tenha permitido acessar trabalhos gerados em outros estados –, o que possibilitou também confrontar os trabalhos mapeados no banco de teses e na Biblioteca Digital com os existentes nos repositórios dos programas de pós-graduação dessas universidades, refinando o mapeamento. Versando então sobre a história da música em Santa Catarina, esse percurso levou ao estabelecimento de um total de 28 pesquisas acadêmicas, entre dissertações de mestrado e teses de doutorado, produzidas em programas de pós-graduação em Música e História. Vale ressaltar que o mapeamento exclusivo de teses e dissertações procura estabelecer um contato com trabalhos publicados e já completados no âmbito da pesquisa acadêmica. Aproximar-se de trabalhos de natureza mais diversificada, mesmo os de caráter científico, como artigos, comunicações e anais de congressos ou capítulos de livros – naturalmente existentes –, extrapolaria os limites desse artigo. Outrossim, especialmente no contexto da música em Santa Catarina, a quase totalidade das publicações nesses outros formatos parte da construção ou de recortes das teses e dissertações, sendo elas então os trabalhos que fornecem uma discussão mais ampliada e dados mais aprofundados acerca da temática e das especificidades dos objetos de estudo. Portanto, são listados na Tab. 1 os trabalhos mapeados, do mais antigo ao mais recente. Com exceção da tese de Bernardi (2003), todas as pesquisas encontram-se integralmente disponíveis para consulta eletrônica nos repositórios digitais de suas respectivas universidades de origem.

9 Levando em consideração pesquisas produzidas fora das áreas de conhecimento delimitadas aqui, ver como exemplo significativos Sezerino (2007) para a pesquisa em Sociologia, Eberhardt (2012) para a pesquisa em Patrimônio Cultural ou ainda Spindola (2014) nas Ciências da Linguagem.

História da música em Santa Catarina na pesquisa acadêmica						
Autor(a)	Ano	Título	Palavras-chave	Área	Natureza	Instituição
BERNARDI, Paulo.	2003	<i>Canção do imigrante italiano: sua leitura a partir de uma localidade rural catarinense (1996-1999).</i>	1996-1999. Música regional. Canção do imigrante italiano. Identidade regional rural. Santa Catarina.	História	Tese	UFSC
TÉO, Marcelo Robson.	2005	<i>A vitrola nostálgica: música e constituição cultural em Florianópolis (1930-1949).</i>	---	História	Dissertação	UFRGS
SILVA, Áurea Demaria.	2006	<i>No balanço da "mais querida": música, socialização e cultura negra na Escola de Samba Embaixada Copa Lord - Florianópolis (SC).</i>	Embaixada Copa Lord. Copa Lord. Carnaval de Florianópolis. Escola de samba. Samba e socialização.	Música	Dissertação	Unesp
ROSSBACH, Roberto Fabiano.	2008	As sociedades de canto da região de Blumenau no início da colonização alemã (1863-1937).	Canto coral. Sociedades de canto. Imigração alemã. História da música em Santa Catarina.	Música	Dissertação	Udesc
MOTA, Rodrigo de Souza.	2009	<i>Rock dos anos 1980, prefixo 48: um crime perfeito?</i>	Rock. Anos 1980. Florianópolis. Jovens.	História	Dissertação	UFSC
FERREIRA, Júlio Córdoba Pires.	2009	Reflexões sobre o choro enquanto gênero e musicalidade e sua presença em Florianópolis/SC.	Música popular brasileira. Choro. Florianópolis. Santa Catarina.	Música	Dissertação	Udesc
BATISTA, Andrey Garcia.	2009	<i>Frei Bernardino Bortolotti (1896-1966) e a cena musical em Lages: uma contribuição para a historiografia da música na serra catarinense.</i>	História da música em Santa Catarina. Musicologia histórica. Música sacra.	Música	Dissertação	Udesc

SILVA, Rodrigo Moreira da.	2009	<i>"Ratoeira não me prende, que eu não tenho quem me solta": música de tradição oral e identidade cultural no litoral de Santa Catarina.</i>	Ratoeira. Etnomusicologia. Identidade cultural.	Música	Dissertação	Udesc
BEZERRA, Frederico Freire de Lima Neibert.	2010	<i>O samba-enredo em Florianópolis: perspectivas históricas e práticas composicional entre membros da "protegidos da princesa".</i>	Samba-enredo. Carnaval. Florianópolis.	Música	Dissertação	Udesc
GUTJAHR, Simone.	2010	<i>Atuação de músicos em associações religiosas de Desterro nos períodos colonial e imperial.</i>	História da música em Santa Catarina. Música em associações religiosas. Música nos períodos colonial e imperial.	Música	Dissertação	Udesc
SANTHIAS, Paulo Roberto.	2010	<i>Zzzzriguidum! Consulado: o choque do samba em Florianópolis (memórias e histórias de uma Escola de Samba encravada na cidade – 1976 a 2000).</i>	História. Samba-enredo. Cultura. Cidade.	História	Dissertação	Udesc
MACEDO, Lisandra Barbosa.	2011	<i>Ginga, Catarina! Manifestações do samba em Florianópolis na década de 1930.</i>	Samba. História de Florianópolis. História do Tempo Presente.	História	Dissertação	Udesc
SCHNEIDER, Alexandre da Silva.	2011	<i>Sociedade Musical Amor à Arte: um estudo histórico sobre a atuação de uma banda em Florianópolis na Primeira República.</i>	Sociedade Musical Amor à Arte. Banda de música. Música em Florianópolis.	Música	Dissertação	Udesc
ONDRUSEK, Cláudia Bonaldo.	2011	<i>A recepção de ópera em Florianópolis.</i>	Ópera. Etnografia. Recepção. Crítica.	Música	Dissertação	Udesc

SOUZA, Marcel Oliveira de.	2012	<i>A voz do progresso: música e modernização nas ondas da rádio clube de Lages – SC.</i>	Música de rádio. Radiodifusão em Lages. Políticas de modernização da nação.	Música	Dissertação	Udesc
PIRES, Débora Costa.	2012	<i>Narciso e Eco: os periódicos como reflexos e ecos da vida musical em Desterro durante o Império.</i>	História da imprensa. História da música em Desterro. Música no século XIX. História da música em Santa Catarina.	Música	Dissertação	Udesc
MOHR, Denise.	2013	<i>Orquestra de Câmara São Bento do Sul, seu público e seu papel para o município.</i>	Orquestra de Câmara São Bento do Sul. História da música em Santa Catarina. Recepção a concertos.	Música	Dissertação	Udesc
SANTOS, Scheyla Tizatto.	2013	<i>Nas Manhãs do Sul do Mundo: música e cidade na produção do grupo Expresso Rural (1980-2012).</i>	Expresso Rural. História e Canção. Canção. História da Música em Santa Catarina.	História	Dissertação	Udesc
SOUZA, Marco Antonio Ferreira.	2014	<i>Entre a cantoria e a nossa barulheira: Florianópolis nas canções do grupo Engenho e da banda Dazaranha (1980-2004).</i>	Florianópolis. Grupo Engenho. Dazaranha. Cidade.	História	Dissertação	Udesc
PEREIRA, Tiago.	2014	<i>Pela escuta de Heinz Geyer na "cidade ressoante": Música e Campanha de Nacionalização no cotidiano urbano de Blumenau – SC (1921-1945).</i>	Heinz Geyer. Música em Blumenau. Campanha de Nacionalização. História da música em Santa Catarina. Musicologia urbana.	Música	Dissertação	Udesc
SPROGIS, Voldis.	2015	<i>Voluntários da música: um estudo histórico sobre a atuação da Banda de Música do Corpo de Bombeiros Voluntários de Joinville e seu papel em Joinville de 1967 a 1974.</i>	Banda de música. História da música em Joinville. Movimento associativo.	Música	Dissertação	Udesc

CORREA, Wellington Carlos.	2015	<i>"Vou andar por aí": o balanço, a música e a bossa de Luiz Henrique Rosa.</i>	Luiz Henrique Rosa. Biografia. Música Popular Brasileira. Bossa Nova.	História	Dissertação	Udesc
WERLING, Camila.	2016	A música como representação dos movimentos germânicos e não germânicos em Blumenau nas décadas de 1970 e 1980.	Música em Blumenau. Identidade. Miscigenação Cultural. História da Música em Santa Catarina. Musicologia Urbana.	Música	Dissertação	Udesc
NEUMANN, Ricardo.	2017	<i>A cena musical alternativa norte-nordeste catarinense entre 1990 e 2010: das ruas aos espaços virtuais.</i>	Cenas. Cena Alternativa Norte-Nordeste Catarinense entre 1990-2010. História Cultural. Arte e Política. Espaços Virtuais.	História	Tese	UFSC
LIVRAMENTO, Natália dos Santos.	2017	<i>O violão no samba: um estudo etnográfico em Florianópolis.</i>	Etnografia. Violão. Samba. Música popular.	Música	Dissertação	Udesc
SPESSATTO, Luiz Fernando.	2017	Maestro Alfredo Sigwalt (1915-1994) e a sociedade de cultura artística de Joaçaba e Herval D'Oeste (SCAJHO): contribuições para a história cultural de Joaçaba – SC nas décadas de 1950 a 1970.	Alfredo Sigwalt. SCAJHO. Sociedades Culturais. Música de Concerto. Joaçaba. História da Música em Santa Catarina.	Música	Dissertação	Udesc
OLIVEIRA, Carlos Eduardo Pereira de.	2018	<i>Cabe rock nessa Ilha? Formação da cena rock em Florianópolis (1980-1989).</i>	Cenas urbanas. Rock. Espaços de sociabilidade. Juventude e História do Tempo Presente.	História	Dissertação	Udesc
ROSSBACH, Roberto Fabiano.	2020	<i>Catálogo sistemática e descritiva de obras e fontes musicais no Brasil: o catálogo temático de Heinz Geyer (1897-1982).</i>	Arquivologia musical. Catálogo temático. Metodologia catalográfica. Música em Blumenau. Heinz Geyer.	Música	Tese	Unesp

Tab. 1: Trabalhos mapeados. Fonte: Elaboração do autor.

Quantitativamente, é a região litorânea e da grande Florianópolis que recebe o maior número de pesquisas, com 17 trabalhos mapeados, do período colonial à modernidade, na perspectiva da musicologia (SILVA, 2006; FERREIRA, 2009; SILVA, 2009; BEZERRA, 2010; GUTJARH, 2010; SCHNEIDER, 2011; ONDRUSECK, 2011; PIRES, 2012; LIVRAMENTO, 2017), à história do tempo presente (TÉO, 2005; MOTA, 2009; SANTHIAS, 2010; MACEDO, 2011; SANTOS, 2013; SOUZA, 2014; CORREA, 2015; OLIVEIRA, 2018). Esse panorama é seguido por três pesquisas sobre o contexto musical da cidade de Blumenau, no Vale do Itajaí catarinense (ROSSBACH, 2008; PEREIRA, 2014; WERLING, 2016) – com um trabalho sistemático sobre um dos músicos da cidade (ROSSBACH, 2020) –, e duas pesquisas sobre a cidade de Lages, na serra catarinense (BATISTA, 2009; SOUZA 2012). Por sua vez, pesquisadores da região norte de Santa Catarina já possibilitaram o mapeamento de fontes de interesse musical nas cidades de São Bento do Sul (MOHR, 2013) e Joinville (SPROGIS, 2015), com um trabalho discutindo também a cena musical na região (NEUMANN, 2017). O oeste do estado apresenta uma pesquisa musicológica sobre a cidade de Joaçaba (SPESSATTO, 2017) e um trabalho historiográfico sobre a música em Concórdia (BERNARDI, 2003), ampliando assim, gradativamente, o *corpus* de trabalhos científico para além do espaço da capital. Apenas as manifestações musicais das cidades da região sul de Santa Catarina ainda não foram contempladas com pesquisas histórico-musicológicas, estando aí uma lacuna a ser preenchida. Outrossim, vale destacar que, como se constata na Tab. 1, os primeiros trabalhos foram produzidos em universidades fora de Santa Catarina, panorama que se alterou com o aparecimento dos Programas de Pós-Graduação nas universidades públicas do estado. Nesse sentido, atualmente grande parte das pesquisas está vinculada aos programas de pós-graduação da Udesc, que nos trabalhos mapeados determinam 81,5% da produção total produzida na universidade do estado, seguida pelas produções na universidade federal. Com relação às áreas de concentração, do total de 28 pesquisas, 18 trabalhos (cerca de 64%) foram produzidos na pesquisa em Música e dez trabalhos na pesquisa em História (cerca de 36%).

Não obstante, o projeto de construção de uma “história da música em Santa Catarina” – nove trabalhos assumem especificamente essa expressão em suas palavras-chave –, com as suas inevitáveis particularidades, vem sendo constituído na relação entre música, músicos e seus espaços concretos de atuação. Tim Carter (2002, p.10, tradução minha),¹⁰ ao levantar “modelos para uma musicologia urbana”, já assinalava que “não é nenhuma casualidade que o modelo ‘música em...’ tornou-se (e em muitos casos continua sendo) o preferido” na concepção de pesquisas histórico-musicológicas voltadas a um único lugar e em um momento histórico determinado. E a historiografia da música em Santa Catarina junto à musicologia histórica catarinense cristalizaram o modelo “música em” em várias cidades do estado e em vários tempos da história, marcado por uma orientação fortemente interdisciplinar. E, de fato, a quase totalidade dos trabalhos

10 Original: “It is no coincidence that the ‘music in...’ model became (and often still is) preferred for the design of the doctoral dissertations in musicology that were starting to emerge in large number [...]” (CARTER, 2002, p.10).

mapeados apresenta uma relação com o espaço da cidade, com muitos já assinalados em seus títulos. Mesmo assim, as cidades não se constituem como objetos de pesquisa, mas em verdade se configuram como um espaço que assenta as práticas musicais e outros enfoques. Sob essa perspectiva, faz-se uma tentativa de situar os trabalhos mapeados com base em diferentes abordagens, a saber: voltados ao estudo em uma perspectiva institucional; dedicados à descrição da trajetória de músicos catarinenses e voltados à descrição de gêneros e movimentos musicais, que assim tecem a história da música em Santa Catarina, interpretada aqui à luz da musicologia.

O enfoque institucional na musicologia catarinense

Como um dos objetos mais tradicionais da musicologia histórica, a perspectiva institucional está intimamente ligada ao desenvolvimento da prática musicológica no Brasil. Tradicionalmente, esse modelo de estudo se determina na ênfase dada à música praticada em uma instituição – ou em um conjunto delas –, na intenção também de reconstruir seu funcionamento administrativo, seus músicos e personagens significativos, além de mapear os repertórios musicais salvaguardados e eventualmente executados no interior de suas paredes. Torna-se inevitável que, seguindo essa abordagem, os espaços – que, diga-se de passagem, podem ser reais ou imaginários – se consolidem muitas vezes na pesquisa musicológica como espaços isolados, imersos em lugares silenciosos. Ainda assim, a partir do exercício de uma musicologia mais aberta e multidisciplinar, atualmente é reconhecida a necessidade de também historicizar o contexto histórico, social e estético em que as atividades musicais das instituições tomavam lugar. Nessa perspectiva, na musicologia catarinense, destacam-se as pesquisas de Rossbach (2008), Gutjahr (2010), Schneider (2011), Mohr (2013) e Sprogis (2015). Cabe novamente ressaltar que, ainda que os títulos dos trabalhos denotem a música em uma cidade, seguramente ela, no pano de fundo, assenta a vida cultural privada e artística de uma ou um conjunto específico de suas instituições.

Roberto Rossbach (2008) realizou um estudo sobre as sociedades de canto (*Gesangvereine*) da região de Blumenau – desde o início da colonização da cidade em 1850 até o surgimento da campanha brasileira de nacionalização em 1937 –, definindo-as como “coros masculinos amadores que cantavam repertório secular” (p.1) no idioma alemão. Relata também sobre as sociedades de música, as bandas (*Musikvereine*), “formadas basicamente por instrumentos de sopro de madeira e metal” (p.86) e ligadas à performance instrumental. Rossbach não se atém ao estudo de uma única sociedade de canto, mas expõe e define características a partir da descrição das ações das sociedades pioneiras, abordando também a circulação desses grupos pelos espaços da cidade, sobretudo nos “salões particulares [...] ou em salões das sociedades de atiradores, onde ocorriam festas promovidas pelas sociedades de canto” (p.94). Essa abordagem voltada à circulação das músicas e músicos dá, portanto, mostras das sonoridades existentes na cidade, sobretudo nos âmbitos institucional e privado. O autor deixa claro ainda que o papel desses grupos artísticos era “manter viva a ligação com a antiga pátria de origem”

(p.128). Portanto, a música e o canto eram “um pretexto para alcançar o objetivo de reunir grupos de imigrantes e desenvolver uma tendência natural do imigrante em conviver em sociedade” (p.116) e assim “manter o patrimônio cultural dos seus antepassados” (p.128).

Outrossim, no espaço da capital do estado, Simone Gutjahr (2010) realiza uma pesquisa voltada à música sacra e à prática musical das associações religiosas existentes em Desterro durante os séculos XVIII e XIX. Estas associações religiosas, também chamadas de irmandades, “representavam uma possibilidade de atuação para os músicos que fizeram da música a sua fonte de renda” (p.92), consumindo e produzindo-as, a exemplo do *Te Deum*, de Coutinho, descrito pela musicóloga. A autora ainda levanta e sistematiza alguns dados biográficos e a atuação destes músicos por meio de consultas aos documentos administrativos das irmandades de Desterro e das análises nos periódicos da época, demonstrando que era comum a circulação destes profissionais por mais de uma associação religiosa. Nesse sentido, Gutjahr (2010) é sensível por optar em descrever o contexto histórico de várias irmandades, priorizando três associações religiosas do espaço central de Desterro. Essa abordagem fornece um panorama mais amplo da prática musical desterrense no âmbito religioso, evitando, assim, concepções mais tradicionais que acabam retratando espaços como instituições isoladas e imersas em uma cidade silenciosa. A dissertação da autora serviu de base para o seu recente livro *A Música em Desterro (Florianópolis) nos períodos colonial e imperial* (GUTJAHR, 2018).

Ainda no espaço de Florianópolis, Alexandre Schneider (2011) retrata a atuação da banda **Sociedade Musical Amor à Arte** na Florianópolis da Primeira República, entre os anos de 1889 a 1930. O autor busca compreender o papel desta banda, hoje ainda atuante, na sociedade florianopolitana da República Velha. Por meio do estudo dos arquivos da **Sociedade Amor à Arte**, Schneider conclui que a referida banda, além de formar novos instrumentistas – devido à escassez de escolas de música no início do século XX –, atuou como divulgadora de ideais republicanos e dos diversos gêneros musicais europeus, como as valsas, polcas e mazurcas, além de gêneros latino e norte-americanos, sendo um símbolo da elite da época e formadora do gosto musical da cidade. A pesquisa de Schneider (2011) é um exemplo bastante significativo na concepção de um enfoque institucional na musicologia catarinense, pois dedica-se sobretudo a uma única instituição, procurando, dentro do limite das fontes consultadas, esgotar os dados a ela referentes quanto à sua configuração, sujeitos históricos e funções sociais.

No norte de Santa Catarina, Denise Mohr (2013) aborda a história da **Orquestra de Câmara São Bento do Sul** desde seus primórdios no início do século XX aos dias atuais, mapeando também a recepção das atividades da orquestra diante de seu público. A autora demonstrou que a orquestra se constitui como “herdeira de uma tradição musical que perdura por 112 anos” (p.99), sendo veículo das preferências musicais dos colonizadores e “uma das principais representações das tradições da cidade” (p.100), vinculadas ao associativismo germânico. Mohr dedica um pequeno espaço para o relato da atuação de outras sociedades são-bentenses, uma vez que essas “não fogem da realidade vivida por muitas outras sociedades fundadas nas regiões próximas, a exemplo das cidades de Blumenau, Joinville e Jaraguá do Sul, onde principalmente a imigração alemã destacou-se” (p.28). A autora apresenta alguns dados de outras sociedades importantes

para o estabelecimento da Orquestra de Câmara São Bento do Sul. Nesse sentido, a autora reconhece a instituição escolhida como representante fundamental das práticas musicais da cidade, direcionadas então à música orquestral europeia.

Por sua vez, ainda no norte catarinense, Voldis Sprogis (2015) registra a trajetória da **Banda de Música do Corpo de Bombeiros Voluntários de Joinville**, na segunda metade do século XX, com base em consulta documental e em relatos da história oral, colhidos em entrevistas junto de ex-integrantes da banda analisada. Trazendo aspectos da história, o autor mostra que a banda, de perfil “amador e voluntário” (p.71), era formada nos primeiros anos do século XX por “músicos locais que exerciam atuação musical compartilhada em alguns grupos do meio musical joinvilense” (p.72). Nesse sentido, o autor contextualiza brevemente a atuação de outros grupos musicais da cidade, como a banda militar e algumas sociedades recreativas, demonstrando a circulação dos músicos. Ademais, Sprogis (2015) apresenta fontes que comprovam que, após um hiato, a retomada das atividades da banda no final dos anos 1960 se justificava por “conectar a Banda de Música diretamente com o passado”, reatando “uma antiga tradição, que viria a somar-se ao universo das comemorações” (p.83), referindo-se ao movimento associativista.

É fato que determinados aspectos aproximam os trabalhos já produzidos e voltados às instituições musicais das cidades de Santa Catarina. Gutjahr (2010) e Schneider (2011) possuem o espaço da capital como ponto de convergência, descrevendo a configuração de importantes instituições produtoras de músicas – sacras e seculares – no tecido urbano de Florianópolis, complementando-se quanto aos recortes temporais. Outrossim, por se debruçarem no estudo de práticas musicais em instituições de cidades de colonização predominantemente alemã, as buscas pela sensação de segurança e pertencimento ao lugar, através da manutenção das tradições musicais e a continuidade de uma cultura específica, são características que estão bastante evidenciadas e conectam os trabalhos de Rossbach (2008), Mohr (2013) e Sprogis (2015).

Nesse sentido também é possível dizer que, em uma perspectiva musicológica, o estudo de instituições musicais em Santa Catarina até o momento é predominantemente secular – diferente do panorama histórico-musicológico de outras regiões do Brasil que possuem maior produção voltada às instituições sacras – e marca uma particularidade da história cultural do estado que denota importância significativa aos agrupamentos musicais, manifestados nas inúmeras sociedades artísticas nas quais músicas e músicos circulavam. Mais importante ainda é perceber que, mesmo determinando instituições musicais centrais no cenário cultural das cidades de Santa Catarina estudadas, os vários trabalhos mapeados demonstraram que se tornam inevitáveis o debate e a procura pela relação com outras instituições supostamente “menores” ou “periféricas” e que muitas vezes determinam o surgimento e o fortalecimento das instituições consideradas mais tradicionais. As pesquisas já realizadas, e certamente as que ainda estão por vir, contribuem nesse processo de construção de um mapa institucional das cida-

des catarinenses, que ajuda a explicar a existente rede de participação e circulação de músicos, a produção e recepção de músicas e toda a história de práticas que marcam a atividade musical do nosso estado.

Músicos no espaço das cidades de Santa Catarina

Na pesquisa musicológica já é consolidada a abordagem voltada ao estudo da trajetória e da produção musical de personagens específicos em um lugar e em período histórico determinado, ao qual se convencionou chamar de “vida e obra”. Os métodos mais tradicionais, ditos positivistas, trouxeram à tona suntuosas quantidades de informação biográfica, mapearam obras e produziram edições críticas – sem necessariamente ocupar-se com estratégias interpretativas mais sociocontextuais –, favorecendo, assim, a consagração das “grandes obras” e a consolidação dos cânones na história da música. Mas “quem pensaria em evocar uma viagem sem ter uma ideia da paisagem na qual ela se realiza?”, perguntava-se Bourdieu (1996, p.190), em sua “ilusão biográfica”, ao refletir sobre o papel do sujeito na história. Com o estabelecimento da nova musicologia e ainda com a chamada virada pós-moderna, uma história social da música passou a compreender a necessidade de analisar o músico não apenas como produtor de repertório e indivíduo independente, mas como um elemento integrador e pertencente a uma comunidade. O musicólogo Miguel Ángel Marín (2014), ao problematizar a perspectiva urbana do “músico em sociedade”, apontou para “o estudo do ‘modo de vida’ dos músicos” como questão central para compreender “como se integram no tecido social e urbano da cidade, e em que medida essa integração determina sua vida social, profissional, religiosa ou mesmo musical” (p.20). E, na musicologia histórica catarinense, esse enfoque se faz evidente sobretudo nas pesquisas de Batista (2009), Pereira (2014) e Spessatto (2017), enquanto os trabalhos de Santos (2013), Souza (2014) e Correa (2015) configuram esse enfoque na pesquisa em História.

Andrei Batista (2009) realiza uma historiografia musical da serra catarinense, com foco no município de Lages e na figura do Frei Bernardino Bortolotti (1896-1966). Para investigar “aspectos da trajetória e da obra musical do frei” (p.19), o autor desenvolve um interessante caminho de pesquisa. De início, Batista apresenta “aspectos históricos e contextuais” (p.20) de Lages – o “cenário” – em meados do século XX, descrevendo a configuração e a atuação dos vários grupos musicais e por quais instituições da cidade circulavam. É após a problematização do contexto que o musicólogo busca “desenhar uma trajetória biográfica do personagem” (p.74), descrevendo a atuação do franciscano e aspectos estéticos de sua obra musical, para, finalmente, traçar o “perfil individual do personagem e da sua atuação como sujeito socialmente inserido” (p.20). Nesse sentido, para o autor, o padre franciscano ocupava uma posição central no cenário musical e político da cidade, por meio de suas atuações como músico, regente e compositor. Batista faz uso dos registros documentais preservados nos inúmeros acervos de Lages, tendo encontrado seu grande *corpus* de pesquisa nos arquivos eclesiásticos. A pesquisa de Batista (2009) e o trabalho de Gutjahr (2010) são os únicos trabalhos mapeados que

problematizam aspectos e personagens da música sacra catarinense.

Outrossim, em 2014 pude concluir uma pesquisa acerca das sonoridades musicais do cotidiano urbano de Blumenau a partir da “escuta” do maestro e compositor Heinz Geyer (1897-1982) em meio à Campanha de Nacionalização, nas primeiras décadas do século XX (PEREIRA, 2014). Assim como Batista (2009), procurei também inicialmente colocar o “sujeito em contexto”, descrevendo então o “ideal urbano de Blumenau” a partir dos planos físico e sonoro da cidade, além de suas principais instituições culturais, algumas pelas quais o maestro Geyer circulava, para então problematizar “a escuta de um sujeito” (p.129), que entendi como sendo uma “escuta nacionalizada” (p.132). Ademais, seguindo os pressupostos teórico-metodológicos da chamada musicologia urbana, e dentro do limite das fontes encontradas, procurei mapear a paisagem sonora urbana também dos espaços públicos da cidade – espaços esses ainda negligenciados na historiografia da música – em tempos da Campanha de Nacionalização, em eventos que “tinham a tarefa de nacionalizar também pelos ouvidos” (PEREIRA, 2014, p.118). Não era intenção realizar uma biografia do maestro, mas, entendendo-o como sujeito representativo no cenário musical de Blumenau, a partir de sua atuação e trajetória, desenvolver uma escuta da cidade. Recentemente, a produção musical de Heinz Geyer serviu de base para elaboração de uma metodologia para a catalogação sistemática e descritiva de obras e fontes musicais no Brasil, na tese recém-defendida por Roberto Rossbach (2020).

Por sua vez, Luiz Spessatto (2017) traz contribuições para a história cultural de Joaçaba, a partir do estudo da **Sociedade de Cultura Artística de Joaçaba e Herval D’Oeste (SCAJHO)** e da atuação do maestro Alfredo Sigwalt (1915-1994) nesse espaço, na segunda metade do século XX. Nesse sentido, o autor apresenta algumas facetas do maestro que, para além de atuar na condução da orquestra e coral da sociedade – formados por músicos amadores que vinham de Joaçaba e cidades vizinhas –, atuava também como compositor e professor. Assim, o “Seu Alfredo” utilizava “sua experiência como instrumentista e compositor para criar e adaptar reduções próprias para o grupo que dispunha” (p.48), além de criar “apostilas de musicalização, com orientações para que os estudantes pudessem ter acesso a uma experiência diferenciada de escuta do repertório erudito” (p.50) – tal realidade não era muito diferente da vivida por Heinz Geyer no contexto de Blumenau. O autor também contextualiza as sociedades antecessoras à SCAJHO e ao estabelecimento do maestro na cidade, que passaram a “oportunizar o agrupamento de músicos que tinham interesse em manter suas tradições musicais” (p.85). Nessa perspectiva, para o autor, o maestro Alfredo Sigwalt notabilizou-se em sua atividade para além de sua qualificação musical, em função de ser também “qualificador da germanidade” (p.86), propagando os costumes e preferências do grupo social que fez parte. A pesquisa de Spessatto (2017) é bastante interessante na medida em que expõe a prática de um músico específico em um espaço exclusivo, combinando estratégias da pesquisa histórico-musicológica de caráter biográfico com a abordagem institucional.

Não obstante, com base na canção, os trabalhos de Santos (2013), Souza (2014) e Correa (2015) mapeiam as músicas populares urbanas produzidas e circuladas, sobretudo, no contexto da região de Florianópolis na segunda metade do século XX, na

perspectiva da história do tempo presente. Scheyla Tizatto Santos (2013) discute a produção sonora dos músicos integrantes da banda **Expresso Rural**, situando-os a partir de seu disco mais representativo *Nas Manhãs do Sul do Mundo*, lançado em 1983. A partir de uma análise das canções, a autora identifica as sonoridades do grupo como pertencentes ao que chama de “rock rural”, “uma vez que as mensagens presentes nas composições propunham um embate entre campo e cidade com uma intenção bucólica, nostálgica e saudosista” (p.122). Marco Antonio de Souza (2014) propõe escrever uma história da capital entre os anos 1980 a 2004 “a partir das canções de dois dos seus artistas mais significativos, o Grupo Engenho e a banda Dazaranha, com os temas referentes à cidade que os dois conjuntos trataram em suas obras” (p.139). O autor assume, nesse sentido, que seu trabalho “trata-se de um estudo sobre a cidade a partir do trabalho das bandas, mais do que uma análise das canções dos grupos” (p.15), mesmo que acabe evidenciando a produção musical dos músicos escolhidos, de certa forma entendidos – junto ao Expresso Rural – como os representantes da música catarinense na indústria fonográfica. Por sua vez, Wellinton Correa (2015) realiza uma “biografia da vida pública de Luiz Henrique Rosa” (p.30) entre as décadas de 1960 e 1970, músico da capital vinculado ao movimento da bossa nova catarinense. O historiador dá mostras da produção artística do músico, situando-a a partir das redes de sociabilidade de Luiz Henrique Rosa e seus trânsitos pelos lugares dentro e fora do país onde o movimento e os músicos da bossa nova circulavam.

Ainda está por se constituir uma história dos músicos de Santa Catarina. Musicólogos e historiadores interessados nos estudos biográficos, ou orientados nos modos de vida dos músicos catarinenses, ainda encontram barreiras no acesso às fontes – natural em um estado que ainda possui poucos acervos sistematizados –, muitas vezes preservadas nos arquivos particulares, de difícil acesso. Ainda que ao longo do tempo os trabalhos sob esse enfoque tenham sido bastante difundidos como literatura ficcional ou atrelados a uma musicologia positivista, centrados muitas vezes no indivíduo, na cronologia, no relato coerente, único e, sobretudo, totalizante, nas pesquisas mapeadas se percebe uma busca pela superação desse modelo narrativo. A noção de trajetória, que Bourdieu (1996) entendia como uma “série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações” (p.189), ajuda a aproximar as pesquisas dos autores aqui agrupados. As trajetórias musicais do Frei Bernardino Bortolotti, de Heinz Geyer, Alfredo Sigwalt e Luiz Henrique Rosa, bem como dos músicos do Grupo Engenho e das bandas Expresso Rural e Dazaranha, são assim construídas na pesquisa acadêmica dentro de seus espaços institucionais, ao lado dos agentes de suas coletividades e de seus entornos culturais mais amplos, que os colocavam como personagens importantes para o desenvolvimento da vida musical de suas cidades. Nesse sentido, nota-se que essa abordagem teórico-metodológica, para os pesquisadores interessados, se faz possível na relação entre os pressupostos gerados a partir da nova musicologia com as correntes da nova história, sobretudo a história cultural, social e urbana.

Mesmo assim, o modo de vida, a trajetória, a produção musical e a circulação dos músicos ainda podem ser amplamente explorados pela musicologia histórica catarinense, dando luz e ecos a sujeitos e espaços ainda silenciados da nossa historiografia musical.

Gêneros e movimentos musicais catarinenses pela pesquisa documental

A noção tradicional de “música autônoma” na pesquisa histórico-musicológica desde o aparecimento das correntes da nova musicologia vem sendo desenvolvida paralelamente às pesquisas voltadas ao processo de “contextualização” de uma obra, gênero ou produção musical, absorvendo aportes teóricos e princípios metodológicos de áreas como a História e a Sociologia. A ênfase na interpretação da música com base em seus cenários de produção, consumo e recepção – ao que Hooper (2006) chamaria de “mediação” – vem acarretando, no contexto catarinense, trabalhos que trazem à tona múltiplos contextos socioculturais nos quais a música do estado se insere ou se inseriu. Neste sentido, destacam-se as dissertações produzidas por Pires (2012), Souza (2012) e Werling (2016), que em seus trabalhos se interessaram pela análise de práticas musicais desenvolvidas em Santa Catarina nos períodos que abrangem desde o Império à Modernidade a partir de um mapeamento de fontes de natureza majoritariamente arquivística. Além desses, no campo da História e com vistas às manifestações musicais do estado no século XX, situam-se os trabalhos de Bernardi (2003), Téó (2005), Mota (2009), Santhias (2010), Macedo (2011), Neumann (2017) e Oliveira (2018).

Débora Pires (2012) retrata o passado musical da antiga Desterro com olhares voltados aos periódicos da capital que circulavam no século XIX, entre 1831 e 1889. Pires debate e assume os periódicos – jornais, revistas, boletins – como fonte para pesquisa musicológica, analisando os jornais preservados na Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina. A autora aponta que “os jornais desterrenses testemunharam [o] movimento de artistas, de música e de gostos que, ao mesmo tempo, opinavam e expressavam as preferências” (p.118), sendo veículos de comunicação das inúmeras transformações musicais e sociopolíticas da época. Assim, a “vida musical” da capital imperial do estado se descreve com base no anúncio, na descrição e na crítica dos eventos musicais destacados pelos periódicos. Chamo atenção sobretudo para as sonoridades carnavalescas descritas pela autora, que dão indícios também da prática musical nos espaços públicos da cidade – e que pode encontrar no jornal sua fonte de descrição – somando-se às práticas e repertórios mais tradicionais do plano privado, institucionalizado.

Marcel Oliveira de Souza (2012) realiza uma pesquisa musicológica sobre a música de rádio veiculada no âmbito da radiodifusão. O autor desenvolve o termo **música de rádio** como categoria analítica, entendendo-o como sendo “o repertório que atua compondo a programação das estações radiofônicas” (p.13). Nesse sentido, por meio de análises de fonogramas e de documentação iconográfica, Souza determina o repertório da **Rádio Clube de Lages**, na serra catarinense, entre as décadas de 1940 e 1950, como seu objeto de estudo, refletindo sobre os diferentes gêneros musicais em voga no período,

sobretudo a música sertaneja, e o *cast* de artistas que marcaram e produziram a música veiculada. O autor situa sua pesquisa “no campo dos estudos de música e mídia, atuante nas áreas da musicologia, da história, da antropologia, da comunicação, da sociologia, entre outras” (p.14), apontando, sob o exemplo lageano, como o rádio se tornou em meados do século passado uma ferramenta para o progresso e constituição de um ideal nacional, além de um sistema eficiente de produção e disseminação de música.

Camila Werling (2016), mesclando a pesquisa documental e a história oral, discute acerca do “cenário musical blumenauense, baseado nas práticas musicais então estabelecidas nas décadas de 1970 e 1980” (p.21). A autora procurou “compreender de que forma a música participou dos processos de reconstrução e manutenção do imaginário social germânico” e do que chamou de “negação à cultura não germânica na cidade” (p.21). Neste sentido, Werling situa movimentos artístico-culturais entendidos como “periféricos” na Blumenau dos anos 1970 e 1980, como as práticas das escolas de samba, os desfiles de carnaval e o cenário do rock, apontando também para a passagem de artistas vinculados à indústria fonográfica e à música popular urbana e também uma posterior “retomada da cultura alemã”, sobretudo “nas regiões de potencial turístico da cidade” (p.111). A pesquisa de Werling adquire sentido à medida que vai fazendo “ressonar os sons silenciados na história musical do município” (p.124), ampliando o espectro de movimentos culturais e práticas musicais já então historiografadas na pesquisa em Música sobre Blumenau.

Para a pesquisa histórico-musicológica, é possível estabelecer conexões entre os caminhos das dissertações realizadas por Souza (2012) e Werling (2016), uma vez que ambos realizam o mapeamento das fontes no trabalho arquivístico a partir do estabelecimento dos seus contextos de prática musical: Souza na música de rádio em Lages e Werling nos movimentos de tradição não germânica em Blumenau. Pires (2012), aparentemente, realiza um caminho metodológico diferente, pois determina a fonte de pesquisa – os periódicos que circulavam na antiga Desterro – como seu objeto de interesse histórico-musicológico e dele faz emergir um conjunto de práticas musicais e os ambientes no qual existiram. Mesmo sem pôr em questão como o significado social se reflete nos repertórios levantados, Souza (2012) e Werling (2016) chegam às fontes pela música, Pires (2012) encontra a música a partir das fontes.

Por sua vez, a relação da pesquisa em história com o que se pode chamar de “música de concerto” – objeto de estudo raramente escolhido pelo historiador – em Santa Catarina fica marcada nas produções de Bernardi (2003) e Téó (2005, 2007). Paulo Bernardi (2003) debate a **canção do imigrante italiano** a partir das relações entre aquelas cantadas pelos imigrantes no século XIX e aquelas cantadas pelos seus descendentes em Concórdia, no final do século XX, dando mais uma mostra – tal qual os trabalhos descritos no enfoque institucional – da relação de devotamento às práticas culturais e repertórios dos colonizadores das várias regiões do estado. Esse saudosismo também se faz presente na pesquisa de Marcelo Téó (2005, 2007), ao tratar de “uma das histórias da música possíveis em Florianópolis na primeira metade do século XX” (2007, p.26), a partir do deslindamento do cotidiano social e cultural da elite local florianopolitana

entre os anos de 1930 e 1940. O autor demonstrou de que forma a capital catarinense se constituiu musical e culturalmente também enquanto um “terreno antimoderno” (p.197), ao lembrar, pela metáfora da **vitrola nostálgica**, que naquelas “terras de areia e mar” (p.223) “o que ela tocava pra valer eram os discos do vovô. Só gente do outro lado do mar, branca e morta” (p.236), isto é, as práticas e os repertórios vinculados à tradição da música europeia.

Não obstante, a “música popular urbana” – entendida aqui na perspectiva de Vinci de Moraes (2000b) como aquela oriunda da cidade moderna, associada “imediata e irreversivelmente aos meios de comunicação e ao mercado” (p.216) – marca os trabalhos de Santhias (2010) e Macedo (2011), que se debruçam sobre o samba e suas manifestações em Santa Catarina, especificamente em Florianópolis. Paulo Santhias (2010) investiga a trajetória da **Escola de Samba Consulado** a partir da década de 1970, de forma que a descrição de um contexto institucional emerge como estratégia de deslindamento das práticas em torno de um gênero que caminha à margem dos movimentos culturais entendidos como tradicionalmente catarinenses. Outrossim, como um trabalho importante para mapear o aparecimento das práticas em torno do samba no estado, Lisandra Barbosa Macedo, em seu “Ginga, Catarina!” (2011), discute sobre as manifestações do samba na Florianópolis dos anos 1930, a fim de “compreender como o samba se difundiu na cultura popular da capital de Santa Catarina, a partir do período em que o mesmo se consolidava como gênero nacional” (p.135). A autora aponta para o fato de que a cultura do samba se propagou pela capital pela “intensa circulação de músicos e artistas dentro das diversas formas e espaços de entretenimento da cidade” (p.138), também gerada em função do incipiente mercado fonográfico e chegada tardia de emissoras de rádio locais que veiculariam o gênero.

Também são existentes os trabalhos interessados na história da música rock já produzida em Santa Catarina – objeto que, por sua vez, a pesquisa em Música ainda não se dedicou –, por meio das contribuições de Mota (2009), Neumann (2017) e Oliveira (2018). Ao perguntar “se cabe rock nessa ilha” (OLIVEIRA, 2018), ilha essa que constitui um espaço determinado, o “Mundo 48” (MOTA, 2009), Carlos Eduardo de Oliveira e Rodrigo Mota discutem a configuração da música rock na região da capital na década de 1980, respectivamente, na perspectiva de seus espaços de socialização e suas bandas formadoras. Ademais, Ricardo Neumann (2017) investiga a história do que chamou de **cena musical alternativa norte-nordeste catarinense**, entre 1990 e 2010, formada por bandas autorais independentes. O autor apresenta um quadro interessante que mostra uma cena – que na era digital procura manter-se viva – formada por quarenta bandas vinculadas ao movimento punk e ao rock alternativo, ampliando o espaço historiografado da música rock para além da região de Florianópolis. Essa premissa aponta para a necessidade e a importância do aparecimento de mais pesquisadores interessados nos movimentos musicais marginalizados e espalhados por Santa Catarina, fortalecendo também a escrita de uma história da música popular catarinense.

Gêneros e movimentos musicais catarinenses na interseção com a etnomusicologia

É consenso que a interdisciplinaridade caracteriza uma orientação pós-moderna no exercício atual da pesquisa acadêmica, o que no campo da Música surge no diálogo com suas próprias subáreas ou no intercâmbio consciente com os tantos outros saberes do conhecimento científico. Nessa perspectiva, a Antropologia se caracteriza como campo importante também na produção de pesquisas sobre a música catarinense. Vale apontar os trabalhos produzidos por Córdova (1991) sobre o sistema cancional do ritual do Terno de Reis em Florianópolis; Souza (1998, 2009) sobre os movimentos rap e hip hop na capital; Jacques (2007) sobre a Comunidade Rock e as bandas independentes em Florianópolis; Marcon (2009) sobre a música nativista em Lages; Scoz (2011) sobre a música rap em Blumenau; Hoffmann (2011) sobre o sistema musical Xokleng de Ibirama e Silva (2012) sobre o samba e o choro em Florianópolis. Como ponto de encontro entre a Antropologia e a Música, a etnomusicologia também vem contribuindo na constituição das várias histórias das músicas. Nicholas Cook (2006) já percebia a gradativa prática de uma “musicologia mais inclusiva” (p.11), sobretudo com o processo que chamou de “um tipo de ‘etnomusicologização’ da disciplina” (p.10). Ainda que haja uma discussão sobre os aspectos terminológicos – ver, por exemplo, a reflexão acerca do prefixo “etno” promovida por Acácio Piedade (2010) –, é nítida a influência positiva que os métodos da etnomusicologia exercem naqueles que dizem realizar uma musicologia histórica. No encontro entre essas duas disciplinas – uma só musicologia? –, e com base nas manifestações musicais de Santa Catarina, destacam-se as pesquisas produzidas no campo da Música por Silva (2006), Silva (2009), Ferreira (2009), Bezerra (2010), Ondrusek (2011) e Livramento (2017).

Rodrigo Silva (2009) e Natália Livramento (2017) são autores que assumem a etnografia como método para o trabalho de campo em suas dissertações, assentando-as então na etnomusicologia como “campo disciplinar” (SILVA, 2009 p.11). Silva discute os aspectos musicais e socioculturais da **Ratoeira**, “manifestação tradicional da cultura do litoral de Santa Catarina” (p.14). Por sua vez, Livramento (2017) realiza “um estudo acerca do violão e de seus agentes nas práticas musicais de samba” (p.157) em Florianópolis. Mesmo interessados em práticas musicais atuais – com toda a usual densidade de uma etnografia –, ambos os autores são generosos, procurando também apresentar “informações históricas” (SILVA, 2009 p.125), revisitando “os tempos de outrora” (LIVRAMENTO, 2017 p.25) de seus objetos de estudo. Isso dá mostras de que musicologia (histórica) e etnomusicologia, sobretudo no que diz respeito ao estudo da música em Santa Catarina, devem continuar coexistindo, atuando de mãos dadas.

Por sua vez, a escolha metodológica de Áurea Silva (2006) para seu estudo sobre a música na escola de samba Embaixada Copa Lord de Florianópolis foi a “observação participante” (p.14), somada a entrevistas com integrantes da agremiação. Enfatizando o princípio interdisciplinar, a autora procurou com seu estudo “estabelecer vínculos com aspectos apresentados por pesquisas de orientação sociológica e antropológica em relação ao contexto social e cultural das escolas de samba em geral” (p. 16), revelando o papel da Embaixada como um dos “espaços para o encontro da população negra da cidade” (p. 64). Silva (2006) demonstrou que, diferentemente do contexto carioca,

“em Florianópolis, as escolas de samba – e de certa forma as manifestações afro-brasileiras em geral – não são reconhecidas no cenário da identidade local” (p.74), vinculada a uma imagem de cultura predominantemente açoriana, de forma que sua pesquisa – diga-se de passagem a primeira sobre Santa Catarina na pesquisa em Música – lança luz em práticas e grupos sociais/identitários invisibilizados da narrativa oficial.

Enfoque metodológico similar está na pesquisa de Cláudia Ondrusek (2011) sobre **a recepção de ópera em Florianópolis**. A autora também assume uma “observação participante”, porém “combinada à contemplação do passado” (p.10), além de entrevistas. Ondrusek mostra por meio do “processo de garimpagem em jornais da cidade” (p.18) que, diferente do que o circuito operístico atual acredita, houve montagens de ópera em Florianópolis desde o século XIX até meados do século XX, comentando a existência de óperas de compositores radicados na capital, “como as operetas *Os namorados de minha mulher* e *O Ermitão de Muquém*, de José Brazilício, e *Jardim Maravilhoso*, de Álvaro Ramos” (p.71), o que pode ampliar ainda mais as pesquisas já recorrentes sobre a música no contexto da capital do estado.

Júlio Ferreira (2009), por sua vez, realiza um estudo sobre o choro como manifestação de uma musicalidade. O autor procura inserir no mapa da “historiografia da música popular brasileira” o contexto musical e as ocorrências do gênero choro na Florianópolis a partir da década de 1970 aos anos 1980. Sua pesquisa é interessante por assumir uma abordagem híbrida, situando-se “entre a musicologia histórica, a etnomusicologia e os estudos da música popular” (p.19), realizando análises bibliográficas e de documentação musical de caráter audiovisual, como CDs, fitas cassete e vídeos de programas de televisão. O estabelecimento das fontes de pesquisa do autor é exemplo do quanto também as fontes oriundas das novas mídias – para além da partitura – podem contribuir significativamente com a pesquisa musicológica, sobretudo em Santa Catarina, onde, sensatamente, lembrava o autor no final da primeira década dos anos 2000: “Não devemos ter vergonha de tratar ‘do factual, do documental, do verificável e do positivista’” (p.21), isto é, prosseguir com o necessário trabalho sistemático nos arquivos. E os esforços nesse sentido vêm continuando.

Outrossim, um hibridismo metodológico também se faz presente na pesquisa de Frederico Bezerra (2010), que entrecruza dois métodos de investigação, o da “pesquisa histórico-documental” e a “abordagem etnográfica” (p.6), para avaliar **o samba enredo em Florianópolis** entre os membros da Escola de Samba “Protegidos da Princesa”, somando-se aos esforços de Silva (2006), Santhias (2010) e Macedo (2011), que também se interessaram pelo gênero. O trabalho do autor se configura também como um exemplo de pesquisa musicológica no qual um gênero musical é problematizado a partir dos seus cenários de produção e prática no contexto institucional. A contribuição de Bezerra, bem como de todos os demais autores que aproximam a musicologia da etnomusicologia, ou que abraçam a perspectiva histórica na abordagem etnográfica, acaba por ampliar o entendimento da música como cultura e assegurar na história da música de Santa Catarina a presença de práticas musicais do estado por vezes negligenciadas da historiografia – escovando a história a contrapelo, como diria W. Benjamin – e que

podem ainda ser amplamente exploradas e mais ainda visibilizadas, sobretudo na pesquisa em Música.

Algumas considerações

Em Santa Catarina, as antigas bibliografias de cunho literário-musical possuem um papel determinante na escrita de sua história da música, sendo dotadas de um importante pioneirismo, fator que contribuiu para a realização de pesquisas musicais ulteriores, então de caráter científico. Como foi possível perceber, estas pesquisas foram realizadas por meio do vínculo com programas de pós-graduação das universidades, majoritariamente na Universidade do Estado de Santa Catarina, que vem dando abertura ao desenvolvimento de trabalhos dessa natureza e consolidando-se como um importante núcleo de debate acadêmico sobre a música catarinense. Assim sendo, é possível constatar que a pesquisa histórico-musicológica do estado, na sua trajetória já percorrida, esteve por bastante tempo justificada na necessidade de sua inserção no mapa da musicologia histórica brasileira, como chamavam atenção Lucas (1998) e Holler (2008). Nesse sentido, o argumento desses musicólogos, fundamental à época, tornara-se uma espécie de mantra necessário às justificativas dos trabalhos que foram surgindo gradativamente, especialmente na pesquisa em Música. Essa premissa coloca em questão o fato de que no panorama atual se faz importante encontrarmos outros porquês, afinal hoje pode-se dizer que a pesquisa histórico-musicológica em Santa Catarina está consolidada e inserida na agenda da pesquisa em Música no Brasil. O somatório das forças das ciências humanas para a consolidação de uma historiografia da música em Santa Catarina indica que talvez agora seja o momento de dar um passo adiante, passo esse que apenas o debate entre os pesquisadores interessados pode estabelecer. Por fim, é possível dizer que, de maneira bastante feliz, nos últimos anos vários pesquisadores dedicaram-se e continuam se dedicando – dentro das possibilidades e poucas iniciativas de fomento à pesquisa – ao estudo das realidades musicais específicas das cidades catarinenses, mapeando acervos, levantando memórias, realizando etnografias, descrevendo fontes e tradições de interesse musical, levantando dados e buscando refletir acerca deles, contribuindo, assim, genuinamente para o estabelecimento de uma literatura musicológica dedicada às práticas culturais do nosso estado. Todos os trabalhos mapeados no âmbito da pesquisa acadêmica contribuem significativamente na busca pelo costurar dos pedaços dessa grande teia que é a escrita da história da música em Santa Catarina.

Referências

BAIA, Silvano. *A historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX*. Uberlândia: Ed. UFU, 2015.

BATISTA, Andrey Garcia. *Frei Bernardino Bortolotti (1896-1966) e a cena musical*

em Lages: uma contribuição para a historiografia da música na serra catarinense. Dissertação (Mestrado em Música – Musicologia/Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

BERNARDI, Paulo. *Canção do imigrante italiano: sua leitura a partir de uma localidade rural catarinense (1996-1999)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1943)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BEZERRA, Frederico Freire de Lima Neibert. *O samba-enredo em Florianópolis: perspectivas históricas e práticas composicional entre membros da “protegidos da princesa”*. Dissertação (Mestrado em Música – Musicologia/Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

BLOMBERG, Carla. Histórias da Música no Brasil e Musicologia: uma leitura preliminar. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*. São Paulo, n. 43, p. 415-444, dez. 2011.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (coord.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996 [1986]. p. 183-191.

CABRAL, Oswaldo. *A música em Santa Catarina no século XIX*. Florianópolis: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, 1951.

CARTER, Tim. The sound of silence: models for an urban musicology. *Urban History*, v. 29, p. 8-18, 2002.

CASTAGNA, Paulo. “Descoberta e restauração”: problemas atuais na relação entre pesquisadores e acervos musicais no Brasil. In: SIMPÓSIO LATINOAMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1., 1997, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998.

CASTAGNA, Paulo. Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. *Revista do Conservatório de Música da UFPel, Pelotas*, n. 1, p. 32-57, 2008.

COELHO, João Marcos Neves. *A atuação das bandas em Araranguá nas décadas de 1920 e 1930*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Música no Brasil: História e interdisciplinaridade. Algumas Interpretações. *Revista Brasileira de História*, XVI Reunião da ANPUH, Rio de Janeiro, 1991.

COOK, Nicholas. Agora somos todos (etno)musicólogos. *Ictus: Periódico do PPGMUS UFBA*, v. 7, p. 7-32, 2006.

CÓRDOVA, Maria Cristina Neves. *Terno, o canto dos reis de Sambaqui: uma etnografia de uma performance musical*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1991.

CORREA, Wellinton Carlos. “Vou andar por aí: o balanço, a música e a bossa de Luiz Henrique Rosa. 2015. 247 f. Dissertação (Mestrado em História – História do Tempo Presente) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

COTTA, André Guerra. O Palimpsesto de Aristarco: considerações sobre plágio, originalidade e informação na musicologia histórica brasileira. *Perspectivas em ciência da informação*, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 4, n. 2, 1999.

DEBIASI, Paulowik Pizzolatti. *Banda Estrela do Oriente: “O início, o fim e o meio”*. 2008. 108 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

EBERHARDT, Rosenete Marlene. *A memória do patrimônio musical de Joinville: uma abordagem sócio-histórica e cultural das composições de 1900 a 1950*. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade) – Universidade da Região de Joinville, Joinville, 2012.

FERREIRA, Júlio Córdoba Pires Ferreira. *Reflexões sobre o choro enquanto gênero e musicalidade e sua presença em Florianópolis/SC*. Dissertação (Mestrado em Música – Musicologia/Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

FRECCIA, Gustavo Weiss. *A Programação no Theatro Santa Izabel e o gosto musical em Desterro no final do Império*. 2008. 64 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

GONÇALVES, Pedro Loch. *Músicos em Desterro na segunda metade do séc. XIX*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

GRUEZMACHER, Augusto. *A banda Lyra da Aurora: aspectos da história da música em Jaraguá do Sul (SC) nas décadas de 1950 a 1970*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música – Violoncelo) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

GUTJAHR, Simone. *Atuação de músicos em associações religiosas de Desterro nos períodos colonial e imperial*. Dissertação (Mestrado em Música – Musicologia/Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

GUTJAHR, Simone. *A música em Desterro (Florianópolis) nos períodos colonial e imperial*. Florianópolis: [s.n.], 2018.

HOFFMANN, Kaio Domingues. *Música, mito e parentesco: uma etnografia xokleng*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

HOLLER, Marcos Tadeu. *A música na imprensa em Desterro no séc. XIX*. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 17., 2007, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, 2007.

HOLLER, Marcos Tadeu. *Fontes sobre a história da música em Desterro*. *DAPesquisa*, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, v. 3, n. 1, ano 5, ago. 2007/jul. 2008, 2008.

HOOPER, Giles. *The Discourse of Musicology*. Londres: Ashgate, 2006.

IKEDA, Alberto. *Musicologia ou Musicografia? Algumas reflexões sobre a pesquisa em Música*. In: SIMPÓSIO LATINOAMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1., 1998, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 63-68.

JACQUES, Tatyana de Alencar. *Comunidade Rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

LIVRAMENTO, Natália dos Santos. *O violão no samba: um estudo etnográfico em Florianópolis*. Dissertação (Mestrado em Musicologia/Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

LUCAS, Maria Elizabeth. *Perspectivas da Pesquisa Musicológica na América Latina: o caso brasileiro*. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1., 1997, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 69-74.

MACEDO, Lisandra Barbosa. *Ginga, Catarina! Manifestações do samba em Florianópolis na década de 1930*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

MARCON, Fernanda. *Música de festival: uma etnografia da produção de música nativista Sapecada da Canção Nativa em Lages – SC*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

MARÍN, Miguel Ángel. Contar la historia desde la periferia: Música y ciudad desde la musicologia urbana. *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, Talca, Chile, year 7, v. 2, p. 10-30, 2014.

MEZZALIRA, José Claudio. *Manoel José de Mello e Virgílio José Godinho: dois compositores de Lages – Estudo a partir de fontes do Museu Thiago de Castro*. 2014. 99 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

MINOZZO, Maurício. *Espaços de apresentações musicais no início do século XX em Florianópolis: uma pesquisa histórico-musicológica por meio de periódicos*. 2014. 43 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

MOHR, Denise. *Orquestra de Câmara São Bento do Sul, seu público e seu papel para o município*. Dissertação (Mestrado em Música – Musicologia/Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000b.

MOTA, Rodrigo de Souza. *Rock dos anos 1980, prefixo 48: um crime perfeito?* Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de História: Dossiê História e Música*, São Paulo, n. 157, p. 153-171, 2007.

MACHADO NETO, Diósnio. *Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial*. Tese (Livre-docência) – Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2011.

NEUMANN, Ricardo. *A cena musical alternativa norte-nordeste catarinense entre 1990 e 2010: das ruas aos espaços virtuais*. 2017. 219 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. *Lupcínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos*. 1995. 248 p. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1995.

OLIVEIRA, Carlos Eduardo Pereira. *Cabe rock nessa ilha? Formação da cena de rock em Florianópolis (1980-1989)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

ONDRUSEK, Cláudia Bonaldo. *A recepção de ópera em Florianópolis*. Dissertação (Mestrado em Música – Musicologia/Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

PAMPLONA, Otildes Costa Furtado. *O carnaval em Desterro na segunda metade do século XIX através da atuação da imprensa e das sociedades carnavalescas*. 2011. 78 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

PEREIRA, Tiago. *Pela escuta de Heinz Geyer na “cidade ressoante”: Música e Campanha de Nacionalização no cotidiano urbano de Blumenau – SC (1921-1945)*. Dissertação (Mestrado – Musicologia/Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Algumas questões da pesquisa em etnomusicologia. In: FREIRE, Vanda Bellard (org.). *Horizontes da pesquisa em Música*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

PIRES, Débora Costa. *Atuação das sociedades musicais e bandas civis e militares em Desterro durante o Império*. 2008. 48 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

PIRES, Débora Costa. *Narciso e Eco: os periódicos como reflexos e ecos da vida musical em Desterro durante o Império*. Dissertação (Mestrado em Música – Musicologia/Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

POLASTRE, Claudia Aparecida. *A música na cidade de São Paulo, 1765-1822*. 2008. 255 p. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ROSA, Dyane da Silva. *A canção em Desterro no século XIX*. 2010. 88 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

ROSA, Hélio Teixeira da. *Dicionário da música em Santa Catarina*. Florianópolis: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, 2002.

ROSSBACH, Roberto Fabiano. *As sociedades de canto da região de Blumenau no início da colonização alemã (1863-1937)*. Dissertação (Mestrado em Música – Musicologia/Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

ROSSBACH, Roberto Fabiano. *Catálogo sistemática e descritiva de obras e fontes musicais no Brasil: o catálogo temático de Heinz Geyer (1897-1982)*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2020.

SANTHIAS, Paulo Roberto. *Zzzzriguidum! Consulado: o choque do samba em Florianópolis (memórias e histórias de uma Escola de Samba encravada na cidade – 1976 a 2000)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

SANTOLIN, Roberta Faraco. *O piano em Desterro no Século XIX*. 2009. 75 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música: Piano) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

SANTOS, Scheyla Tizatto. *Nas Manhãs do Sul do Mundo: música e cidade na produção do grupo Expresso Rural (1980-2012)*. Dissertação (Mestrado em História – História do Tempo Presente) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

SCOZ, Tatiane Melissa, *“Blumenau também é a cidade do rap”: pensando “espaço” a partir dos rappers em Blumenau*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

SCHNEIDER, Alexandre da Silva. *Sociedade Musical Amor à Arte: um estudo histórico sobre a atuação de uma banda em Florianópolis na Primeira República*. Dissertação (Mestrado em Música – Musicologia/Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

SEZERINO, Glauber Aquiles. *Brasil Caboclo: música e cotidiano na população cabocla em movimento*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

SILVA, Áurea Demaria. *No balanço da "mais querida": música, socialização e cultura negra na Escola de Samba Embaixada Copa Lord – Florianópolis (SC)*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2006.

SILVA, Rodrigo Moreira da. *"Ratoeira não me prende, que eu não tenho quem me solta": música de tradição oral e identidade cultural no litoral de Santa Catarina*. Dissertação (Mestrado em Música – Musicologia/Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

SILVA, Marcelo da. *Ué gaúcho, em Floripa tem samba? Uma antropologia do samba e do choro na Grande Florianópolis ontem e hoje*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

SOUZA, Ângela Maria de. *O movimento do rap em Florianópolis: a ilha da magia só da ponte pra lá*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998.

SOUZA, Ângela Maria de. *A caminhada é longa... E o chão tá liso: o movimento hip hop em Florianópolis e Lisboa* Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

SOUZA, Marcel Oliveira de. *A voz do progresso: música e modernização nas ondas da rádio clube de Lages – SC*. Dissertação (Mestrado em Música – Musicologia/Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

SOUZA, Marco Antonio Ferreira de. *Entre a cantoria e a nossa barulheira: Florianópolis nas canções do Grupo Engenho e da banda Dazaranha (1980-2004)*. 2014. 148 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

SPESSATTO, Luiz Fernando. *Maestro Alfredo Sigwalt (1915-1994) e a sociedade de cultura artística de Joaçaba e Herval D'Oeste (SCAJHO): contribuições para a história cultural de Joaçaba – SC nas décadas de 1950 a 1970*. Dissertação (Mestrado em Musicologia/Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

SPINDOLA, Elaine Miguel. *Santa Catarina nos versos e na safona: análise de canções de Pedro Raymundo em uma perspectiva nativista*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2014.

SPROGIS, Voldis. *Voluntários da música: um estudo histórico sobre a atuação da Banda de Música do Corpo de Bombeiros Voluntários e se papel em Joinville de 1967 a 1974*. Dissertação (Mestrado em Musicologia/Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

TÉO, Marcelo Robson. *A vitrola nostálgica: música e constituição cultural em Florianópolis (1930-1949)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

TÉO, Marcelo Robson. *A vitrola nostálgica: música e constituição cultural (Florianópolis, décadas de 1930 e 1940)*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

THEISS, Sérgio Luís. *Uma cidade que (en)canta: aspectos e tensões na cultura musical de Blumenau – 1937-1945*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História) – Universidade Regional de Blumenau, Blumenau, 2009.

ULLER, Andrei Jan Hoffmann. *A música ítalo-trentina nos municípios de Nova Trento, Rio dos Cedros e Rodeio: algumas considerações sobre a história e a atualidade desta manifestação*. 2008. 80 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

VIEIRA, Natacha Kamila. *Sebastião Bousfield e o movimento musical em Florianópolis nas décadas de 1930 e 1940*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música – Violino e Viola) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

WERLING, Camila. *A música como representação dos movimentos germânicos e não-germânicos em Blumenau nas décadas de 1970 e 1980*. Dissertação (Mestrado em Musicologia/Etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

Entrevista com Hercules Gomes

André Repizo Marques¹

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

andre_repizo@hotmail.com

Submetido em 18/05/2020

Aprovado em 18/10/2020

Apresentação

No dia 17 de abril de 2017, às 14h, tive o privilégio de entrevistar o pianista brasileiro Hercules Gomes. Hercules Francisco Pinto Gomes (1980), pianista natural de Vitória (ES), estudou na Escola de Música do Espírito Santo (a então Emes) e se formou no curso de Música Popular da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Ganhou o 11º Prêmio Nabor Pires de Camargo – Instrumentista promovido pela Fundação Pró-Memória de Indaiatuba (2012). Em 2015, participou do projeto Gravação dos Concertos Cariocas de Radamés Gnattali, no qual interpretou o Concerto Carioca nº 2 com a Orquestra Sinfônica de Campinas.

O primeiro contato com Hercules Gomes, via e-mail, foi para apresentar minha pesquisa e convidá-lo para uma entrevista acerca da interpretação ao piano, sobretudo da obra de Ernesto Nazareth. O pianista gravou a música *Odeon*, do referido compositor, no seu trabalho solo, o CD *Pianismo* (2013), nele podemos observar suas influências de ritmos brasileiros, jazz e de música erudita. Após alguns e-mails, marcamos a entrevista na residência do pianista. Segue a transcrição.

ARM: Fale sobre sua formação como pianista.

HG: Eu comecei muito diferente da maioria dos pianistas. Meu pai toca violão (como autodidata) e começou me ensinando os acordes no violão. Havia uns grupos e eles ensaiavam de vez em quando e, um dia, um amigo dele me deixou um tecladinho desses de tecla pequena, sabe? Da Casio, de quatro oitavas. Eu peguei o teclado e comecei a pegar aqueles acordes e passar para o teclado, tirar umas melodias, brincando mesmo. O primeiro contato com o instrumento de tecla foi esse, como autodidata. Meu pai tocava em uma igreja católica na época, aonde ele me levou depois para tocar também. Eu considero que isso foi muito importante, primeiro por desenvolver essa percepção auditiva e, depois, pela teoria. Eu tinha, nessa época, uns 13 para 14 anos. Eu comecei assim, tocando de ouvido mesmo. Tudo errado. Com 16 anos já tocava em bandas. A primeira banda foi de pagode. Toquei pagode, sertanejo, sou um cara que já tocou de tudo que você pode imaginar. Toquei desde Molejo, na época, Raça Negra, até concertos para piano e orquestra. Extremos. Na época que comecei a tocar em bandas, senti a necessidade de melhorar a parte teórica. Eu sempre fui muito interessado naquilo que eu gosto. Na adolescência era videogame, lia revistas etc. Depois, o aeromodelismo, ia fundo também. O piano não era diferente, eu gostava muito e queria estudar. Então, entrei numa escola de música, o Conservatório de música de Vila Velha. Eu tinha 16, quase 17 anos. Fiquei pouco tempo lá, uns oito meses, no máximo. Foi o

1 André Repizo Marques – Pianista, Mestre em Música pelo Instituto de Artes da Unesp, com pesquisa em música popular urbana brasileira do início do Século XX, mais especificamente na interpretação do choro ao piano. É Bacharel em Música – habilitação em Piano pelo Instituto de Artes da Unesp, formado pelo Conservatório Dramático Musical Dr. Carlos Campos de Tatuí no Curso de Piano Erudito e pela Emesp no Curso de Piano Popular. Atuou como pianista da Orquestra Jovem Tom Jobim (2011) e da Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo (2010). Atualmente, é pianista da Freedom Big Band e do André Repizo Trio, onde desenvolve o trabalho como compositor.

lugar onde tive o primeiro contato com piano acústico e com teoria mesmo, embora já tivesse folheado livros. Tive meu primeiro piano na faculdade, com 21 anos de idade. Depois, eu saí e comecei a fazer o cursinho pré-vestibular para prestar a Unicamp. Já estava decidido. Então, eu entrei no Conservatório Estadual do Espírito Santo, que hoje é a Faculdade de Música do Espírito Santo. Fiquei muito pouco também, uns dois meses, porque tinha acabado de passar no vestibular e fui embora para Campinas. Neste momento é que eu considero que começou o meu ensino formal. Em Campinas, eu considero que teve um divisor de águas, que foi da época que eu comecei a estudar música até entrar na Unicamp (um ano e meio de curso, quando eu conheci o Silvio Baroni, um professor de piano clássico com quem estudei). A partir disso, eu considero um divisor de águas. Até então, eu não tinha estudado piano erudito, não sabia o que era. Eu fui atrás de técnica, na verdade. Queria tocar mais rápido, mas descobri que não é só isso, pelo contrário, descobri um mundo que eu não sabia que existia. Já tinha ouvido falar em Bach, Chopin, mas não sabia. Infelizmente isso é uma realidade, a pessoa que começa a estudar só música popular fica com um olhar fechado, e aquela que começa a estudar só música clássica também. A música clássica já tem uma tradição maior, a popular, não, e as coisas não se misturam. Tem gente que fala que é tudo música, mas não é. É muito diferente. São conceitos de música muito diferentes, algumas coisas se aproximam, mas é tudo muito diferente. São mundos diferentes. As pessoas, os músicos, os comportamentos, as músicas são diferentes. Existe isso, infelizmente. Principalmente porque o músico popular não se liga tanto na música clássica. Quando eu comecei a estudar com Silvio foi muito especial, porque, além de conhecer esse mundo, ele tinha uma técnica muito efetiva. Técnica criada pelo Pietro Maranca, que foi professor da Unesp. Ele pegou o melhor da técnica de basicamente três pianistas: Michelangeli, Maria Curcio e do Peter, não me lembro do sobrenome dele, e, dessa forma, criou uma técnica própria. O Silvio foi o aluno que estudou 12 anos com o Pietro Maranca, o aluno que mais absorveu essa técnica. A grande diferença dessa técnica para as demais que se aprende ao piano é que ela se baseia mais em articulação e leveza do que em peso, enfim, é totalmente diferente. Nela, cada dedo tem a sua articulação, o seu ângulo para tocar, tudo milimetricamente medido. Funciona para qualquer pianista. Não é algo que funciona melhor para um pianista e não para o outro, qualquer pianista pode tocar piano bem se dominar esse tipo de técnica. Não que seja fácil, tem que estudar muito até incorporar. Eu demorei bastante tempo e considero, hoje, a cada aula que faço com ele, que não sei nada, mas eu percebo que funciona muito bem e na época não foi diferente. Como eu nunca tinha estudado piano clássico, foi de certa forma mais rápido para mim, porque eu não tinha tantos vícios como os meus amigos que estudaram piano clássico desde os seis anos de idade. Isso foi fundamental, pois, além de conhecer uma música que eu não sabia que existia, pude conhecer movimentos de mão que não sabia que eram possíveis até então. Eu descobri o piano em si e comecei a estudá-lo: a sonoridade, a técnica e esse mundo de composições que existia também. Depois disso, eu não consegui mais tocar piano do mesmo jeito, música popular do mesmo jeito, e foi aí que comecei esse trabalho que tenho hoje. Então, o ensino formal eu considero que foram

essas aulas que eu tive antes de entrar na Unicamp, mas foi basicamente a partir da Unicamp que eu comecei a ter o ensino formal. Depois que eu me formei e quando venci o prêmio Nabor foi muito importante, porque me deu um impulso, assim, comigo mesmo, sabe? Às vezes você precisa disso para começar a acreditar nas suas coisas, precisa que as pessoas falem “isso aí é legal!”. Foi isso o que aconteceu. Então, decidi gravar meu disco. Essa coisa de carreira, apesar de ter tido vários grupos de música instrumental, ter participado de vários discos de outros amigos, começou a partir desse disco em 2013. Só consigo tocar desse jeito hoje porque eu conheci o Silvio nessa época e sempre gostei muito de música brasileira. O que acabei fazendo foi juntar um pouco das duas coisas para fazer o que faço hoje.

ARM: Fale sobre seu aprendizado de música brasileira ao piano.

HG: A música brasileira é o seguinte: querendo ou não, por nascermos no Brasil, crescemos ouvindo, de uma forma ou de outra, quando a gente estuda música, principalmente. Não tem ninguém que nunca tenha ouvido *Odeon*. A primeira vez que eu ouvi Nazareth foi com a Eudóxia de Barros, inclusive falei isso para ela. Um dia eu toquei na Sociedade Brasileira de Eubiose e ela foi ver, e então falei “Eudóxia, você é muito importante para mim, porque você foi o primeiro contato que tive com o choro”. Foi o disco dela tocando Nazareth e um LP que eu tinha que se chamava *Chorinhos e Chorões*, que tinha *Brasileirinho*, *Saxofone por que choras?* etc. Desde a minha adolescência, já me identificava muito com aquela sonoridade, porém não sabia ler partitura, não tinha aula de piano. Então, o que eu fazia era tocar de ouvido. Na época não tinha entrado no conservatório ainda. Eu pegava o *Odeon* da Eudóxia de Barros e ficava tentando tirar lá no meu tecladinho. Foi esse o meu primeiro contato com música brasileira. Depois que eu entrei na faculdade, a coisa se expandiu um pouco mais, porque o mais legal da faculdade não é o que se aprende lá, mas, sim, o ambiente. Você está com pessoas que se interessam pela mesma coisa que você, que te apresentam coisas novas, e você também apresenta coisas novas para essas pessoas, e isso é muito interessante. Então, o meu primeiro contato com a música brasileira foi, principalmente, na faculdade e em alguns festivais, por exemplo, o Festival de Campos do Jordão. Vou tocar lá este ano, depois de 17 anos, fui para lá no ano 2000. O Festival Brasil Instrumental de Tatuí foi muito importante, em que estive em *workshops* com Trio Curupira, André Marques, Hermeto Pascoal. Isso foi muito importante para despertar o interesse na música brasileira, principalmente a mais tradicional. O choro ainda é uma coisa restrita, pequena, mas que sobrevive há séculos e está bem. Porém, se falarmos de maracatu, frevo, caboclinho, por exemplo, para um estudante de música, é uma coisa que praticamente não existe, entende? É música brasileira. É essa música brasileira que eu mais me identifico: o choro, o frevo, o maracatu, o samba. É essa música brasileira mais tradicional que eu tento trazer para o piano. E esse contato foi graças à época da faculdade, em que tive a oportunidade de assistir vários *workshops* em vários festivais e de perceber o que dá para fazer com isso. O que o André Marques fazia com o baião, com o choro, que é

totalmente diferente do que o Luiz Gonzaga fazia. O Luiz Gonzaga criou aquilo, não é? Então, o instrumentista moderno pegou aquilo e transformou em outra coisa, e eu ficava tão impressionado que comecei a me interessar mais e mais por música brasileira, dessa tradicional.

ARM: No livro de Henrique Cazes (*Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998), há uma citação de Pixinguinha em que ele dizia que choro não se toca como está escrito. Nesse sentido, suas interpretações, como você já mencionou que são transcrições, mas no caso dos discos de Jacob do Bandolim, por exemplo, são interpretações sobre temas de Nazareth. No caso do disco *Os Pianeiros*, a música *Odeon* consta com arranjo de Carolina Cardoso de Menezes. Como você entende essa questão? Arranjo, interpretação, transcrição etc.

HG: A transcrição, no meu caso, eu mudo tudo mesmo. Pois é, o Jacob também mudava tudo, até a tonalidade da música. Na verdade, são formas diferentes de se falar a mesma coisa. Tem a questão da música escrita e a da música improvisada. Tem gente que diz que o melhor não é chamar música erudita e popular, e sim escrita e improvisada. Eu considero essa afirmação de Pixinguinha muito boa, porque a música escrita você não vai tocar do jeito que está escrito. Acho que nada é tocado do jeito que está escrito, nem Mozart. Choro, que é ainda mais complexo no sentido de articulação, talvez não mais complexo, mais novo e menos estudado. Mozart, você vai tocar aquelas notas, mas não é que você vai tocar o que está escrito, vai colocar sua interpretação naquelas notas, então, é escrita nesse sentido. A música improvisada não é aquela que você vai tocar um tema e sair improvisando, e sim a que você tem a liberdade de colocar a sua personalidade, alterando a forma, a harmonia, a nota, fazendo do seu jeito. Então, estes dois conceitos, eu acho ótimos. E a questão da transcrição, no meu caso, é você pegar uma música que foi escrita de uma forma... [silêncio] É assim: se você pegar uma música que foi escrita para piano e tocar no bandolim, terá que fazer uma adaptação, uma transcrição, um arranjo, não tem jeito. Agora, se você pegar uma música que foi escrita para piano e tocar de outra forma, dependendo da forma que ficar, eu prefiro chamar de transcrição do que de arranjo, porque o arranjo tende para a "coisa do popular", que é mais simples, mas, se você fala em transcrição, entraria em um conceito mais técnico, mais clássico. Enfim, no fim das contas, é a mesma coisa. Às vezes, a gente tenta achar justificativa, denominar, e não chega a lugar nenhum. O Jacob, poderíamos chamar mais de arranjo do que de transcrição. Acho que depende do estilo, não é? Eu queria fazer um negócio mais no estilo do Horowitz mesmo, para tocar em sala de concerto, não para tocar em bar, que tenha uma terminologia de música clássica.

ARM: As partituras da obra de Nazareth que temos editadas fornecem todas as informações necessárias?

HG: Essa é uma coisa curiosa. Aquilo que você disse do choro, que o Henrique Cazes fala, não é só choro, mas qualquer tipo de música. Não é exatamente o que está

escrito, nunca é, mas o choro tem um negócio que, para você entender, você tem que ouvir choro, tocar choro. São umas coisas de articulação. Se eu tocar Ernesto Nazareth, do jeito que ele escreveu, vai sair muito diferente da Sônia Rubinsky, da Eudóxia de Barros, da Maria Tereza Madeira. Talvez, fique mais próximo do jeito que o Radamés tocava do que do jeito que elas tocam, porque o choro tem essas duas formas. O Ernesto Nazareth, a gente pode chamar de choro, porque tem todas as características de choro, mas ao mesmo tempo dá para chamar de música de concerto. É o que ele queria que fosse, não é? O jeito que os pianistas clássicos tocam, geralmente com mais rubato, se alarga mais, de uma forma mais lírica, dessa forma pende mais para a música de concerto. Agora, o jeito que o Radamés tocava pende mais para o choro. Não estou falando das valsas, estou falando dos choros mesmo: *Brejeiro*, *Odeon*, *Fon-Fon*. Um pianista clássico vai tocar mais rubato, já o popular com mais malemolência, mais ginga. A música do Ernesto Nazareth tem essas duas coisas. Eu gosto mais do lado do choro, porque eu gosto muito de choro. Eu enxergo muito balanço na música dele, mas acredito que tem essas duas leituras. É uma coisa curiosa isso. A música dele aceita muitas interpretações. Se pensarmos em música de concerto, as partituras editadas dele trazem todas as informações, sim. Se pegarmos um pianista russo para tocar, ele vai tocar muito bem, vai sair bonito, só que não vai ter ginga nenhuma. Ele vai tocar como ele toca Chopin. Para falar a verdade, eu acredito que o Ernesto Nazareth ia gostar mais do que se ele me ouvisse tocando [risos], porque ele queria que a música dele soasse mais desse jeito, entende? As edições trazem o essencial para tocar da forma europeia, agora, para tocar da forma brasileira, como choro, eu acho que deveria ser escrito de outro jeito. Nem sei se tem um jeito de escrever que faça você tocar dessa forma que eu penso, sabe? Quando eu escrevo minhas partituras, tento chegar do jeito mais próximo, mas, mesmo assim, a partitura parece um E.T. Se der para um pianista tocar, ele vai tocar de outro jeito. É difícil de colocar no papel, porque essa outra forma de tocar está mais relacionada ao choro. Agora, se a gente falar dessa interpretação mais tradicional, que é essa dos palcos, da sala de concerto, eu acho que a partitura está de ótimo tamanho. Tanto que a música está aí até hoje por isso, não é?

ARM: Ao estudar uma música de Nazareth ou outro compositor semelhante, você faz análise harmônica, fraseológica e formal?

HG: Não. Às vezes, eu prefiro ouvir uma gravação, como a Sônia Rubinsky tocando, e tirar de ouvido as harmonias do que pegar a partitura do Ernesto Nazareth e ficar vendo. Ah! Aqui é um Dó maior, um Dó sustenido menor com sétima etc. Para mim, é mais rápido e soa mais orgânico. Ou, às vezes, eu prefiro pegar um regional de choro tocando Nazareth do que um pianista clássico tocando Nazareth. Ou, às vezes, uma partitura com melodia e cifra é perfeito para mim, porque você tem o resumo do que é a obra. Eu fico com muito mais liberdade para criar do que se pegasse a partitura do Ernesto Nazareth e lesse.

ARM: Então o seu primeiro contato é com o áudio?

HG: O primeiro contato é com o áudio. Se eu vivesse no século XIX, já não seria um bom pianista, pois não tinha áudio. Como nós somos de uma geração com tecnologia, temos que aproveitar. Eu economizo muito tempo assim, porque a minha leitura à primeira vista não é das melhores. Por isso, eu acho a gravação muito importante, como a Maria Tereza Madeira fez a gravação integral de Nazareth. Dessa forma, você desperta o interesse das pessoas para tocarem aquilo com uma velocidade maior, porque até o sujeito pegar todas as partituras e ler... Ninguém faz isso. Tem muita coisa do Ernesto Nazareth que ninguém conheceria se não tivesse gravado, e se outros pianistas não tivessem gravado também. Meu primeiro contato sempre é com gravação. A não ser que não tenha, como, por exemplo, umas músicas do Aurélio Cavalcanti que estava tocando, não tem gravação, apenas a partitura. Então eu peguei a partitura e comecei a ler, e o pior é que é bom. O *Odeon* não foi diferente, foi com gravação o meu primeiro contato.

ARM: As músicas de Nazareth são tangos, maxixes etc. Você pensa na origem dessas danças, tocando como se fosse para dançar?

HG: Eu penso mais em música instrumental, embora eu goste muito dessa coisa para dançar também. Antigamente tinha isso, os pianistas tocavam muito em baile. Se você escuta o Nonô tocando, o próprio Ernesto Nazareth, o Artur Camilo, que acompanhava o Patápio e um monte de gente, tinha uma coisa de pegada ali que você percebe que o pianista estava "sentando a mão", não é? Mas por quê? Porque precisava. Era um piano acústico e um baile para animar. Às vezes, até para gravar tinha que tocar muito forte para ferir o acetato, o disco antes do vinil. Por que as primeiras gravações são de bandas? Porque as bandas tinham uma potência muito grande e então era possível gravar isso, já o piano, não. O piano também tem potência, mas tem que tocar forte. Se tocasse fraco, o som ficava pequeno naquela época. Então, dá para perceber que os pianistas tocavam forte, era com "pegada". Já ouviu *Uma Farra em Campo Grande*? Uma gravação do Nonô, que é um bom exemplo disso. Dá para perceber que ele estava tocando forte porque precisava tocar assim para gravar no disco, e ele estava acostumado a fazer assim ao animar os bailes. Eu me "amarro" nisso! Da bossa nova para cá, os pianistas começaram a tocar muito como os jazzistas, porque a música brasileira começou a receber muita influência do jazz, então, ficou uma coisa muito mais tranquila e se perdeu um pouco disso, dessa "pegada" de samba de choro.

ARM: O músico popular tem uma maneira de tocar que é semelhante à do arranjador. No caso do choro, e mais especificamente em Nazareth, observamos interpretações bem distintas. Como você enxerga esse cenário?

HG: Eu acho que todos têm essa veia de chorão mesmo ao tocar. Você encontra gravações de todos eles tocando normal, sem inventar muito, um tema com acompanhamento. Mas, ao mesmo tempo, tem alguns que vão muito além. O Radamés, eu acho

que é uma exceção nesse sentido, não é? Tudo do Radamés tinha muitas vozes, gostava muito de Bach, muito contraponto, era tudo muito elaborado. Diz o Laércio de Freitas que ele não improvisava nada, tocava com a partitura na frente. Mesmo em alguns solos que tem nas músicas dele. Por exemplo, quando você toca *Zanzando em Copacabana*, o segundo C parece um improviso, mas não é, é tudo escrito. Você toca o *Remexendo*, que tem várias versões, há uns solos que parecem improvisos, umas frases até meio jazzísticas, mas não é, está tudo escrito. É um músico que, ao mesmo tempo que compôs choros, compôs músicas de concerto, sinfonias, concerto para piano, concerto para harpa, e, ao mesmo tempo, ele tem uma coisa que fica ali no meio-termo. Não é que fica em cima do muro, não, é que são as duas coisas muito bem-feitas, com propriedade. É a mistura do popular com o erudito de uma forma excepcional. Eu mesmo gravei o *Concerto Carioca* e, tocando isso, você percebe que realmente ele sabia muito bem das duas coisas. Não era um clássico tentando, como acontece com muitos compositores: o clássico que tenta tocar o jazz, o choro, e fica aquele negócio muito forçado, não é? E, às vezes, o contrário, o popular tenta trazer umas influências do clássico, e aí fica muito brega, exagerado demais. Radamés era um músico que tinha esse negócio na medida certa. Eu acho que por isso ele foi tão genial. Agora, no piano ele tem as duas coisas também. Eu já vi o Radamés tocando coisas simples, acompanhando. *Odeon* ele tocava de uma forma simples, mas sempre colocava uma coisa dele que era nova e mais complicada. E já vi tocando coisas que era para ser simples, e ele coloca um monte de vozes, um monte de coisas. O Nazareth já é outra época, Radamés é uma geração para lá do Nazareth, mas, nessa época do Nazareth, os pianistas compunham mesmo como a gente enxerga hoje a música clássica, a música erudita. Era tudo escrito, é isso que quero dizer. Já na época do Radamés, já tinha essa veia da música popular mesmo, mais improvisada, já bebeu mais nessa fonte do choro. Você pega pianistas como Tia Amélia, por exemplo, você entende uma valsa, um choro rápido e um choro lento, mais seresteiro, você entende todas as músicas, porque é tudo igual. Então, o estilo dela é muito simples, mas swinga tanto, com uma personalidade tão grande, que você ouve uma gravação dela e logo identifica: é Tia Amélia. Não dá para entender como pode ser uma pianista que está esquecida hoje em dia. Já o Maestro Gaó, por exemplo, é um músico que tocava muito bem piano, mas tinha também essa veia de arranjador, escrevia para orquestra etc. Então, alguns arranjos já transcendiam um pouco disso, mas ao mesmo tempo ele compunha como Nazareth. Tem a música *Teimoso*, do Gaó, que é um estudo de sextas maravilhoso, supertécnico. Um músico que tocava muito. Mas eu acho que todos têm um pouco disso, um pouco do chorão e um pouco de trazer outras influências para o piano, mas alguns vão além. Já o André Mehmari, no disco *Ouro sobre o azul*, com as músicas de Nazareth, eu acho fantástico, mas já é um músico da nossa geração. Antes dele, já teve outra geração, que é a geração do piano da bossa nova, como Amilton Godoy, Cesar Camargo Mariano. Um pouco depois disso, surgiram os pianistas que são dessa nova onda, mais moderna, como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal. Eu enxergo que tem essas diferenças, porque eu sempre tive uma pergunta comigo. A gente sempre ouve falar desses músicos da bossa nova, do Dick Farney para

cá, e do Ernesto Nazareth, da Chiquinha Gonzaga, desses músicos lá atrás. E no meio disso aí, não é? O que aconteceu? Eu não sabia. Não tinha registro disso. Curioso, que um dia eu dei aula na Oficina de Curitiba e encontrei o Rodrigo Y. Castro, flautista que tenho um duo hoje. Ele me falou “Você vai dar aula de piano popular, vai falar de choro? Então, deve conhecer os Pianeiros, Tia Amélia, Carolina Cardozo de Menezes, Maestro Gaó, Radamés etc.”. Eu lembro que, da lista de dez que ele falou, eu conhecia dois. Eu falei: o que é isso? Eu preciso ir atrás. E dessa forma eu encontrei a resposta para isso. Onde estava esse elo perdido do piano brasileiro, 50 anos entre Ernesto Nazareth e Dick Farney? Está exatamente na Tia Amélia, no Radamés, no Maestro Gaó, na Carolina Cardozo de Menezes e em tantos pianistas que deixaram gravações. Mas elas não foram relançadas em CD, a maioria delas. Também não deixaram tantas partituras, porque já são pianistas da era da gravação. Por que Ernesto Nazareth está aí? Por que Mozart está aí? Porque não existia gravação. Para lançar uma música, tinha que lançar a partitura. Como a música é muito boa, ela está aí até hoje. Por isso os músicos tocam. Agora, com a era da gravação, muita coisa foi gravada e não foi escrita, ou foi escrita e se perdeu. Porque, se você tem o disco para ouvir, não precisa mais da partitura para tocar em casa. Por isso muita coisa se perdeu, muita coisa não foi relançada e as partituras são raras, como Tia Amélia e Carolina, por exemplo. Carolina era compositora também. Tem muitos temas bons. Nesse sentido, eu acho que por isso se criou esse elo na música popular brasileira (isso é história do Brasil, 50 anos que ninguém ouvia falar até então), por causa de pesquisas como esta que hoje em dia se ouve falar. Muita gente começou a pesquisar sobre Nazareth, a gravar Nazareth, Chiquinha, que teve o seriado da Rede Globo. Tem muitas teses sobre os Pianeiros, e algumas sobre alguns dos Pianeiros. A Maria Tereza Madeira tem uma tese sobre a Carolina e também gravou um disco só com composições da Carolina, mas ela não lançou ainda e nem sei se vai lançar. O Roberval Linhares Rosa lançou aquele livro sobre os Pianeiros, fantástico. Por causa dessas iniciativas, a coisa está começando a renascer, e precisa, porque é um material muito rico para se explorar. Agora, o Mehmari é ótimo. Ele é um músico que eu acompanho desde a minha adolescência. É um músico incrível, eu não sei como em uma encarnação uma pessoa consegue fazer tanta coisa, porque ele transcende o piano, ele não é só pianista. Ele é arranjador, compositor, faz trilha, toca outros instrumentos. Não sei como dá tempo. Eu estudo piano o dia inteiro e não consigo tocar direito. No disco que ele toca Nazareth, é um outro caminho, já não é o caminho do Pianeiro, embora tenha compassos que swingam bastante (quando ele quer, ele swinga), mas não é a praia dele. Ele é um músico que pensa de outra forma. O Radamés também era um pouco assim, mas pendia mais para o choro mesmo. O Mehmari pensa no arranjo como uma coisa orquestral, não é um arranjo que vai começar em um andamento, 110 bpm, por exemplo, e vai até o final no mesmo andamento, com A A B C; não, ele começa com aquele tema e harmonia e vai embora, com rubatos, enfim, com accel., rearmonizações, com citações de outros compositores e de outras músicas. Isso que é interessante: já imaginou se todo mundo tocasse igual ao Nazareth ou Radamés? Não teria graça nenhuma. O mais incrível é que a obra do Nazareth permite isso. Não é com qualquer compositor que se consegue isso.

A obra dele é muito boa. As músicas são muito boas. Eu já ouvi Nazareth desde piano solo, regional de choro até bandas de rock, e fica bom. Como é que explica isso, não é? Muito bom.

ARM: Comente este trecho: "Um problema à parte é a falta de jeito dos pianistas brasileiros para tocar Nazareth. Se ouvimos suas obras executadas pelos chamados pianistas (como a suingadíssima Carolina Cardoso de Menezes), fica faltando um toque de sofisticação. Se as ouvimos tocadas por pianistas clássicos, muitas vezes de sólida reputação no meio erudito, falta o balanço" (CAZES, 1998, p. 36).

HG: Exatamente. É isso mesmo. Ele definiu tudo. Eu adoro esse livro. Isso é porque, geralmente, o pianista popular não tem a vivência e a técnica que o pianista de música clássica tem. A pesquisa do pianista clássico de sonoridade, estética, o popular não tem. Tem muita coisa na música popular deixada de lado, e o pianista clássico tem a técnica, mas geralmente não tem a vivência, o balanço que o pianista popular acaba tendo. É difícil encontrar as duas coisas. Acho que o Henrique fala do Radamés nesse trecho do livro. Ele era um músico que tinha bem as duas coisas, ele tocava a Sonata em Si menor de Liszt, era um baita pianista. Você tocando as coisas dele, [silêncio] não sei se você já tocou. Vale a pena. É muito legal. Principalmente as músicas que são mais choros, o *Canhoto*, o *Capueirando*. É uma delícia tocar. Difícil! E é uma escrita traiçoeira, sabe? Como Bach, se você errar uma nota, acaba indo para outro lado e dançou. Também é uma escrita muito sofisticada. Eu adoro, sou apaixonado por Radamés. Ele era um grande compositor e, como pianista, tinha as duas coisas, a técnica e o balanço. É muito difícil de encontrar isso.

ARM: Ao lermos a bibliografia acerca da obra de Ernesto Nazareth, encontramos afirmações como a do pesquisador Mozart Araújo (*apud* SALLES, Vicente. *Rapsódia Brasileira*. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 1994. p. 88): "Nazareth fez de seu piano uma espécie de síntese da música dos chorões"; e do Henrique Cazes (1998, p. 36): "Nazareth traduziu a música dos chorões para o piano". Comente essas afirmações.

HG: Eu concordo. Em minhas conclusões, dos livros que li, que não são muitos, na época não existia gravação, então, o piano tinha um papel meio que social de levar a música para dentro da casa das pessoas, tanto é que elas compravam partituras. Nazareth era demonstrador, não é? A pessoa queria comprar aquela música para ouvir em casa, tinha que ter o piano em casa e alguém que tocasse piano. Se a pessoa não lia bem, o demonstrador tocava e então a pessoa comprava e levava. Então, nas composições de Nazareth... [silêncio] Ele ouvia choro, era a música da época. Ainda é difícil de pensar isso hoje. A música que tocava no rádio, equivalente a tocar na televisão hoje, era a linguagem do choro. Difícil pensar isso hoje, mas era o que era. Ele pegava essa música e trazia para o piano. Então, eu acho que ele foi um músico fundamental nesse sentido. Não só ele, a gente fala muito no Ernesto Nazareth, que ficou muito conheci-

do, e na Chiquinha Gonzaga, mas o Aurélio Cavalcanti, que compunha muito parecido com Ernesto Nazareth, porque é da mesma época, tem mais músicas do que o Ernesto Nazareth. Cavalcanti tem composições belíssimas também. Acho que não só o Ernesto Nazareth, mas todos esses fizeram isso, traduziam a música da rua para o piano. Mas, como eles tinham uma bagagem de música clássica (Nazareth não estudou tanto, mas de certa forma ele tinha uma bagagem de música clássica), acabavam fazendo isso para o piano com certa sofisticação. Eu acredito, sim, nessa tese.

ARM: Você pensa na instrumentação do choro quando toca? Em fazer um baixo do violão, uma célula rítmica do cavaco?

HG: Eu penso sempre. Eu penso em outros instrumentos, porque eu gosto muito de tocar solo, tenho um trio, um duo, mas gosto muito dessa coisa de levada, de acompanhamento. Uma vez estava conversando com o Laércio de Freitas, que para mim é a evolução, o último Pianeiro, uma herança direta de Nazareth, Radamés e Laércio. Para mim, segue a linha do tempo. Veja bem, Radamés conheceu Ernesto Nazareth, aprendeu com ele ouvindo, tocando as músicas dele. O Laércio conviveu dez anos com Radamés, conheceu o Radamés, você percebe? É uma herança direta. O Laércio é um músico que foi além, porque ele é mais novo, ele viveu coisas que o Radamés não viu. Ele incorporou bem essa linguagem do choro no piano. Eu ouvia o Laércio tocando e falava “de onde ele tira essas levadas?”. Não dá para tirar de ouvido. Então me encontrei com ele um dia e perguntei “de onde você tira isso?”. Ele virou para mim e disse: “Nem sempre a resposta está em seu instrumento”. E é verdade, porque uma coisa que não foi criada no instrumento ainda não dá para inventar sozinho, você tem que buscar na fonte, não é? Então, onde ele busca? No regional de choro. A levada de cavaquinho, ele busca ouvindo cavaquinho, não é ouvindo outro pianista, porque outro pianista não fez essa levada de cavaquinho ainda, ninguém fez. O Radamés tinha feito algumas coisas. É uma coisa que eu acabo pensando muito, nos outros instrumentos. Eu gosto de tocar uma música e mudar tudo sem perder a essência da música. O que é? É uma valsa? Então vai ser valsa para sempre. É um choro? Então, no meu arranjo vai ser choro, porém vou fazer uma transcrição para o piano, não tem jeito. Mas eu penso em outros instrumentos, sim. Se estiver fazendo uma linha de baixo, eu quero que soe igual o violão, porque, se soar igual ao piano, muita gente já fez, mas, se pegar a referência de outros instrumentos, irá soar uma coisa nova. Já que o assunto é *Odeon*, nele eu pensei em outros instrumentos. A subida na melodia do A eu tirei do Radamés em um vídeo do YouTube em que ele toca para o Tom Jobim [Hercules toca o trecho do compasso 59-62 do arranjo]. As “baixarias”, eu pensei no violão de sete cordas [Hercules toca a mão esquerda do compasso 63 do arranjo]. Esse arranjo, eu não fiz com tanta consciência, eu tirei pouca coisa, porque eu nem conhecia os Pianeiros. O engraçado é que, depois, eu percebi que tem muita coisa que eu fiz que a Carolina fazia, que a Tia Amélia fazia. Por quê? Porque eu ouvi Cesar Camargo Mariano, e os pianistas que vieram bem depois e que também acabaram ouvindo e absorvendo esse tipo de coisa. Esses baixos [Hercu-

les toca a mão esquerda do compasso 23 do arranjo, mais especificamente o segundo tempo], a Tia Amélia fazia direto. A Carolina também usava a mão direita mais swingada no A. Enfim, eu tirei uma coisa ou outra do Radamés e de regional de choro. Na época eu fiquei em dúvida, será que eu faço em Dó sustenido menor ou em Ré menor? Porque no choro eles tocam em Ré menor, geralmente, mas resolvi fazer no original mesmo.

ARM: Eu penso que talvez Nazareth escrevesse de forma simplificada com o objetivo de vender as músicas, porém não encontrei embasamento teórico para essa linha de raciocínio.

HG: Eu tenho para mim que ele não economizava muito, não. Eu sinto o Zequinha de Abreu muito econômico, mas acho que é por uma limitação dele mesmo, Chiquinha, às vezes. O Nazareth é bem refinado, pode ser que uma música ou outra seja simples, mas, no geral, escrevia bem. Não dá para comparar a complexidade com Chopin, porque é outra coisa, mas, desses Pianeiros, o Nazareth é o mais sofisticado e refinado, tirando o Radamés e os músicos mais novos.

ARM: Continuamos conversando, até nos despedirmos.

A presente entrevista contribuiu imensamente para minha pesquisa acadêmica de mestrado (concluída dia 26 de junho de 2017), que tem por propósito investigar a diversidade de interpretações da obra de Ernesto Nazareth, cuja performance tem sido realizada tanto por pianistas eruditos como por rodas de choro. Desta forma, tive a oportunidade de ter a contribuição do pianista Hercules Gomes, onde deixa claro que em sua gravação houve a intenção de fazer um arranjo, pois, para o pianista, interpretar é tocar exatamente o que Nazareth escreveu. Com certeza, essa entrevista foi uma aula inesquecível.