



# Revista da Tulha

2019 · JUL-DEZ · VOLUME 5 · NÚMERO 2 · ISSN 2447-7117





# Revista da Tulha

Revista acadêmica de música

## **UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

Prof. Dr. Vahan Agopyan  
REITOR

Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez  
VICE-REITOR

## **FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS DE RIBEIRÃO PRETO**

Prof. Dr. Pietro Ciancaglini  
DIRETOR

Prof. Dr. Marcelo Mulato  
VICE-DIRETOR

## **DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro  
CHEFE

Prof.ª. Dr.ª. Fátima Graça Monteiro Corvisier  
VICE-CHEFE

## **NÚCLEO DE PESQUISA EM CIÊNCIAS DA PERFORMANCE EM MÚSICA (NAP-CIPEM)**

Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi  
COORDENADOR

## **REVISTA DA TULHA**

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro  
EDITOR-GERENTE

Luis Alberto Garcia Cipriano  
PROJETO GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO E ARTE FINAL

LOGOTIPO: Ana Carla Vannucchi - "Arabesco" (2015)

IMAGEM DA CAPA: Figura 2 da p. 83 desta edição

## REVISTA DA TULHA

Revista do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM)  
do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras  
de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo.

Revista da Tulha  
Ribeirão Preto, Volume 5, Número 2, 2019  
ISSN 2447-7117 (versão *online*)



## **EDITOR-GERENTE**

Marcos Câmara de Castro

## **COMISSÃO EDITORIAL**

Fátima Monteiro Corvisier (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), José Marcelino de Rezende Pinto (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), Livio Tragtenberg (Compositor, Editora Perspectiva), Lucas Eduardo da Silva Galon (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), Marcos Câmara de Castro (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), Rubens Russomanno Ricciardi (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), Rudolf Schalenmüller (Instituto de Ensino Brasil-Alemanha), Sílvia Berg (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), Sueli Mara Ferreira (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo) e Teise de Oliveira Guaranha Garcia (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo).

## **CONSELHO CIENTÍFICO**

Acácio Tadeu Piedade (Universidade do Estado de Santa Catarina), Alexandre da Silva Costa (Universidade Federal Fluminense), Anaïs Fléchet (Université de Versailles Saint-Quentin-CHCSC), Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo (Universidade do Estado de Santa Catarina), Didier Francfort (Université de Lorraine-IHCBG), Dorothea Hofmann (Hochschule für Musik und Theater München), Georgina Born (University of Oxford), Guilherme Bernstein (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), Isabel Nogueira (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), John Rink (Cambridge Faculty of Music), Jorge Antunes (Universidade de Brasília), Livio Tragtenberg (Compositor, Editora Perspectiva), Maria Alice Volpe (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Marisa Fonterrada (Universidade Estadual Paulista), Martha Tupinambá de Ulião (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), Nicholas Cook (University of Cambridge), Paulo Costa Lima (Universidade Federal da Bahia), Pedro Paulo Funari (Universidade Estadual de Campinas), Pierre-Michel Menger (Collège de France), Rodrigo Ribeiro Paziani (Universidade Estadual do Oeste do Paraná), Sonia Regina Albano de Lima (Universidade Estadual Paulista) e Stephen Hartke (Oberlin College, EUA).

## **BIBLIOTECÁRIA**

Teresinha das Graças Coletta (Universidade de São Paulo)

## **EDITORA ASSOCIADA**

Profa. Dra. Dorothea Hofmann (Hochschule für Musik und Theater München)

## **EDITOR DE ALEMÃO**

Profa. Dra. Dorothea Hofmann (Hochschule für Musik und Theater München)

Cônsul Honorário Rudolf Schalenmüller (IEBA)

## **EDITOR DE FRANCÊS**

Prof. Geraldo Magela

## **EDITOR DE LAYOUT**

Luís Alberto Garcia Cipriano

## **EQUIPE DE APOIO**

André Estevão, Daniel Mesquita de Moraes, José Gustavo Julião de Camargo, Lucinéia Martins Levandosqui, Luiz Aparecido dos Santos, Mara Elisa Ferreira Oliva, Sonia Regina de Oliveira e Waldyr Ferverça.

### **FICHA CATALOGRÁFICA**

Revista da Tulha / Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo. v. 5, n. 2 (jul/dez 2019), Ribeirão Preto, SP: o Departamento, 2019 – Semestral.

ISSN 2447-7117 (versão *online*)

1. Poética musical. 2. Práxis musical. 3. Teoria musical. II. Título.

Revista da Tulha, Bloco 29 Tulha, Departamento de Música  
Rua Olivier Toni, s/n - Campus da Usp, Ribeirão Preto - SP, 14040-901  
Telefones: +55 (16) 3315-9060 e +55 (16) 3315-3136

## SUMÁRIO

- 7 EDITORIAL
- 9 OS IMPACTOS DO CONCEITO DA DITA “MÚSICA SÉRIA”  
NO CHORO BRASILEIRO: TRÊS ESTUDOS DE CASO
- 34 “ÓH MINAS GERAIS”: QUESTÕES SOBRE UMA IDENTIDADE  
MINEIRA EM PERFORMANCE
- 59 O EMPREGO DO POLYPTOTON POR MANUEL DIAS DE  
OLIVEIRA
- 81 MÚSICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA PARA  
TRAVERSO: UM OLHAR SOBRE OBRAS DE SÉRGIO ROBERTO  
DE OLIVEIRA E LUCIANO LEITE BARBOSA
- 107 SOM E VERDADE: PESQUISA INTERDISCIPLINAR EM SOM  
E COMPOSIÇÃO MUSICAL
- 133 APONTAMENTOS SOBRE A ESCRITA PARA A VIOLA  
CAIPIRA
- 172 BARULHO DE TREM: O CÂNONE BOSSA NOVA NA  
MÚSICA MILTONIANA
- 201 A POLIFONIA DISCURSIVO-MUSICAL COMO  
PRESSUPOSTO TEÓRICO PARA O ENTENDIMENTO DA  
RELEVÂNCIA DA MELODIA EM RELAÇÃO AO TEXTO NAS  
TRADIÇÕES MUSICAIS SEFARDITAS: MIGRAÇÃO DE SENTIDOS  
ENTRE DUAS CANÇÕES DO CANCIONEIRO JUDAICO  
ORIENTAL
- 228 A PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA - UM  
NOVO (VELHO) CAMINHO PARA A PERFORMANCE MUSICAL  
NO BRASIL E SUAS POSSIBILIDADES DE PESQUISA
- 241 ESTRATÉGIAS DE APRENDIZAGEM E PREPARAÇÃO DA  
*PERFORMANCE* MUSICAL: ENTRE A ROTINA E A VIVÊNCIA DE  
PROCESSOS CRIATIVOS
- 259 SOBRE BEETHOVEN, O SILÊNCIO DE HEGEL

## EDITORIAL

Este Vol. 5, n. 2 da RT traz três trabalhos que foram apresentados no VIII Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto (VIII EMRP, dias 22 e 23 de agosto de 2019), *A Música e as Artes Na Universidade: publish or perish?*, que teve apoio FAPESP e trouxe como palestrantes convidados John Rink (Cambridge) Aloysio Fagerlande (UFRJ), Paulo Chagas (UCR), além dos professores da casa Fernando Corvisier e Rubens Ricciardi. Os trabalhos publicados neste fascículo foram as palestras realizadas por Chagas e Fagerlande e a comunicação de Bock et alii.

Fagerlande apresenta o “estado da arte da pós-graduação profissional no Brasil” com um texto que é uma atualização de um trabalho apresentado no XVIII Congresso da ANPPOM, em 2018. O texto de Chagas traz uma pesquisa interdisciplinar que aborda a fenomenologia do som e da composição musical, explorando questões filosóficas, culturais, sociais e políticas e suas interfaces com a tecnologia. O trabalho de Bock et alii foi apresentado em forma de comunicação oral no VIII EMRP e trata de ideias sobre performances criativas do violoncelo, baseadas em pesquisas em andamento ou já concluídas de seus autores e autoras, operando uma revisão bibliográfica do tema.

Do conjunto de trabalhos submetidos à RT, temos o de Siles que analisa o conceito de música séria surgido no final do século XVIII, na Viena de Beethoven, em oposição à música de entretenimento, e seus impactos no contexto do Choro brasileiro, através de três estudos de caso: o conto *O homem célebre* de Machado de Assis, uma anedota de Cazes (2010) e a Suíte *Retratos* de Gnatalli que, segundo o autor, aproxima o Choro da música de concerto.

Em “Oh, Minas Gerais”, De Paula & Valente propõem uma reflexão sobre os marcadores de uma cultura dita “mineira” e de como se mostram presentes na performance de Toninho Horta. Soares & Ricciardi apresentam exemplos de emprego da arte da retórica na obra de Manoel Dias de Oliveira. Felipe revela o repertório brasileiro contemporâneo para traveso, com obras de Oliveira e Barbosa. Moraes aprofunda a questão atual da escrita para viola caipira – instrumento que tem na tradição oral a força da transmissão de seu repertório e de sua cultura.

Marques analisa a canção *Barulho de trem*, de Milton Nascimento, em função do conceito de cânone de W. Weber, buscando entender a canonização do fenômeno da Bossa-Nova. Ribeiro analisa o reemprego de canções preexistentes na reelaboração de novos textos do cancionário popular e sacro da canção judaica e considera o costume sefaradita de empréstimos de melodias tradicionais e as substituições de textos (*contrafacta*) para utilização na liturgia ou em situações paralitúrgicas, empregando o conceito de “polifonia discursivo-musical” de Lanna e de “renascimento dos sentidos” de Bakhtin.

Galon considera a magnitude que a música adquire no pensamento filosófico do século XIX, que desloca a função do músico de mero artesão para a de pensador influente, como no caso de Beethoven, pioneiro de uma tendência que culminará com Wagner. O autor parte da “estranhamente notável” não-relação entre Beethoven e Hegel, especulando sobre as razões deste silêncio do filósofo sobre o mestre de Bonn.

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro  
Editor-gerente

# OS IMPACTOS DO CONCEITO DA DITA “MÚSICA SÉRIA” NO CHORO BRASILEIRO: TRÊS ESTUDOS DE CASO

## *THE IMPACTS OF THE CONCEPT OF SO-CALLED “SERIOUS MUSIC” ON BRAZILIAN CHORO: THREE CASE STUDIES*

Felipe Siles  
Universidade de São Paulo  
[felipesiles@usp.br](mailto:felipesiles@usp.br)

### Resumo

O presente artigo visa analisar o impacto da dita “música séria” — conceito surgido na Europa, no final do século XVIII, em oposição à música de entretenimento — no contexto do choro brasileiro, debruçando-se sobre três estudos de caso: o conto *O homem célebre* de Machado de Assis; a anedota de Henrique Cazes (2010), onde ele relata Jacob do Bandolim retirando Pixinguinha da lista de convidados de sua roda de choro; e a *Suite Retratos* de Radamés Gnattali, como marco de aproximação entre o choro e a música de concerto.

**Palavras-chave:** música séria; choro; cânone; música e sociedade.

### Abstract

This article aims to analyze the impact of the called “serious music” — a concept that emerged in Europe at the end of the 18th century, as opposed to entertainment music — in the context of Brazilian Choro, focusing on three case studies: the short story *O homem célebre* of Machado de Assis; the anecdote of Henrique Cazes (2010), where he reports Jacob do Bandolim barring Pixinguinha from his choro event guest list; and the Radamés Gnattali *Suite Retratos*, as a way of bringing choro and concert music closer together.

**Keywords:** serious music; choro; canon; music and society.

# 1- Introdução

Europa, final do século XVIII, começa a surgir a ideologia da dita “música séria”<sup>1</sup> em oposição à música de entretenimento ou trivial, com o objetivo de criar uma espécie de “aristocracia do gosto”, já que as estruturas sociais sofreram profundas transformações, e essa foi uma maneira encontrada para dar continuidade à distinção entre nobres e burgueses, estes últimos cada vez mais ativos no patrocínio e financiamento dos concertos musicais. Tendo Beethoven como seu protagonista, esse conceito norteou, não só a produção dos compositores românticos do século XIX, como também boa parte da produção musical mundial no século XX.

Brasil, um século depois, final do Império, começa a florescer um novo gênero de música popular urbana. Funcionários públicos, barbeiros, funcionários livres, negros, mestiços, pessoas de classe média, desenvolvem uma forma peculiar de tocar as danças europeias, imprimindo suas musicalidades do passado ancestral africano. Essa forma de tocar desembocou em um gênero muito importante da música brasileira, o choro. Em seus primórdios, era uma música feita para as classes mais populares, para animar festas de famílias de baixo poder aquisitivo, que não dispunham de um piano, tampouco de recursos para contratar uma orquestra, mesmo que pequena. Cabia ao grupo de “pau e corda” – normalmente formado por violão, cavaquinho e flauta – animar tais eventos populares. Pixinguinha, canonizado como um dos principais ícones do gênero, era frequentador da Casa de Tia Ciata, importante pólo de resistência das identidades, culturas e religiosidades afro-diaspóricas.

Devido à sua proximidade com as camadas populares, era inevitável que o choro, pelo menos num primeiro momento, fosse visto de forma estigmatizada, pejorativa e como uma música menor, de entretenimento. Contudo, o choro vai aos poucos adquirindo “aura” da dita “música séria”, para se inserir na sociedade e ganhar aceitação e penetração nas camadas elitizadas e na indústria cultural da época. Essa demanda pode ser encarada como estratégia de sobrevivência empregada pelos músicos, já que o gênero foi marginalizado, principalmente na chamada

---

1 Expressão retirada de CASTRO, Marcos Câmara. “O Beethoven de DeNora: o contexto está no texto”. In: *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*, nº26, p.77 - 85. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

Era do Rádio, onde os cantores eram os grandes protagonistas. Esse processo é complexo, e se passa em diversas etapas: o emprego de tais grupos de choro para entreter o público nas salas de espera de cinemas; passando pela viagem de Pixinguinha e os Oito Batutas para Paris em 1922; a participação dos grupos de choro acompanhando cantores na chamada Era do Rádio, a partir da década de 1930; e a retomada do choro nos anos 1970, que culmina na apresentação no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, da Camerata Carioca junto à Orquestra Sinfônica do Municipal, que segundo Cazes (2010, p. 179): “Foi portanto a primeira vez que o Choro foi posto em pé de igualdade com a chamada música erudita, ou como preferia Radamés, música de concerto.”

O presente artigo procura demonstrar que o conceito da dita música “séria”, atravessa praticamente toda a história do choro, como tentativa de inserção e ascensão do gênero ao patamar de prestígio da música de concerto. Essa necessidade está presente nos primórdios do choro, quando os gêneros populares precisavam, como estratégia de sobrevivência, disfarçar suas origens negras, adotando rótulos como *tango brasileiro* nas partituras, já que assumir termos como *maxixe* e *lundu* não seria uma atitude bem vista na época. Nesse contexto está Pestana, protagonista do conto *O homem célebre* de Machado de Assis. Apesar de se tratar de uma obra de ficção, o conto nos ajuda a compreender as contradições entre essa música dita “séria” e a música popular urbana e, como esses anseios afetam os sujeitos envolvidos. Pestana encarna os conflitos dos músicos da época, que estavam na fronteira entre o popular e o erudito, entre as classes populares e as elites. Segundo o conto, o personagem obtinha sucesso comercial como compositor de polcas, mas carregava a frustração de não conseguir compor uma obra que o imortalize ao mesmo panteão de Beethoven, Mozart e outros de seus heróis.

Avançando um pouco no tempo, quando o choro já está consolidado como gênero, analisaremos uma anedota narrada por Henrique Cazes (2010), na qual Jacob do Bandolim, por volta dos anos 1950 e 1960, barrava em sua própria roda de choro a presença de Pixinguinha, tirando-o da lista de convidados, pelo fato do velho mestre andar acompanhado de figuras irritantes e barulhentas. É difícil saber se o episódio é factual, já que Cazes não o narra de maneira documentada, nem ao menos apoiado em relatos ou entrevistas. Entretanto, o fato de Cazes, um escritor nativo e imerso no mundo do

choro, trazer tal episódio para a sua narrativa heróica de ascensão do gênero diz muito sobre o processo de adaptações e negociações que o choro precisou passar para atingir a simbólica chegada ao Teatro Municipal. Se Machado de Assis possui autoridade literária, por relatar costumes de uma época, mesmo se valendo de um conto fictício, Cazes possui autoridade artística e musical pela sua própria imersão no mundo do choro. Talvez o que possa tirar credibilidade, para alguns, é o fato de, ao contrário de Machado de Assis, o fato é narrado como verídico, mesmo sem a comprovação necessária, para alguns configurando como uma espécie de “fofoca”. Portanto a escolha desse episódio na narrativa não é gratuita e diz muito sobre uma visão de dentro, que alguns dos próprios chorões têm sobre essas transformações do gênero e os valores que passam a valer, para a inserção na sociedade e na indústria cultural. Com o objetivo de termos uma abordagem bastante ampla, é necessário refletir sobre todos os discursos: mais importante que a veracidade, são as intenções e subtextos por trás deles.

Por último, vamos nos debruçar sobre os impactos da *Suíte Retratos* de Radamés Gnattali no choro, considerada pela historiografia do gênero como marco de aproximação com a música de concerto. Desde a carta que Jacob do Bandolim enviou a Radamés, narrando a própria experiência na preparação da suíte, à formação do grupo Camerata Carioca, criado para executar a peça, o choro chega enfim ao Teatro Municipal<sup>2</sup>, templo sagrado da música de concerto, cumprindo a narrativa heróica de Cazes.

## 2 - Europa e a dita música “séria”

Durante boa parte do século XVIII, na Europa, a música era feita para entretenimento. Antes da reforma de etiqueta do concerto, empreendida por Beethoven, o público costumava comer, beber, conversar, andar pelo salão, jogar cartas ou outros jogos, encontrar-se com amantes e cortesãs, enquanto acontecia a performance musical. Algumas transformações sociais, ocorridas no final do século XVIII, iriam alterar profundamente a relação de músicos e público com a

---

2 Segundo Cazes (2010), essa chegada ao Municipal se dá em 1983, quando a Camerata Carioca tocou, segundo o autor, “em pé de igualdade” com a Orquestra Sinfônica do Municipal. O próprio autor faz a ressalva que Garoto já havia tocado no Municipal e Pixinguinha já havia sido homenageado no mesmo palco, mas o concerto de 1983 trazia, segundo o autor, um protagonismo até então inédito ao gênero.

performance musical. Ao passo que a fortuna, o prestígio e status dos aristocratas se reduziam, aumentava a participação, inclusive financeira, da burguesia na música de concerto. Fazia-se necessário criar alguma barreira, mesmo que simbólica, para distinguir os nobres dos burgueses:

Mesmo com a “democratização” dos concertos privados, os salões permaneciam como espelho social e instrumento de estabilidade, e de modo algum havia fraternização entre nobreza e burguesia cortesã. Se o patrocínio agora não era exclusividade nobre, alguma distinção teria que haver, e é aí que entra a ênfase no “bom gosto” e na “grandeza” como formas de construção de uma nova aristocracia: a aristocracia do gosto. (CASTRO, 2012, p. 80)

O Barão Gottfried van Swieten, figura importante em Viena, foi um dos grandes patrocinadores e idealizadores de tal ideologia. O Barão, que já tinha patrocinado Mozart, veio a fomentar e proteger Beethoven, que ajudou a promover a ideologia do cânone na Viena do final do século XVIII. Beethoven, o grande protagonista dessa nova concepção se torna uma referência e uma sombra para os futuros compositores. O compositor, com atuação mais autônoma, adquire uma “aura” especial também, quase mística, de gênio criador individual. A obra de arte já não tem mais seu valor agregado ao fato de estar vinculada a uma escola ou tradição, e passa a ser mensurada pela subjetividade do gênio compositor. Este, por sua vez, ganha status de estrela e Beethoven é um dos primeiros a usufruir desse cenário, ganhando grande relevância no continente europeu. Como estratégia para dar aparente respaldo racional e científico à nova música, cria-se toda uma teoria musical que a legitima. O público também vai mudar o seu comportamento diante da performance musical, graças aos esforços de Beethoven, e a apreciação passa a ser solene, ritualística, quase religiosa.

Muitas transformações ocorrem na Europa e no mundo no século posterior, o XIX. A Revolução Industrial e a Revolução Francesa provocam profundas mudanças na sociedade. As ideias iluministas percorrem o mundo e inspiram revoluções por todo o planeta. No Brasil, com o Império em decadência, as ideias do continente europeu vão ganhando força e ditando tendências. Porém, no país com maior participação no tráfico de escravizados africanos nas Américas, essa estratégia de distinção entre música “séria” e trivial será utilizada para discriminar as manifestações

de origem negra. A desigualdade social no Brasil tem cor, infelizmente até os dias atuais, e o projeto nacional de hegemonização cultural, incapaz de dizimar a cultura das pessoas pretas, passa a adotar outra estratégia, a de “higienizá-la” e apagar os traços culturais de seu passado africano, tanto na própria música, como no comportamento de público e músicos. O conceito de música dita “séria” passa a ser uma importante ferramenta desse projeto. Nos grandes centros urbanos, como São Paulo e Rio de Janeiro, que aspiram esse ideal civilizatório burguês, as contradições geradas entre a ideologia da música dita “séria” e as concepções das pessoas mais pobres, fortemente centradas na cultura africana, ajudam a compor essa trilha sonora do Império já decadente e de algo novo que vai surgir.

### 3 - O homem célebre e o complexo de Pestana

A considerada primeira fase do choro, ocorreu por volta do final do século XIX, quando ele ainda não estava consolidado como gênero. O que posteriormente foi chamado de choro, na época era uma forma de interpretação que diversos músicos do período □ de origem popular e classe média, a maioria de negros e mestiços □ imprimiam às danças de salão europeias: valsas, schottisches, polcas e quadrilhas. Com essa forma, digamos, “abrasileirada” de interpretar tais músicas, foram surgindo gêneros híbridos, como o lundu<sup>3</sup> e o maxixe. Chama muita atenção o fato de o maxixe possuir características rítmicas e de acentuação bem semelhantes ao toque de terreiro Aguerê de Oyá<sup>4</sup>, demonstrando que esses músicos de origem popular traziam musicalidade e bagagem cultural africanas para essas interpretações. É muito importante fazer esse parêntese sobre a matriz africana na construção destes gêneros híbridos, já que esta é tratada, até então, de maneira muito genérica na historiografia do choro. Dá-se “nomes aos bois” europeus, mas não aos bois africanos. Fala-se muito da polca e

---

3 O lundu é tratado como africano por muitos autores, principalmente pela proximidade com a palavra *calundu*, que denomina um rito de origem afro-diaspórica, embora aparentemente não há ligação direta entre as duas coisas. Castagna (2008) diz que provavelmente o lundu tenha nascido no Brasil, como mescla de elementos musicais e coreográficos diversos.

4 O ritmo Aguerê de Oyá também pode ser conhecido como Adaró, Ilu de Yansã ou Daró. Agradeço ao músico e ogã, Alysson Bruno pela informação. A aproximação da linguagem do Aguerê com o maxixe ocorre de maneira interessante na composição *Quebrando Pratos*, de Dino Barioni, gravada no disco *Agôl Cantos Sagrados de Brasil e Cuba* (Selo Sambatá, 2007).

pouco do aguerê. A ancestralidade africana desses primeiros chorões é fator chave para compreendermos a diferença entre essa música feita no Brasil e a música feita na Europa. Apesar de longo o parêntese, é de fundamental importância essa compreensão, já que, principalmente por esse motivo, os gêneros populares eram estigmatizados pelas elites brasileiras, supremacistas e racistas. Um fato que ilustra bem esse estigma é o emprego de rótulos como *tango brasileiro*, ou ainda rótulos híbridos para gêneros que já eram híbridos: *polca lundu*, *polca maxixe*, afim de comercializar suas obras, por meio da edição de partituras para piano. O piano, ícone cultural das elites, não podia tocar os maxixes da gente preta, mas tango brasileiro não teria problemas.

Essa considerada primeira fase do choro, ocorrida no final do século XIX e começo do século XX, foi protagonizada majoritariamente por músicos de classe média: funcionários públicos, barbeiros, trabalhadores livres, etc. Por exigir elevado nível de técnica instrumental, esse gênero, que ia florescendo, demandava de seus músicos um trabalho rentável o suficiente para comprar um instrumento musical, mas ao mesmo tempo com expediente curto, já que era necessário tempo livre para estudar a técnica do instrumento. Como estavam mais ou menos no meio do caminho — não pertenciam às camadas mais pobres e estavam muito longe de constituir a elite — os primeiros chorões eram pessoas que circulavam entre as classes sociais: tocavam em festas familiares e bailes das camadas mais populares (que não tinham dinheiro para contratar uma orquestra), mas também em festas e eventos das classes mais altas. Nosso protagonista, Pestana, do conto de Machado de Assis, *O homem célebre*, vivia nesse universo, tal qual ilustra o começo do texto:

— AH! o senhor é que é o Pestana? perguntou Sinhazinha Mota, fazendo um largo gesto admirativo. E logo depois, corrigindo a familiaridade: — Desculpe meu modo, mas... é mesmo o senhor?

Vexado, aborrecido, Pestana respondeu que sim, que era ele. Vinha do piano, enxugando a testa com o lenço, e ia a chegar à janela, quando a moça o fez parar. *Não era baile; apenas um sarau íntimo*, pouca gente, vinte pessoas ao todo, que tinham ido jantar com a viúva Camargo, Rua do Areal, naquele dia dos anos dela, cinco de novembro de 1875... (ASSIS, 2013, p. 27, grifos meus).

No decorrer do conto, Pestana precisa lidar com a seguinte contradição, que é o dilema central da história: possui imensa facilidade para compor polcas, que caem depressa no gosto popular, mas carrega a frustração de não conseguir dar a luz à uma obra “séria”, que irá imortalizá-lo. O trecho a seguir demonstra esse caráter sério e até religioso com que Pestana tratava seus heróis da música de concerto, aspirando um dia figurar neste panteão (ASSIS, 2013, p. 28):

Quando o preto acendeu o gás da sala, Pestana sorriu e, dentro d’alma, cumprimentou uns dez retratos que pendiam da parede. Um só era a óleo, o de um padre, que o educara, que lhe ensinara latim e música, e que, segundo os ociosos, era o próprio pai do Pestana. (...) Os demais retratos eram de compositores clássicos, Cimarosa, Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann, e ainda uns três, alguns gravados, outros litografados, todos mal encaixilhados e de diferente tamanho, mas postos ali como santos de uma igreja. O piano era o altar; o evangelho da noite lá estava aberto: era uma sonata de Beethoven.

Pestana se esforça para compor essa obra que irá definitivamente canonizá-lo, mas acabou dormindo sem cumprir a tarefa, e ao acordar compõe uma nova polca. Resolve então casar-se com Maria, viúva, cantora e tísica. Agora tendo uma musa, nítida referência ao Romantismo, acredita que a grande obra irá sair. Compõe um noturno, mas a esposa o ajuda a perceber que, na verdade, era um plágio de Chopin. Alguns anos depois, com a morte da esposa, Pestana se incumbe da missão de compor um Réquiem para ser tocado no primeiro aniversário do falecimento de Maria, mas não consegue terminar a peça a tempo. Por conta da frustração, ficou um tempo em silêncio, sem compor, mas em 1878 assinou contrato com um editor para compor vinte polcas durante doze meses. Ao longo dos anos, Pestana retoma o prestígio e, em 1885, se torna o melhor compositor de polcas do país. Poucos antes de morrer, doente e antevendo o próprio fim, Pestana entrega ao editor duas polcas, dizendo que a segunda é para quando subirem os liberais. Machado de Assis termina o conto de forma brilhante: “Foi a única pilhéria que disse em toda a vida, e era tempo, porque expirou na madrugada seguinte, às quatro horas e cinco minutos, *bem com os homens e mal consigo mesmo*” (ASSIS, 2013, p. 35, grifos meus).

Mesmo se tratando de uma obra de ficção, Machado de Assis captou muito bem o espírito da vida musical na época. O “Complexo de Pestana”, termo utilizado por Cacá Machado (2007), atingiu diversos músicos do período, e o conto é muito associado à vida do pianista e compositor Ernesto Nazareth, nascido em 1863. Sobre essa associação, Cacá Machado escreve:

A aproximação biográfica entre Ernesto Nazareth e a personagem Pestana do conto é sintomática, ao mesmo tempo em que reveladora, de um processo mais amplo da cultura musical da época, que diz respeito, entre outras coisas, à acomodação e à criação de gêneros da música popular urbana na cidade do Rio de Janeiro. Nesse sentido, *música, história e literatura* formam uma trama intertextual de relações que parecem se concentrar admiravelmente na trajetória de Ernesto Nazareth. (MACHADO, 2007, p. 11 - 12)

Numa época de ensino musical ainda muito precário no Brasil, os tios de Ernesto Nazareth, Júlio e Ludovina, tentaram bancar a viagem do pianista para a Europa, sem sucesso, já que não conseguiram reunir os recursos necessários. Essa frustração assombrou Ernesto Nazareth a partir de então, conforme podemos perceber no episódio narrado por Francisco Mignone, ocorrido durante a passagem do pianista Arthur Rubinstein pelo Brasil, em 1918. Rubinstein se encontrou com Nazareth, para ouvir suas famosas composições, mas o brasileiro insistiu em tocar peças de Chopin. Outro episódio ocorrido na vida de Nazareth ilustra bem essa frustração por não ter ido estudar na Europa. Segundo Eulina de Nazareth, filha do pianista, seu pai assistiu a um concerto da pianista Guiomar Novaes, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1930, e teria saído no meio do espetáculo com uma crise de choro, lamentando-se: “ Por que eu não fui estudar na Europa? Eu queria ser Guiomar Novaes!” (MACHADO, 2007, p. 27).

#### **4 - Pixinguinha e Jacob do Bandolim: duas concepções distintas de choro**

Alfredo Rocha Vianna Júnior, o Pixinguinha, considerado por muitos o “pai do choro”, flautista e saxofonista, foi um dos pilares para a

consolidação do choro como gênero. Negro, nascido em 1897, músico talentoso, já considerado uma grande promessa desde a adolescência, editou suas composições *Rosa e Sofres Porque Queres* em 1917, ou seja, com apenas vinte anos de idade. Em 1918 fez muito sucesso no Carnaval do Rio de Janeiro com seu maxixe *Já te digo*. Em 1922, excursionou em Paris com o grupo *Os Oito Batutas*, fato que ganhou muita repercussão no Brasil, tanto positiva quanto negativa, já que existia a euforia com o fato da música brasileira chegar à matriz cultural da época e, do outro lado, a preocupação de alguns grupos com o fato do Brasil ser representado por pessoas negras. Nessa excursão, que muito contribuiu para a construção de sua imagem como ícone da cultura nacional, Pixinguinha entrou em contato com grupos de jazz e acabou incorporando elementos da música americana no choro, sendo inclusive criticado por nacionalistas mais conservadores da época. A composição *Carinhoso* de Pixinguinha foi alvo, em 1929, do crítico Cruz Cordeiro:

“Parece que nosso compositor anda muito influenciado pelos ritmos e melodias da música de jazz. É o que temos notado desde algum tempo e, mais uma vez, neste seu choro cuja introdução é um verdadeiro foxtrote, que, no seu decorrer, apresenta combinações de pura música popular ianque. Não nos agradou” (CORDEIRO *apud* CAZES, 2010, p. 70).

É bastante curioso notar que uma parcela nacionalista de críticos, jornalistas e historiadores esteve, até agora, demasiadamente preocupada em periciar e denunciar influências estadunidenses e jazzísticas no choro e não notaram (ou fingiram que não notaram) que o processo de elitização do gênero vinha de outro continente, o europeu, e estava presente desde os primórdios. Obviamente, não vamos desconsiderar, ingenuamente, os efeitos culturais de um imperialismo estadunidense no século XX que dita tendências nas periferias do mundo e o quanto esse fato corrobora para construir uma supremacia cultural e política do país norte-americano sobre os outros. Porém, é preciso olhar para o fato de que, em Paris, Pixinguinha encontrou outras diásporas africanas, e que aproximar o choro da linguagem do jazz americano significa também aproximá-lo das matrizes africanas, da ancestralidade e da diáspora: “Foi a partir dessa jornada que Pixinguinha começou a criar vínculos musicais e compatibilizar sua música com o jazz, que na

época se encontrava em franco processo de se estabelecer como o novo universal da música popular.” (BASTOS, 2005, p. 179)

Pixinguinha foi um músico inovador, entre outros motivos, por compor choros como *Lamentos* e *Carinhoso*, com apenas duas partes, diferente da estrutura tradicional, que era de três partes; pela sua atuação como arranjador; e pelos seus contracantos no saxofone tenor, para acompanhar o flautista Benedito Lacerda. A linguagem contrapontística de Pixinguinha, nos arranjos e no sax tenor influenciaram as gerações posteriores de músicos, dentre eles Dino Sete Cordas, e ditou praticamente todo o vocabulário do violão de sete cordas e contracanto no choro até os dias de hoje.

Vinte e um anos depois do nascimento de Pixinguinha, em 1918, nascia Jacob Pick Bittencourt, o Jacob do Bandolim, filho de mãe polonesa. Assim como Pixinguinha, já demonstrava desde muito cedo o talento como instrumentista, tendo começado sua vida musical no violino, até passar para o bandolim, instrumento que emprestou a ele a famosa alcunha e que, em troca, foi imortalizado por Jacob como um dos símbolos do choro. Apesar de um começo promissor, atuando como músico profissional no universo do rádio e do disco, Jacob opta, em 1943, por prestar um concurso público e se tornar escrevente juramentado da justiça, profissão na qual se aposentou. Dessa forma, podia “proteger” sua produção musical das influências e tendências da indústria cultural, e conduzir sua obra com maior autonomia. Jacob do Bandolim, assim como Pixinguinha, é um dos pilares do choro e inovou o gênero pelo nível de sua performance de instrumentista, além da sua vasta obra como compositor. Jacob ficou conhecido pela sua obsessão técnica na execução do choro, principalmente em gravações. O regional<sup>5</sup> gravava primeiro em estúdio, sem o solista, e Jacob levava a fita para casa para estudar e gravar sua parte depois, prática normal nos dias de hoje, porém incomum na época, o que demonstra seu caráter visionário, dispondo de grande capacidade de utilizar a tecnologia disponível a seu favor. Cazes (2010) traz em seu livro *Choro do quintal ao municipal* o capítulo onde aborda a importância de Jacob do Bandolim para o gênero, sob o título de *Jacob, o choro levado a sério* (p. 99). O título já deixa bem evidente que o grande legado de Jacob para o choro foi tê-lo aproximado da música dita “séria”, fator que teve grande peso na garantia de seu lugar no cânone.

---

5 Regional é como ficou conhecido o grupo que acompanha um cantor ou um solista, normalmente era composto por dois violões, cavaquinho e pandeiro.

Antes de adentrar à anedota envolvendo esses dois sujeitos canônicos, faz-se necessário compreender um pouco o contexto do choro naquela época. Da década de 1930 até a década 1970, aproximadamente, o choro viveu um certo ostracismo e marginalidade pelas mídias da época. A Era do Rádio, que acaba de surgir, dava destaque à canção, à música cantada e os cantores e cantoras se tornaram protagonistas. Muitos músicos de choro deixaram de tocar, alguns permaneceram tocando de forma amadora e outros buscaram a profissionalização, passando a integrar os regionais das rádios, que eram conjuntos formados para acompanhar os cantores, principalmente calouros, já que as grandes estrelas eram acompanhadas pelas orquestras. Nesse contexto é até compreensível os chorões adotarem estratégias de manutenção do choro, agora relegado, e muitas dessas estratégias passam pelo conceito de música “séria”. Já que o choro não estava mais no gosto da grande massa, transformá-lo num produto de grife, direcionado para público “iniciado” e especializado, no contexto não parece uma ideia ruim.

Nas décadas de 1950 e 1960, Jacob promovia em sua casa, em Jacarepaguá, Rio de Janeiro, rodas de choro para esse público especializado. Um detalhe, porém, chama bastante atenção:

A organização do sarau era algo milimetricamente planejado. Para se ter uma ideia, Jacob por vezes cortava seu ídolo Pixinguinha da lista de convidados. O problema é que o velho mestre costumava carregar uns chatos a tiracolo, especialmente um conhecido como Carijó, de quem Jacob tinha verdadeiro horror. A música vinha de fato em primeiro lugar e a bebida era consumida com parcimônia a intervalos periódicos. O silêncio era total durante a música, e aí daquele que ousasse abrir a boca fora de hora! (sic), pois Jacob não exitaria em esculhambá-lo publicamente. (CAZES, 2010, p. 114)

Como já foi dito na introdução, fica muito difícil saber com precisão como se deu o fato e até mesmo se não é um exagero de Cazes. Mas o fato de autor colocar o episódio em seu livro, que narra a saga heróica do choro saído do quintal até adentrar o Teatro Municipal, não é aleatório. O episódio cumpre importante papel nessa narrativa, já que aquela concepção de choro de Pixinguinha estava ultrapassada, fora

de moda, e teria que dar lugar a uma nova concepção, mais “séria”, mais parecida com a música de concerto. Esse episódio é bastante simbólico, já que a narrativa revela o conflito entre dois “projetos” de choro<sup>6</sup>, independente do entrave entre os dois personagens ter de fato acontecido. Para compreendermos qual era o “projeto” de Pixinguinha para o choro, vamos voltar um pouco no tempo, no período de 1928 a 1932, quando ele teve atuação destacada como arranjador:

O destaque dado à percussão é um desses aspectos ultramodernos dos arranjos de Pixinguinha, para os quais os críticos e estudiosos e acadêmicos nunca deram grande importância. Não se trata simplesmente de colocar ao fundo um ritmo constante, mas sim de usar o omelê, a cabaça, o prato e faca, o pandeiro e a caixeta, instrumentos que mais aparecem nesses arranjos, como um naipe que brilha tanto ou mais que os sopros ou a base harmônica. Ao que parece, o objetivo de Pixinguinha era criar uma música para dançar a partir das matrizes afro-brasileiras, com elementos do Choro<sup>7</sup> e do samba. Pelo que dá pra ouvir, ele acertou no alvo. Embora a música tenha dado certo, comercialmente o formato foi gradativamente desaparecendo. (CAZES, 2010, p. 69)

Felizmente começou-se recentemente a dar-se a devida importância a Pixinguinha arranjador, por meio de livros como Pixinguinha na Pauta, organizado por Bia Paes Leme, lançado em 2010 pela Imprensa Oficial SP. Voltando à questão do conflito de “projetos” de choro, em depoimento, dado em 1967, Pixinguinha deixa ainda mais evidente essa diferença com a concepção de roda de choro de Jacob:

Naquele tempo não haviam (sic) clubes dançantes. Os bailes eram feitos em casa de família. Em casa de preto a festa era na base do choro e do samba. Numa festa de preto havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o

---

6 O primeiro músico que ouvi utilizar o termo “projetos de choro” para designar as concepções distintas de Jacob do Bandolim e Pixinguinha foi o bandolinista e tenorista Maurício Pazz, com quem toquei no Coletivo Roda Gigante.

7 Cabe aqui uma crítica ao autor, que sempre utiliza o choro com letra maiúscula e outros gêneros, como o samba, com letra minúscula. Esse recurso pode entregar uma visão tendenciosa do autor sobre a superioridade do choro sobre outros gêneros musicais. Em nome da fidelidade, prefiro manter a citação original, porém com essa ressalva.

samba nas salas do fundo e a batucada no terreiro. Era lá que se formavam e se ensaiavam os ranchos. A maioria dos sambistas e dos chorões era de cor. Branco quase não havia. (PIXINGUINHA *apud* PEREIRA, 1967, p. 226)

Nota-se que temos duas concepções antagônicas de choro: de um lado a concepção camerística de Jacob do Bandolim, onde a performance ocorre em rodas “sérias”, com público seletivo, consumo parcimonioso de bebida e comportamentos semelhantes a uma sala de concerto; do outro lado, a concepção afro-brasileira de Pixinguinha, frequentador da Casa de Tia Ciata, onde a performance ocorre nos quintais, bailes e terreiros, é a música para festejar, dançar e celebrar. Sobre esses encontros na famosa e importante Casa da Tia Ciata, Luiz Antonio Simas (2016) escreve:

Vale destacar que a distinção entre o sagrado e o profano não é algo que diga respeito às culturas oriundas das áfricas que aqui chegaram. O que se percebe o tempo inteiro é a interação entre essas duas dimensões. A Tia Ciata sacerdotisa do candomblé é, ao mesmo tempo, a festeira que transformou a sua casa em um ponto de encontro para que, em torno de quitutes variados, músicos (profissionais e amadores) e compositores anônimos se reunisse para trocar informações e configurar, a partir dessas trocas, a gênese do que seria a base do modo carioca de se fazer o samba. João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Donga, Heitor dos Prazeres e tantos outros, conviveram intensamente no endereço mais famoso da história da música do Rio de Janeiro. (SIMAS, 2016, blog)

Chama bastante atenção o fato de Pixinguinha ter utilizado a palavra “civilizado” para definir o baile ocorrido nas salas de visita. Num país, onde as elites tinham a Europa como modelo de ideal civilizatório, o batuque e a dança são verdadeiras ameaças. Pixinguinha provavelmente utilizou o termo “civilizado” fazendo referência a essa ideia eurocentrada e racista de civilização, já que é sabido que as manifestações culturais de origem popular e negra, como as suas práticas religiosas, eram severamente coibidas pela polícia da época. Em contraponto, Simas (2016), cita a Casa da Tia Ciata como

“experiência civilizatória”, contrariando o senso comum construído em cima de uma ideologia branca supremacista.

É exatamente nesse ponto que ficam evidentes os contornos específicos do Brasil na questão da dita música “séria” utilizada como instrumento discriminador, já que a distinção nas terras tupiniquins se faz também por meio do racismo. Segundo Silvio de Almeida (2018), existem três concepções distintas de racismo: individualista, institucional e estrutural. Essa ideia supremacista de civilização, que culmina no episódio da roda de choro de Jacob operam por meio do racismo institucional, onde a roda enquanto instituição regula o comportamento humano de acordo com as demandas por uma hegemonização eurocentrada.

Porém, aqui é necessário se desfazer um ruído que pode aparecer. Não convém acusar Jacob do Bandolim de racismo individual, já que no episódio narrado por Cazes ele é mero agente de um senso comum racista, de um ideal maior que está no imaginário das pessoas, e participa dessas concepções racistas justamente por integrar a estrutura. Jacob inclusive foi figura chave na pesquisa da obra de Pixinguinha, para seu acervo e repertório pessoal e com certeza tinha no “pai do choro” uma grande referência. Segundo Almeida (2018), o racismo individualista é tratado no campo da patologia, desvio moral ou irracionalidade, que aparentemente não é o caso de Jacob do Bandolim. É importante fazer essa ressalva já que o objetivo não é acusar esse ou aquele sujeito de ser racista, e sim compreender, na estrutura, os processos sofridos pelo choro enquanto gênero, que o levaram de música festiva à concepção mais camerística, restrita a um seletos público. O elemento racial está dado, mas é estrutural e não individualista. Cabe também fazer a ressalva que, contraditoriamente, Jacob aproximou o choro da linguagem da música de concerto, mas também o aproximou do samba, expressão popular afro-brasileira, já que suas composições apresentam rítmicas muito sincopadas e “sambadas”, para perceber esse fato basta nos atentarmos à divisão rítmica de melodias como *Bole-bole*, *Receita de Samba*, entre outras.

Voltando à roda de choro “comportada” de Jacob, essa concepção mais camerística vai ditar o formato de muitas rodas até os dias atuais, inclusive fora do Rio de Janeiro. São Paulo, que teve o Rio de Janeiro como referência no choro por muitos anos (pelo menos até recentemente desenvolver um sotaque próprio), se espelhou bastante

nas rodas de Jacob, conforme podemos notar no depoimento do jornalista Oswaldo Luiz Vitta, o Colibri, referindo-se às rodas de choro na casa do D'Auria<sup>8</sup>, ocorridas nas décadas de 1960 e 1970:

[...] muita gente fazia grupos fechados que começaram a resgatar também. Assim como eu, jornalista garotão de 18 anos, aprendendo a conhecer o choro, tinha muito movimento de gente que tinha essa pretensão, nos quintais, de resgatar, de respeitar esse som. Essa roda de choro permanece, a roda do Jacob permanece, mas a dele era fechada na casa dele, a Roda de Choro do Jacob. A mesma coisa que a roda do D'Auria. Os eleitos, amigos, conhecidos é que frequentavam. (VITTA, 2008 *apud* SOUZA, 2009, p. 27)

## 5 - Suíte Retratos e o Choro chegando ao Teatro Municipal

As interações do choro com a música de concerto não eram completa novidade, quando Radamés Gnattali compôs a Suíte Retratos, em 1956. Heitor Villa-Lobos já havia composto entre 1920 e 1929 a série de *Choros*, onde existe uma citação da *schottisch* Yara, de Anacleto de Medeiros, na versão com letra de Catulo da Paixão Cearense de título *Rasga Coração*. Porém, o choro até então era uma importante fonte de inspiração para a música de concerto de caráter nacionalista, mas ainda lhe faltava protagonismo. A aproximação definitiva veio com Radamés Gnattali, compositor e maestro, gaúcho, nascido em 1908.

Radamés era um músico que transitava entre a música de concerto e a música popular. Trabalhou por trinta anos como arranjador da Rádio Nacional, substituindo Pixinguinha. Radamés já vinha ensaiando uma aproximação da música popular com a música de concerto, quando escreveu diversas peças para solistas de instrumentos

---

8 Antonio D'Auria tocava violão de sete cordas, liderava o Conjunto Atlântico e sediava uma roda de choro na própria residência (no quartinho dos fundos) na Avenida Rudge, bairro do Bom Retiro, toda sexta-feira das 19 horas até meia-noite. D'Auria era filho de imigrante italiano, atraído para o Brasil pela produção cafeeira. Iniciou-se no violão ainda criança tocando nas festinhas de aniversário do bairro, mas trabalhou anos para a companhia cinematográfica Pathé, assim como os outros integrantes do Conjunto Atlântico que tinham suas respectivas profissões e não se sustentavam com a música.

tipicamente utilizados na música popular, como por exemplo, o *Concerto para Harmônica de Boca e Orquestra* (1958), escrito para Edu da Gaita; *Concerto para Acordeão e Orquestra* (1958), para Chiquinho do Acordeão; e *Suite Popular Brasileira para Violão e Piano* (1956), com Laurindo de Almeida. Mas foi em 1956, que Radamês escreveu a famosa *Suite Retratos*, uma peça para bandolim solista, conjunto de choro e quarteto de cordas, na qual cada movimento homenageia um compositor canônico do gênero: Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga. A suite é composta de variações de temas dos compositores homenageados. No primeiro movimento, a música escolhida é *Carinhoso* de Pixinguinha; no segundo movimento, a valsa *Expansiva* de Ernesto Nazareth; no terceiro temos a *schottisch Três Estrelinhas* de Anacleto de Medeiros; e para fechar a suite o maxixe *Corta-jaca* de Chiquinha Gonzaga.

Radamês dedica a suite à Jacob do Bandolim, pois admirava sua seriedade e capricho pela música. Providenciou, então, uma primeira gravação da obra na Rádio Nacional, executada por Chiquinho do Acordeon, com o objetivo de ajudar Jacob na preparação da execução da peça. Entre a primeira audição e a gravação de Jacob, em 1964, passaram-se sete anos, com o solista se preparando. Jacob então, escreve uma carta, datada de outubro de 1964, endereçada a Radamês tecendo elogios ao compositor e à peça. Essa carta expressa bem a ideologia da música dita “séria” incorporada ao choro em seu suposto auge (JACOB DO BANDOLIM *apud* CAZES, 2010, p. 128):

Meu caro Radamês, antes de *Retratos*, eu vivia reclamando: ‘É preciso ensaiar’, e a coisa ficava por aí, ensaios e mais ensaios. Hoje minha cantilena é outra: ‘Mais do que ensaiar, é necessário estudar!’ E estou estudando. Meus rapazes também. O pandeirista já não fala mais em paradas: ‘Seu Jacob, o senhor aí quer uma fermata? Avise-me, também, se quer adágio, moderado ou vivace!..’ (sic) Veja Radamês, o que você arranjou! É o fim do mundo...

No trecho seguinte, Jacob descreve: “valeu estudar e ficar fechado dentro de casa, durante todo carnaval de 64, devorando e autopsiando os mínimos detalhes da obra”. O antagonismo entre “estudos” e “carnaval” é bastante simbólico, com o músico assumindo

praticamente missão sacerdotal, em um retiro religioso onde zela pela divina obra de arte.

Lançado em 1964, o LP gravado por Jacob do Bandolim contendo a suíte não teve grande repercussão, nem entre o público comum, tampouco entre os chorões. Mas aos poucos alguns músicos foram se interessando pela peça e pedindo a Radamés adaptações da suíte para outras formações. Nesse contexto, o bandolinista Joel Nascimento pede ao maestro uma adaptação para conjunto de choro: violão de sete cordas, dois violões de seis cordas, cavaquinho, pandeiro, além do bandolim solista. Joel então reúne jovens músicos, já que os chorões mais tradicionais teriam grandes dificuldades para ler partitura. O time escolhido: Raphael Rabello (violão de sete cordas), Maurício Carrilho (violão), Luiz Otávio Braga (violão), Luciana Rabello (cavaquinho) e Celsinho Silva (pandeiro). No dia 27 de janeiro de 1979, aniversário de 73 anos de Radamés, estava pronta a versão camerística de *Retratos*.

Depois de se apresentar em diversos palcos do Brasil, no Rio de Janeiro, Curitiba e São Paulo, o grupo se apresenta em Brasília, onde, segundo Cazes (2010), o poeta Hermínio Bello de Carvalho, entusiasmado declara: “Isto não é um regional, é uma camerata, a Camerata Carioca” (CARVALHO *apud* CAZES, 2010, p. 174). O grupo, agora batizado de Camerata Carioca, vai ganhar novas peças e adaptações de Radamés para a formação: *Concerto grosso op. 3 n° 11 em Ré Menor* de Vivaldi e uma versão do *Concerto para piano e orquestra n° 5* □ *Seresteiro*, do próprio Radamés Gnattali.

A empolgação de Hermínio não é à toa, o projeto de aproximar o choro da música de concerto e transformá-lo na música dita “séria” ia muito bem, diga-se de passagem. Faltava apenas, para coroar a jornada heróica, protagonizar um espetáculo no templo da música de concerto, o Teatro Municipal. O tão desejado concerto aconteceu em 1983, com a Camerata Carioca se apresentando, acompanhada da Orquestra do Teatro Municipal, na entrega do Prêmio Shell a Radamés Gnattali.

Se um solista de Choro como Garoto, já havia tocado no Teatro Municipal, e até mesmo o pai do Choro, Pixinguinha, tinha sido homenageado no templo sagrado da música de concerto, por que considerar que o Choro chegou ao Municipal apenas em 1983?

Ora, dessa designação que dá título ao livro decorre do fato de ter sido a primeira vez que um conjunto de Choro, com uma instrumentação típica, atuou como solista à frente de uma orquestra sinfônica, dentro de um programa que não era de Choro. Foi portanto a primeira vez que o Choro foi posto em pé de igualdade com a chamada música erudita, ou como preferia Radamés, música de concerto. (CAZES, 2010, p. 179)

O aclamado maestro Radamés Gnattali cumpria o destino de transformar o choro em música “séria”: instrumentistas que, além de ler partitura, são capazes de tocar suítes e concertos; um público iniciado e treinado para se comportar em uma roda de choro como se estivesse no Teatro Municipal; e uma música que foi se tornando complexa e de difícil assimilação para a maioria da população. O choro enfim deixava o quintal para adentrar no municipal, conforme título da obra de Cazes (2010)<sup>9</sup>. Estava cumprida a saga de uma narrativa heróica, que foi comprada pela historiografia do gênero para reforçar um projeto de “civilização” ou “desmacumbização”<sup>10</sup> da cultura popular brasileira. O choro não foi a única vítima desse projeto, mas devido às suas características instrumentais virtuosísticas, talvez tenha sido o gênero popular brasileiro que mais se aproximou da música de concerto, assimilando a ideologia da música dita “séria”.

---

9 Para também não cometer injustiça com o autor, segue a ressalva do próprio Henrique Cazes quanto ao título de sua obra: “Quanto ao título do livro, não se trata de uma trajetória que começa no quintal e acaba no Municipal. O Choro é visto em vários ambientes que vão da roda informal até a sala de concerto. A capacidade dessa música de se adaptar a objetivos que vão do simples lazer à rigorosa apreciação artística é por si só a chave da vitalidade do Choro” (CAZES, 2010, p. 180).

10 Termo utilizado por Luiz Antonio Simas (2016), ver mais em <https://hisbrasileiras.blogspot.com/2016/05/a-peleja-de-clementina-de-iesus-contra.html>.

## 6 - Conclusão

Desde 1983, quando o choro protagonizou o espetáculo no Teatro Municipal, até os dias de hoje, muitas coisas se transformaram. A indústria cultural se desenvolveu e, na atualidade, é praticamente impossível para o choro concorrer com a cultura de massa, que conta com grande aporte financeiro em divulgação, propaganda, produções milionárias, além do apelo a temas mais próximos do cotidiano da maioria das pessoas. O choro teve até boa repercussão nas mídias na década de 1970, mas na maior parte do tempo foi um gênero marginal, condição na qual está colocado também na atualidade.

A música como fim nela mesma atualmente convence pouco a maioria das pessoas, ela tende a ser lida no *mainstream* como música funcional, pode ser a música de cinema, a música para dançar, a música do comercial, a música de restaurante. O debate da função ou não função da arte divide pensadores e teóricos contemporâneos. Nesse contexto, o choro se encontra numa verdadeira “sinuca de bico”<sup>11</sup>: deve continuar a alimentar sua linguagem estética em direção a se tornar cada vez mais produto de nicho especializado ou pode se aproximar novamente do público comum e adquirir caráter popular, mesmo que sem os holofotes da grande mídia. Ou ambas as coisas podem coexistir?

Das aspirações de Pestana, de Machado de Assis, à apresentação da Camerata Carioca no Teatro Municipal, temos mais de um século de diferença, o choro negociou com o *status quo* das elites brasileiras, ora por inserção e ascensão, ora por pura sobrevivência. Será que valeu a pena? Em certo sentido sim, o choro continua relevante, tendo clubes e rodas em diversas partes do Brasil, como a Casa do Choro do Rio de Janeiro, com filial em Florianópolis; os Clubes do Choro de Brasília e São Paulo; além de festivais, como o Festival Pixinguinha no Vale (São José dos Campos), Chorando Sem Parar (São Carlos), Festival Choro da

---

11 Expressão popular que deriva do jogo da sinuca. Uma sinuca de bico representa um impasse, uma situação complexa, onde é muito difícil encontrar uma saída. É muito importante para a construção de conhecimento a incorporação de expressões e formas estabelecidas canonicamente por parte do meio acadêmico como não cultas ou não régias. A expressão em questão foi cunhada devido ao fato de que choro e boteco, onde se joga a sinuca, podem possuir, em alguns contextos, ligação intestinal, deixando o discurso bastante palatável para os músicos e apreciadores do gênero. A escolha do que é uma linguagem adequada ou não à academia deve ser questionada, e, num momento político de ataque ao conhecimento e à universidade pública devemos refletir para quem estamos falando, de que forma e com quais objetivos.

Casa (Ribeirão Preto) e Festival Circuito do Choro BH (Belo Horizonte). Cabe destacar também, a atuação de muitas dessas instituições no ensino do gênero, como acontece na Escola Portátil de Música, vinculada à Casa do Choro, e no próprio Clube do Choro de Brasília. Com a globalização, o choro se torna fenômeno mundial, rodas de choro acontecem na Europa, em Paris, Moscou e outros países, e existe um grande número de praticantes e entusiastas do gênero ao redor do planeta. O choro não chegou apenas ao Municipal, chegou aos discos, às casas de show, ao rádio, à televisão, à internet, às plataformas de *streaming*, ao mundo. Não dá pra dizer que o gênero fracassou, mas é curioso o fato de que, quanto mais o choro se aproximou da música de concerto, mais trouxe para si os mesmos dilemas. Qual a função do choro nos dias de hoje e qual a função da orquestra nos dias de hoje chegam a parecer a mesma pergunta.

E se o choro tomasse outro caminho? Obviamente não existe “se” na história, mas devemos também observar que a história não é monolítica, e a despeito de uma narrativa já oficializada e canonizada, artistas, músicos e grupos trilham seus próprios caminhos criativos. É o caso, por exemplo, do bandolinista Hamilton de Hollanda, que propõe possibilidades para um choro contemporâneo, fazendo o gênero dialogar com o virtuosismo jazzístico e os ritmos afro-brasileiros, como o samba.

Olhando para os dias de hoje, devidamente consolidado e salvo do risco de desaparecer, mas sem chances de concorrer com outros gêneros no oligopólio da cultura de massa brasileira, será que o choro ainda precisa estar comprometido com o projeto da música “séria”, quando o olhar contemporâneo nos aponta que essa tal de música “séria” foi uma construção da Europa do fim do século XVIII, com objetivos específicos e que não precisa necessariamente ser seguida como espécie de dogma? Quantos Pestanas podemos libertar com essa reflexão? Imaginemos, nos dias de hoje, a retomada daquele projeto de choro do Pixinguinha, dançante, africanizado. Existem algumas felizes iniciativas, nesse sentido, como por exemplo o grupo *Pagode Jazz Sardinhas Club*, que busca uma linguagem de choro mais próxima dos bailes de gafeira e também dialogando com o jazz. Se o choro não pode concorrer em condições igualitárias com a cultura de massa, não poderia pelo menos aspirar estar um pouco mais presente no cotidiano do público comum, não iniciado ou especializado, mesmo longe dos holofotes das grandes mídias? Felizmente, algumas iniciativas já são

feitas nesse sentido, com a retomada de bailes de choro (que ainda são restritos, na maioria das vezes, à classe média) e com a realização de rodas de choro em praças, parques e espaços públicos, essas sim mais populares e inclusivas.

Não se trata de inverter a hierarquia, desvalorizando o choro camerístico, em função de enaltecer a concepção de choro de Pixinguinha, da festa, da celebração, da dança e do encontro. Se à primeira vista, tal análise pode nos levar uma inversão de valores, até parcialmente válida como um primeiro esforço em tentar equilibrar essa balança, penso que o ideal é atingir um ponto de equilíbrio, no qual as duas formas de choro co-existam. Esse cenário, de certa maneira, já acontece, mas pode se aprofundar. Rodas de choro de apelo mais popular e inclusivo são importantíssimas para a difusão, divulgação e continuidade da prática do gênero, porém as rodas de caráter camerístico, como a do bandolinista Izaías Bueno de Almeida, em São Paulo, não deixam de ter a sua importância, seu público cativo e sua beleza performática. É preciso retomar e desenvolver outros formatos de performance do choro, e seria muito bom que estes consigam realizar seus objetivos e propósitos com tanta competência quanto figuras como Izaías imprimem há tantos anos, em suas rodas, a ideia de choro “sério” e camerístico. A roda do Izaías, que acontece na Rua Capital Federal, funciona ainda como uma espécie de “templo” onde pode-se ouvir o choro dito de qualidade, sendo um importante pólo de manutenção dessa tradição, consolidada nos tempos de Jacob do Bandolim e conjuntos como o Época de Ouro. Quanto a essas rodas de choro, de caráter mais “sério” é importante também salientar que são ambientes predominantemente frequentados por músicos homens, criando um cenário propício a uma verdadeira competição virtuosística, bem distinta do caráter festivo narrado por Pixinguinha e mesmo das rodas anteriores a ele, narradas pelo autor Alexandre Gonçalves Pinto (2007). Talvez a democratização dessas rodas passe também por incluir pessoas distintas desse estereótipo: mulheres, jovens estudantes e pessoas negras, para que possam trazer outras possibilidades musicais e comportamentais referentes à postura em relação à própria roda, além do abandono dessa abordagem competitiva. Perderia-se no quesito “tradição”, mas devemos nos questionar a quais grupos interessa a manutenção dessa tradição.

Talvez seria interessante refletir também sobre a etiqueta das rodas de choro, inspiradas na de Jacob do Bandolim, que se tornou

praticamente um microcosmo da etiqueta da sala de concerto, pelo menos por parte do público, já que os músicos ainda conservam algum nível de informalidade, mesmo nas rodas atuais. Certo dia, estava na Roda do Izaías, em Perdizes, São Paulo, e uma mulher do público, logo após a execução de uma música se manifestou: “Desculpe a intromissão, mas será que vocês poderiam depois de cada execução dizer o nome da música e o compositor? A mídia não dá espaço para esse tipo de música e a gente só queria ter um pouco mais de conhecimento”. Diante de tal atitude, de uma pessoa não iniciada naquele contexto, um dos músicos se indignou e respondeu: “Aqui é uma roda espontânea e não temos esse tipo de formalidade! As pessoas ouvem por aí *funk* e música sertaneja e nem sabem o nome nem compositor dessas músicas, isso não faz diferença nenhuma”. Izaías, o líder da roda, sereno e adotando uma postura de *gentleman* parabenizou a mulher pela sua atitude e curiosidade: “Você está muito correta em querer se informar” e passou, a partir daí, a dizer o título e compositor de cada música tocada.

## Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Silvio. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018.

ASSIS, Machado de. “O homem célebre”. In: *Várias Histórias*. Ebook, L.O. Tedeschi, 2013.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 20, n. 58, p. 177-196, Junho de 2005.

CASTAGNA, Paulo. A Modinha e o Lundu nos séculos XVIII E XIX. Apostila do curso História da Música Brasileira, Instituto de Artes da UNESP, 2008.

CASTRO, Marcos Câmara. “O Beethoven de DeNora: o contexto está no texto”. In: *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*, nº26, p.77 - 85. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

CAZES, Henrique. *Choro - Do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 2010.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, Profissão e Mobilidade: O negro e o rádio de São Paulo*. São Paulo: EDUSP, 1967.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

RADAMÉS Gnattali. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12208/radames-gnattali>>. Acesso em: 01 de Ago. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

SIMAS, Luiz Antonio. "A Casa da Tia Ciata - espaço de cultura". In: *Histórias Brasileiras contadas por Luiz Antonio Simas*. Blog, 2016, disponível em: <https://hisbrasilbrasileiras.blogspot.com/2016/03/a-casa-da-tia-ciata-espaco-de-cultura.html> (acessado em julho de 2019).

SIMAS, Luiz Antonio. "A peleja de Clementina de Jesus contra o samba desmacumbado". In: *Histórias Brasileiras contadas por Luiz Antonio Simas*. Blog, 2016, disponível em: <https://hisbrasilbrasileiras.blogspot.com/2016/05/a-peleja-de-clementina-de-jesus-contra.html> (acessado em julho de 2019).

SOUZA, Miranda Bartira Tagliari Rodrigues Nunes de. *O clube do choro em São Paulo: arquivo e memória da Música Popular na década de 1970*. São Paulo: Tese (Mestrado em Música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2009.

## Sobre o autor

Felipe Siles é mestrando em Musicologia pela Universidade de São Paulo e desenvolve pesquisa sobre a vida e obra de Esmeraldino Salles, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro. Concluiu em 2019 pós-graduação *lato sensu* em “Histórias e Culturas Afro-brasileiras e Indígenas para a Educação”, na Faculdade de Conchas: Pólo “A Casa Tombada”, tendo escrito como trabalho de conclusão de curso o artigo: *O negro no choro paulista: racismo, historiografia, música, território e profissão*. Sanfoneiro e pianista, já desenvolveu trabalhos com núcleos importantes do cenário cultural de São Paulo, como: Movimento Sincopado, Teatro Oficina, Balé Folclórico Abaçai e Clube do Choro, e, atualmente, integrando o Conjunto Pica-fumo, dedica-se a acompanhar o sambista Toinho Melodia, além de atuar como professor de piano, sanfona e musicalização infantil.

Recebido em 31/07/2019

Aprovado em 18/12/2019

**“ÓH MINAS GERAIS”  
QUESTÕES SOBRE UMA IDENTIDADE MINEIRA EM  
PERFORMANCE**

**“OH MINAS GERAIS”  
QUESTIONS ABOUT A REGIONAL IDENTITY IN  
PERFORMANCE**

Matheus Barros de Paula  
Universidade de São Paulo  
[matheus.barros.paula@gmail.com](mailto:matheus.barros.paula@gmail.com)

Heloísa de Araújo Duarte Valente  
Universidade de São Paulo  
[whvalent@terra.com.br](mailto:whvalent@terra.com.br)

### **Resumo**

Esse artigo propõe uma reflexão sobre conceitos comumente utilizados em diversos discursos como marcadores de uma identidade regional mineira e sobre como tal ideia se mostra presente na produção musical de um músico mineiro, Toninho Horta, artista que teve uma atuação notável no Clube da Esquina, na década de 1970 e que se mantém em atividade. A partir de uma etnografia de uma performance do músico, levantam-se elementos com o objetivo de evidenciar traços que caracterizam a identidade regional mineira.

**Palavras-chave:** Identidade; mineiridade; Toninho Horta; Belo Horizonte; performance.

## Abstract

This article proposes a reflection on concepts commonly used in several discourses as markers of a regional identity of Minas Gerais and how this idea is present in the musical production of a musician from this Brazilian region, Toninho Horta, an artist who had a remarkable performance at “Clube da Esquina”, in 1970s and is still active. Based on ethnography of a musician’s performance, elements are raised in order to highlight traits that characterize the Minas Gerais regional identity.

**Keywords:** Identity; regionalism; Toninho Horta; Belo Horizonte; performance.

## Introdução

Era um domingo, final de tarde daquele dia em que muitos se dedicam ao descanso e ao encontro para almoços, passeios ou cafês com amigos e familiares, mas quem tem a música como profissão sabe bem que os dias para descanso nos fins de semana são, na verdade, seus dias de trabalho. Nesse, em especial, dia 21 de abril de 2019, ocorreu o concerto de um músico conceituado pelo espaço e visibilidade que conseguiu alcançar em sua longa jornada musical. Trata-se de alguém que já faz parte do cânone da música popular, tanto por suas canções quanto como suas produções instrumentais, assim como pela sua destreza na guitarra elétrica e no violão. O evento aconteceu no Sesc 24 de Maio, na Capital paulista<sup>1</sup>.

Durante a entrada, o público se concentrava na lanchonete que dava fundo com a sala de concerto, enquanto aproveitava deste tempo para tomar café e dedicar um momento para socialização, entre conversas e cumprimentos, ações essas que, durante o momento de concerto, são consideradas fora da etiqueta vigente, estabelecida pelo ritual.

---

<sup>1</sup> A unidade do Sesc 24 de Maio foi inaugurada em Agosto de 2017, está localizada na rua 24 de Maio, no Centro da cidade de São Paulo, poucos metros do Teatro Municipal, da Galeria do Rock, Praça da Artes, Viaduto do Chá e Praça da República, pontos de referência chave do coração da grande metrópole.

Ao anunciarem a entrada para a sala de concerto, começa o movimento do grupo de pessoas para configurar filas para apresentação do bilhete que lhes permitiria o acesso ao aguardado concerto. Tudo era meticulosamente cuidado e previamente preparado. No palco, encontravam-se todos os instrumentos devidamente organizados em uma estrutura que claramente evidenciava o foco central, no caso, o músico solista e “líder” do grupo. Os instrumentos se encontravam iluminados por uma penumbra de luz que causava um sentimento intimista enquanto convidava o público de forma intrigante para apreciar o espetáculo.

O artista descrito no relato acima se trata de um grande nome na música popular brasileira e, sobretudo, na música mineira. Muito de seu destaque como performer, compositor e arranjador resulta de sua participação ativa no movimento de um grupo de jovens músicos e poetas mineiros, principalmente no final da década de 1960 e 1970, o então denominado Clube da Esquina.

Contudo, Antônio Maurício Horta de Melo, ou mais conhecido como Toninho Horta, acumulou ao longo de seus 50 anos de carreira uma notável experiência musical; já gravou e dividiu palcos com grandes nomes da música em circuito nacional e internacional como Elis Regina, Carmen McRae, Jane Duboc, os exímios guitarristas George Benson e Pat Metheny, além dos grandes maestros Tom Jobim e Gil Evans.

Oriundo de uma família de músicos<sup>2</sup>, seu conhecimento do instrumento e em harmonia se destacaram desde suas primeiras composições, já na década de 1970, quando residia no Rio de Janeiro e passou a fazer parte da banda de Elis Regina, ao lado de Novelli, no contrabaixo, e Wilson das Neves, na bateria. Ainda hoje, Toninho mantém-se ativo, como artista, compositor, instrumentista e arranjador. O lançamento de seu novo disco, em comemoração aos seus 50 anos de carreira confirma isso.

---

2 João Horta, avô de Toninho, foi um maestro que se destacou entre os compositores de música sacra. Geralda Magela Horta de Melo, sua mãe, era bandolinista e foi responsável pelas primeiras aulas de violão de Toninho. Seu irmão mais velho Paulo Horta, primeiro dos irmãos de Toninho a se tornar músico profissional, era um grande frequentador da Rua dos Músicos em Belo Horizonte, local onde grandes nomes da música da cidade e produtores se reuniam. E sua irmã Lena Horta, é uma exímia flautista que atualmente divide os palcos com o irmão (informações retiradas de <http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/historia/depoimento-de-toninho-horta-45535> acesso dia 31/07/19 às 08:37).

Em conversa com o público durante sua performance, no intervalo entre uma música e outra, Toninho explica o processo de criação, gravação e edição de seu álbum, bem como as ideias que fundamentaram a escolha do nome que batizaria seu trabalho em parceria com um grupo de músicos companheiros de longa data chamada Orquestra Fantasma<sup>3</sup> como veremos logo em seguida.

## O disco

Sentado à frente do grupo que com ele colaborava, com a guitarra em seu colo, Toninho explica o nome do álbum, fazendo referência ao consagrado disco duplo de Milton Nascimento de 1975 e 1976, *“Minas”* e *“Ceraes”*, sobretudo a história por trás do nome. Em sua fala, conta que fora uma criança próxima que fizera a relação com os álbuns de Bituca, sugerindo assim o nome para um álbum duplo de *“Belo”* e *“Horizonte”*, a Capital mineira e sede da reunião do grupo de jovens músicos e poetas que formaram o Clube da Esquina.

O álbum é dividido em dois discos no formato de CD, em que o primeiro disco, nomeado de *“Belo”*, representa músicas conhecidas e já consagradas da carreira do artista, tais como *“Beijo Partido”*, *“Durango Kid”*, *“Aqui Ó!”*, *“Pedra da Lua”*, *“Bons Amigos”*, *“Meu Canário Vizinho Azul”*, *“Saguin”* e *“Céu de Brasília”*, além da faixa que leva o nome do álbum *“Belo Horizonte”* que encerra o disco.

O segundo disco, intitulado de *“Horizonte”* traz temas inéditos de autoria de Toninho e de seus companheiros de gravação e de palco, como *“Samba Sagrado”* e *“O Poder de um Olhar”* de Yuri Popoff, *“Dieb”* e *“Paris”* de André Dequech e *“Ilha Terceira”*, *“Villegilde Friends”*, *“Magical Trumpets”* e *“Nanando”* de Toninho Horta, além da rearranjada

---

3 O grupo que em 1980 gravou e acompanhou o instrumentista Toninho Horta era formado pelo próprio na guitarra elétrica, violões e vocais, Novelli e Ringo Thielmann nos contrabaixos elétricos, Hugo Fattoruso no piano elétrico, um time de percussionistas compostos por Airto Moreira, Laudir de Oliveira e Zé Eduardo Nazario e Raul de Souza no trombone, além da produção de Ronaldo Bastos e Toninho Horta e da participação de convidados como Milton Nascimento, Wagner Tiso, o grupo Boca Livre e outros. Para a gravação e a performance em show o grupo foi composto por Lena Horta nas flautas piccolo e transversal, Yuri Popoff no contrabaixo, Esdra “Neném” Ferreira na bateria e Kiko Continentino nos pianos e sintetizadores (durante o show, a gravação do disco teve a presença de André Dequech), além é claro de Toninho Horta nas guitarras, violões e vocais.

faixa tema do disco “*Belo Horizonte*” como *Bonus Track* para fechar o álbum.

A escolha pela divisão do disco dessa maneira, é claro, não foi concebida de forma arbitrária. Tanto para a organização performática de um concerto quanto para fins comerciais do álbum, a presença de algo previamente conhecido pelo público é uma estratégia para satisfazer um anseio e tranquilizar os espectadores com algo que lhes é familiar. Segundo Christopher Small (1987):

(...) qualquer coisa que seja nova para a audiência comporta o selo tranquilizador da linguagem e do gesto musical familiar. A busca de novidade, frustrada na única direção em que poderia ser atendida, toma também a forma de reavaliação e reformulação de obras-primas familiares com vistas a restaurar ‘autenticidade’ (SMALL, p. 11, 1987).

Com isso, no que diz respeito tanto às gravações quanto às composições, arranjos e orquestrações em música popular, as inúmeras releituras de um mesmo tema, melodia ou canção, buscam trabalhar essa relação entre o familiar e o novo, nas técnicas de arranjo, improvisação e rearmenização. Contudo, pode-se observar que, em novas composições, ainda é possível notar traços específicos do(s) autor(es), que possibilitam, embora se trate de uma nova produção, identificar sonoridades familiares. Somado a isso, as escolhas pelos músicos e equipe de som que farão parte do processo de gravação e concepção da obra final também se mostram importantes para a sonoridade que o compositor pretende apresentar visto que, como aponta Sergio Molina (2017), no que diz respeito à música popular gravada, há uma participação coletiva no processo composicional, uma vez que os músicos inseridos na performance estão treinados para criar sua própria parte (MOLINA, 2017). Contudo, embora o processo de criação e concepção fonográfica se dê de forma participativa, isso não quer dizer que a participação seja dividida de forma igualitária, segundo Molina:

O fato de termos aqui vários agentes criadores, ocupando diferentes espaços em cada etapa do

processo de consolidação do fonograma, não quer dizer, obrigatoriamente, que esse processo seja igualmente participativo. É comum haver um responsável pela concepção geral do trabalho, que pode ser a figura do produtor musical, ou um engenheiro de som ou um músico contratado para a função, e até mesmo o próprio autor da melodia/letra (MOLINA, p.36, 2017).

Por fim, temos a concepção e as escolhas artísticas que ilustram a capa<sup>4</sup> do disco. Disposto sob um fundo levemente acinzentado, encontram-se no canto superior esquerdo o título do álbum, de forma vertical (Belo Horizonte), em um tom de preto, e o nome do artista e convidados na horizontal (Toninho Horta & Orquestra Fantasma), em um tom de laranja amarronzado, formando uma espécie de dois lados de um triângulo desprovido de uma hipotenusa. Outra informação escrita se encontra no rodapé: os nomes dos músicos que trabalharam na produção do disco (Toninho Horta, Lena Horta, Yuri Popoff, André Dequech e Esdra 'Neném' Ferreira)<sup>5</sup> aparecem em branco, cor essa que sutilmente se destaca no mar cinza de fundo. Logo acima de tal escrito encontra-se o desenho principal, que na disposição apresentada nos chama atenção. Organizados em forma de camadas, encontra-se algo que muito se assemelha a uma série de silhuetas de morros e montanhas sobrepostas, de diversas cores e tamanhos. Essas montanhas são divididas ao meio, formando assim uma espécie de duas cadeias montanhosas, separadas ao centro por um vale. Essa divisão se encontra apenas no topo, através de uma linha que continua a desenhar uma silhueta maior em branco. Podemos observar que, enquanto as cores utilizadas no lado esquerdo possuem um contraste maior, variando entre as cores azul claro, amarelo ouro, vermelho, laranja amarronzado semelhante ao título e verde escuro, o lado direito possui uma palheta de cores menos contrastante, cores como o mesmo tom de laranja sobreposto a um azul petróleo, rosa, vermelho, azul claro e verde claro, dividindo esse espaço. Essa organização estética sugere, além de uma imagem de várias camadas de montanhas, como já mencionado, que facilmente poderiam passar como uma representação da geografia

---

4 Ver anexos, imagens 1 (um) e 2 (dois).

5 Além dos músicos membros da Orquestra Fantasma descritos anteriormente o disco contou com a participação de cantores convidados como Coral Mater Ecclesiae, Deuler Andrade, João Bosco, Joyce Moreno, Lisa Ono e Tadeu Franco, e solistas como Juez Moreira (violão), Nivaldo Ornelas (saxofone tenor), Robertinho Silva (percussão), Rudi Berger (violino) e William Galison (harmônica de boca).

mineira comumente conhecida e amplamente divulgada, a divisão da mesma, assim como as cores utilizadas e a única linha tênue que as une cria uma relação com a divisão e organização das faixas do álbum. Como já dito, o produto final é dividido em dois discos, sendo que o primeiro (“Belo”) contém as antigas e já aclamadas músicas em uma nova roupagem, além da música tema do disco “Belo Horizonte”, e o segundo (“Horizonte”), as novas composições. Nesse caso, a arte da capa sugere uma representação do velho com o novo, as clássicas e canônicas músicas da carreira do artista, e as novas composições unidas por única linha superior. Essa ideia vai ao encontro, sobretudo, de conceitos de identidade, representação e regionalismo sobre os quais proponho uma reflexão em seguida, e por estarem esses conceitos presentes, sobretudo na fala do artista em questão, entendo que esse tipo de reflexão pode ser estruturada.

## Pensando a performance

Em seu estudo sobre o caráter social da música, Christopher Small (1987) traça um paralelo entre a performance de um concerto e o ritual. No final de sua exposição, podemos perceber que o primeiro – o concerto – se insere no segundo – o ritual – em inúmeros pontos apresentados pelo autor. Nesse momento, buscarei dialogar com Small, no que diz respeito à performance em questão e como toda essa imagem musical proporciona o terreno necessário para a construção e a perpetuação da imaginário de identidade regional mineira.

Uma das questões que aponto, no discurso de Small, como de vital importância para o estudo aqui apresentado, é que o ritual, para o autor, é um ato que dramatiza e encena a mitologia compartilhada de uma cultura ou de um grupo social, sendo ela que justifica para seus membros tal cultura ou grupo (SMALL, 1987). Podemos pensar que a construção ritualística do concerto se trate de uma tradição europeia amplamente adotada, não se sabendo até que ponto é assimilada de livre e espontânea vontade, mas que tal prática proporcionará determinadas mudanças na recepção dos indivíduos presentes. Contudo, o pensamento de Small pode dizer mais sobre as escolhas culturais de um povo em uma visão mais ampla, para além da performance de concerto.

Segundo o autor, o concerto sinfônico como ritual característico da classe ocidental detentora de poder, é um exemplo de como essa sociedade moderna ainda se mostra dependente de suas mitologias, semelhante a qualquer membro de uma sociedade considerada "tradicional", embora essa consciência acabe sendo suprimida (SMALL, 1987). Isso poderia explicar a escolha, por parte das classes intelectuais dominantes, por características e traços culturais populares regionais para a criação de uma identidade local, como veremos na seção seguinte.

Contudo, Small argumenta que, para começarmos a perceber o concerto, neste nível, devemos examiná-lo não somente como organização sonora, mas como um evento com determinado lugar na sociedade, em certo tempo e espaço e que envolvem um grupo particular de pessoas (SMALL, 1987). Sendo assim, partindo da ideia de que as salas de concerto muito se assemelham aos espaços ritualísticos tradicionais, seu espaço é organizado e planejado para que a experiência vivenciada estabeleça uma forte conexão com o público, de forma a alterar a percepção temporal e estabelecer códigos de conduta social adequados. Segundo o autor:

(...) a conexão do auditório com o mundo exterior é cortada, enquanto a conexão visual é reduzida ao mínimo  
(...) a preparação de material publicitário e bilhetes, planejamento dos programas, fora as exigências óbvias de iluminação, aquecimento e manutenção do grande edifício  
(...) todos trabalhando o mais discretamente possível para criar a ilusão de um mundo mágico alheio à realidade do dia-a-dia (SMALL, p. 3 - 5, 1987).

O autor ainda destaca as intenções por trás das escolhas e arranjos desses locais específicos. Para Small tudo, desde a entrada do público no prédio, é alterado, buscando-se cultivar o silêncio, o que se acentua ainda mais no espaço da performance. Nessas salas, tudo é previamente arrumado, como por exemplo as cadeiras, de forma a desencorajar qualquer tipo de interação entre os *performers* de uma orquestra, no caso, para que assim possam ser desfrutados pelo público no mais absoluto silêncio e com a menor mobilidade possível (SMALL, 1987). Nesse ambiente o silêncio é o objetivo sonoro principal, toda e qualquer forma de produção musical consequente da performance

somente se dará a partir do preparo do espaço, sendo que, assim como recorrente nas salas de concerto, nas performances de dança e nas peças de teatro, o silêncio anunciará a conclusão dos preparativos para início da apresentação.

## Identidade Mineira em Questão

Um pequeno pedaço de papel cartão retangular dobrado ao meio é entregue ao público na entrada da sala de concerto. Estampada na capa, uma imagem frontal do rosto do artista com um singelo sorriso ao lado do braço de seu instrumento, uma guitarra elétrica. Na parte de dentro, logo abaixo de uma seleção de músicas programadas, mas não necessariamente seguidas rigorosamente pelo artista e seu time de músicos convidados, encontra-se uma breve descrição sobre a trajetória musical de Toninho Horta. Na página ao lado, há uma apresentação sobre o concerto, em um trecho que diz respeito a música popular brasileira que gostaria de chamar a atenção para introduzir um assunto que considero muito importante para compreendermos as escolhas e características conceituais para a definição de uma identidade de um grupo social, sobretudo nas escolhas musicais.

A identidade do brasileiro está fortemente ligada à produção musical do país, tanto no que se refere à percepção que temos de nós mesmos, quanto ao olhar que outras nações têm sobre nós. Para além dos diversos gêneros e movimentos musicais genuinamente brasileiros - como o choro, o samba, a Bossa Nova, o Tropicalismo -, a produção musical nacional sempre obteve sucesso em absorver e tomar para si os gêneros internacionais que aqui chegavam, em uma relação antropofágica com o estrangeiro. É dentro dessa perspectiva que se pode falar em "instrumental brasileiro", gênero que dialoga diretamente com a Bossa Nova, o Choro e o Jazz (Programa da apresentação do Sesc 24 de Maio)<sup>6</sup>

O trecho acima, retirado do folheto do concerto do Sesc, refere-se à apresentação do artista e da performance prestes a acontecer,

---

6 Ver anexos, imagens 3 (três) e 4 (quarto).

ilustra uma interessante questão que muito permeia a produção musical de Toninho Horta, bem como a de seus companheiros de estrada do Clube da Esquina, assim como a de demais outros artistas regionalistas. No trecho “A identidade do brasileiro está fortemente ligada à produção musical do país”, o autor busca estabelecer uma relação entre a produção musical brasileira, como em exemplo acima “o choro, o samba, a Bossa Nova, o Tropicalismo”, movimentos e gêneros musicais já historicamente consagrados na música popular brasileira, e a noção de pertencimento e “identidade coletiva” de um povo, em que a música se mostraria como uma linha determinante da assinatura de tal grupo de pessoas.

Contudo, nossas escolhas pela consagração de tais gêneros e movimentos como representativos de uma identidade nacional nada mais é que fruto de uma seleção. No que diz respeito aos itens citados no trecho, tais expressões musicais são representações de uma localidade específica, eixo Rio de Janeiro-Bahia, que exerce uma determinada influência política-cultural. Essa busca e construção de uma identidade nacional foi de muito interesse para o Governo nacional, principalmente no mandato Getúlio Vargas, na década de 1930, em que se buscava utilizar-se da música, sobretudo do samba, para criar uma identidade do povo brasileiro com um ideal de Estado Nação, como aponta Marcos Napolitano (2007):

(...) a reconstrução da brasilidade, o novo patriotismo conservador, a ideologia da mistura de raças e a “higienização poética” do samba fariam parte de uma política cultural deliberada e autoconsciente, alimentada pelo cabotismo de compositores interessados nas benesses oficiais (NAPOLITANO, p. 125, 2007).

Este sentimento nacionalista, exaltador, encontra-se muito presente em diversas composições de sambas da época, com um destaque para “Aquarela do Brasil”, composição de Ari Barroso e arranjo de Radamês Gnattali, que procurou imprimir todo esse sentimento nacionalista em uma busca por um samba ideal, divinizado, apoteótico, como aponta Napolitano (2007):

O 'mistério' de 'Aquarela' foi, precisamente, essa capacidade de articular diversos vetores musicais – samba, jazz, tradição sinfônica e *bel-canto* – numa só canção, sem deixar de parecer uma ode coesa e unívoca ao nacionalismo cívico dos anos 30 (NAPOLITANO, p. 126, 2007).

Nesse cenário, a presença e o uso do rádio como meio de difusão de um ideal e educação cívica mostra-se de extrema importância. Segundo aponta Napolitano (2007) em seu texto “Os sambas não queriam ir tão fundo”, foi a partir do ano de 1932 que o rádio passou a servir como “veículo síntese” da música popular brasileira, atuando de três formas conjuntas: aglutinação de estilos regionais, disseminação de gêneros internacionais e “nacionalização” do samba, levando-o para todo o Brasil, com o propósito de construir uma identidade nacional. Benedict Anderson aponta, em seu livro “Comunidades Imaginadas” (1983), como a relação de novas tecnologias, sobretudo da comunicação em massa, somada a lógica produtiva e comercial do capitalismo e a diversidade linguística dos mais diversos povos, possibilitou a criação dessas comunidades-nação imaginadas. Segundo ele:

O que tornou possível imaginar as novas comunidades, num sentido positivo, foi uma interação mais ou menos casual, porém explosiva, entre um modo de produção e de relações de produção (o capitalismo), uma tecnologia de comunicação (a imprensa) e a fatalidade da diversidade linguística humana (ANDERSON, p. 78, 1983, tradução dos autores).

Mas é claro que, ao falarmos de uma única identidade nacional em um país com a extensão territorial como o Brasil, e a diversidade de culturas resultante dos mais diversos processos histórico-sociais, tal construção parece uma ideia artificial e claramente seletiva. Longe de pensarmos em expressões puristas e de autenticidade, podemos observar que o mesmo processo acontece quando voltamos nosso olhar para os movimentos regionalistas e a construção de sua identidade local. Essa construção acontece tanto por parte de uma manifestação resultante dos encontros culturais das classes sociais populares, dita assim como cultura popular, como também da seleção por parte das elites culturais. Segundo Arruda (1990):

A ideologia regionalista, tal como surge, é, portanto, a representação da crise na organização do espaço do grupo que a elabora (...) Regionalismo e região - produções ideológicas da classe dominante - vinculam-se às transformações históricas provenientes do rearranjo do todo, constituindo-se em expressões concomitantes de reação e de enfrentamento. As elaborações configuram-se, na mesma vertente (...), em discurso de resistência (ARRUDA, p. 40 - 41, 1990).

Quando tomamos como exemplo uma dessas culturas, ou identidades regionais, para análise, facilmente podemos reconhecer tanto marcadores imaginários, (nesse caso refiro-me tanto aos próprios pré-conceitos estabelecidos por pessoas ou grupos de pessoas que se encontram de fora do grupo regional), quanto aos marcadores já aceitos e estabelecidos pelo próprio grupo. Tomemos, novamente, o exemplo da cultura mineira: o reconhecimento dos marcadores de uma identidade é reforçado tanto pelo olhar de fora, quanto muitas vezes pelo próprio povo mineiro, residente no local ou mesmo migrante. Maria Arminda do Nascimento Arruda descreve, na apresentação de seu livro *Mitologia da Mineiridade*, conceitos comumente empregados para representar o povo mineiro: "Desconfiado, introvertido, irônico, hospitaleiro, proseador, político hábil: um mineiro" (ARRUDA, 1990). Além das qualidades pessoais desse povo, há inúmeros traços culturais que são constantemente reforçados e reafirmados, sobretudo quando inseridos em uma lógica de mercado, vendidos sob a premissa de uma autenticidade que valoriza essa imagem. Facilmente podemos observar em placas, cartazes e *outdoors* de restaurantes, nos mais diversos estados brasileiros, escritos como: "A autêntica comida mineira", "Rancho Mineiro", "Pão de Queijo de Minas", "Queijo Mineiro", "Doce de Leite Mineiro"<sup>7</sup> etc. É claro que a culinária, bem como uma série de outros fatores, são responsáveis pela caracterização da cultura de um povo;

---

7 O uso de tais termos se tornou comum no vocabulário do ramo culinário, além disso nomes como: "Garimpos do Interior", "Graça Mineira", "O Caipira", "Temperos das Gerais", "Fogão Mineiro" etc., mostram-se comuns em nomes de restaurantes de culinária mineira na metrópole paulistana. Com a premissa de oferecer uma experiência culinária típica da região mineira, com pratos como torresmo, leitão à pururuca, feijão-tropeiro, tutu e couve, sem precisar sair de São Paulo. Nota-se que no que diz respeito tanto nas escolhas dos nomes dos restaurantes como nas escolhas pelos pratos que melhor conduziriam essa experiência culinária típica mineira existe uma busca por características imaginárias de autenticidade e escolhas conscientes de o que melhor representaria essa função, sendo que uma vez adotada com verdade, tal escolha permaneceria como verdade na memória tanto do povo local como do estrangeiro.

o que quero chamar a atenção aqui é para a forma como lidamos com o imaginário que assim nos é vendido e como estabelecemos uma questão de autenticidade baseada nessa imagem.

Assim como a culinária, a língua, o dialeto, ou mesmo o sotaque podem confeccionar marcadores de identidade significativos, e a seleção, ou a constante afirmação por diversas partes desse marcador, pode nos dizer mais sobre esse processo de criação de identidades, como vimos anteriormente com Benedict Anderson. De acordo com ele, as línguas impressas contribuíram para a criação da consciência nacional de três diferentes formas: a primeira foi a criação de “campos unificados de intercâmbio e comunicação abaixo do latim e acima dos vernáculos falados”, ou seja, a língua impressa possibilitava a compreensão, ou ao menos a facilitava, através do papel e da letra escrita, por parte de falantes de diferentes línguas, algo que parecia impossível de se desenvolver apenas oralmente. Em segundo lugar, a rigidez conferida à língua escrita pelo capitalismo tipográfico contribuiu para criação a longo prazo de uma “imagem de antiguidade tão essencial à ideia subjetiva de nação”. E por último, as ações do capitalismo tipográfico acabaram por contribuir para a criação de línguas oficiais de estados-nações. Sendo que os traços vernaculares regionais não aceitos oficialmente acabavam se tornando marcadores de fala, configurando assim um subpadrão da língua (ANDERSON, 1983, p. 80).

De forma semelhante, é a atuação da música nesse processo de criação e afirmação de identidade, sobretudo na escolha pelo grupo ou estilo musical que se responsabilizará por assumir tal tarefa, e é aqui que o Clube da Esquina, com sua sonoridade plural entrará. Thomas Turino (2008) argumenta que, embora estilos musicais sejam utilizados como marcadores de diferenças pessoais, eles também podem ser usados para estabelecer identidades comuns (TURINO, 2008). Segundo o autor:

As disposições individuais são lapidadas pelo movimento social, enquanto padrões culturais mais amplos são, por sua vez, lapidadas pelas práticas, valores e ideias dos indivíduos que são membros ativos e criativos no mundo social (...) (TURINO, p. 94, 2008, tradução dos autores).

A palavra identidade pode caracterizar tanto ideais de inclusão como de exclusão, visto que ao se identificar com algo específico e não se identificar com outro, a pessoa se inclui em um grupo e se exclui de outro. Sendo assim, cria-se uma relação de identidade do indivíduo com diferentes objetos, ideologias e gostos. Segundo Rice (2007), essa identificação pode se dar tanto no caráter pessoal (*self-identity*), onde o “eu” se identifica com sua definição pessoal (*self-definition*) ou auto-compreensão (*self-understanding*), quanto no caráter coletivo (*group identity*), onde a auto-compreensão coletiva é representada por várias características, atividades e costumes, incluindo a música (RICE, 2007), ou seja, é quando o indivíduo, a partir do processo de identificação, passa a se tornar parte de um grupo. Contudo Maria Arminda do Nascimento Arruda (1990) argumenta que, embora estejam entrelaçados, os conceitos de identidade cultural e o pensamento mítico, há uma busca para realçar as particularidades ao invés das semelhanças (ARRUDA, 1990).

Segundo Stokes (1994), a música possui um papel social muito significativo pois permite a pessoa se reconhecer em identidades e lugares. Segundo o autor, a performance musical, assim como sua escuta, discussão, o pensar e o escrever sobre música são as bases para a construção de qualquer conceito sobre identidade e etnicidade (STOKES, 1994).

Estas identidades foram, e continuam sendo até hoje, utilizadas para a criação de uma identidade nacional. Esta medida foi o fator central da ideologia cultural da Europa no final do século XVIII e se mostrou um fator dominante na geopolítica europeia no final do século seguinte. As nações provindas ou surgidas dessa medida foram construídas socialmente a partir de características nacionais distintas, o que levou Ernest Gellner a questionar sobre quem seria o responsável por definir tais distinções e qual seu objetivo, em seu livro *Nations and Nationalism*, de 1983.

Baseado nisso, Benedict Anderson aponta, em seu livro *Comunidades Imaginadas*, de 1983, que a criação de tal identidade nacional se dá a partir de interesses em comum, de grupos que possuem um passado em comum. Sendo assim, para Anderson, a ideia de nação, enquanto comunidade imaginada, torna-se possível por três fatores: a queda no acesso privilegiado à palavra escrita e ao analfabetismo, por meio de tecnologias e programas de acesso ao discurso, como foi

o caso do rádio na América Latina; o fim dos governos absolutistas; por fim, a invenção da impressora e outras mídias que possibilitam o acesso da população a tal discurso. Segundo o autor:

(...) a convergência do capitalismo e da tecnologia da imprensa sobre a diversidade fatal das línguas humanas criou a possibilidade de uma nova forma de comunidade imaginada que, em sua morfologia básica, prepara o cenário da nação moderna (ANDERSON, p. 56, 1989, tradução dos autores).

Stuart Hall analisa os processos decorrentes da globalização que essas identidades vêm passando no período pós-moderno buscando trabalhar principalmente três possíveis consequências do processo de globalização e homogeneização das identidades globais (HALL, 1992), sendo elas:

1. A globalização caminha em paralelo com um reforçamento das identidades locais, embora isso ainda esteja dentro da lógica da compressão espaço-tempo (HALL, 1992, p. 48, tradução dos autores).
2. A globalização é um processo desigual e tem sua própria "geometria de poder" (HALL, 1992, p. 48, tradução dos autores).
3. A globalização retém alguns aspectos da dominação global ocidental, mas as identidades culturais estão, em toda parte, sendo relativizadas pelo impacto da compressão espaço-tempo (HALL, 1992, p. 48, tradução dos autores).

Com isso, o autor conclui sua reflexão dizendo que a globalização possui um efeito de contestar e deslocar identidades centradas e restringidas em uma cultura nacional. Ou seja, ela acaba por produzir novas possibilidades de identificação, tornando-as assim mais políticas, plurais e diversas, e, conseqüentemente, menos "fixas, unificadas ou trans-históricas" (HALL, 1992, p. 51). Contudo, ainda assim esse efeito se mostra

contraditório. Hall dialoga com conceitos de “tradição” e “tradução”<sup>8</sup> apresentados por Homi Bhabha<sup>9</sup> e Kevin Robins<sup>10</sup>, segundo ele:

Algumas identidades gravitam ao redor daquilo que Robins chama de “tradição”, tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. Outras aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou ‘puras’; e essas, conseqüentemente, gravitam ao redor daquilo que Robins (segundo Homi Bhabha) chama de ‘tradução’ (HALL, p. 51, 1992, tradução dos autores).

Para Martin Stokes (1994), a música está intensamente envolvida na propagação de classificações dominantes, sendo usada como ferramenta nas mãos de novos estados no desenvolvimento mundial. Nisso, o controle da mídia pelo Estado, através da posse tecnológica e da capacidade de censurar sistemas concorrentes, torna-se uma ferramenta de controle social que poucos estados negligenciaram (STOKES, 1994).

Por mais diversos que possam ser os caminhos e formações dos muitos cantores, cancionistas, compositores, instrumentistas e poetas que formavam o Clube da Esquina, parte majoritária desses músicos possuíam como palco central de seus encontros e trocas a cidade de Belo Horizonte e as relações que estabeleciam com as diversas correntes culturais proporcionadas por essa metrópole cosmopolita. Ruth Finnegan argumenta que cada mundo musical em torno de um determinado estilo musical estabelece uma “trilha”. Esse conceito é justificado pois, segundo ela, outros já passaram por essa trilha, “deixando um legado de práticas para aqueles que embarcam nela, embora estas pessoas, chegando com seus passados em outras trilhas, possam introduzir novas práticas à trilha” (FINNEGAN, 1989, *apud*. REILY, HIKIJI, TONI, 2016). Nesse sentido, a organização da cidade, sobretudo dos bairros e ruas de maior

---

8 Esses conceitos serão melhor abordados logo em seguida onde brevemente discutiremos sobre hibridismo cultural na produção musical do Clube da Esquina.

9 BHABHA, Homi (organização), *Narrating the nation*, Londres: Routledge, 1990.

10 ROBINS, Kevin, “*Tradition and translation: national culture in its global context*”, in: John Corner & Sylvia Harvey (organização), *Enterprise and heritage: crosscurrents of national culture*, Londres: Routledge, 1991.

circulação do grupo, atua diretamente nas vivências e nas relações musicais desses músicos.

Sara Cohen (1993) aponta para a construção do conceito de localidade por parte de diferentes indivíduos e instituições sociais através da música. Para ela, as representações resultantes de práticas e sons musicais locais são comparadas, contrastadas e relacionadas com as agendas sociais, políticas e econômicas daqueles que as promovem. Sendo assim, o termo “localidade” é usado para se referir a um senso de comunidade ou afinidade que está ligado a noções de lugar e construção social de limites espaciais (COHEN, 1993). A autora utiliza-se da cidade de Liverpool para embasar seu estudo. Segundo ela:

A música popular de Liverpool incorpora uma variedade de influências regionais, nacionais e internacionais, mas ainda assim é particular para Liverpool, refletindo uma série de fatores sociais, econômicos e políticos peculiares para a cidade. Questões locais de etnias, religião e gênero, padrões de imigração e casamentos, redes de parentesco, e a distribuição geográfica de instrumentos e equipamentos musicais, estão intimamente ligadas com a produção sonora e estruturas musicais (COHEN, p. 177. 1994, tradução dos autores).

Além do contato de fato com a cultura e o imaginário cultural mineiro pelo grupo, ainda é possível encontrar, sobretudo nas escolhas sonoras, gêneros e no próprio discurso, tanto por parte dos membros do grupo, quanto através de uma visão externa após a produção do Clube da Esquina ganhar maior visibilidade, a presença de uma nova sonoridade mineira. Essa tal sonoridade seria o fruto dos contatos globalizados de uma cultura popular de massa pelo uso de guitarras elétricas, do *rock* progressivo britânico, do *free jazz* estadunidense, com uma cultura tradicional local de Minas Gerais, presente no fundo imaginário da memória popular de canções de trabalho, congadas, companhias de reis, viola, música sacra barroca, além de todo conjunto cultural “característico” do povo mineiro.

Essa influência cultural, assim como a seleção e organização, por parte dos músicos do Clube da Esquina, dos estilos musicais, foi possível, é claro, pelo processo de globalização e suas consequências

nas produções de identidades culturais plurais não mais subalternas ao imaginário de uma única identidade nacional, criando assim “culturas híbridas”, termo muito utilizado por pesquisadores sociais, e que Stuart Hall discute dialogando com os conceitos de “tradição” e “tradução” como dito anteriormente. Para isso, entende-se “tradução” como o processo de formação de identidade que “atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal” (HALL, 1992, p. 52, tradução dos autores). Sendo assim, as pessoas envolvidas nesse processo *retêm* fortes vínculos com seu local de origem e a memória de suas tradições, com isso, elas acabam por negociar com a cultura dos lugares onde agora vivem, de forma a não serem inteiramente assimiladas por ela e não perderem completamente sua identidade. Nas palavras do autor, elas se tornam “o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias ‘casas’” (HALL, 1992, p. 52, tradução dos autores).

Embora os músicos e poetas do Clube da Esquina nunca tenham, de fato, migrado de seu território original, as constantes movimentações e viagens<sup>11</sup> muito se aproximam do conceito descrito acima, e, sobretudo, mostram-se muito presentes nas letras de suas canções, o que contribui para a produção de um fazer musical híbrido, no qual a sonoridade produzida é resultante de um encontro das “tradições mineiras”, dialogando com marcadores de identidade, memória e afeto local, com a cultura popular amplamente difundida pela globalização e a constante movimentação do grupo.

---

11 Podemos citar como exemplo canções do álbum “Clube da Esquina” de 1972, entre algumas delas: “Tudo que você poderia ser”, “Cais”, “Saídas e Bandeiras Nº 1” e “Nuvem Cigana”.

## Considerações finais

Oh! Minas Gerais  
Um caminhão  
Leva quem ficou  
Por vinte anos ou mais  
Eu iria a pé  
Com meu amor  
Eu iria até, meu pai,  
Sem um tostão

(Toninho Horta e Fernando Brant, 1969)

O trecho extraído acima se refere aos versos iniciais da música “Aqui Óh!”<sup>12</sup>, uma parceria de Fernando Brant e Toninho Horta, artista o qual esse artigo buscou dialogar, tanto por meio de uma narrativa performática, quanto da produção fonográfica para discutir questões de identidade presentes no fazer musical tanto de Toninho, como artista solo, como em trabalhos coletivos com os diversos músicos e poetas do Clube da Esquina, grupo esse com o qual o artista em questão teve uma grande atuação. Com base nisso, busquei, através desse texto, levantar questionamentos sobre o presente discurso de identidade e regionalismo que muito estrutura e justifica o fazer musical do Clube da Esquina, e que muito pode se assemelhar com outros grupos e manifestações.

Podemos facilmente observar, tanto nas letras das canções, como nos discursos, nas conversas com o público, nos contos de histórias e causos de trajetórias musicais presentes nas performances dos músicos, expostos no intervalo entre uma música e outra, uma presença contínua de traços de uma identidade cultural regionalista amplamente difundida e constantemente reforçada, como podemos observar no trecho da canção extraída acima. Se, conforme apresentado pelos diversos autores nesse texto, a formação de uma identidade de grupo, seja ela nacional ou regional, trata de uma construção imaginária meticulosamente escolhida e destacada por um determinada elite local, essa escolha

---

12 A música fruto da parceria de Toninho com Fernando Brant foi primeiramente gravada por Milton Nascimento e orquestrada por Luiz Eça, Maurício Maestro e Paulo Moura no disco “Milton Nascimento” de 1969, com o selo da Odeon, álbum esse que teve Toninho Horta como parte do time de músicos. Porém foi apenas em 1980 que Toninho regravou “Aqui Óh!” em uma produção solo, sendo a faixa inicial no álbum “Toninho Horta” da EMI-Odeon.

acaba sendo aceita e amplamente difundida pelo povo local, de forma a constantemente se reforçar, destacando assim as semelhanças e, principalmente, as diferenças que fazem de seu povo, sua comunidade, seu grupo, únicos de alguma forma, sejam eles separados por uma linha imaginária geopolítica, ou inseridos em um mesmo espaço, transpondo e dissolvendo fronteiras. Contudo, se torna necessário notarmos que os indivíduos que se encontram em uma determinada identidade, grupo ou tribo, não são indivíduos puros e exclusivos. Ou seja, um único indivíduo pode, e normalmente assim é, ter múltiplas “identidades” que os coloquem “pertencentes” a diversos grupos simultaneamente, como questiona Zygmunt Bauman (2005). Tomemos como exemplo nós mesmos, e façamos um exercício de apresentação rápida onde responderemos brevemente questões como: Onde nascemos? Quantos anos temos? Onde moramos durante nossa infância? O que gostamos de fazer em nosso tempo livre? Quais os lugares que gostamos de frequentar? Que gênero musical gostamos de escutar? Quais os programas de televisão preferimos assistir? Que livros gostamos de ler? Etc. As respostas, é claro, nos colocariam em determinados grupos que fazem parte de nossa identidade e que conseqüentemente estamos sujeitos a constantes alterações ao longo do tempo. Sendo assim, Bauman diz que:

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não tem a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age (...) são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade” (...) Poucos de nós, se é que alguém, são capazes de evitar a passagem por mais de uma “comunidade de ideias e princípios” (...) de modo que a maioria tem problemas em resolver a questão da *la mêmète* (a consciência e continuidade da nossa identidade com o passar do tempo) (BAUMAN, p. 17 - 19, 2005).

Por fim, esse texto não propõe responder ou julgar se a criação das identidades nacionais, regionais ou locais são algo válido ou não, artificial ou autêntico, mas sim, propor uma discussão sobre a maneira como isso se articula com o fazer musical, se insere na cultura local e se relaciona com os processos e desdobramentos da globalização. Com isso, concludo essa escrita da mesma forma que iniciei essa subseção, apoiado poeticamente nos versos de Fernando Brant:

Em Minas Gerais  
A alegria é guardada em cofres  
catedrais  
Na varanda eu vejo o meu amor  
Tem benção de Deus  
Todo aquele que trabalha  
No escritório  
(Toninho Horta e Fernando Brant, 1969)

## Referências

ANDERSON, Benedict. *"Imagined Communities"* (1983) - *"Comunidades Imaginadas": reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDERSON, Benedict. *"As origens da consciência nacional"* in *"Nação e Consciência Nacional"*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Editora Ática. 46-56, 1989.

ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *"Mitologia da Mineiridade"*. Editora Brasiliense. 1990.

BAUMAN, Zygmunt. *"Identidade : entrevista a Benedetto Vecchi"*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

COHEN, Sara. *"Ethnography and Popular Music Studies"*. Cambridge University Press. *Popular Music*, Vol. 12, No. 2 (123 - 138). 1993.

COHEN, Sara. *"Identity, Place and the "Liverpool Sound" in*. STOKES, Martin. *Ethnicity, identity, and music: the musical construction of place*. Oxford, UK, Providence, RI. Berg ethnic identities series, 1994.

HALL, Stuart. *"The question of cultural identity"* (1992). *"A identidade cultural na pós-modernidade"*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HORTA, Toninho. *"Toninho Horta"*. EMI-Odeon, 1980.

HORTA, Toninho & Orquestra Fantasma. *"Terra dos Pássaros"*. EMI-Odeon, 1980.

HORTA, Toninho & Orquestra Fantasma. *"Belo Horizonte"*. Terra dos Pássaros Produções e Minas Records, 2019.

MOLINA, Sérgio. *"Música de montagem": a composição de música popular no pós-1967*. 1. Ed. – São Paulo : É Realizações, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. *"Aquarela do Brasil"* in *"Lendo Música, 10 ensaios sobre 10 canções"* org. NESTROVSKI, Arthur. Publifolha. 119-139, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. *"Os sambas não queriam ir tão fundo: música, comunicação de massas e democracia populista"* in *"A síncope das ideias"*. Editora Fundação Perseu Abramo, 47-65, 2007.

NASCIMENTO, Milton. *"Milton Nascimento"*. Rio de Janeiro: Odeon, 1969.

NASCIMENTO, Milton; BORGES, Lô. *"Clube da Esquina"*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1972.

NASCIMENTO, Milton. *"Minas"*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1975.

NASCIMENTO, Milton. *"Geraes"*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976.

REILY, Suzel; HIKIJI, Rose; TONI, Flávia, *"O Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia"*, Projeto Temático FAPESP 2016/05318-7

RICE, Timothy. *"Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology"*. *Muzikologija*, 7: 17-38, 2007.

SMALL, Christopher. *"O caráter social da música. A performance como ritual: esboço para uma investigação sobre a verdadeira natureza do concerto sinfônico"*. In *"Sociological review monograph 34". Lost in Music: Culture, Style and Musical Event*. London and New York, Tradução de Marcos Câmara de Castro, 1987.

STOKES, Martin. *"Introduction"*. In *M Stokes (Organização), Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford: Berg, 1994.

TURINO, Thomas. *"Music as Social Life: The Politics of Participation"*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

<http://www.museudapessoa.net/pt/conteudo/historia/depoimento-de-toninho-horta-45535> (acesso dia 31/07/19 às 08:37).

# Anexos



Imagem 1 : Capa do Álbum “Belo Horizonte” de Toninho Horta & Orquestra Fantasma



Imagem 2: Contracapa do Álbum “Belo Horizonte” de Toninho Horta & Orquestra Fantasma



Imagem 3: Capa e contracapa do programa da apresentação no Sesc 24 de Maio.

A identidade do brasileiro está fortemente ligada à produção musical do país, tanto no que se refere à percepção que temos de nós mesmos, quanto ao olhar que outras nações têm sobre nós. Para além dos diversos gêneros e movimentos musicais genuinamente brasileiros – como o choro, o samba, a Bossa Nova, o Tropicalismo –, a produção musical nacional sempre obteve sucesso em absorver e tomar para si os gêneros internacionais que aqui chegavam, em uma relação antropofágica com o estrangeiro. É dentro dessa perspectiva que se pode falar em “instrumental brasileiro”, gênero que dialoga diretamente com a Bossa Nova, o Choro e o Jazz.

Nesse cenário se situa o trabalho singular do compositor, arranjador e instrumentista mineiro Toninho Horta. Considerado um dos guitarristas brasileiros mais prestigiados no exterior, sua expressividade do discurso musical e inventividade criativa o colocaram em posição de destaque no cenário do jazz nacional e na originalidade da mistura que o artista faz desse gênero com ritmos autenticamente brasileiros. Seu trabalho levou a um desenvolvimento extraordinário da música instrumental mineira, que ainda hoje lança jovens instrumentistas, compositores e arranjadores alimentando a produção musical de todo o país. Trata-se de uma nova geração tributária dos caminhos desbravados por Horta.

Apresentar o show de lançamento de um novo CD de um artista com mais de 50 anos de carreira significa reconhecer que a ousadia que marca as harmonias e improvisos do mestre também são marcas de nossa história musical.

**REPERTÓRIO**

|   |  |
|---|--|
| <p><b>Meu Canário Vizinho Azul</b><br/>Toninho Horta</p> <p><b>Beijo Partido</b><br/>Toninho Horta</p> <p><b>O Poder de um Olhar</b><br/>Toninho Horta</p> <p><b>Ilha Terceira</b><br/>Toninho Horta</p> <p><b>Saguin</b><br/>Toninho Horta</p> | <p><b>Villekilde</b><br/>Toninho Horta</p> <p><b>Samba Sagrado</b><br/>Iuri Popoff</p> <p><b>Vão dos Urubus</b><br/>Toninho Horta</p> <p><b>Aquelas Coisas Todas</b><br/>Toninho Horta</p> |
|---|--|

---

**FICHA TÉCNICA**

**Toninho Horta** guitarras e violões | **Lena Horta** flautas piccolo e transversal  
**Yuri Popoff** contrabaixo | **Esdra Neném** bateria  
**Kiko Continentino** piano e sintetizadores

---

**TONINHO HORTA**

É compositor, instrumentista (violonista e guitarrista) e intérprete brasileiro. Ao longo de mais de cinquenta anos de carreira, vem desenvolvendo um trabalho reconhecido nacional e internacionalmente. Sua formação autodidata e muito influenciada por sua família, integrada por músicos, o levou a compor sua primeira música aos treze anos de idade. Poucos anos mais tarde já era músico profissional, fazendo parte do ilustre grupo de MPB dos anos 1970, Clube de Esquina. Neste momento, Toninho Horta conta com mais de trinta álbuns gravados.

Imagem 4: Páginas do interior do programa da apresentação no Sesc 24 de Maio.

## Sobre os autores

### **Matheus Barros de Paula**

É violonista e guitarrista popular. Graduado em Licenciatura em Artes – Música pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Atualmente trabalha como funcionário público efetivo do Governo Estadual de Minas Gerais e da Prefeitura Municipal de Pouso Alegre / MG lecionando aulas de Artes para crianças jovens do ensino regular. Desenvolve seu trabalho de pesquisa sobre identidade regional na produção musical do Clube da Esquina no Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes – ECA – da Universidade de São Paulo – USP – como mestrando na área de Musicologia.

### **Heloísa de Araújo Duarte Valente**

É doutora em Comunicação e Semiótica, junto à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), com estágio junto à Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais (EHESS, Paris) e pós-doutoramento junto ao Dept<sup>o</sup>. de Cinema, Rádio e Televisão (CTR/ ECA-USP). Estuda as relações entre música, cultura e mídia atua nos estudos interdisciplinares envolvendo as áreas das ciências sociais aplicadas (sobretudo comunicação), semiótica da cultura e música. Fundou o Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid), junto ao qual desenvolve projetos de pesquisa. Docente titular junto ao Programa Pós-Graduação e Cultura Midiática da Universidade Paulista (UNIP), e colaboradora junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo (PPGMUS).

Recebido em 31/07/2019

Aprovado em 18/12/2019

# O EMPREGO DO POLYPTOTON POR MANUEL DIAS DE OLIVEIRA

## THE USE OF POLYPTOTON BY MANUEL DIAS DE OLIVEIRA

Elieil Almeida Soares  
Universidade de São Paulo  
[elieil.soares@usp.br](mailto:elieil.soares@usp.br)

Rubens Russomanno Ricciardi  
Universidade de São Paulo  
[rubensricciardi@gmail.com](mailto:rubensricciardi@gmail.com)

### Resumo

Esse artigo tem como proposta apresentar alguns exemplos no uso do *Polyptoton* por Manuel Dias de Oliveira. Após a introdução, haverá uma breve contextualização sobre a disposição do discurso musical e das funções dessa figura. Posteriormente, por meio de uma metodologia fundamentada em análises retórico-musicais em conformidade com o texto, harmonia e ordenação do discurso musical, serão demonstrados os resultados alcançados por esse estudo.

**Palavras-chave:** Retórica; *Polyptoton*; Manuel Dias de Oliveira; Música Colonial Brasileira; Análise Musical.

### Abstract

This article aims to present some examples in the use of *Polyptoton* by Manuel Dias de Oliveira. After the introduction, there will be a brief contextualization about the disposition of the musical discourse and of this figure features. Afterwards, through a methodology based on rhetorical-musical analysis in accordance to the text, harmony and arrangement of the musical discourse, will be demonstrated the results achieved by this study.

**Keywords:** Rhetoric; *Polyptoton*; Manuel Dias de Oliveira; Brazilian Colonial Music; Musical Analysis.

## Lista de Figuras

Figura 1: *Polyptoton* no *Confitemini* das Matinas e Vésperas de Sábado Santo - comp. 13-16.

Figura 2: *Polyptoton* no *Pater Mihi* do Moteto dos Passos- comp. 1-7.

Figura 3: *Polyptoton* no *Pater Mihi* do Moteto dos Passos-comp. 32-39.

Figura 4: *Polyptoton* no *O vos omnes* do Moteto dos Passos-comp. 9-15.

Figura 5: *Polyptoton* no *Bajulans* do Moteto dos Passos- comp. 15-23.

Figura 6: *Polyptoton* no *Kyrie* da Missa do Oitavo Tom - comp. 1-7.

Figura 7: *Polyptoton* no *Kyrie* da Missa do Oitavo Tom - comp. 21-27.

Figura 8: *Polyptoton* no Moteto *Domine Jesu* - comp. 12-15.

## Introdução

Com o advento da Antiguidade greco-romana, passando por diversos períodos da história, chegando à atualidade, a retórica mostra-se como um instrumento de aplicação e de pesquisa que integra diferentes áreas do conhecimento humano. Isto é, para melhor compreensão da retórica se faz necessário que o pesquisador conduza sua averiguação para maior detalhamento tanto dos contextos filosóficos, históricos, hermenêuticos, políticos, sociais, estéticos e da arte. Nesse sentido, conforme Alexandre Júnior, que fez a introdução do livro *Retórica de Aristóteles*, o saber propiciado pela retórica é inspirado em outros saberes, os quais estabelecem uma inter-relação recíproca entre eles:

A retórica é um conhecimento no sentido pleno da palavra, na medida em que se afirmou como arte de pensar e arte de comunicar o pensamento. E, como tal, pode se multiplicar em interdisciplinar e transdisciplinar, ela está presente no direito, na filosofia, na oratória, na dialética, na literatura, na hermenêutica, na crítica literária, na ciência e nas artes de modo geral (Manuel Alexandre Júnior, *In*: ARISTÓTELES, 2005, p. 10).

Certamente, tais propriedades revelam-se fundamentais para a constituição de um discurso, pelo fato de “a retórica ser uma ferramenta estimuladora que assessora o orador no convencimento do auditório positivamente à sua tese”, como destaca Elisa Guimarães (GUIMARÃES, 2004, p. 145). Logo, como enfatiza Soares, havia “uma ordenação de mecanismos que privilegiasse uma escolha diligente de diversos artifícios semânticos, alegóricos, metafóricos e de figuras retóricas, instaurando, desse modo, conceitos tangíveis e eficazes” (SOARES, 2014, p. 1; SOARES, 2017, p. 49). Destarte, esses princípios eram balizados em pensadores e teóricos como Aristóteles (384-322 a. C.), Cícero (106-43 a.C.), Quintiliano (ca. 35-ca. 96), Santo Agostinho (354-430), Santo Isidoro de Sevilha (570-636), para citar alguns, os quais influenciaram numerosos tratadistas retórico-musicais, além de grande parte dos compositores do final do século XVI e do começo do século XIX.

Somado a isso, esses preceitos são examináveis em Manuel Dias de Oliveira (? - 1734/5 - Vila de São José, 1813), mediante o emprego na organização de determinadas obras, de elementos retóricos com o propósito de esclarecer as seções e as disposições do discurso musical. Por exemplo, Maurício Dottori realça que, Manuel Dias de Oliveira “usa os elementos retóricos, seja mediante as frequentes cadências ou pela linha do contraponto somado a ênfase dos afetos” (DOTTORI, 1992, p. 53). Também, segundo Dottori *apud* Ricciardi (2000) Dias de Oliveira emprega artifícios semelhantes em sua obra *O vos omnes*, do Moteto dos Passos, onde o mesmo tipo de baixo cromático utilizado para descrever o afeto de tristeza e desespero, como no *Lamento de Cassandra*, da ópera *Didone* (1641), de Francesco Cavalli (1602-1676), por meio da figura retórica da *Pathopoeia* (*pathos*, que em grego significa toda forma de sentimento humano, paixão, carinho, *poeia*, apresentação, expressão) (DOTTORI, 1992, *apud* RICCIARDI, 2000, p. 28). Finalmente, Soares (2019), destaca que Manuel Dias de Oliveira usa a *Anaphora*, figura retórica melódica, no *Pater Mihi* do Moteto dos Passos, para

ênfatisar nos compassos 15 a 20, a repetição continuada apenas do baixo, em que a expressão, *transeat a me* (afaste de mim), descreve o afeto de angústia e languidez expressadas por Cristo, antes de sua crucificação. De sorte, que, ainda na mesma obra, observa-se que a *Synaeresis*, figura retórica de dissonância e deslocamento, em que duas notas são colocadas numa sílaba ou vice-versa, reitera esse sentimento, trabalhado por Dias de Oliveira, seja nos diálogos entre as funções harmônicas da Tônica e Dominante, seja nas vozes (SOARES, 2019, p. 11).

Apoiados nessas asserções, o presente trabalho faz uma verificação desses processos em Manuel Dias de Oliveira, observando o uso da figura retórica de repetição melódica *Polyptoton*, tendo por metodologia, análises retórico-musicais relacionadas ao texto sacro, harmonia e distribuição do discurso musical, as quais serão apresentadas como resultado de pesquisa, em alguns exemplos.

## **As cinco fases retóricas: organização do discurso musical**

Como ressaltado em diversos livros, teses, dissertações, artigos, capítulos de livros, trabalhos e textos relacionados a esse tema de pesquisa, é necessário que antes do exame dos exemplos das análises efetuadas, haja uma breve consideração sobre a disposição do discurso musical, além da forma de como o compositor organiza cada mecanismo retórico.

Primeiramente, a arte da eloquência é uma ferramenta que estimula e auxilia o orador para que suas argumentações possam convencer o público. Não obstante, por intermédio de uma organização diligente de diversos elementos retóricos, anteriormente listados na introdução, além do embasamento nos mestres da retórica da Antiguidade e Idade Média, vários teóricos, compositores, pesquisadores e autores da disciplina, na transição da Renascença para o Barroco e começo do Classicismo, desenvolveram um modelo de sistematização e teorização, objetivado em atrair, persuadir e mover os afetos do ouvinte, conhecido como *Musica Poetica* (Ver: SOARES, 2012, p. 47-48; SOARES, 2017, p. 115).

Dentre os diversos tratadistas retórico-musicais, pode ser ressaltado que Johann Mattheson (1681-1764) em sua obra, *O mestre de capela perfeito (Der Vollkommene Capellmeister)* (1739), apresenta um parâmetro composicional fundamentado nos mesmos preceitos retóricos, com resultados eficazes e semelhantes aos da arte da oratória. Os quais podem ser verificados através da descrição de George Buelow, desse modo:

- *Inventio* – fase inicial do discurso, descoberta das ideias e dos argumentos que sustentarão a tese do orador, invenção e elaboração das ideias musicais;
- *Dispositio* – ordenamento e distribuição das ideias e argumentos encontrados na *Inventio*;
- *Elocutio* – refere-se ao estilo. Aqui são constituídos os procedimentos de cada ideia, para o desenvolvimento de cada item e da sua ornamentação, igualmente denominada por *Decoratio* ou *Elaboratio*;
- *Memoria* – empregam-se diferentes modos e processos para memorizar o discurso; também, é a forma de operação de cada uma das fases retóricas;
- *Pronuntiatio* – última fase retórica, onde é proferido o discurso. Também denominada, como *Actio* ou “ação” (atuação) diante do público, ou seja, sua *performance* (BUELOW, 2001, p. 261).

Em relação à *Dispositio*, Buelow acentua que alguns autores como Gallus Dressler (1533-1589), efetuaram uma versão dessa fase de modo simplificado, em três partes (*Exordium, Medium e Finis*). Entretanto, analogamente aos cânones clássicos, Mattheson as distribui em seis partes, dessa maneira:

- *Exordium* – início do discurso;
- *Narratio* – declaração ou narração daquilo que acontece;
- *Propositio* ou *Divisio* – exemplificação da tese fundamental, aqui o conteúdo e objetivo do discurso musical se dão de forma sucinta;
- *Confutatio* – refutação aos argumentos expostos. Nessa parte se localizam as ideias contrárias;
- *Confirmatio* – confirmação da tese inicial;
- *Peroratio* – final do discurso. (BUELOW, 2001, p. 262).

### ***Polyptoton*: suas funções e características**

O orador ao elaborar seu discurso, emprega diversos recursos retóricos para obter êxito a sua propositura. Num abundante repertório de figuras retóricas, seleciona a que mais se adequa ao momento contextual do enunciado. Desse modo, para realçar seus argumentos, dentre as diversas opções, opta pelo *Polyptoton*, que é um recurso retórico de repetição integrada das palavras (LAUSBERG, 2004, p. 164).

Diferentemente de outras figuras retóricas de repetição melódica, *Anaphora* e *Epizeuxis* ou figuras retóricas de interrupção e silêncio, *Aposiopesis* e *Pausa*, no *Polyptoton* não são localizadas muitas definições sobre suas características e funções. Assim, embasados em autores como Bartel (1997), López Cano (2000) e Buelow (2001), exporemos algumas definições de tratadistas de retórica musical.

Musicalmente, conforme Dietrich Bartel e George Buelow, o *Polyptoton* “é a repetição de uma passagem melódica em diferentes alturas” (BARTEL, 1997, p. 369; BUELOW, 2001, p. 264). Semelhantemente, Rubén López Cano, afirma que o *Polyptoton*, “é uma repetição de um mesmo fragmento musical, numa outra voz” (LÓPEZ CANO, 2000, p.

138, tradução nossa)<sup>1</sup>. Para Johannes Susenbrotus (1484-1542), o *Polyptoton* é nominado pelos poetas por sua variedade de terminações em diferentes casos. Ele ocorre numa repetição de uma expressão ou palavras, “This figure is called *Polyptoton* by poets and is distinguished through a variety of different case endings. According to Mancinellus, it is marked by the repetition of a word in various cases” (BARTEL, 1997, p. 369). Mauritius Johann Vogt (1669-1730) realça que o *Polyptoton* acontece “Quando a passagem é repetida a diferentes alturas” (BARTEL, 1997, p. 369, tradução nossa)<sup>2</sup>. O mesmo autor, semelhantemente destaca que a referida figura é “a repetição de uma ideia melódica num registro diferente ou numa voz/parte diferente” (BUJLOW, 2001, p. 264, tradução nossa)<sup>3</sup>. Por outro lado, Johann Mattheson descreve essa figura retórica do seguinte modo:

*A Epanalepsis, Epistrophe, Anadiplosis, Paronomasia, Polyptoton, Antanaclasis Place, etc.* São figuras dispostas de forma tão natural que quase parecem que foram tomadas, pelos oradores gregos, diferentemente da arte da composição musical; por elas serem repetições de vozes, repetições de palavras, que são aplicadas na música de várias maneiras diferentes (BARTEL, 1997, p. 183; 258; 261; 262; 351; 369, *passim*, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Em síntese, pode-se observar que a referida figura não serve somente para repetir expressões e palavras em diferentes vozes, mas, sua utilização é relevante e necessária na ordenação do enunciado musical, assim como na valoração das reiteraões e destaques das palavras, frases, notas e dinâmicas das mesmas. De igual forma, para realçar as funções harmônicas, progressões melódicas, bem como nas resoluções cadenciais. Estas contextualizadas e adequadas em cada parte do discurso pelo compositor, com finalidade de estabelecer relação entre afeto e figura, como verificado nos exemplos a seguir.

---

1 Es la repetición de un mismo fragmento musical, en otra voz.

2 When a passage is repeated at various pitches.

3 The repetition of a melodic idea in a different register or different part.

4 The *Epanalepsis, Epistrophe, Anadiplosis, Paronomasia, Polyptoton, Antanaclasis Place, etc.*, assume such natural positions in music that it almost seems as if the Greek orators borrowed these figures from the art of musical composition. For they are purely *repetitiones vocum*, repetitions of words, which are applied to music in various different ways.

## Exemplos de *Polyptoton* em algumas obras de Manuel Dias de Oliveira

Na primeira figura, escolhemos um exemplo que foi examinado anteriormente pelo primeiro autor em seu doutorado. Entretanto, nesse trabalho, optamos por observar somente o elemento retórico do *Polyptoton*. A peça em questão, *O Confitemini* das Matinas e Vésperas de Sábado Santo têm seu texto fundamento em Salmos (Ps.117:1-2/118:1-2)<sup>5</sup>, cujo título faz referência à alegria dos justos no Senhor (SOARES, 2017, p. 264; SOARES, p. 2019, p. 9).

Notadamente, esse salmo é o término da seção associada à celebração pascal, introduzida no salmo 113. Como parte integrante e último cântico do grupo (113-118), possivelmente foi o salmo proferido por Cristo nesse cerimonial com seus discípulos, “Ainda não lestes esta Escritura: A pedra que os construtores rejeitaram, essa veio a ser a principal pedra, angular; isto procede do Senhor, e é maravilhoso aos vossos olhos?” (Marcos 12:10-11 [36]; Salmos 117:22-23/118:22-23, 1999 [1000 a.C.] ALMEIDA, 1999, p. 700).

No entanto, nessa passagem, o salmista conclama todos os povos a louvar e a glorificar o Senhor, por causa de seus atributos. Assim, nesse trecho examina-se o uso do *Polyptoton* na qual a mesma ideia musical é notada através da repetição nas diferentes vozes, enfatizando a expressão, *in saeculum* (século). De igual natureza, pode-se observar que esse recurso retórico de repetição é objetivado em salientar as progressões harmônicas das funções da Tônica, Dominante, Subdominante, Dominante Relativa (Paralela), Tônica Relativa (Paralela) e Subdominante Relativa (Paralela).

---

5 Salmo s 117:1-2 seriam o número e versículo na Bíblia Católica; já na Bíblia Protestante, o texto está escrito no número 118 versículos 1 e 2.

(CONFUTATIO)

**POLYPTOTON**

The image shows a musical score for a piece titled '(CONFUTATIO)'. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano. The lyrics are 'jus in sae' and 'cu-lum mi-'. A box labeled 'POLYPTOTON' is placed over the first measure of the Soprano staff, and another box labeled '16' is placed over the first measure of the Bass staff. The piano part is labeled 'RéMaioir'.

Figura 1: Polyptoton no Confitemini das Matinas e Vésperas de Sábado Santo - comp. 13-16 Edição-Maurício Dottori (OLIVEIRA, 2000, 129-130).

O Moteto dos Passos descreve o padecer pelo qual passou Jesus antes, durante e depois de sua crucificação. Todo esse sofrimento é relatado por meio de seus passos desde sua indagação a Deus no Getsêmani<sup>6</sup>, pedindo para que passasse Dele aquele cálice, entretanto, fosse realizada a vontade de seu Pai, até o momento de sua humilhação ao longo do caminho percorrido. Manuel Dias de Oliveira dispõe esse moteto em sete partes, sendo analisada, neste artigo, a primeira. O texto dessa parte pode ser localizado em três dos quatro evangelhos bíblicos: Mateus 26:39, Marcos 14:36 e Lucas 22: 42.

Na segunda figura, nota-se a repetição literal, tanto das notas quanto das palavras, ou seja, em alturas diferentes nos compassos 1 a 7. Entretanto, abre-se uma questão hermenêutica e de significação musical, pois a mesma passagem pode ser classificada, interpretada e configurada por alguns tratadistas como uma *Analepsis*, que é definida

<sup>6</sup> É um jardim localizado ao pé do Monte das Oliveiras, em Jerusalém. Nesse lugar, a agonia de Jesus foi tão grande que seu suor transformara-se em gotas de sangue.

por Joachim Burmeister (1564-1629), “como uma repetição ou duplicação de um *Noema* (passagem homofônica numa textura contrapontística e polifônica) e, portanto, é um ornamento relacionado a ele” (BARTEL, 1997, 184). Em sua *Musica Poetica*, Burmeister (1993[1606]) destaca que a *Analepsis*, uma figura de repetição literal acontece numa seção homofônica. O tratadista continua sua dissertação, afirmando que o *Exordium* é, normalmente, ornamentado pela fuga, de maneira que os ouvidos e a mente do ouvinte são submetidos atenciosamente à melodia. Igualmente, o início do discurso pode-se estender até o ponto em que o sujeito de uma fuga, por exemplo, termina com a introdução de uma cadência ou passagem harmônica semelhante. No entanto, algumas vezes, pode ocorrer um *Noema* no *Exordium* (BURMEISTER, 1993[1606], p. 203).

Todavia, além da interpretação analítica efetuada por Eliel Almeida Soares em seu doutorado (Soares, 2017, p. 279), do uso entre os compassos 1 e 7 da *Analepsis*, verifica-se agora nesse trabalho, que há repetições tanto das palavras, motivos e em diferentes vozes, possibilitando dessa forma, a localização de um *Polyptoton*. Enfim, observou-se o diálogo estabelecido entre as vozes e as funções da Tônica e Dominante, na reiteração da frase: *Pater mihi, si possibile est* (Meu Pai, se for possível), onde Dias de Oliveira trabalha com esse recurso retórico para destacar o afeto de extrema angústia e sofrimento, com resolução na Cadência Autêntica Perfeita.

Pater mihi

Manuel Dias de Oliveira

(1734/5-1813)

(EXORDIUM)

Nº 1

**POLYPTOTON**

Igualmente, pode ser interpretada como **ANALEPSIS**, figura de repetição literal de uma seção homofônica, ou seja, é uma duplicação de um **NOEMA**.

I V T D p I(I) **CAI**

Figura 2: Polyptoton no Pater Mihi do Moteto dos Passos de Manuel Dias de Oliveira-comp. 1-7. Restauração- Mauricio Dottori (OLIVEIRA, s/d, p. 1-2).

Para atrair a expectativa do ouvinte, o compositor utiliza mecanismos retóricos de repetição harmônica e melódica como do *Polyptoton*, realçando a expressão: *non sicut ego volo* (não se faça como eu quero). É pertinente salientar, também, o retorno para a

tonalidade inicial da peça em Mi bemol Maior no compasso 35, com terminação na Cadência Autêntica Imperfeita.

**(CONFUTATIO)**

35

vo — lo sed si-cut tu non si-cut e - - go vo - - - lo

sed si-cut tu **POLYPTOTON** non si-cut e — go vo - - - lo

sed si-cut tu non si-cut e - - go vo - - - lo

vo — lo sed si-cut tu non si-cut e — go vo - - - lo

sed si-cut tu non si-cut e - - go vo - - - lo

sed si-cut tu non si-cut e — go vo - - - lo

sed si-cut tu non si-cut e — go vo - - - lo

**Si bemol Maior** sed si-cut tu non si-cut e — go vo - - - lo **Cadência Autêntica Imperfeita**

**Mi bemol Maior**

Figura 3: Polyptoton no Pater Mihi do Moteto dos Passos de Manuel Dias de Oliveira-comp. 32-39. Restauração- Mauricio Dottori (OLIVEIRA, s/d, p. 9-11).

O *Vos Omnes* do Moteto dos Passos, tem seu texto extraído do livro das Lamentações de Jeremias 1:12, *O vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte, si est dolor similis sicut dolor meus* (Não vos comove isto, todos vós que passais pelo caminho? Considerai e vede se há dor igual à minha, que veio sobre mim, com o que o Senhor me afligiu no dia do furor da sua ira). Nessa parte, verifica-se o *Polyptoton*

usado para não só para ressaltar a repetição literal das notas, motivos e da expressão *Attendite et vide* (olhem e considerem), com resolução na Semicadência. Mas, também, para descrever o afeto de dor, angústia e solidão passados por Cristo carregando Sua cruz, por meio de movimentos lentos e reflexíveis, pelo caminho até o Gólgota.

**(NARRATIO)** **O VOS OMNES (PROPOSITIO)** Manuel Dias de Oliveira  
(1734/5-1813)

**POLYPTOTON** Pode ser também interpretada como ANALEPSIS

**Dó Menor** **SC**

Figura 4: Polyptoton no O Vos Omnes do Moteto dos Passos de Manuel Dias de Oliveira-comp. 9-15. Edição de Rafael Sales Arantes (OLIVEIRA, 2017, p. 28-29).

Parte constituinte do Moteto dos Passos, *Bajulans* tem seu texto baseado em João 19:17, no qual é narrado o sofrimento de Cristo, carregando sua cruz até o Gólgota. Nesse exemplo, examina-se que o *Polyptoton* é empregado para enfatizar esse momento, além das repetições das notas, das vozes e das palavras, *Bajulans sibi crucem Jesus* (Tomaram eles, pois, a Jesus; e Ele próprio, carregando a Sua cruz).

(PROPOSITIO)

Bajulans

SUS. *p* Je SUS Je - SUS

SUS. *p* Ba-ju-lans si - bi cru-cem-cru-cem Je - SUS Je - SUS e-xi-

SUS. *p* Ba-ju-lans si - bi cru-cem-cru-cem Je - SUS Je - SUS e-xi-

Nessa parte SUS. *p* Ba-ju-lans si - bi cru-cem-cru-cem Je - SUS Je - SUS

Si bemol Maior

SUS **POLYPTOTON** *p* Je - SUS Je - SUS

SUS *p* Je - SUS Ba-ju-lans si-bi cru-cem-cru-cem Je - SUS

SUS *p* Je - SUS Ba-ju-lans si-bi cru-cem-cru-cem Je - SUS

SUS *p* Je - SUS Ba-ju-lans si-bi cru-cem-cru-cem Je - SUS

*p*

V<sup>7</sup> I  
D<sup>7</sup> T

V<sup>6</sup> I V<sup>7</sup> I  
D<sub>3</sub><sup>7</sup> D<sup>7</sup> T **CAI**

Figura 5: Polyptoton no Bajulans do Moteto dos Passos de Manuel Dias de Oliveira - comp. 15-23. Edição de Rafael Sales Arantes (OLIVEIRA, 2017, p. 28-29).

A Missa de oitavo tom de Manuel Dias de Oliveira foi destinada aos Domingos da Quaresma (incluindo o Domingo de Ramos). De acordo com Paulo Castagna:

É importante observar que, embora o oitavo tom (hipomixolídio) esteja indicado na fonte A, predomina no baixo dessa composição o primeiro tom *mollis* (dórico com o sexto grau menor), que também pode ser interpretado como décimo tom (eólio), tal como ocorre nas frases em cantochão. O sétimo tom (mixolídio) - e não o oitavo

- está apenas sugerido no *Christe* polifônico. De qualquer maneira, o título e a textura dessa Missa parecem refletir certo distanciamento e, conseqüentemente, uma visão particular da prática composicional do *estilo antigo (barroco)* (CASTAGNA, 2001, p. XIX, negrito nosso).

Desse modo, entre os compassos 1 e 7, da referida obra, evidencia-se que o *Polyptoton* é aplicado para ressaltar tanto a expressão *Kyrie eleison* (Senhor tende piedade de nós), reiterada nas vozes da soprano e do tenor, como do afeto de humildade e devoção, das funções harmônicas da Tônica e Dominante, além da modulação de Mi Menor para Sol Maior.

## MISSA DE OITAVO TOM

### Kyrie

Manoel Dias de Oliveira  
(c.1735-1813)

The image shows a musical score for the Kyrie of the Mass of the Eighth Tone, composed by Manoel Dias de Oliveira. The score is in G major and common time. It features vocal parts for Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo, along with Violino I, Violino II, and Baixo. The lyrics are "Ky-ri-e e - le-i-son, e - - - - le-i-son". A box labeled "POLYPTOTON" highlights the vocal lines for Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo, showing the repetition of the phrase "Ky-ri-e e - le-i-son" in different melodic contexts. A box labeled "Modulação para Sol Maior" points to the key signature change from one sharp (F#) to two sharps (F#, C#). The number "10" is written in a box above the Soprano staff.

Figura 6: Polyptoton no Kyrie da Missa do Oitavo Tom - comp. 1-7. Edição e Organização- Paulo Augusto Castagna (CASTAGNA, 2001, p. 1).

Verifica-se nos compassos 21 a 27, da mesma obra, o mesmo procedimento e uso desse elemento retórico de repetição melódica, destacando os mesmos afetos, expressões, frases, melodia e funções harmônicas.

**POLYPTOTON**

21

S Ky-ri-e e-le-i-son, e - - - - - le-i-

A Ky-ri-e e - - - - - le-i-son, e - - - - - le-i-son,

T Ky-ri-e e - - - - - le-i-son, e - - - - - le-i-son, e -

B Ky-ri-e e - - - - - le-i-son, e - - - - - le-i-son, e - - - - -

Vln I

Vln II

Bx

Figura 7: *Polyptoton* no *Kyrie* da *Missa* do Oitavo Tom - comp. 21-27. Edição e Organização- Paulo Augusto Castagna (CASTAGNA, 2001, p. 2).

Essa peça tem seu texto baseado nos Salmos (Ps. 79:3/80:1), tendo por tema principal: *A Salvação pelo Senhor*. Nada obstante, observa-se à vontade e o propósito do autor desse salmo em buscar a presença do Senhor. Asafe, nessa passagem, enfatiza três coisas na sua súplica para conseguir proteção divina: o desejo, a procura e, por fim, o querer.

Na figura 8, examina-se o emprego do *Polyptoton*, que além de repetir as mesmas passagens musicais em diferentes vozes, valora a frase, *Ostende mihi faciem tuam* (Mostra-me a tua face) na tonalidade Si bemol Maior.

**(PROPOSITIO)** **POLYPTOTON**

**Si bemol Maior**

$V_5^6 I V_5^6 I V_7 V/V V I V$   
 $D_3^7 F D_3^7 T D_7 D_b D T D$

Figura 8: Polyptoton no - Domine Jesu - comp. 12-15. Edição: Rubens Russomano Ricciardi (RICCIARDI, 2017, p. 622).

## Considerações Finais

Muitos dos mestres da composição empregavam elementos retóricos em determinadas obras com a finalidade de despertar os afetos dos ouvintes, mediante da eloquência e persuasão. Certamente, para obterem um resultado eficaz, recursos como as figuras retóricas, tal como o *Polyptoton*, foram usadas pelos autores não só para reforçar a elaboração e disposição do discurso de suas peças, mas, de igual forma, para valorar a harmonia, as resoluções das cadências, o contraponto, as vozes, as melodias, repetições, na ênfase das palavras, nas frases. E, finalmente, nos afetos cuidadosamente trabalhados, o que se apresentava como artifício eficiente dentro de uma composição engenhosamente inventada e, inter-relacionada com outras partes formadoras de um arcabouço semântico, textual, motivico e instrumental.

Examinando esses exemplos nas obras de Manuel Dias de Oliveira, notou-se o uso do *Polyptoton*, disposto e ajustado em consonância as circunstâncias do discurso de cada peça. Por exemplo, no *Confitemini* das Matinas e Vésperas de Sábado Santo, ressaltando o afeto de júbilo e alegria. No *Pater Mihi* do Moteto dos Passos, para reiterar o sentimento de extrema tristeza e angústia, *Pater mihi, si possibile est* (Meu Pai, se for possível). Também, na mesma obra, já em outra parte do discurso retórico, para reforçar o afeto de devoção e confiança de Cristo, mediante e expressão, *non sicut ego volo* (não se faça como eu quero). No *O Vos Omnes* e em *Bajulans* do Moteto dos Passos, evidenciando e descrevendo o sofrimento de Cristo e seus passos, carregando à cruz. No *Kyrie* da Missa do Oitavo Tom, valorando a mudança da tonalidade Mi Menor para Sol Maior, bem como a repetição de todas as vozes da expressão *Kyrie eleison* (Senhor tende piedade de nós). Por fim, no Moteto *Domine Jesu*, dando ênfase ao afeto de submissão, devoção e confiança do fiel para com seu Senhor.

Mediante essas ponderações, enfatizamos os desafios de ordem hermenêutica em identificar e diferenciar gestuais das figuras retóricas numa categorização e universo comum a todos. Tal como observado, nos três exemplos, do *Pater Mihi* e *O Vos Omnes* do Moteto dos Passos, os quais podem ter duas possíveis aplicações de figuras retóricas melódicas. Por esse motivo, é imprescindível uma busca constante de um estudo mais detalhado e descritivo sobre questões relacionadas ao uso de mecanismos retórico-musicais, adicionando maiores números de exemplos para análise.

Enfim, nos oito exemplos aqui verificados, adicionados à observação desses elementos retóricos, tal qual a figura do *Polyptoton*, além da relação texto-música e das funções harmônicas, confirmam a disposição dos recursos retóricos por Manuel Dias de Oliveira nessas peças, assim como da possibilidade da retórica como instrumento analítico para a compreensão dos processos composicionais nas músicas produzidas nesse período.

## Referências

ALMEIDA, João Ferreira de. *Bíblia de Estudo de Genebra*. São Paulo: Editora Cultura Cristã (Sociedade Bíblica do Brasil), 1999.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Prefácio e Introdução Manuel Alexandre Júnior, Tradução e Notas Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Revisão de texto de Levi Condinho 2. ed. Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BUELOW, George. Rhetoric and Music. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (Eds.). *The new grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. v. 21, p. 260-275.

BURMEISTER, Joachim. *Musical Poetics*. Tradução, introdução e notas, Benito V. Rivera. New Haven and London: Yale University Press, 1993.

CASTAGNA, Paulo Augusto. (Org.). *Missas: Restauração e Difusão de Partituras*. (Missa de Oitavo Tom de Manuel Dias de Oliveira-Edição de Paulo Augusto Castagna). 1. ed. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, v. 2, 2001.

DOTTORI, Maurício. Ut Rhetorica Musica: análise do moteto O Vos Omnes a dois coros, de Manoel Dias de Oliveira. *Revista Música*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 53-69. 1992.

GUIMARÃES, Elisa. Figuras de Retórica e Argumentação. In: MOSCA, Lineide do Lago Salvador. *Retóricas de ontem e de hoje*. 3. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004. p. 145-160.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de Raul Miguel Rosaldo Fernandes. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. México: Gráfica da Universidade Nacional Autônoma do México, 2000. 2 v.

OLIVEIRA, Manoel Dias de. *Matinas e Vésperas de Sábado Santo*. Ed. Mauricio Dottori. São Paulo: EDUSP (Música Brasileira 2), 2000.

\_\_\_\_\_. *Moteto dos Passos*. Partitura. Rest. Mauricio Dottori. São Paulo. s/d.

\_\_\_\_\_. *Moteto dos Passos de Manuel Dias de Oliveira* (Bajulans e O Vos Omnes). Partitura. Edição de Rafael Sales Arantes. São João do Del-Rey: IMSLP Contributor Page, 2017. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/O\\_vos\\_omnes\\_para\\_Ver%C3%B4nica\\_No.4\\_\(Oliveiro%2C\\_Manoel\\_Dias\\_de\)](https://imslp.org/wiki/O_vos_omnes_para_Ver%C3%B4nica_No.4_(Oliveiro%2C_Manoel_Dias_de))>. Acesso em: 17/5/2019.

RICCIARDI, Rubens Russomanno. *Manuel Dias de Oliveira: um compositor brasileiro dos tempos coloniais - partituras e documentos*. 142 f + anexos. Tese (Doutorado em Artes) - Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, ECA, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. *Domine Jesu de Manuel Dias de Oliveira* (s/d). Edição de Rubens Russomanno Ricciardi. *Partituras brasileiras: brazilian international songbook online-concert music* - v. 6. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), 2017.

SOARES, Eliel Almeida. *A utilização de elementos e figuras de retórica nos Ofertórios de André da Gomes*. 461 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-06032013-161515/publico/ElielAlmeidaSoares.pdf>>. Acesso em 15/7/2019.

\_\_\_\_\_. Retórica: um novo objeto de estudo na música colonial brasileira. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 3., 2014, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Unirio, 2014. p. 1-11. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/download/4668/4167>>. Acesso em: 23/5/2019.

\_\_\_\_\_. *O Emprego da Retórica na Música Colonial Brasileira*. 533 f. Tese (Doutorado em Música) - Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, ECA, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-07072017-141033/publico/ELIELALMEIDASOARESVC.pdf>>. Acesso em 18/7/2019.

\_\_\_\_\_. A retórica em quatro compositores da música colonial brasileira: Manuel Dias de Oliveira, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, André da Silva Gomes e José Maurício Nunes Garcia. *Per Musi*, v. 39, n.2 p. 1-31. Ago.2019. <<https://doi.org/10.35699/2317-6377.2019.14913>>. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/14913/12039>>. Acesso em 20/8/2019.

## Sobre os autores

Eliel Almeida Soares é graduado em Música (2008), Mestre (2012) e Doutor (2017) em Musicologia pelo Departamento e Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Desenvolveu com apoio financeiro da bolsa de doutorado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP-Processo nº2013/23600-3), pesquisas sobre as estruturas discursivas na música colonial brasileira. Também possui diversos trabalhos publicados sobre retórica musical. Atualmente faz parte do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (NAP-CIPEM-DM-FFCLRP-USP), onde desenvolve seu pós-doutoramento sob a supervisão do Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi.

Rubens Russomanno Ricciardi é compositor, maestro, pianista e musicólogo. Graduado em Música (1985), Mestre em Musicologia (1996), Doutor em Musicologia (2000) pelo Departamento de Música e Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e Livre-Docente em Teoria e Análise (2003) pela mesma instituição. Fundador, professor titular e decano do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (DM-FFCLRP-USP), onde fundou e dirige a USP-Filarmônica, o Centro de Memória das Artes, o Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM). Professor responsável pelo Festival Música Nova “Gilberto Mendes” e pelo projeto USP-Música.

Recebido em 04/09/2019

Aprovado em 15/01/2020

# MÚSICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA PARA TRAVERSO: UM OLHAR SOBRE OBRAS DE SÉRGIO ROBERTO DE OLIVEIRA E LUCIANO LEITE BARBOSA

## *BRAZILIAN CONTEMPORARY MUSIC FOR TRAVERSO: A LOOK AT WORKS BY SERGIO ROBERTO DE OLIVEIRA AND LUCIANO LEITE BRABOSA.*

Geisa Cerqueira Felipe  
Universidade Federal de Uberlândia  
[geisafelipe@gmail.com](mailto:geisafelipe@gmail.com)

### Resumo

Sons do passado têm sido cada vez mais utilizados na música contemporânea em várias partes do mundo. No Brasil, alguns compositores experimentam esses timbres diferenciados ao estreitar parcerias com músicos especialistas em instrumentos do período Barroco, como o traverso. Destacando obras de Sergio Roberto de Oliveira e Luciano Leite Barbosa, este artigo pretende contribuir para a divulgação desse repertório e para potencializar sua presença nas salas de concerto.

**Palavras-chave:** traverso; música clássica contemporânea; Sergio Roberto de Oliveira; Luciano Leite Barbosa; repertório brasileiro flauta barroca; performance.

### Abstract

Sounds from the past have been increasingly utilized in contemporary music in different parts of the world. In Brazil, some composers engage in experiences with these peculiar timbres by strengthening partnerships with musicians specialized in baroque instruments, such as the traverso. Highlighting works by Sergio Roberto de Oliveira and Luciano Leite Barbosa, this article aims to contribute to make this repertoire better known and expand its potential performance in concert halls.

**Keywords:** traverso; contemporary classical music; Sergio Roberto de Oliveira; Luciano Leite Barbosa; brazilian baroque flute repertoire; performance.

## Introdução

O traverso ou flauta transversal barroca, é um instrumento desenvolvido no final do século XVII com o intuito de ser mais adequado às demandas musicais da época, diferentes das dos períodos anteriores, que eram bem supridas pelas flautas renascentistas. Considerando-se que as flautas transversais modernas de sistema Böhm<sup>1</sup> suprem as demandas atuais, é natural que se pergunte por que haveria interesse em resgatar não somente a memória, mas também a performance com um instrumento tão antigo.

Em várias partes do mundo, há um crescente interesse pela atuação musical com os chamados “instrumentos de época”<sup>2</sup>. O fenômeno não é recente, mas pode-se cogitar que a difusão dessa prática esteja diretamente relacionada ao maior alcance à informação nos dias atuais. Quando começou o movimento da chamada interpretação historicamente orientada, o acesso às partituras, aos métodos, aos tratados e aos próprios instrumentos era muito difícil. O contato com intérpretes pioneiros e professores se dava de maneira essencialmente presencial. O Brasil acompanhou esse movimento de forma precoce, tendo em sua história nomes importantes que se dedicaram a desbravar esse campo, como, por exemplo, o cravista Roberto de Regina e o flautista Marcelo Madeira. Depois dessa geração, outros nomes importantes da flauta, a carioca Laura Rónai e o paulista Ricardo Kanji, foram respectivamente aos Estados Unidos e à Europa para continuarem sua formação. Desde então, novas gerações que estudaram no exterior, assim como alunos desses e de outros mestres brasileiros, têm retornado ao país trazendo informações atuais e refletindo as diferentes escolas de pensamento flautístico.

---

1 O sistema Böhm foi aprimorado pelo flautista, compositor e inventor Theobald Böhm em 1832. Esse sistema é o mais utilizado nas flautas transversais desde então.

2 Instrumentos originais dos séculos XVII e XVIII, por exemplo, ou réplicas dos mesmos, fabricados na atualidade por *luthiers* especializados. Normalmente, os instrumentos usados como modelo para reprodução são encontrados em museus ou em coleções particulares.



Figura 1 - Traverso com uma chave afinado em 415Hz  
Carion (França), cerca 1720-40. Feita de jacarandá, marfim e prata  
Fonte: acervo *The Metropolitan Museum of Art*



Figura 2- Flauta moderna com sistema de chaveamento Boehm afinada em 440Hz.  
Muramatsu Flutes (Japão), 1980. Feita de prata esterlina.  
Fonte: acervo pessoal da autora

Seguindo esse fluxo, há, no Brasil, cada vez mais músicos dedicando-se aos instrumentos de época; e alguns deles atuam tanto na música antiga quanto na contemporânea. Isso possibilita que surjam novas ideias para esses instrumentos, e que as mesmas sejam factíveis tecnicamente. Para os compositores interessados em explorar os timbres singulares de instrumentos de época, a contribuição desse perfil de intérprete que domina os dois campos contrastantes é muito significativa. Como será abordado neste artigo, é possível experimentar linguagens distintas no traverso, por exemplo, através de uma boa parceria intérprete-compositor.

Na intenção de avançar num futuro próximo com a investigação do objeto de estudo “música brasileira para traverso nos séculos XX e XXI”, busca-se neste artigo, lançar um olhar inicial para as propostas de dois compositores brasileiros da atualidade: os cariocas Sergio Roberto de Oliveira e Luciano Leite Barbosa.

## Sergio Roberto de Oliveira (*in memoriam*)

A amizade entre o compositor Sergio Roberto de Oliveira<sup>3</sup> e os flautistas Laura Rónai<sup>4</sup> e Tom Moore<sup>5</sup> gerou contribuições para o repertório brasileiro de flauta transversal. Neste artigo, receberão destaque as duas obras escritas por ele para flauta transversal barroca: *Circus Brasilis e Faces*.

Tom Moore dedica-se à pesquisa de composições mundiais para flauta e alguns de seus trabalhos são sobre a produção artística do amigo. Na matéria para a revista *The flutist quarterly*, intitulado *Circus Brasilis, the flute music of Sergio Roberto de Oliveira*, por exemplo, Moore aborda alguns detalhes interpretativos com o olhar de quem acompanhou de perto o processo criativo do compositor.

A fim de entender melhor os idiomatismos do instrumento para o qual queria escrever, Oliveira teve aulas de flauta transversal moderna com Rónai na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

---

3 Como anexo B ao final deste artigo encontra-se o currículo do compositor.

4 Laura Rónai é professora da classe de flauta transversal da UNIRIO e fundadora da OBU (Orquestra Barroca da UNIRIO).

5 Tom Moore é flautista e pesquisador da *Florida International University*, EUA.

(UNIRIO). Conjuntamente, ele teve oportunidade de conhecer mais sobre o traverso, já que o mesmo é uma das especialidades da professora.

A partir desse contato com o “mundo do traverso”, ele criou as obras que serão objeto de nossa análise, direcionado por conhecimentos como: teoria dos afetos<sup>6</sup>; afinação não temperada (que resulta em enarmonia inexacta); tonalidades mais exequíveis; tessitura; articulação; dedilhados de forquilha<sup>7</sup>; cromatismos e timbres específicos. Tudo isso em parceria com Rónai e Moore, que receberam dedicatórias do compositor e estrearam essas peças.

## **Circus Brasilis**

O duo para flautas barrocas *Circus Brasilis*, dedicado à Laura Rónai, teve sua estreia no Rio de Janeiro em 1999 e é composto por cinco movimentos que descrevem a chegada e a partida de um circo brasileiro: *I. Entrada, II. Apresentação, III. Lamento, IV. Acrobacias e Malabares e V. Retirada*. É importante ressaltar a narrativa oral na performance da obra, já que o compositor coloca um texto específico para ser lido antes de cada movimento.

---

6 “Teoria dos Afetos (em alemão: *Affektenlehren*): termo que descreve um conceito estético originalmente derivado de doutrinas gregas e latinas da oratória e da retórica. Assim como os oradores empregavam os recursos da retórica para controlar e dirigir as emoções de seu público, os compositores procuravam mover os afetos (i.e. emoções) do ouvinte. Da retórica, a música herdou não apenas a terminologia como também muitas analogias entre as duas artes. Os *afetos* seriam estados emocionais racionalizados que os compositores tentavam refletir na música a partir dos textos que serviam de base para a música vocal, de início, e depois mesmo para a música instrumental. Normalmente cada peça (ou movimento) exibia uma paixão preponderante, como tristeza, coragem, alegria, amor. Muitos autores do período escreveram páginas e mais páginas na tentativa de definir e codificar essas paixões em forma de música, indicando conotações respectivas de cada estilo, forma, movimento, dança, ritmo, tonalidade ou instrumento.” (RÓNAI, 2008, p. 39).

7 Depois das flautas renascentistas sem nenhuma chave veio a inserção de uma chave no traverso (Figura 1). No entanto, ainda eram necessários os dedilhados de forquilha para muitas notas cromáticas. Isto é, havia notas que soavam “fortes”, de forma mais natural no instrumento, e outras “fracas”. Essas “notas fracas” eram obtidas com dedilhado de forquilha, ou seja, as posições normais de certas “notas fortes” com adição ou subtração de determinados dedos, para que as resultantes fossem semitonadas, jogando a afinação delas mais para cima ou mais para baixo. Ao final, ainda era necessária a correção labial da embocadura para o ajuste mais exato. Por causa dessas “manobras manuais e labiais”, ouve-se a tal “qualidade desigual” das notas do traverso. Toda essa explicação será útil mais adiante quando for citado o caso “sol sostenido x lá bemol” nas figuras 6 e 7.

Sobre a forma da obra, Moore diz:

Podem-se considerar que a obra (*Circus Brasilis*) representa uma forma quiástica<sup>8</sup>, com movimentos espelhados em torno do lamento central, tanto em termos de tonalidade quanto no caráter dos movimentos. O par *Entrada-Retirada* estão ambos em si bemol maior e o par *Apresentação-Acrobacias e Malabares* está combinado com orientação tonal em ré maior/si menor, bem como compartilhando o material melódico. (MOORE, 2003, p.52, tradução nossa).

Buscando novas possibilidades com o traverso, Oliveira usou algumas técnicas estendidas, como *flutterzunge*<sup>9</sup> e *glissando*<sup>10</sup>. Dois exemplos ilustram essa observação (figuras 4 e 5):



Figura 4: Flatterzunge no compasso 12 do primeiro movimento (Entrada), na voz da primeira flauta

Fonte: Arquivo pessoal da autora



Figura 5: Glissando nos compassos 8, 9 e 10 do quarto movimento (Acrobacias e Malabares), na voz da primeira flauta

Fonte: Arquivo pessoal da autora

8 Quiasmo ou Quiasma (em grego: χιάζω, chiátso, “formar como a letra X”) é uma figura de linguagem ou uma figura de música em que elementos são dispostos de forma cruzada.

9 *Flutterzunge* (alemão), *flutter-tonguing* (inglês) ou *frullato* (italiano) é um efeito usado em instrumentos de sopro a partir de um movimento rápido do músico com a ponta da língua ou com a garganta produzindo um som contínuo de “rrrrrrr” ao mesmo tempo em que uma nota é produzida, isto é, a não soa “limpa” e sim como esse “tremido”. Normalmente são usados em repertório dos séculos XX e XXI como técnica estendida. Os compositores costumam abreviar como “Flz”, “frull”, “flat” e/ou sinais gráficos de trêmulo.

10 *Glissando* (abreviatura “gliss”) é um efeito de produzir “notas de passagem”, na maioria das vezes escalares e cromáticas, entre intervalos ascendentes ou descendentes. Nos instrumentos de sopros são feitas às vezes não com digitação, mas com movimentos específicos de embocadura.

Oliveira conhecia bem a questão da enarmonia desigual do traverso, como poderá ser observado a seguir. Mais adiante, trataremos de alguns detalhes do funcionamento desse instrumento, a fim de melhorar a compreensão do assunto.

De acordo com Moore:

Oliveira considera que a flauta barroca é um “pifano presunçoso”, que é um instrumento folclórico de madeira com pretensões, pois, diferentemente da flauta moderna, a construção do instrumento barroco não foi projetada para tocar nas doze teclas do sistema temperado “igual” de afinação nem mesmo para tocar uma escala cromática de temperamento “igual”. Assim, sol sustenido e lá bemol têm na verdade afinações diferentes, obtidas usando dedilhados diferentes. Ele se refere a isso no texto que acompanha o primeiro movimento, que fala da “injustiça” de seus quartos, um trocadilho em português, já que a palavra significa “desafinado” e “injusto”. (Moore, 2003, p. 52, tradução nossa).

A mesma ideia pode ser lida previamente em Harnoncourt<sup>11</sup>:

[...] se compararmos uma flauta de prata Böhm com uma flauta de uma chave de Hotteterre<sup>12</sup>, constataremos que na flauta Böhm todos os semitons soam de modo semelhante, enquanto que na flauta Hotteterre, em virtude das dimensões variáveis dos orifícios e dos inevitáveis dedilhados em forquilha, praticamente cada nota tem uma cor diferente. A flauta Böhm também soa mais forte, mas sua sonoridade é mais pobre, mais “achatada”, mais uniforme. (HARNONCOURT, 1984, p. 102-103).

---

11 Nikolaus Harnoncourt (Alemanha, 1929-Áustria, 2016): intérprete e estudioso de música antiga.

12 “Jacques-Martin Hotteterre ‘Le Romain’ (Paris, 1674-1763): Compositor e instrumentista francês. Fagotista e flautista da corte francesa, foi um professor e fabricante de instrumentos de muito sucesso. [...] Seu *Principes de la flûte traversière* (1707) foi um dos primeiros tratados sobre a execução da flauta.” (SADIE, 1994, p. XX)

A imagem abaixo é um excerto da primeira página de *Circus Brasilis*. Observa-se que, no compasso 2, a primeira flauta toca um lá bemol no terceiro tempo junto com um sol sustenido da segunda flauta. Essas notas não soam na mesma afinação e, na sequência, o compositor deixará claro que tal escrita foi proposital.

para Laura Rónai

## Circus Brasilis

duo for flutes

I

**Entrada**

Sergio Roberto de Oliveira  
Op. 5

Peço licença a Deus para subverter Sua ordem.  
Minha brasilidade se manifesta, oriunda de  
Seus modos, na injustiça de minhas quartas.

♩ = 60

Figura 6: Excerto da primeira página de *Circus Brasilis*  
Fonte: Acervo pessoal da autora

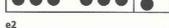
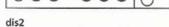
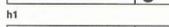
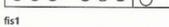
Na figura abaixo, observa-se o texto em alemão que diz “gis1 (*einwärts drehen*)” e, ao lado, “as1”. Gis1 significa “sol sustenido da primeira oitava”; *einwärts drehen* significa “virar para dentro”, numa menção de abaixar a afinação, virando o orifício do bocal para dentro, e as1 significa “lá bemol da primeira oitava”. Al1 significa “lá natural da primeira oitava”.

## TRAVERSFLÖTE Griffabelle nach Hotteterre

Hotteterre stellt in seiner Griffabelle Ganz- und Halbtöne vor, aufsteigend die erhöhten Halbtöne, absteigend die erniedrigten Halbtöne. Im Text werden in Kapitel 3, 4, 5 und 7 noch weitere Alternativgriffe genannt. Die folgende Griffabelle vereinigt diese Informationsquellen. Dabei ist hier die graphische Behandlung der Klappe umgekehrt wie bei Hotteterre:

- Tonloch bedeckt oder Klappe gedrückt
- Tonloch offen oder Klappe nicht gedrückt
- ◐ Tonloch halb bedeckt

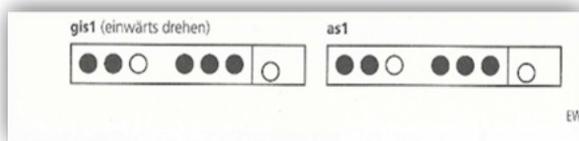
**dis1** (durch Ansatz und Einwärtsdrehen einen Halbton tiefer spielen)



EW 924 • Seite 62

Figura 7: Tabela de dedilhado para traverso por Hotteterre  
Fonte: KAISER (2014, p.62)

Abaixo pode-se observar dois recortes da tabela para focalizar os dedilhados. ○ de sol sustenido que é a posição de lá natural “abaixado - forquilhado” com três dedos da mão direita e abaixando ainda mais a afinação ao virar o bocal da flauta para dentro (*einwärts drehen*) enquanto a nota “enarmônica” lá bemol da primeira tem exatamente a mesma “forquilha”, mas sem corrigir a afinação para baixo, soando portanto mais alta.



As diferenças de dedilhados eram comuns em alguns instrumentos do Barroco e eram responsáveis pelas diferentes “cores” em determinadas notas. Essas nuances possibilitavam um caráter especial a cada tonalidade. Um compositor do Barroco escolhia, portanto, uma tonalidade sabendo como ela soaria em cada instrumento. Então, além do timbre diferenciado das notas obtidas por posições de forquilha, as tabelas de digitação traziam também posições distintas para notas enarmônicas, a fim de buscar a sonoridade característica de cada tonalidade.

Em seu livro *O discurso dos sons*, Harnoncourt diz:

[...] há frequentemente dedilhados alternativos para as notas enarmônicas; os sistemas e afinação barrocos e pré-barrocos continuaram vigentes ainda por bastante tempo, enquanto que instrumentos posteriores se dirigiam a uma escala cromática homogênea. É evidente que estes sistemas de afinação, extremamente diferenciados, exercem uma grande influência, não somente sobre as características tonais, mas também sobre a fusão sonora dentro de uma orquestra ou de um conjunto. (HARNONCOURT, 1998, p. 103).

Em abril de 2017, Oliveira convidou os flautistas Geisa Felipe<sup>13</sup> e Rudi Garrido<sup>14</sup> para gravarem seus duos de flauta no seu estúdio “A CASA”, no Rio de Janeiro. A intenção do compositor era realizar o primeiro registro em áudio profissional dessas obras. Na ocasião, ele enviou as partituras e conversou sobre o projeto por mensagens *on-line* com os músicos. Seriam cinco as obras, na ordem: *Circus Brasilis*, *Faces*, *Mot pour Laura*, *Miss you* e *Silêncio*.

Durante a comunicação compositor-intérpretes, Oliveira deu detalhes do processo composicional à flautista Geisa Felipe, destacando-se:

- Nenhuma obra era tonal;

---

13 Professora de flauta transversal da Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

14 Professor de Música do Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ).

- As duas primeiras (*Circus Brasilis e Faces*) foram escritas para travesso e não eram temperadas, por isso haveria um momento de sol susinado *contra* lá bemol, onde haveria uma dissonância esperada e que ele considerava “bela”;

- Ele trabalhou consultando uma tabela da “teoria dos afetos” para *Circus Brasilis e Faces*, pensando detalhadamente quais notas ele queria que soassem mais ou menos brilhantes.

## **Faces**

Escrita em 2000 para duo de flautas barrocas, *Faces* teve sua estreia no mesmo ano em Nova Jersey, Estados Unidos. Assim como *Circus Brasilis*, também foi dedicada a Tom Moore e Laura Rónai. Diferentemente da anterior, há uma indicação do compositor na capa de *Faces* de que a mesma é para duas flautas barrocas. Esse dado catalográfico é importante, a fim de que não se confunda com duo para flautas modernas.

O título foi escolhido pelo compositor por se tratar de uma palavra com grafia e significado idênticos em português e em inglês. Não somente no sentido de “rosto”, mas também no de “características”, “expressões” e “lados”. Além do título da obra, também os títulos de cada um dos movimentos em português e inglês, representam nuances do relacionamento amoroso entre uma brasileira e um americano. Essa informação é fundamental para o intérprete transmitir ao ouvinte as intenções do compositor. Oliveira usa constantemente tensões sonoras geradas por intervalos de meio tom entre as flautas para representar as “tensões emocionais” de um flerte, de uma paquera em forma de música. Pode-se observar na figura 9 que nos primeiros compassos do primeiro movimento “Olhos/*Eyes*” as duas flautas mantêm juntas sol natural e sol susinado, por exemplo. No início do segundo movimento “Coração/*Heart*”, a segunda flauta começa e se mantém num *ostinato* do ritmo cardíaco, o coração representado no sentido físico e no sentido figurado da paixão (figura 10). A escrita de Oliveira é também desenhada por fluxos de afastamento e aproximação, vezes que às vezes estão com as mesmas notas, e de repente se separam e voltam, se procuram e se encontram, como no terceiro movimento “Mãos/*Hands*” (figura 11). E no último movimento “Dança/*Danse*” observam-se fraseados que se envolvem, com uma voz “dançando” em volta da outra, que

tenta se acercar e retorna e tenta de novo, como um gesto mesmo de conquista (figura 12).

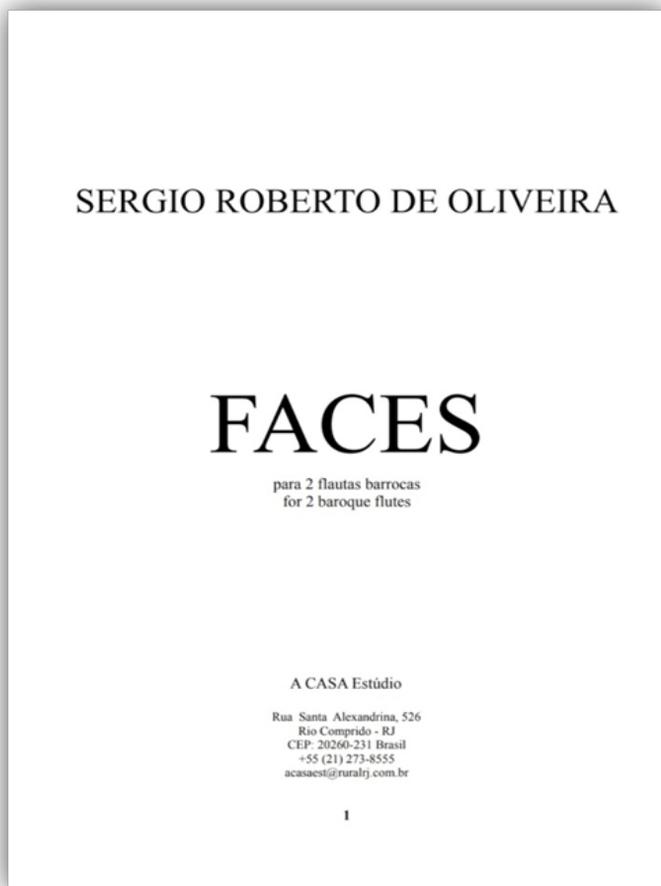


Figura 8: Capa da partitura da obra *Faces*

Para Laura Rónai e Tom Moore

# FACES

## I - Olhos / Eyes

Sergio Roberto de Oliveira

♩ = 96

*mp*

The musical score for 'I - Olhos / Eyes' is written for two staves in common time (C). The tempo is marked as quarter note = 96. The music begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The upper staff features a series of half notes, while the lower staff has a more active accompaniment with eighth notes and some rests. The piece concludes with a final cadence.

Figura 9: I Movimento - Olhos/Eyes

♩ = 60

### II - Coração / Heart

*mf*

The musical score for 'II - Coração / Heart' is written for two staves in 6/8 time. The tempo is marked as quarter note = 60. The upper staff starts with a whole rest followed by a melodic phrase in mezzo-forte (*mf*). The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Figura 10: II Movimento - Coração/Heart

♩ = 112

Sorrateiro

### III - Mãos / Hands

*p*

The musical score for 'III - Mãos / Hands' is written for two staves in 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 112. The piece is in a 'Sorrateiro' style. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic, featuring a melodic line with grace notes. The lower staff has a simple accompaniment with eighth notes.

Figura 11: III Movimento - Mãos/Hands

♩ = 88

IV - Dança / Dance

Figura 12: IV Movimento – Dança/Dance  
 Fonte: Acervo pessoal da autora

Alguns outros pontos também interessantes a ressaltar são:

– O uso de técnica estendida (como em *Circus Brasilis*), vide o uso do *glissando* nos compassos 15 e 16, na voz da primeira flauta (I Movimento – *Olhos*):

O ritmo de baião, nos compassos 26 a 19, na voz da segunda flauta (IV Movimento – *Dança*):

Das cinco obras de Oliveira aqui citadas, duas (*Faces e Mot pour Laura*) chegaram a ser publicadas pela editora *Falls House Press*.

Sobre as duas obras escritas para duo de traversos (*Circus Brasilis e Faces*) nenhum registro de performance impresso, em áudio ou audiovisual foi encontrado pela autora para ilustrar e/ou exemplificar a escuta ativa neste artigo.

O projeto de abril de 2017 com os amigos, os flautistas Geisa Felipe e Rudi Garrido, para registrar esse repertório em estúdio foi lamentavelmente interrompido pelo falecimento do compositor em julho do mesmo ano.

## Luciano Leite Barbosa – *Vanishing Point*

Em 2017, Luciano Leite Barbosa<sup>15</sup> compôs a obra *Vanishing Point* para traverso em 392 Hz e difusão eletrônica. Um dos atrativos para ele foi justamente o timbre específico desse instrumento com afinação mais baixa<sup>16</sup>. O compositor considera a possibilidade da execução com outras afinações, sendo necessária a transposição dos sons eletrônicos para tal. Mas demonstra sua predileção por 392Hz original na página de instruções da partitura (figura 13).

A seguir, um excerto do depoimento<sup>17</sup> do compositor sobre a obra, concedido à autora deste artigo em novembro de 2019:

*Vanishing Point*, em português, significa “ponto de fuga” e é inspirada pelo conceito da geometria, onde linhas paralelas se cruzam no horizonte. Esse conceito é aplicado na perspectiva para criar a sensação de profundidade em uma tela, sendo utilizado na pintura a partir do Renascimento.

Seguindo esse conceito, a ideia da peça foi de alternar dois multifônicos – um em sol sustenido e outro em si bemol – que “simbolizam” as retas paralelas. A ideia de abordar um tema ligado à perspectiva surgiu como consequência

---

15 Como anexo C ao final deste artigo encontra-se o currículo do compositor.

16 A maioria dos traversos dos séculos XVII e XVIII era construída com afinação 415Hz. Um traverso em 392Hz não é o mais usual atualmente e sim as réplicas em 415Hz. Por isso o destaque para o informe de que o compositor procurou especificamente o timbre do instrumento com afinação mais baixa.

17 O depoimento completo do compositor encontra-se como anexo A.

do trabalho com o traverso, que, por ser um instrumento barroco, evoca um período histórico distante, assim como seus artistas e suas técnicas. (BARBOSA, 2019)

Além de multifônicos<sup>18</sup>, a obra apresenta também outros recursos modernos, porém não usuais para o traverso, como quartos de tom (sistemas microtonais) e *glissando* (figura 14). Durante o processo de composição, Barbosa precisou da colaboração de um flautista barroco por conta das diferenças técnicas, além de sonoridades, entre os instrumentos dos séculos XVII/XVIII e os atuais.

Por outro lado, a peça *Vanishing Point* apresenta influências contemporâneas e trabalha técnicas instrumentais bastante atuais. No plano estético, a minha intenção foi a de extrair sons complexos a partir de poucos elementos. A ideia foi de criar uma peça quase 'monocromática', explorando ao máximo as nuances de uma só cor instrumental. Por trabalhar com a repetição de sons, a peça tem um caráter contemplativo, sugerindo que as sonoridades recorrentes levem o ouvinte a se concentrar no movimento dos harmônicos presentes no interior do som do traverso. (BARBOSA, 2019)

*Vanishing Point* foi uma das obras premiadas na XXIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, estreando no Brasil em 13 de novembro de 2019. Nesta ocasião, foi interpretada pela flautista Geisa Felipe e pelo compositor Marcelo Carneiro<sup>19</sup>. De acordo com Barbosa, "o aspecto colaborativo foi também parte do processo para o concerto da Bienal, dessa vez à distância, com ajustes realizados antes e depois dos ensaios". No decorrer da performance na Sala Cecília Meirelles, Rio de Janeiro, a flautista se apresentou sozinha no palco, sem amplificação, enquanto os sons eletroacústicos eram tocados por Carneiro a partir de um computador centralizado na plateia. Devido às grandes dimensões desta sala de concertos e aos sons acústicos do traverso intencionados por Barbosa em dinâmicas que chegavam ao *pianíssimo*, os intérpretes

---

18 Tipo de técnica estendida usada para se obter sons não tradicionais de um instrumento, normalmente para soar duas ou mais notas ao mesmo tempo em instrumentos melódicos.

19 Professor de composição na UNIRIO.

precisaram utilizar “click tracks”<sup>20</sup> para uma execução mais precisa. Num conjunto cênico, eles ainda se apresentaram de forma discreta, tanto em figurino quanto em movimentos, o que contribuiu para que a obra transmitisse ao público resultantes sonoras quase que “meditativas”, um dos objetivos do compositor. Toda a performance foi registrada em áudio e vídeo pela TV Brasil.

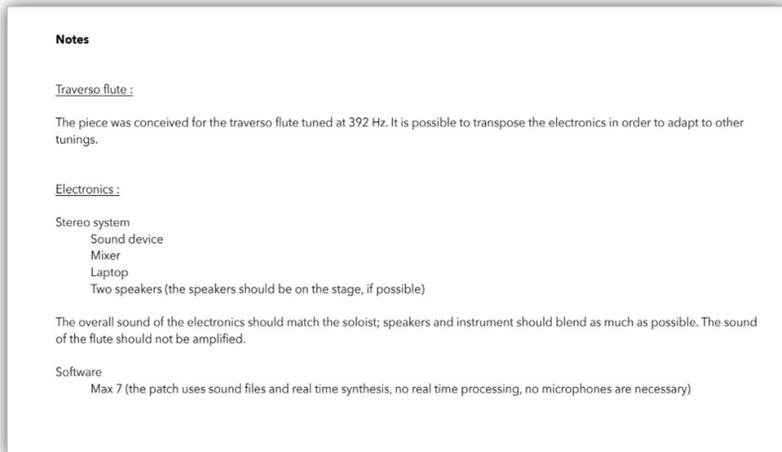


Figura 13 – Instruções para interpretação de *Vanishing Point*.

---

20 Uma “faixa de clique” é uma série de dicas de áudio usadas para sincronizar gravações de som ou às vezes para sincronizar com uma imagem em movimento.

# Vanishing Point

for traverso flute and electronics

Luciano Leite Barbosa

♩ = 60

Electronics

Traverso Flute

elec.

trav. fl.

cue 1

cue 2

*pp* *p* *ppp* *mp* *ppp*

*p* *pp* *mp* *ppp*

Figura 14 - Primeira página da obra  
Fonte: Acervo pessoal da autora

Exemplo de multifônico com dedilhado sugerido no compasso 3  
(sol sustenido com lá sustenido quarto de tom para baixo):

*mp*

Exemplo de quarto de tom sol sustenido para baixo, *glissando*, e dinâmica em *ppp* (*pianississimo*) no compasso 2:

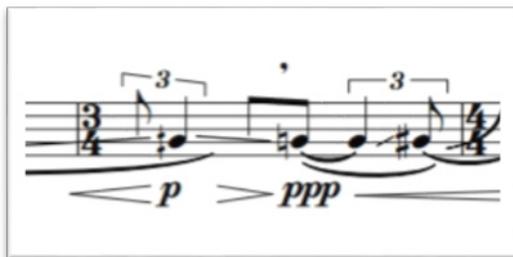


Figura 15: QR code para acesso ao vídeo da estreia mundial da obra em 2017

## Comentários Finais

A partir desta abordagem sobre música brasileira contemporânea para traveso, pode-se salientar que: há interesse tanto de compositores quanto de intérpretes nesse perfil de criação; há público atraído por novas sonoridades, seja em salas de concerto, durante bienais ou em meios acadêmicos nacionais e internacionais; há, atualmente, mais instrumentistas brasileiros se dedicando ao estudo de instrumentos de época, como o traveso, o que facilita o “laboratório” com a composição.

No entanto, observa-se que ainda há dificuldade de acesso a essas obras, as quais muitas vezes se encontram somente em acervos pessoais de compositores e intérpretes. Seria positivo, portanto, pensar numa forma mais estruturada de catalogação desse repertório, bem como registro audiovisual do mesmo.

Acredita-se que no Brasil ainda haja carência de material composicional para traveso pela escassez de conhecimento sobre as possibilidades técnicas do mesmo. Há profissionais da música antiga que apreciam atuar também na música contemporânea. Os que têm esse perfil mais “híbrido” costumam colaborar com compositores contemporâneos de diferentes estéticas. O presente artigo procura trazer entusiasmo e assim fortalecer o estreitamento dessas relações. Através da apresentação das obras de Sergio Roberto de Oliveira e Luciano Leite Barbosa para traveso, espera-se contribuir para novas criações no cenário musical brasileiro.

## Referências Bibliográficas

BARBOSA, Luciano. Luciano Leite Barbosa, compositor: depoimento concedido à flautista Geisa Felipe para a elaboração deste artigo. Uberlândia/Paris, novembro de 2019.

\_\_\_\_\_. Luciano Leite Barbosa e WU, Yu-Chen, compositor e intérpretes: vídeo da performance de estreia da obra *Vanishing Point*. QR code gerado a partir do endereço: [https://www.youtube.com/watch?v=7nLxV6dZ\\_Nk](https://www.youtube.com/watch?v=7nLxV6dZ_Nk), acesso em 28/10/2019.

\_\_\_\_\_. Sobre-biografia (português). Luciano Leite Barbosa, 2019. Disponível em: <https://www.lucianoitebarbosa.com/>. Acesso em 02/12/2019

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. *O Diálogo Musical*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

HOTTETERRE, Jacques-Martin. *Principes de la Flûte Traversière*. 1<sup>o</sup> Edição Magdeburg: Ed. Walhall, 2014. KAISER, Karl. Magdeburg: Edition Walhall, 2014.

MOORE, Tom. "Circus Brasilis: the flute music of Sergio Roberto de Oliveira". *The Flutist Quarterly*. Edição de inverno (*Winter edition*) de 2003, p.48 a 54.

OLIVEIRA, Sérgio. Sérgio Roberto de Oliveira, compositor: depoimento à flautista Geisa Felipe sobre suas obras para duo de flautas barrocas. Rio de Janeiro, abril de 2017.

\_\_\_\_\_. Currículo, link lattes - Professores - PROEMUS - UNIRIO, 2014. Disponível em: <http://www.unirio.br/proemusteste/docentes/sergio-roberto-de-oliveira>. Acesso em 02/12/2019

RÓNAI, Laura. *Em Busca de um Mundo Perdido: Métodos de Flauta do Barroco ao Século XX*. 1<sup>o</sup> Edição Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

TRANSVERSE FLUTE ca 1720-40. *The Metropolitan Museum of Art*, 2019 Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/504256>. Acesso em 14/01/2020

## ANEXO A - Depoimento do compositor Luciano Leite Barbosa

*“Vanishing Point – programa e concertos*

*Vanishing Point*, em português, significa “ponto de fuga” e é inspirada pelo conceito da geometria, onde linhas paralelas se cruzam no horizonte. Esse conceito é aplicado na perspectiva para criar a sensação de profundidade em uma tela, sendo utilizado na pintura a partir do Renascimento.

Seguindo esse conceito, a ideia da peça foi de alternar dois multifônicos – um em sol sustenido e outro em si bemol – que “simbolizam” as retas paralelas. A ideia de abordar um tema ligado à perspectiva surgiu como consequência do trabalho com o traverso, que, por ser um instrumento barroco, evoca um período histórico distante, assim como seus artistas e suas técnicas.

Por outro lado, a peça *Vanishing Point* apresenta influências contemporâneas e trabalha técnicas instrumentais bastante atuais. No plano estético, a minha intenção foi a de extrair sons complexos a partir de poucos elementos. A ideia foi de criar uma peça quase ‘monocromática’, explorando ao máximo as nuances de uma só cor instrumental. Por trabalhar com a repetição de sons, a peça tem um caráter contemplativo, sugerindo que as sonoridades recorrentes levem o ouvinte a se concentrar no movimento dos harmônicos presentes no interior do som do traverso.

A obra foi escrita para o flautista Cheng-Yu Wu e estreada pelo mesmo intérprete em maio de 2017, na cidade de Boston, EUA. O processo de criação da obra foi colaborativo, incluindo seções de experimentação, gravações de trechos da obra, com os ajustes e correções feitos diretamente a partir das sugestões do instrumentista. Após a estreia, a peça foi gravada e incluída no CD ‘Parallaxis’ do mesmo intérprete.

Em 2018, a peça foi interpretada por Samuel Casale, na *Cité Internationale des Arts*, França. Essa versão contou com uma adaptação da peça para a afinação 415 Hz. O aspecto colaborativo esteve presente também nessa interpretação e resultou na edição de alguns sons da parte eletrônica.

Recentemente, *Vanishing Point* foi selecionada para a XXIII Bienal de Música Contemporânea Brasileira, que ocorreu em novembro de 2019. Nessa mais recente versão, a peça foi interpretada pela flautista Geisa Felipe e pelo compositor Marcelo Carneiro, que se encarregou da difusão dos sons eletrônicos. Para essa interpretação da peça, o trabalho com a flautista Geisa Felipe foi, sobretudo, de investigação das sonoridades sugeridas pela partitura. Outra questão foi a adaptação e pesquisa dos sons multifônicos, que variam a cada instrumento, assim como o controle dos harmônicos a serem destacados. O aspecto colaborativo foi também parte do processo para o concerto da Bienal, dessa vez à distância, com ajustes realizados antes e depois dos ensaios. A peça foi interpretada no dia 13 de novembro na Sala Cecília Meireles, no Rio.” (BARBOSA, depoimento à autora deste artigo em novembro de 2019)

## **ANEXO 2 - Currículo do compositor Sergio Roberto de Oliveira**

### ***Sergio Roberto de Oliveira***

(Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1970 - Rio de Janeiro, 19 de julho de 2017)

Indicado ao Grammy Latino 2011 na categoria “Melhor Composição Clássica Contemporânea” e no Grammy Latino 2012 pelo CD “Prelúdio 21 -Quartetos de Cordas” no qual atuou como produtor e compositor, Sergio Roberto de Oliveira vem participando ativamente do cenário musical brasileiro e internacional. No exterior, sua obra tem tido destaque notadamente nos EUA e na Inglaterra, com palestras, entrevistas, concertos e publicação de obras. É um dos compositores mais ativos e executados da música contemporânea brasileira.

Formado em Composição pela UNIRIO, estudou ainda com César Guerra-Peixe. Participou de diversos cursos na área de produção cultural em instituições como a Fundação Getúlio Vargas e SEBRAE.

Na Inglaterra, sua obra “Expresso” é publicada pela Peacock Press. Lá, participou de concertos da The North West Composers’ Association e The British Academy of Composers and Songwriters, além do lançamento do seu CD “Sem Espera” em Londres (a convite da Embaixada Brasileira) e em Manchester (na University of Salford).

Nos EUA a obra de Oliveira tem sido divulgada desde 1999. São dezenas de concertos e encomendas, além da participação, como compositor, do CD do grupo Mélomanie. Neste país, Oliveira tem as obras "Faces" e "Mot pour Laura" publicadas pela editora Falls House Press. Vários artigos em revistas especializadas e sites têm citado o compositor, como The Flutist Quarterly ("Circus Brasilis - The flute music of Sergio Roberto de Oliveira"), Early Music America ("Something New for Early Music") site Andante ("The heirs of Villa-Lobos), 21st Century Music, etc. Sergio tem sido convidado constantemente para palestras em universidades americanas, já tendo proferido duas dezenas delas em universidades como Princeton e Duke. Em 2009 foi Artist-in-Residence na mesma Duke University. Além dos EUA e Inglaterra, a música de Oliveira tem sido tocada também na Holanda (Amsterdam), México (Cidade do México), Itália (Milão, Trento, Udine e Pavia) e Sérvia (Nis). A revista espanhola Sonograma já publicou 3 entrevistas com Sergio.

Seu grupo de compositores, Prelúdio 21, é um dos mais ativos do mundo. Tem tido destaque no cenário da música contemporânea brasileira, atuando há 15 temporadas ininterruptas e apresentando, desde 2008, uma série permanente de concertos mensais, a única da Música Contemporânea Carioca. Oliveira é ainda membro do grupo de compositores Vox Novus, baseado em Nova York.

Sergio é proprietário da empresa A Casa Estúdio, que congrega estúdio de gravação e ensaio, o selo A Casa Discos e a produtora A Casa Produções. Entre outros trabalhos, criou em 2013 o Festival Internacional Compositores de Hoje. Seu projeto "QUINZE", amplamente divulgado pela mídia, contou com o lançamento de 5 CDs autorais, uma série de 13 concertos semanais e a participação de 130 músicos e 27 compositores do Rio de Janeiro, Bahia, Canadá e Estados Unidos.

Sua discografia apresenta 14 CDs como produtor, 13 como compositor, 22 como produtor fonográfico, 2 como arranjador e 2 como pianista. Seu catálogo de composições apresenta mais de 115 obras para diversas formações.

Sergio Roberto de Oliveira é membro da Academia Latina de Artes e Ciência da Gravação.

Fonte: <http://www.unirio.br/proemusteste/docentes/sergio-roberto-de-oliveira>

## ANEXO 3 – Currículo do compositor Luciano Leite Barbosa

### *Luciano Leite Barbosa*

Nascido no Rio de Janeiro, Luciano Leite Barbosa (1982) é compositor e se interessa pela composição assistida por computador. Iniciou seus estudos em composição acústica e eletroacústica na UNIRIO, onde estudou com Dawid Korenchandler, Marcos Lucas e Vania Dantas Leite. Em 2010, mudou-se para os EUA, onde cursou o doutorado em composição musical na *Boston University*, sob a orientação do professor Joshua Fineberg. Na universidade, teve a oportunidade de estudar com importantes professores convidados, entre eles Salvatore Sciarrino, Olga Neuwirth, Beat Furrer, Philippe Leroux.

Eleito pela crítica do prestigiado jornal americano *The Boston Globe*, Luciano teve suas composições apresentadas em concertos e festivais internacionais como *ManiFeste IRCAM* (França), *Gaudeamus Muziek Week* (Holanda), *Unehörte Musik* Berlin (Alemanha), *Domaine Forget* (Canadá), *Contemporary Encontros* (Israel), *Universidade de Altitude* (França), executados por alguns dos mais importantes conjuntos de música contemporânea, como o *Quarteto Arditti*, o *Nieuw Ensemble*, *Les Cris de Paris*, o *JACK Quartet* e o *Ensemble Dal Niente*.

Recentemente, sua obra foi lançada em festivais e concursos internacionais, entre eles o *Domaine Forget / Rencontres de Music Nouvelle 2013*, o *Ossia New Music Competition 2015* e o 2º Concurso para Compositores Brasileiros do Novo Conjunto 2011. Luciano foi contemplado em 2016 e em 2019 com o Prêmio Funarte de Composição Clássica.

Em 2017/2018, Luciano participou do *Cursus* - um programa intensivo em tecnologia musical utilizado pelo IRCAM (França), tendo sido contemplado também com uma residência artística na *Cité Internationale des Arts*. Suas partituras são publicadas pela editora *Babel Scores*.

Fonte: <https://www.lucianoleitebarbosa.com>

## Sobre a autora

Geisa Cerqueira Felipe é professora de flauta transversal da Universidade Federal de Uberlândia. Estudou traverso com Karl Kaiser na Musikhochschule Freiburg e na Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main, Alemanha.

Plataforma lattes:

<http://lattes.cnpq.br/9581750301619250>

Recebido em 11/12/2019

Aprovado em 18/01/2020

# SOM E VERDADE: PESQUISA INTERDISCIPLINAR EM SOM E COMPOSIÇÃO MUSICAL

## *SOUND AND TRUTH: AN INTERDISCIPLINARY RESEARCH IN SOUND AND MUSICAL COMPOSITION*

Paulo C. Chagas  
Universidade da Califórnia  
[paulo.chagas@ucr.edu](mailto:paulo.chagas@ucr.edu)

### Resumo

Este artigo examina alguns aspectos da minha recente pesquisa interdisciplinar em fenomenologia do som e composição musical, a qual explora questões filosóficas, culturais, sociais e políticas, e estabelece um diálogo subjetivo e multipolar com a tecnologia. As novas formas de escuta mediadas tecnologicamente, os novos processos de produção, manipulação e transformação do som ocupam nossos espaços físicos e existenciais. Wittgenstein sugere que o som é apenas a superfície da música e que a obra musical esconde algo mais profundo que dificilmente pode ser descrito por modelos lógico-filosóficos ou teorias científicas. Como ilustração do meu trabalho de composição, discuto algumas ideias da minha obra *A Geladeira* (2014), oratório digital que tematiza a minha experiência de tortura durante a ditadura militar no Brasil e reflete sobre o conceito de absurdo da filosofia existencial de Camus. A fenomenologia da consciência do tempo de Husserl respalda minha pesquisa em fenomenologia do som focada na música eletroacústica. Com base nas discussões de Kuhn, introduzo a ideia um paradigma eletroacústico como matriz disciplinar da música contemporânea. Examinoo conceito de aparelho, sob os pontos de vista de Agamben e Flusser, como uma noção chave para se compreender a atual fase do capitalismo e as estruturas de comunicação e criatividade da sociedade cibernética. Finalmente, discuto a visão de que a verdade é a essência da arte, a partir de Heidegger. A arte nos ajuda a desenvolver uma nova compreensão do ser, que se distancia da experiência estética moderna de um objeto de arte para uma abordagem pós-moderna da obra de arte. A universidade é um ambiente privilegiado para observar conexões interdisciplinares entre disciplinas artísticas e as interseções

entre arte, tecnologia e sociedade, superando a interpretação e disseminação de conhecimentos científicos e humanísticos e oferecendo múltiplas perspectivas para o avanço da pesquisa e do pensamento crítico.

**Palavras-chave:** Som; Tecnologia; Tortura; Paradigma; Aparelho.

## Abstract

This article examines some aspects my recent interdisciplinary research on sound phenomenology and musical composition, which explores philosophical, cultural, social, and political issues and engage a subjective and multipolar dialog with technology. New forms of technologically mediated listening, new processes of producing, manipulating, and transforming sound shape our lives and occupy our physical and existential living spaces. Wittgenstein suggests that sound is only the surface of music and that the musical work conceals something more profound that can hardly be described by logical-philosophical models or scientific theories. As an illustration of my compositional work, I discuss some ideas of my work *The Refrigerator* (2014), digital oratorio that thematizes my experience of torture during the military dictatorship in Brazil and reflects on Camus existential philosophical concept of absurdity. Husserl's phenomenology of time consciousness supports my research on sound phenomenology focused on electroacoustic music. Based on Kuhn's concept of scientific paradigm, I draft the idea of an electroacoustic paradigm as disciplinary matrix of contemporary music. I examine the concept of apparatus from the points of view of Agamben and Flusser as a key notion for understanding the current phase of capitalism and the structures of communication and creativity of the cybernetic society. Finally, I discuss Heidegger's view of truth as the essence of art. Art help us to develop a new understanding of the being that moves from a modern aesthetic experience of an art object to a post-modern approach to the work of art. The university is a privileged environment to observe interdisciplinary connections between artistic disciplines and the intersections between art, technology, and society. The university's role is not only to interpret and spread scientific and humanistic knowledge but to embrace cultural diversity by offering multiple perspectives for advancing research and critical thinking.

**Keywords:** Sound; Technology; Torture; Paradigm; Apparatus.

## **Introdução: pós-história, evolução, consciência, ética e estética, conhecimento e entendimento**

Gostaria de iniciar este texto abordando algumas questões filosóficas que orientam a minha pesquisa. Falarei sobre os conceitos de pós-história, evolução, consciência humana, ética e estética. Em seguida apresentarei dois exemplos da pesquisa recente que desenvolvo na Universidade da Califórnia, Riverside, a primeira no campo da composição, e a segunda no campo da fenomenologia do som.

Estamos vivendo um período de grandes turbulências e profundas transformações. O processo de globalização desperta a consciência da humanidade como um todo único, mas provoca também movimentos de oposição de caráter reacionário. O fascismo ganhou terreno em muitos países, inclusive no Brasil. A luta pela hegemonia intensifica os conflitos entre as nações imperialistas e aumenta a possibilidade de confrontos militares de grande escala. As duas guerras mundiais do século XX estabeleceram patamares de destruição e violência que abalaram nossa crença em valores humanistas e culturais. A segunda guerra, sobretudo, colocou o ser humano diante de situações absurdas: por um lado, a perversão do Holocausto e dos genocídios perpetrados contra comunidades, grupos étnicos e religiosos; por outro lado, o apocalipse da bomba atômica com o extermínio em massa de forma cega e indiscriminada. A realidade do Holocausto e da bomba atômica nos trouxeram a consciência de que a razão e a inteligência não são suficientes para nos livrar do perigo da barbárie. Não só podemos utilizar a nossa inteligência para perseguir e matar seres humanos, como fizemos sistematicamente em Auschwitz e indiscriminadamente em Hiroshima, como também empregar a razão, o aparelho estatal e os avanços da tecnologia para conseguir esses objetivos.

O filósofo checo-brasileiro Vilém Flusser (1920-1991) cunhou o conceito de pós-história para escancarar o sentimento de absurdo desencadeado por esses eventos do século XX (FLUSSER, 1983a). O absurdo deriva da racionalização da vida, da sociedade e da cultura, que se confunde com a própria noção de progresso histórico, e que constituiu o grande sintoma da nossa crise civilizatória. Os modelos inaugurados com os eventos de Auschwitz e Hiroshima resultam da nossa crença em valores civilizatórios, que se revelam incapazes de nos livrar do espectro da ignorância e da alienação. Auschwitz e Hiroshima não foram acidentes de percurso, e sim protótipos do aparelhamento

pós-histórico, político, administrativo e científico, que são impulsionados pelo desenvolvimento da tecnologia. As imagens técnicas, as mídias de comunicação de massa, o computador, a cibernética e inteligência artificial, são produtos de um processo tecnológico que afeta e transforma nosso espaço existencial. Vivemos um esgotamento de processos históricos, que minam valores civilizatório como a democracia e os direitos humanos. Uma idolatria de signos substitui o mundo real por simulações do mundo, que impulsionam vários tipos de fanatismos políticos, religiosos e cientificistas. A ascensão de ideias totalitárias e do fascismo, neste início do século XXI, são fenômenos que apontam para a *magicização* da vida, um processo que elimina a consciência histórica e implanta o poder alienador dos aparelhos técnicos e inteligências artificiais, com a consequente crença mitológica na capacidade desses dispositivos.

Essas questões preliminares nos permitem introduzir algumas ideias sobre a evolução e a consciência humana. O grande místico e pensador contemporâneo indiano Sadhguru (2018), ao ser indagado sobre quem, na sua opinião, contribuiu mais efetivamente para o desenvolvimento da consciência humana no Ocidente, respondeu sem hesitar: o biólogo Charles Darwin. Por que um biólogo e não, por exemplo, um filósofo? Porque, disse Sadhguru, Darwin foi o primeiro cientista ocidental que elaborou a possibilidade da *evolução*, a ideia de que a vida pode mover-se de uma dimensão da existência para uma outra. Segundo a teoria da evolução, que Darwin expôs há um século e meio atrás, as primeiras formas de vida foram aquáticas, depois tornaram-se anfíbias e finalmente terrestres. Pouco a pouco, apareceram as primeiras formas híbridas de vida, meio animais e meio humanos, que se transformaram nos primeiros protótipos de seres humanos. Os impulsos e emoções dominavam a vida desses primeiros humanoides. Posteriormente, eles aprenderam a controlar seus instintos e emoções, e cresceram de forma mais estável e equilibrada. No estágio seguinte, aprenderam a transformar os instintos e emoções primais em graça e êxtase. E finalmente, transcenderam o mundo dos impulsos e emoções inconscientes e se tornaram seres filosóficos e espirituais. O conceito de espiritualidade deve ser entendido aqui não como a expressão de uma fé – que dá origem a uma religião – mas no sentido científico: espiritualidade não como religião, e sim como ciência; espiritualidade como ferramenta e não como princípio, espiritualidade como dispositivo e não como dogma (SADHGURU 2018, pp.50-1).

A ideia central do conceito de espiritualidade que aqui propomos é de que nem tudo pode ser entendido logicamente. O filósofo austríaco Wittgenstein cunhou uma frase que ficou famosa na história da filosofia: “O que não se pode falar, deve-se calar” (WITTGENSTEIN, 1974, p.89; 2003, p.111). Esta frase é a última proposição do *Tractatus Logico Philosophicus* (1974, 2003) livro que Wittgenstein escreveu durante a Primeira Guerra Mundial, quando servia no exército austríaco. Partindo do ponto de vista de que os conhecimentos filosófico e científico só podiam ser expressos em termos lógicos, Wittgenstein quis desenvolver no *Tractatus* uma compreensão lógica do mundo e dos limites do mundo. Mas chegou à conclusão de que isso não era viável, pois a lógica é insuficiente para compreender o mundo. A ideia central e revolucionária do *Tractatus* é de que o objetivo da filosofia é definir os limites entre o que pode ser dito e o que pode ser mostrado. O que pode ser dito é o que pode ser expresso através da linguagem lógico-científica. O que deve ser mostrado é o que está excluído da objetividade consistente com os sistemas lógicos. Na parte final do *Tractatus*, Wittgenstein (1974, p.89; 2003, p.111) chega à seguinte conclusão: “Há de fato o inexprimível, o que se mostra; isto é o místico”. Portanto, o misticismo não é algo esdrúxulo, mas uma constatação de nossa insuficiência como seres racionais para compreender o mundo como um todo.

Wittgenstein elaborou no *Tractatus* uma concepção original de ética. A ética é um discurso da existência humana, que transcende o mundo lógico e fático. A ética tem como principal objetivo dar um sentido ao mundo. Para Wittgenstein, ética e estética são uma mesma e única coisa. A ética e a estética se opõem à lógica, no sentido de que a lógica é um espelho do mundo, enquanto a ética e a estética estão fora do mundo. Em oposição à lógica, a ética não revela a estrutura do mundo. A ética e estética são transcendentais, elas não descrevem fatos, mas simplesmente os mostram. Portanto, a ética e a estética pertencem ao domínio do místico, daquilo que não pode ser dito, mas só mostrado.

A atitude estética, assim como a experiência ética, pertence à esfera do transcendental. A experiência estética é a observação do mundo como um todo limitado do “exterior” por meio de um único objeto completo em si mesmo: a obra de arte. Para entender a obra de arte, precisamos primeiro separá-la de seu ambiente. Quem ouve música em uma sala de concertos, em casa, ou usando um aparelho celular, tem primeiro que isolar a música do ruído ambiente. Depois disso, o mundo se torna o mundo da música, o ruído ambiente desaparece

e a música ocupa todo o espaço. A música se torna o próprio mundo. É esta capacidade da obra de arte de ver o mundo como um todo através de um espaço finito e limitado – a obra de arte – que cria a experiência estética. A obra de arte é verdadeira, independentemente de sua relação com o mundo. Transmite uma experiência que é ao mesmo tempo lógica, ética e estética. Portanto, de acordo com Wittgenstein, a arte tem uma missão mística, especialmente a música. A arte expressa o que a linguagem ordinária – lógico científica – não é capaz de expressar; ou seja aquilo que não pode ser dito, mas apenas mostrado, como diz o último parágrafo do *Tractatus*.

Por que é tão importante preocupar-se com a consciência humana? Por que insistimos nessa questão, que aparentemente foge à nossa concepção de mundo, lógica e racional, que direciona o nosso trabalho na universidade? Como resposta, gostaria de citar mais uma vez o místico Sadhguru (2018), que sugere o seguinte: dispomos das ferramentas e tecnologias poderosas, que podem ser usadas de forma positiva ou negativa; podem tanto fazer deste mundo um paraíso, como transformá-lo num inferno, ou mesmo destruí-lo por completo. Em outras palavras, atingimos um ponto em que, se não elevarmos a consciência humana, nossa inteligência e nossa capacidade intelectual vão trabalhar contra nós. Estamos no limiar de um processo rápido de autossabotagem, motivado pelo desenvolvimento tecnológico e a lógica de exploração desenfreada do capitalismo. O problema não é propriamente o intelecto, pois não é nenhum erro usar o intelecto; o problema é o fato de que o intelecto assumiu importância desproporcional. Quando o intelecto passa a se identificar com categorias discriminatórias tais como gênero, classe, cultura ou raça, ele perde então a sua utilidade enquanto ferramenta. A principal característica do intelecto é analisar, destripar e separar as coisas. O intelecto divide. E assim ele se opõe à consciência, cuja principal qualidade é a união e a inclusão. É a consciência que nos permite conectar com universo. Sem esta conexão tornamo-nos egoístas e esquizofrênicos. Por isso, se não desenvolvermos a experiência da consciência, o intelecto passará somente a dividir e acabará por destruir o mundo (SADHGURU, 2018, pp.55-57).

Após essa introdução, passarei em seguida à segunda parte do texto onde apresentarei alguns exemplos da minha pesquisa em composição musical e fenomenologia. Mas antes de iniciar a exposição propriamente dita, gostaria de abordar a questão do papel da universidade no processo de conhecimento. A função da universidade

é gerar “conhecimento”. O conhecimento é acumulação intelectual, é informação colhida e processada em etapas, pedaço por pedaço, num processo de acumulação. Em oposição ao conhecimento, temos também o conceito de “entendimento”. Como entender essa diferença? Por exemplo, se pensarmos numa flor, a dimensão do conhecimento é o saber sobre a química e a biologia da flor e também a experiência do êxtase da sua fragrância. Mas se nós nos tornarmos a própria fragrância da flor, isto seria o entendimento. O entendimento não é nem intelectual e nem acumulativo. É uma experiência cem por cento viva, que unifica o observador com o objeto da observação. É uma experiência “mística”, tal como sugere Wittgenstein, que vai além das leis da física natural e abre caminho para um processo de autotransformação do ser. A universidade é um ambiente privilegiado para observar conexões interdisciplinares entre campos e disciplinas artísticas e as interseções entre arte, tecnologia e sociedade. O papel da universidade não é apenas interpretar e disseminar o conhecimento científico e humanístico, mas também abraçar a diversidade cultural, oferecendo múltiplas perspectivas para o avanço do pensamento crítico e promover o entendimento.

## **Pesquisa em composição: Oratório digital *A Geladeira***

Para ilustrar a minha pesquisa no campo da composição, gostaria de abordar alguns aspectos da minha obra *A Geladeira* (2004), oratório digital para dois cantores (meio soprano e barítono), conjunto instrumental (violino, viola, violoncelo, piano e percussão), sons eletrônicos e projeção visual interativa. Escolhi esta obra porque ela aborda uma questão que considero importantíssima no atual quadro político brasileiro. *A Geladeira* é uma composição que tematiza a tortura que sofri em 1971, aos 17 anos de idade, durante a ditadura militar brasileira. Encomendada pelo Centro Cultural São Paulo (CCSP) e pelo Núcleo Hespérides, a obra foi estreada no dia 8 de abril de 2014 num evento sobre os 50 anos do golpe militar de 1964<sup>1</sup>. A geladeira era um cubículo especialmente concebido e equipados para torturar por meio de som. Era um ambiente especialmente desenhado para se ter uma experiência acústica destrutiva, tanto do ponto de vista físico

---

1 O vídeo documentando a estreia de *A Geladeira* está disponível no meu site: <<https://www.paulocchagas.com/works-reader/a-geladeira-the-refrigerator-2014.html>>.

quando mental. Muitos anos depois, eu descrevi esta experiência da seguinte maneira:

Fui preso por causa da minha participação em grupos de oposição armada ao regime militar. Chegando na prisão militar, fui colocado na “geladeira”, uma pequena sala, acusticamente isolada, e completamente escura e fria. Vários sons e ruídos eram projetados dos alto-falantes, escondidos atrás das paredes. Incessantemente, a sons eletrônicos encheram o espaço escuro e tomaram de assalto o meu corpo por três longos dias. Depois de um certo tempo, perdi completamente a consciência. Essa tortura auditiva e acústica era então um desenvolvimento recente, substituindo parcialmente os métodos tradicionais de coerção física, que mataram milhares de pessoas nas prisões da América Latina entre as décadas de 1960 e 1990. Os sons feriam o corpo sem deixar vestígios visíveis. O ambiente imersivo da cabine de tortura, acusticamente isolada e privada de luz, ressoa na minha memória como o ambiente perfeito para experimentar o poder da incorporação de som (CHAGAS, 2006, p. 120-1).

De fato, ser torturado como prisioneiro político foi uma experiência absurda. Isto aconteceu num momento em que começava a me interessar pela música. Pouco depois, comecei a estudar seriamente música. Depois de formar-me em composição pela Universidade de São Paulo (1979), viajei para a Europa para realizar um doutorado em Musicologia com o compositor Henry Pousseur em Liège, Bélgica, e estudar composição eletroacústica na Academia de Música de Colônia, Alemanha. Parece ser um paradoxo que eu tenha me dedicado à música eletrônica, tendo extraído o seu potencial artístico do ruído: a música eletroacústica estendeu a consciência do ruído à experiência musical como um todo. O sentimento do absurdo emerge do papel ambíguo do ruído, o qual é ao mesmo tempo um instrumento de pressão política e uma matéria de criação subversiva. Como afirma o sociólogo francês Jacques Attali (1985, p.6), o “ruído é a fonte do propósito e do poder”. O ruído representa desordem e a música é uma ferramenta usada para racionalizar o ruído e exercer pressão política, a fim de consolidar uma sociedade. Attali descreve a evolução musical através da dialética entre a música e o ruído. A música controla o ruído, mas ao mesmo tempo dá à luz a outras formas de ruído que se transformam

em música. Essas formas musicais, quando estabelecidas, fazem aparecer outras formas de ruído, que se transformam em música e assim por diante. O ruído é violência absurda e a música é a revolta absurda, “um confronto permanente do homem com sua própria obscuridade”, como afirmou o filósofo Albert Camus (1955, pp.41-42). Ouvir música é aceitar a presença de ruído nas nossas vidas: “é ouvir todos os ruídos, percebendo que sua apropriação e controle são um reflexo do poder, que é essencialmente político” (ATTALI, 1985, p.6).

Durante mais de 20 anos os brasileiros viveram em um estado de cegueira coletiva, aprendendo a sobreviver sob o regime brutal da ditadura militar, e desenvolvendo mecanismos para escapar à opressão, ao medo e à violência. No entanto, a ditadura militar não foi um incidente isolado na história do Brasil; a cegueira coletiva retornou com toda força, a partir do golpe parlamentar de 2016 que levou à ascensão da extrema-direita e do autoritarismo neofascista. A recrudescência do fascismo é um fenômeno global da fase extrema do desenvolvimento do capitalismo no início do século XXI. Atualmente, passamos por uma mudança dramática dos nossos sentimentos existenciais, impulsionada pela tecnologia digital. As máquinas digitais de informação e comunicação tomam conta do nosso corpo e desterritorializam nossas funções cognitivas, afetando a nossa experiência sensorial – auditiva, visual, espacial e tátil – transformando nossas formas de vida e nossos relacionamentos. Entretanto, a tecnologia cria uma nova ambiguidade: por um lado, suscita uma nova liberdade baseada no diálogo em rede (por exemplo, as mídias sociais), mas por outro lado, revela um novo potencial de reforçar as tendências autoritárias de controle individual e coletivo. Este é o paradoxo da tecnologia digital, com a qual convivemos.

O libreto de *A Geladeira* – obra de aproximadamente 40 minutos de duração – propõe uma narrativa de planos superpostos, que oferecem perspectivas múltiplas para observar a minha experiência pessoal da tortura e a realidade da tortura em geral. A tortura é associada à escuridão da ignorância, à dor e ao sofrimento; a “geladeira” é apresentada como uma máquina de tortura que atua na logística de violência e crueldade da sociedade. A obra distancia-se explicitamente de uma interpretação política da tortura, como por exemplo denunciar a tortura como uma forma de opressão e abuso de poder, ou chamando a atenção para a tortura no contexto da ditadura militar brasileira. Além de reconhecer a realidade desumana

e degradante da tortura, *A Geladeira* reflete sobre a minha própria evolução como ser humano. Mais do que uma ação política, a obra propõe um movimento de transcendência, uma aspiração de elevação com o objetivo de iluminar a escuridão e superar a ignorância.

*A Geladeira* resgata memórias da tortura à qual fui submetido – impressões, situações, emoções e sentimentos – mas, ao mesmo tempo convida-nos a olhar para a realidade da tortura que existe no mundo fora da geladeira. Tortura não é um privilégio de ditaduras ou regimes opressores, não é algo praticado exclusivamente por pessoas execráveis. A crueldade da tortura não ocorre apenas em situações extremas, é algo absolutamente corriqueiro, por exemplo, nas prisões brasileiras, e é também uma ferramenta do poder imperialista, como por exemplo a tortura praticada pelas forças militares e os serviços de inteligência norte-americanos contra os chamados “terroristas” internacionais. A tortura física, a tortura psicológica e outras formas de tortura foram incorporadas “à banalidade do mal”, para usar uma expressão introduzida por Hannah Arendt (1993) no seu estudo sobre o julgamento do burocrata nazista Adolph Eichmann. A tortura não é um ato isolado; é algo que existe dentro de nós, uma característica universal da raça humana, e que está relacionada a tendências egoístas. Precisamos de um movimento em grande escala, uma aspiração transcendente para transformar a nossa consciência e natureza, libertar-nos da escuridão da ignorância, inércia, obscuridade, confusão e desordem. A barbárie da tortura não é a escuridão de nossa origem como ser vital, mas um estágio intermediário da evolução humana. O caminho que proponho na obra *A Geladeira* é uma trajetória de sacrifício ascendente, da ignorância para a transcendência do inefável. As oito cenas do oratório digital representam diferentes etapas desta jornada. Eis uma síntese da estrutura formal da obra:

|          |   |
|----------|---|
| Prólogo: | Depoimento pessoal                        |
| Cena 1:  | Introdução: a escuridão da ignorância     |
| Cena 2:  | A eletricidade: A máquina de meter medo   |
| Cena 3:  | Os ruídos: imersão nas vibrações caóticas |

- Cena 4:           O frio: sopro da morte
- Cena 5:           A culpa: testemunhando a tortura de um ser amado
- Cena 6:           A dor: o sentimento da finitude
- Cena 7:           As formas de tortura: a tortura invisível
- Cena 8:           A paz: música que vive não-cantada

## **Prólogo: Depoimento pessoal sobre a tortura – peça radiofônica**

Em 1971, foi no mês de junho, eu tinha dezessete anos, fiz dezoito anos no mês de agosto. Foram me buscar na minha casa, eu estava dormindo, fui levado para a Polícia do Exército, o DOI, que corresponde ao DOI-CODE aqui em São Paulo, mas era no Rio de Janeiro, na Rua Barão de Mesquita, na Tijuca. E eu fui levado lá, e fui colocado nessa geladeira, que era uma coisa nova. Eu sei que era nova porque estava cheirando a pintura. Era um cubículo bastante pequeno, devia ter uns dois metros por dois metros mais ou menos, escuro, forrado de Eucatex, com ar condicionado, e era bastante frio. Eu fiquei lá um bom tempo, que acredito ser uns três dias. A particularidade dessa geladeira é que existiam alto-falantes que estavam embutidos atrás das paredes, e existia uma comunicação entre quem estava lá dentro e os torturadores. Então os torturadores estavam do lado de fora e eles ficavam conversando com você e fazendo ameaças, ficavam fazendo brincadeiras, bem grotescas mesmo. Então, a partir de um certo momento, começaram a tocar sons, ruídos. Isso em 1971, [quando] a técnica de gravação era uma coisa ainda muito incipiente, não existiam esses ruídos que a gente tem hoje. Mas existia, por exemplo, uma coisa que me lembro bem, [que] era esse ruído de receptor de rádio AM, quando você mudava de estação, sintonizava – poucas pessoas hoje conhecem isso não é? Antigamente você tinha esse ruído [fonemas sibilantes] quando você estava mudando de uma estação a outra, sintonizando – então

esse era um dos ruídos principais: querer sintonizar um rádio que não sintonizava e ficava nessa zoeira. Isso era um ruído bastante grande, que é o ruído do éter, as ondas de rádio que vivem no éter. Os transistores, os receptores de rádio decodificam essas modulações: AM que é modulação de amplitude e FM que é modulação de frequência. Então AM vai fazendo [fonemas imitando modulações de amplitude], FM faz [fonemas imitando modulações de frequência]. Então isso aí era muito alto. Imagina que você está num lugar completamente isolado acusticamente e você está submetido a esses ruídos de rádio que são fortíssimos. E fora isso tinha outros ruídos: ruído de motocicleta, ruído de motor, ruído de serra, e coisas que eles tinham lá e eles ficavam [risadas], ficavam se divertindo, ficavam dando risada e fazendo esses ruídos. Mas era muito alto, muito alto; alto a ponto de realmente doer. Porque se você for submetido a sons, a vibrações sonoras, todo o seu corpo pode se desestruturar. Você não só fica surdo como fica num estado que impacta e transforma a sua consciência. Então essa tortura sonora era uma coisa que foi bastante sofisticada e que pouca gente conhece. A particularidade disso é que não deixa a menor marca. Quer dizer, o som tem a particularidade de invadir o seu corpo, de se apossar do seu corpo e colocar o corpo em movimento, e se você usar ruídos os movimentos vão ser caóticos. Você começa a ser desestruturado fisicamente e psiquicamente (CHAGAS, 2017, pp. 336-337).

## **Música eletroacústica: a degradação do tiro revólver**

Depois do prólogo, o oratório digital começa com uma música eletrônica acusmática de aproximadamente 5 minutos. O material da música eletrônica é constituído por apenas um único som: um tiro de revólver. Este som de base – a detonação de uma bala – tem uma duração muito curta, apenas 900 ms (milissegundos). É um som percussivo, explosivo, com um ataque breve e fortíssimo e um decaimento rápido da intensidade. A partir de 600 ms resta um resíduo sonoro que vai diminuindo gradativamente até desaparecer por completo. O envelope sonoro da detonação tem uma forma que evoca a ponta de uma flecha (Figura 1). Assim como a flecha, a bala de revólver é um objeto contundente que penetra no corpo a fim de causar danos ou mesmo

destruí-lo. O tiro de revólver é um som banal, que estamos acostumados a ouvir nos filmes de guerra, banguês-banguês, policiais e também videogames. O ruído ressoante das armas de fogo é evocado, também, nas músicas eletrônicas – tanto eruditas quanto populares – com seus ataques explosivos e penetrantes e os ritmos obsessivos que incitam a violência. A detonação de um tiro e seus simulacros eletrônicos já se incorporaram ao cotidiano da nossa paisagem sonora e audiovisual.

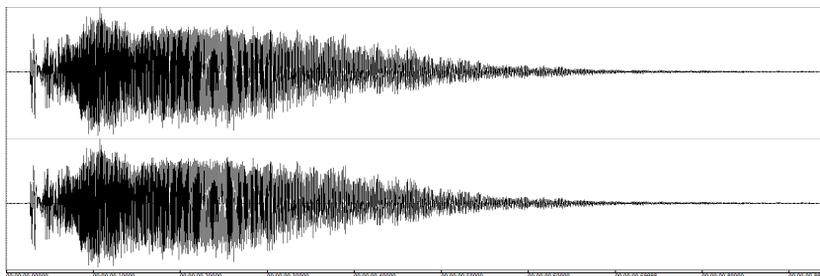


Figura 1: Representação visual do som do tiro de revólver

A composição da música eletrônica foi criada a partir de expansões temporais do tiro do revolver – o método popularizado como *time stretching*. Trata-se de um procedimento de análise e síntese, uma aplicação musical da teoria matemática de Fourier, segundo a qual o som é decomposto em uma série de sinais periódicos sinusoidais e recomposto de acordo com o fator de expansão. A “qualidade” do som transformado depende de vários fatores, que são os parâmetros de análise e síntese. No caso específico dessa composição eletrônica, não busquei a qualidade e sim a *degradação* do sinal: os parâmetros foram ajustados de forma que a expansão temporal do som do tiro de revolver produzisse “artefatos” digitais para “deturpar” e “corromper” o timbre.

Essa forma de degradação sonora foi produzida intencionalmente. Ela representa uma metáfora da tortura como aviltamento da dignidade do indivíduo, uma forma de perversão da condição humana e expressão da sordidez que motiva o ato de torturar. O tiro do revólver evoca a violência, o ato de matar o ser humano com um só movimento, o gesto de puxar o gatilho. Entretanto, do ponto de vista do timbre, o som do tiro possui a qualidade do ruído, que é um

som rico, onde todas as frequências audíveis coexistem simultaneamente, de forma virtual. Os artefatos gerados nos processos de expansão temporal alteraram a qualidade do timbre do tiro, destruíram sua riqueza, transformaram o espectro sonoro do ruído em um som monótono, desprovido de harmônicos. A bala detonada pelo cano do revólver foi aviltada, depravada e corrompida. O ruído do tiro foi destituído de sua qualidade de som percussivo e explosivo, tornou-se um resíduo de sons sinusoidais, monótonos, como um ruído de fundo amorfo e insensível.

A tortura, enquanto corrupção gradual da integridade física e moral, é um processo repetitivo. As expansões temporais do som do tiro de revolver evocam também as modulações ruidosas dos receptores analógicos de rádio quando se tenta sintonizar uma estação. Foram estes sons que ficaram gravados na minha memória. O ruído do receptor de rádio é o símbolo da tortura acústica à qual fui submetido na geladeira. A música eletrônica antecipa assim um dos elementos temáticos da composição vocal e instrumental – a “estação que nunca é sintonizada” – que é tratado como um *leitmotiv*. Por outro lado, a monotonia eletrônica provoca também uma *irritação*, que é reforçada pelas repetições e a predominância de frequências agudas

Como mostra a figura 2, a música começa com a primeira expansão temporal do tiro, de baixa amplitude, e duração de 1:28” (0”-1:28”); segue-se uma segunda expansão temporal, com mais intensidade e duração de 2:50” (1:28” - 4:18”); e, finalmente, uma terceira expansão, mais curta e bem mais discreta em termos de amplitude, que funciona como espécie de suspiro conclusivo (coda), com duração de 47” (4:18”-5:05”). Assim como a monotonia das frequências agudas machuca os ouvidos, a repetição tem um efeito irritante e mesmo angustiante, sobretudo a partir do decaimento da segunda expansão temporal, que é um longo processo e não traz nenhuma novidade. O enfado, o tédio e o incômodo são aqui intencionais. A forma musical imerge o ouvinte num ambiente acústico desagradável – a câmara de tortura sonora – com uma intenção explícita de causar mal-estar.

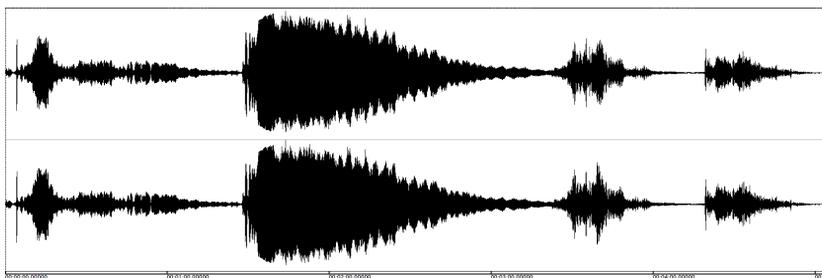


Figura 2: Representação visual da música eletrônica

## O mito de Sísifo: o herói do absurdo

O filósofo e escritor francês Albert Camus, no livro *O Mito de Sísifo* dá a seguinte definição do absurdo: “O absurdo nasce desse confronto entre o apelo humano e o silêncio despropositado do mundo” (CAMUS, 1955, p.24). Na filosofia de Camus, o absurdo é um conflito que surge da relação entre a humanidade e o mundo, a partir da “impossibilidade de constituir o mundo como uma unidade” (CAMUS, 1955, p.9). A nostalgia da unidade e do absoluto, segundo ele, é “o impulso essencial do drama humano” (1955, 17). O absurdo “é esse divórcio entre o espírito que deseja e o mundo que frustra, minha nostalgia por uma unidade, esse universo fragmentado e a contradição que os une” (CAMUS, 1955, p.39).

Para Camus, Sísifo é o herói absurdo, o personagem mítico que simboliza o absurdo tanto através de sua paixão quanto através do seu sofrimento. “Os deuses tinham condenado Sísifo a rolar um rochedo incessantemente até o cume de uma montanha, de onde a pedra caía de novo por seu próprio peso. Eles tinham pensado, com as suas razões, que não existe punição mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança.” (CAMUS, 1955, p.85). Ele foi punido por se atrever a desafiar a morte e desprezar assim os deuses, e também por sua paixão pela vida. Segundo Camus (1955, p.86), o destino de Sísifo, seu trabalho inútil e sem esperança, não é diferente de os trabalhadores de hoje que passam todos os dias de suas vidas cumprindo as mesmas tarefas. Sísifo, proletário dos deuses, impotente e revoltado, simboliza a atitude de revolta consciente: “ele conhece toda a extensão de sua condição miserável” (CAMUS, 1955, p. 86), mas, em vez de desespero,

ele realiza seu trabalho com alegria. Assim, Camus nos surpreende com a seguinte conclusão: “É preciso imaginar Sísifo feliz” (CAMUS, 1955, p.88). Felicidade e o absurdo são inseparáveis: a vida do homem absurdo, quando contempla sua aflição, é preenchida por uma alegria silenciosa.

## Pesquisa em fenomenologia do som

Passemos agora ao próximo tema do texto que diz respeito à minha pesquisa sobre fenomenologia do som. Este trabalho insere-se na disciplina de “estudos sonoros”, um campo amplo de conhecimento interdisciplinar que se expandiu nas últimas décadas. Os estudos sonoros investigam aspectos culturais, sociais, políticos e filosóficos relacionados ao som, à escuta, às arquiteturas sonoras e mídias auditivas, assim como as práticas de produção sonora que incluem tanto a música como as novas criações da chamada “arte sonora”. Os estudos sonoros examinam também como as percepções e tecnologias do som emergem nos contextos históricos, culturais e sociais e o impacto do som sobre o meio ambiente.

○ que é som e como nos expressamos através dos mundos sonoros? Para responder a essa pergunta, parto de uma abordagem fenomenológica do som, cuja origem é a *Fenomenologia da Consciência Interna do Tempo* de Husserl (1966; 1991). A consciência temporal, segundo Husserl, é o nível mais elementar da percepção e da experiência, que nos permite identificar objetos, sensações, emoções e o fluxo da consciência que estabelece a continuidade temporal. Husserl explica a consciência interna do tempo através de várias metáforas musicais. Por exemplo, a metáfora da melodia. Como ouvimos uma melodia? O primeiro nível de audição é a identificação de cada som da melodia como um objeto temporal; ou seja, ouvimos a duração de cada som que identificamos como o presente. Porém este presente não é um ponto isolado, mas um campo estendido de simultaneidade que inclui tanto o passado como o futuro. Quando uma melodia é cantada ou tocada por um instrumento (ou um som eletrônico), os sons individuais não desaparecem, mas reverberam no fluxo da consciência interior do tempo. Ouvimos não apenas os sons do presente, mas também os sons do passado que retemos na nossa memória e os sons do futuro que são projeções de nossas expectativas.

A segunda resposta à pergunta – o que é som e como nos expressamos através dos mundos sonoros – está relacionada ao conceito de verdade, inspirada da filosofia de Heidegger. Em *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger (1950, 1993) elabora a visão da verdade como a essência da arte. A verdade da arte não é uma questão de beleza ou precisão de representação, mas consiste em nos dar uma visão do mundo que mostra como as coisas realmente são. Assim, a arte nos ajuda a desenvolver uma nova compreensão que vai além da pura experiência estética. Heidegger (1993) evoca o termo “desvelamento” para definir a essência da verdade. As obras de arte operam como descrições fenomenológicas que iluminam um mundo, fornecendo uma visão *de dentro*. Em outras palavras, as obras de arte revelam o ser e as entidades, ajudando-nos a ver o que as coisas realmente são. A obra de arte fornece um modo coerente de ser – um estilo – que dá luz a um mundo e, ao mesmo tempo, incorpora o processo de luta que faz as coisas aparecerem no mundo. A arte é o estabelecimento da verdade; cada obra de arte, afirma Heidegger, “nos tira de nossa rotina banal e nos mergulha no que é revelado pela obra, trazendo à tona nossa essência e nos obrigando a tomar posição como ser.” (HEIDEGGER, 1993, p.199).

Na concepção de Heidegger, a arte é um trabalho de configuração da verdade – um modo distinto através do qual a verdade surge e se torna histórica. Este ponto de vista implica em considerar que a arte é contextual e determinada pela cultura. A arte articula um “estilo” ou uma cultura preservando criativamente a verdade na obra de arte. Esta noção de estilo de Heidegger pode ser comparada ao que Wittgenstein (2009) chama de “forma de vida”. Ao criar um estilo dentro de uma cultura, a arte se torna uma forma de vida. A música tem um papel privilegiado na filosofia de Wittgenstein. Ele considera a música como uma arte mais sofisticada, pois fornece uma superfície simples – o som – que oculta uma complexidade infinita, a qual tentamos entender usando a linguagem<sup>2</sup>.

A questão da “compreensão” desempenha um papel central na filosofia de Wittgenstein. Compreender não é um processo de ir para dentro, mas de olhar para a superfície de nossa prática, que

---

2 A expressão “forma de vida” tem um papel importante na filosofia de Wittgenstein depois do *Tractatus*. Há inúmeras reflexões sobre “forma de vida” nas *Investigações Filosóficas* (WITTGENSTEIN, 2013). A respeito de “forma de vida” no contexto de observações sobre a música ver CHAGAS (2014; 2015).

está ligada à complexidade dos padrões que caracterizam nossa forma de vida. A filosofia de Wittgenstein usa a música como uma ferramenta para refletir sobre a compreensão da linguagem e sobre a compreensão em geral. A música – semelhante à linguagem – não é um sistema abstrato de signos que transmite algum tipo de significado, mas uma forma particular de vida que exhibe estruturas determinada pelas práticas musicais. Wittgenstein nos convida a olhar para o modo como determinamos conceitos musicais, a forma como constituímos padrões regulares seguindo regras, como escolhemos seguir algumas regras e descartamos outras, como aplicamos palavras como “certo” ou “errado” para fazer julgamentos estéticos sobre música e em geral, e assim por diante (CHAGAS, 2015, p.301).

## O paradigma eletroacústico

Um foco importante da minha pesquisa fenomenológica do som, é o foco no chamado “paradigma eletroacústico”. O conceito de paradigma emerge em referência à obra seminal de Kuhn, *A Estrutura das Revoluções Científicas* (KUHN, 2012). Kuhn argumenta que o desenvolvimento da ciência é impulsionado pelo que ele chama de “paradigma”. O paradigma pode ser definido como uma “matriz disciplinar”, cuja função é fornecer aos cientistas um vasto reservatório de quebra-cabeças e as ferramentas para resolvê-los. A busca de um novo paradigma é impulsionada pela incapacidade do atual paradigma de resolver certos enigmas importantes que são considerados “anomalias” (KUHN, 2012, p.181). Quando a ciência perde a confiança em um paradigma para superar essas anomalias ocorre então uma revolução científica que estabelece um novo paradigma. Exemplos de paradigmas criados para resolver crises são a revolução de Copérnico, que propõe uma solução para a crise do sistema de astronomia de Ptolomeu, e o paradigma de Einstein que substituiu o paradigma de Newton para tornar a eletrodinâmica compatível com um sistema de movimento.

Uma fenomenologia do som que se propõe a refletir sobre o “paradigma eletroacústico” começa com uma crítica abrangente da “crise” da tonalidade como matriz disciplinar – ou paradigma – da composição musical. A neutralização da funcionalidade tonal através das estéticas da música atonal, serial e outros tipos de organização do material sonoro, no início do século XX, estabelece uma descontinuidade harmônica através de uma miríade de “anomalias” que desestabilizam

e corroem o papel fundamental da harmonia na composição musical. Esta crise desencadeia respostas que levam a diferentes narrativas e complexas texturas sonoras na música de compositores como Schoenberg, Webern, Debussy, Stravinsky, Bartok, Messiaen e muitos outros. Além disso, incentiva os compositores a explorarem outros princípios construtivos de organização musical focados na realidade física dos fenômenos sonoros e enfatizando qualidades sonoras como timbre e ruído. O desenvolvimento da música concreta, da música eletrônica e da computação musical atende às exigências da sensibilidade estética centrada nesta consciência ampliada dos fenômenos sonoros que emerge na crise do paradigma acústico como campo primordial da composição musical.

O movimento conhecido como *musique concrète*, que surge em Paris no início da década de 1950 em torno de Pierre Schaeffer, começou com experimentos envolvendo técnicas de gravação para captar sons naturais do ambiente acústico. Essa abordagem subentende o mito imanente de ouvir o som do mundo como uma fonte de criatividade musical. O fenômeno sonoro é isolado do ambiente físico e desacoplado de sua fonte material. Liberado de suas referências culturais, o som se torna uma mídia autorreferencial para compor novas formas audíveis, aproveitando-se de novas tecnologias para gravar e manipular o material acústico. Inspirando-se em conceitos da fenomenologia de Husserl (1966, 1991), a estética da música concreta desenvolve noções como objeto sonoro, evento sonoro e escuta reduzida. Essas categorias definidas através da interação de material sonoro com aparatos técnicos, especialmente o gravador, fornecem o arcabouço de abordagens analíticas e sintéticas para a composição eletroacústica.

Enquanto a *musique concrète* cultivava o mito de escutar o som do mundo, a *elektronische Musik*, associada ao estúdio de música eletrônica da rádio de Colônia, preocupava-se com a criação de sons sintéticos, cujos modelos não são encontrados na natureza nem possuem as qualidades dos sons instrumentais e vocais. A perspectiva adotada pelos compositores de *elektronische Musik*, particularmente Karlheinz Stockhausen, era inventar novos sons construídos a partir de elementos simples, os sons sintéticos produzidos por dois aparelhos: o oscilador de onda senoidal e o gerador de ruído. Esses aparelhos realizam funções revolucionárias carregadas de significado simbólico. A onda senoidal é uma construção matemática que representa a pureza de um único movimento harmônico, como um pêndulo balançando continuamente no

ar. O ruído branco também é uma construção matemática, mas, em oposição à onda senoidal, simboliza a riqueza estatística de todas as vibrações possíveis que ocorrem aleatoriamente no espectro sonoro. Desde o início, a *elektronische Musik* valorizou os processos de controle do material sonoro a fim de desenvolver sistemas coerentes de timbres, que funcionam como base da composição musical.

O paradigma da música eletroacústica representa um novo tipo de consciência da relação entre música e tecnologia, que foi acelerada pela popularização do computador e pelo desenvolvimento da tecnologia digital de informação e comunicação. A música da era digital não se restringe mais aos corpos que produzem som ou manipulam instrumentos, mas estendem-se às máquinas, sistemas inteligentes e universos virtuais. A música adquire assim um caráter fluido através da multiplicidade de conexões e dos múltiplos contextos nos quais ela pode ser inserida e expressa (CHAGAS, 2014, p.104). A conectividade digital acelera o processo de *diferenciação* que ocorre na arte e na sociedade como um todo. A diferenciação é o principal argumento da teoria da arte como sistema social elaborada pelo sociólogo alemão Niklas Luhman (LUHMANN, 1997, 2000). A exploração do som como um objeto significativo, técnico e cultural, cria novos campos de atividade artística – por exemplo o desenho sonoro, a arte sonora, e a paisagem sonora – e também desdobra novas conexões interdisciplinares entre o som, a performance, as mídias visuais, o corpo e o espaço.

O paradigma eletroacústico pode ser entendido, por um lado, no contexto histórico, como uma continuidade natural das técnicas de composição da música acústica; por exemplo, os métodos de composição de timbre que surgiram no âmbito da música serial e em outras estéticas do início do século XX. Por outro lado, a composição eletroacústica revoluciona a compreensão tradicional da música, ao valorizar o que antes era considerado “ruído” como categoria expressiva do material musical e, conseqüentemente, destruindo a supremacia do conceito tradicional de som musical, típico da música europeia. Como observa Pousseur, a música eletroacústica articula uma interação contínua entre os diferentes níveis de organização do som, de modo que se torna difícil “traçar um limite preciso entre a composição interna do som e níveis mais elevados de composição” (POUSSEUR, 1970, p.82). O som musical não é um objeto isolado, mas pode ser entendido apenas em um contexto de composição. Não é possível falar de fenômenos sonoros, mesmo quando isolados, sem considerar suas possibilidades composicionais. Portanto,

a música eletroacústica articula a produção do som musical em uma atividade poética significativa de múltiplas camadas, que relaciona os níveis microscópico e macroscópico da composição sonora.

## A questão da tecnologia

Uma fenomenologia crítica do conceito de aparelho é crucial para se desenvolver uma compreensão mais profunda do modo de operação do paradigma eletroacústico. O filósofo Agamben define a fase extrema do desenvolvimento capitalista em que vivemos como uma acumulação e proliferação maciças de aparelhos. (AGAMBEN, 2009, p.145). Ele propõe uma definição expandida do conceito de aparelho, que se aplica “literalmente a qualquer coisa que possua de alguma forma a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar ou proteger os gestos, comportamentos, opiniões ou discursos dos seres vivos” (AGAMBEN 2009, p.14). Nesse sentido, as fábricas, prisões, escolas, hospitais, manicômios, o sistema jurídico e tudo o que se relaciona ao poder são considerados aparelhos, assim como o lápis, a escrita, literatura, filosofia, o computador, telefones celulares e até a própria linguagem, que seria o protótipo dos aparelhos. Flusser (1983, 1985, 1997, 1999, 2000) preocupa-se especificamente com os aparelhos técnicos e as estruturas de comunicação, que geram as informações da sociedade cibernética. Os aparelhos técnicos, segundo ele, ativam uma ritualização de modelos sob a forma de programas, os quais atraem nossa atenção para a superfície das coisas e mantêm escondidos seus interiores. Nesse sentido, os aparelhos funcionam como verdadeiras caixas pretas, buracos negros de um universo que é inacessível à nossa experiência. A magia programática dos aparatos técnicos, como os que produzem sons e imagens digitais, tende a eliminar o pensamento crítico, substituindo a consciência histórica por uma consciência mágica de segunda ordem que reduz a cultura ao seu mais baixo denominador. Isto vai de encontro à concepção de Heidegger, de que a tecnologia moderna mudou nosso gosto ou senso de mundo, pois tende a reduzir tudo a meros recursos, incluindo os próprios seres humanos (WRATHALL, 2005, p.101) Com o advento do aparelho, as relações de poder se movem do nível de objetos e materiais para o nível simbólico de programas e seus modos de operação. Como argumenta Agamben, o aparelho é basicamente uma máquina de subjetivação; porém na atual fase do capitalismo, onde as sociedades se apresentam como corpos inertes de movimentos de massificação, os aparelhos não produzem mais

sujeitos, e sim processos de de-subjetivação (AGAMBEN, 2009, p.20) As redes globais de comunicação – por exemplo as mídias sociais – estabelecem conexões múltiplas e multipolares, que criam realidades ambivalentes, ao mesmo tempo libertadoras e totalitárias. Diante dessa ambiguidade, corremos o risco de sucumbir ao movimento incessante, porém sem rumo, da máquina do tecno-fascismo. Por isso, não podemos fugir à reflexão sobre como nós, seres humanos, podemos construir um espaço de criatividade que resista à programação automática e ingovernável dos aparelhos.

Para concluir este texto, gostaria de evocar mais uma vez as ideias de Heidegger sobre a arte. Na sua análise sobre a estética de Heidegger, Thomson (2015) discute o conceito de “enquadramento” que traduz a “compreensão tecnológica do ser”, a qual, segundo Heidegger, é subjacente à nossa era contemporânea e tem o poder de moldá-la. (THOMSON, 2015, p.20). Heidegger acredita que o enquadramento pode conduzir a uma genuína pós-modernidade, uma era que transcende a atual tecnologização da realidade, inaugurada com o modernismo, e que trouxe a erosão niilista de todo significado intrínseco. Considerando que a verdade mais elevada da arte é o desvelamento da essência das entidades, ou seja, a revelação do ser das entidades, Heidegger expressa a esperança de que a arte poderia articular um entendimento pós-moderno no qual as entidades não são vistas como mero objetos a serem controlados ou recursos a serem otimizados. O objetivo final do pensamento de Heidegger sobre arte, como sugere Thomson (2015, 25), “é mostrar a importância de mover-se da experiência estética moderna focada no objeto da arte para um encontro genuinamente pós-moderno com a obra de arte, para que a arte possa assim nos ensinar como transcender a modernidade a partir do seu interior”.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *What Is an Apparatus? and Other Essays* (Meridian: Crossing Aesthetics). Transl. by D. Kishik and S. Pedatella. Stanford, CA: Stanford University Press, 2009.

ARENDT, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York: Penguin Books, 1963.

ATTALI, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Translated by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

CAMUS, Albert. *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. Translated by J. O'Brien. New York: Vintage, 1955.

\_\_\_\_\_. *Le Mythe de Sisyphe: Essai sur l'Absurde*. Paris: Gallimard, 1996 [1942].

Chagas, Paulo C. "The Blindness Paradigm: The Visibility and Invisibility of the Body". *Contemporary Review*, 25:1/2, 119-30, 2006.

\_\_\_\_\_. "Polyphony and Technology in Interdisciplinary Composition." *Proceedings of the 11th Brazilian Symposium on Computer Music*, 47-58. São Paulo: IME/ECA, 2007.

\_\_\_\_\_. *Unsayable Music: Six Reflections on Musical Semiotics, Electroacoustic and Digital Music*. Leuven: University of Leuven Press, 2014.

\_\_\_\_\_. "Musical Understanding: Wittgenstein, Ethics, and Aesthetics." *Music, Analysis, Experience: New Perspectives in Musical Semiotics*, edited by C. Maeder and M. Reybrouck, 115-33. Leuven: Leuven University Press, 2015.

\_\_\_\_\_. "Revolt and Ambivalence: Music, Torture and Absurdity in the Digital Oratorio *The Refrigerator*." *Bridging People and Sound. CMMR 2016. Lecture Notes in Computer Science*, vol. 10525,

edited by M. Aramaki, R. Kronland-Martinet and S. Ystad, 331-46. New York: Springer International Publishing, 2017.

DREYFUS, Hubert. "Heidegger's Ontology of Art". In *A Companion to Heidegger*, edited by H. Dreyfus and M. Wrathall, 407-19. London: Blackwell, 2005.

FLUSSER, Vilém. *Pós-História: Vinte Instantâneos e um Modo de Usar*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983a.

\_\_\_\_\_. *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen: European Photography, 1983b.

\_\_\_\_\_. *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen: European Photography, 1985.

\_\_\_\_\_. *Vom Stand der Dinge: Eine kleine Philosophie des Designs*. Göttingen: Steidl Verlag, 1997.

\_\_\_\_\_. *The Shape of Things: A Philosophy of Design*. London: Reaktion Books, 1999.

\_\_\_\_\_. *Towards a Philosophy of Photography*. Translated by A. Mathews. London: Reaktion Books, 2000.

\_\_\_\_\_. *Into the Universe of Technical Images*. Translated by Nancy Ann Roth. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

HEIDEGGER, Martin. *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1950.

\_\_\_\_\_. *Basic Writings*. Edited by David Farrell Krell. San Francisco: Harper Perennial, 1993.

HUSSERL, Edmund. *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893-1917)*. *Husserliana X*. Edited by R. Boehm. The Hague: M. Nijhoff, 1966.

\_\_\_\_\_. *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893-1917)*. Translated by J. Brough. Boston; Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1991.

KUHN, Thomas. *The Structure of Scientific Revolutions*, 4<sup>th</sup> ed. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

LUHMANN, Niklas. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

\_\_\_\_\_. *Art as Social System*. Translated by Eva M. Knodt. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000.

POUSSEUR, Henri. *Fragments théoriques I: sur la musique expérimentale*. Brussels: Editions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1970.

THOMSON, Iain. "Heidegger's Aesthetics", In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2015 Edition), ed. by Edward N. Zalta, 2015. Disponível em <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/heidegger-aesthetics/>>. Acesso em: 05 de outubro de 2019.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Translated by D. F. Pears and B. F. McGuinness. London; New York: Routledge, 1974.

\_\_\_\_\_. *Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-16*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2003.

\_\_\_\_\_. *Philosophische Untersuchungen. Philosophical Investigations*. Translated by G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker and Joachim Schulte. Rev. 4<sup>th</sup> ed. By P. M. S. Hacker and Joachim Schulte. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.

WRATHALL, Mark. *How To Read Heidegger*. London: Granta Publications, 2005.

## Sobre o autor

**Paulo C. Chagas** é Professor de Composição na Universidade da Califórnia, Riverside. Compositor brasileiro de reputação internacional com uma carreira que se estende por várias décadas, sua música desenvolve uma estética pluralista que utiliza materiais musicais de diferentes culturas, mídias acústicas, eletroacústicas e digitais, dança, vídeo e instalações audiovisuais. Chagas tem mais de 160 obras escritas para orquestra, música de câmara, música eletroacústica, audiovisual, que são executadas na Europa, Estados Unidos, Rússia e Brasil.

Chagas estudou composição na Universidade de São Paulo, no Conservatório Real de Música de Liège, Bélgica e música eletrônica na Escola Superior de Música de Colônia, Alemanha. É doutor em Musicologia pela Universidade de Liège. Entre 1980-2004 viveu na Bélgica e Alemanha; entre 1990-1999 foi Diretor de Som do Estúdio de Música Eletrônica da Rádio WRD de Colônia. Desde 2004 é Professor de Composição da Universidade da Califórnia, Riverside, EUA, onde fundou e dirige o laboratório de pesquisa EARS (Experimental Acoustics Research Studio), voltado para a pesquisa interdisciplinar em música e multimídia.

Chagas é também um prolífico autor de textos sobre música escritos em vários idiomas (inglês, alemão, português e francês) e publicados em livros e revistas internacionais. Seu mais recente livro, *Unsayable Music* (Leuven University Press, 2014) propõe uma série de reflexões críticas e analíticas sobre a estética e a criatividade da música contemporânea abrangendo temas de semiótica musical, música eletroacústica e digital.

Paulo C. Chagas - Universidade da Califórnia, Riverside

Titulação: "Full Professor"

Texto apresentado no VIII Encontro de Musicologia, USP Ribeirão Preto  
- 23/08/2019

# APONTAMENTOS SOBRE A ESCRITA<sup>1</sup> PARA A VIOLA CAIPIRA

## APPOINTMENTS ABOUT THE NOTATION FOR THE VIOLA CAIPIRA

André Moraes  
Universidade de São Paulo  
[andrem934@gmail.com](mailto:andrem934@gmail.com)

### Resumo

A viola (instrumento da família dos cordofones), assim como a maioria dos instrumentos de cordas dedilhadas, é voltado para pessoas tidas como “simples”, muitas vezes sem o devido acesso ao aprendizado musical formal. É relevante notar que o aprendizado da viola caipira era realizado exclusivamente de forma oral. O sistema de tablatura<sup>2</sup> foi desenvolvido somente em tempos posteriores. O escopo deste trabalho é discorrer sobre algumas das escritas utilizadas até então para a viola caipira, trazendo à luz o que era produzido e registrado para os instrumentos de cordas dedilhadas, seus desdobramentos e a sua influência na escrita para a viola caipira. No entanto, é importante ressaltar que há muito o que se pesquisar no tocante a esse assunto. Devido ao enraizamento no Brasil, a viola caipira pode, e tem sido considerada representante de uma nação. A versatilidade deste instrumento é tamanha que o seu trânsito nos diversos gêneros musicais, do popular ao erudito, é facilmente verificado na atualidade.

**Palavra-chave:** Notação musical; partitura; tablatura; viola caipira, viola brasileira.

---

1 “Tradicionalmente a notação musical é vista como um código através do qual os sons, ideias musicais ou indicações para a execução musical são registrados sob forma escrita. Alguém que conheça as regras desse código pode vir, então, a restituir a informação originalmente codificada. A notação, sob esse ponto de vista, não vai além de um recurso que serve para registro e conseqüentemente para comunicação da informação musical. Ela é vista como um mero código secundário, um meio que não é a música no qual ela é registrada” (ZAMPRONHA, 2000, p.13).

2 “Há dois tipos de notação: a notação descritiva e a prescritiva. Posto isso, o sistema de tablatura é considerado uma notação prescritiva, que diz ao intérprete quais ações ele deve tomar frente ao instrumento para produzir a música. O resultado sonoro será uma decorrência de tais ações” (ZAMPRONHA, 2000, p.55).

## Abstract

The viola (instrument of the string familiar), like most plucked stringed instruments, is aimed at people who are considered “simple”, often without proper access to formal music learning. It is relevant to note that the learning of the viola caipira was performed exclusively orally. The tablature system was developed only in later times. The scope of this paper is to discuss some of the writings used so until then the viola caipira, bringing to light what was produced and recorded for the strumming strings instruments, their unfolding and their influence on the writing for the viola caipira. However, it is important to note that there is much to research on this subject. Due to rooting in Brazil, the viola caipira has been considered representative of a nation. The versatility of this instrument is such that its transit in various musical genres, from popular to classical, is easily verified today.

**Keyword:** notation musical; score; tablature; viola caipira; viola brazilian.

## Introdução

A viola popular e tradicional do Brasil, identificada, dependendo da localidade, como viola caipira, também conhecida como viola sertaneja, viola cabocla, viola de arame, viola de dez cordas, viola nordestina, viola de repente, viola machete, viola caiçara, viola de feira ou viola brasileira<sup>3</sup>, tem origem nas violas portuguesas, instrumento da família dos cordofones com cinco ordens de cordas duplas<sup>4</sup>. Introduzida

---

3 “Definição encontrada na gravação do LP “Viola Brasileira”, Sete Prelúdios e o Concertino de Ascendino Theodoro Nogueira tendo como solista o violonista Antônio Carlos Barbosa Lima, pela gravadora Chantecler 1963. Embora Nogueira tenha escrito que “Sendo o instrumento predileto do nosso caipira ou sertanejo, batizei-a com o nome de viola brasileira” (1963), chamar a viola de “brasileira” e não “caipira” no título da obra foi também uma escolha visando a maior aceitação da crítica e apreciadores do gênero clássico. Sugestão feita por Biaggio Baccarin (diretor artístico da gravadora Chantecler na época em que as obras foram lançadas) e aceita de imediato por Ascendino. De qualquer forma, para nenhuma distorção de identidade, na contracapa do disco o folclorista Rossini Tavares de Lima utiliza os dois termos: Viola Brasileira ou Caipira” (PETENÁ, 2017 p.13,16).

4 A viola pode ter cordas simples, duplas ou triplas, mas existem também as de 12 cordas, em seis pares e também com cinco ordens, com cordas triplas, como a da Profa. Gisela Nogueira.

no Brasil por meio das missões Jesuítas, a viola caipira<sup>5</sup> foi de grande uso no fazer musical do Brasil colonial e aos poucos foi deslocando-se do espaço urbano, limitando-se ao povo interiorano. Com isso o instrumento ganhou afinações, ritmos, modos e características particulares de cada região do país, transformando-se em um símbolo regional (PETENÁ, 2017 p. 7).

No ambiente de aprendizagem informal a viola caipira era ensinada de forma oral, transmitido por familiares, amigos, ou em grandes rodas por mestres violeiros, zelando pela difusão de suas tradições.

O presente trabalho com o tema “Apontamentos sobre a escrita para a viola caipira”, discorre sobre a viola caipira e suas características relacionadas ao seu aprendizado, escrita e composição. Uma vez que o ensino da viola caipira era oral, não se ouvia falar, até meados da década de 1975, em cursos sistematizados para o referido instrumento, em escolas de música. Contudo, percebemos que da referida década aos dias atuais, este cenário tem passado por diversas alterações.

Com o ensino da viola caipira acontecendo em escolas de música, orquestras de violas e universidades, músicos, pesquisadores e compositores se interessaram pelo instrumento e passaram a ensinar, desenvolver técnicas e repertórios. Com isso, ampliaram-se as referências pedagógicas e didáticas, transpondo por escrito o que se ensinava de modo oral.

Essa transposição por escrito deu-se pelas tablaturas, uma escrita específica para os instrumentos dedilhados.

Nota-se atualmente um aumento considerável de simpatizantes pela viola caipira no sentido de aprender a tocar, compor e arranjar. Deste modo, para transmitir o aprendizado, incorporou-se a tablatura espanhola para a disseminação de suas obras aos intérpretes e aprendizes violeiros.

---

5 Neste trabalho optamos por utilizar o nome viola caipira.

Conseqüentemente houve uma mudança na forma de escrita, na qual cada profissional imprimiu uma característica própria ao registrar suas composições e arranjos.

Dividiremos este artigo em três partes. Num primeiro momento abordaremos as tablaturas e suas variantes elucidando suas características e pontos em comum. Posteriormente sobre a notação ocidental, ou seja, a forma de escrita adotada entre os compositores que não tocam o instrumento, a partitura, e por fim, sobre a partitura/ tablatura que é a notação dominante entre os violeiros compositores.

## Tablaturas e suas variantes

De acordo com Nogueira (2016), o aprendizado da notação musical formal<sup>6</sup> foi historicamente associado às camadas privilegiadas da sociedade. Por outro lado, os instrumentos de cordas dedilhadas como as guitarras e violas, serviram à produção musical da sociedade plebeia (classe pobre), desde suas origens a partir da guitarra latina, esta descendente do alaúde árabe, até sua difusão pela Europa. Sem o devido acesso ao aprendizado musical formal, a forma que os compositores de cordas dedilhadas encontraram para registrar suas composições foi através da tablatura<sup>7</sup>.

As cordas dedilhadas produziram um sistema de notação que, por sua representação gráfica das cordas (ou ordens de cordas) do instrumento, constituiu-se em um modelo iconográfico de notação que perdura por séculos, desde os primórdios da imprensa. Suas variantes compreendem os signos indiciários das alturas segundo sua posição no braço do instrumento e são representadas por números (tablaturas italiana e espanhola) ou por letras do alfabeto

---

6 "Escrita ocidental em sistema de pentagrama com cinco linhas e quatro espaços, representa os sons, e é uma forma de registro no qual o intérprete traduz em sua execução toda ideia musical do compositor. As partituras tradicionais são um misto de notação prescritiva e descritiva. A relação de altura versus duração é descritiva quanto ao movimento melódico no tempo, é um ícone do subir e descer da linha melódica. Mas quando a partitura é lida com indicações de como tocar o instrumento, ou com indicações de dedilhados ela é puramente prescritiva" (ZAMPRONHA, 2000, p.55).

7 O sistema de tablaturas, cujos registros mais antigos datam do final do século XV (NOGUEIRA, 2016).

(tablatura francesa). Seguem as convenções espaciais de altura da notação convencional (agudo na parte superior) as tablaturas francesa e espanhola. Já a tablatura italiana, a de maior classificação iconográfica, reproduz as alturas conforme a representação visual do braço do instrumento: grave em cima e agudo nas linhas inferiores (NOGUEIRA, 2016, p. 124).

Pujol (2005) salienta que entre os séculos XV e XVII há registros de anotações numa tentativa de representar a execução da música em cifra ou tablatura para diversos instrumentos.

A tablatura para guitarra, alaúde ou viola, consiste em um sistema de notação convencional, escrito sobre uma pauta de tantas linhas horizontais quantas ordens de cordas contém o instrumento e sobre os quais se indicam por meio de números ou letras, os trastos em que deverão pressionar-se as cordas para obter as notas. As figuras de valores rítmicos colocados acima da pauta representam a duração de cada nota ou acorde escrito abaixo delas; considerando como regra geral, que o valor assinalado para um acorde ou nota, deverá prevalecer, enquanto não apareça outra figura acima da pauta. Segundo a época ou o instrumento, país, gênero de música (rasgada ou ponteadada) e autor, varia a tablatura (PUJOL, 2005, p. 61 apud CORRÊA, 2014, p. 139).

Identificamos em Nogueira (2008) diversas formas de tablaturas, sendo sua variante, na disposição das linhas, a utilização apenas de letras, números ou com os dois símbolos (letras e números). Podemos listar a tablatura italiana, francesa, espanhola e alemã. Notações compreendidas apenas pelos compositores e instrumentistas de cordas dedilhadas e teclados da época.

# Tablatura Italiana

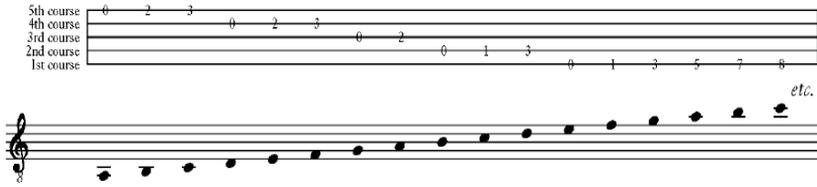


Figura 1: Tablatura italiana (TYLER e SPARKS, 2002, p. 165).

As linhas horizontais das tablaturas representam as cordas<sup>8</sup>. Na imagem acima observa-se que a linha superior indica a corda grave do instrumento e a linha inferior a corda aguda. Os números são posicionados em cima das linhas, representando as casas a serem pressionadas.

O número 0 representa cordas soltas; o 1, a primeira casa; o 2, a segunda casa e assim por diante. O numeral X representa a décima casa e adota-se o algarismo romano ao invés do arábico. A leitura da tablatura italiana passa a ser um reflexo do instrumento em posição de tocar (PAULA, 2014, p. 12).



Figura 2: Tablatura italiana com a indicação rítmica (TYLER e SPARKS, 2002, p. 165).

8 Em instrumentos que recebem o nome de viola, pode-se encontrar diversas maneiras de serem encordoadas, sendo elas com cordas simples, duplas e ou triplas, porém na tablatura se escreve com linhas simples, entendendo-se que o instrumentista toca o par de cordas.

A indicação rítmica da melodia era colocada acima do sistema de tablatura. A duração de cada nota ou acorde variava de acordo com o tempo que era possível sustentar as notas com a mão esquerda e naturalmente subentendia-se que o baixo deveria ser sustentado o maior tempo possível. Quando uma figura rítmica aparecia, seu valor de duração para cada número na tablatura permanecia até o surgimento da próxima figura rítmica (PAULA, 2014, p. 13).

## Tablatura Francesa

A tablatura francesa é bem semelhante à italiana em alguns aspectos. Todavia, a leitura é invertida. A linha superior passa a ser a corda aguda e a linha inferior à corda grave.

É muito parecida com a italiana, mas com duas distinções. As linhas, ainda que continuem representando as cordas do instrumento, no sistema francês tem a ordem invertida, sendo que a linha superior da pauta representa o primeiro par do instrumento e a linha inferior, o quinto par (o que está em direção ao chão). E, ao invés de números, são utilizadas letras para indicar os trastes. A letra "a" representa as cordas soltas; "b" a primeira casa; "c" a segunda casa e assim por diante. A letra "j" não era utilizada (PAULA, 2014, p.16).

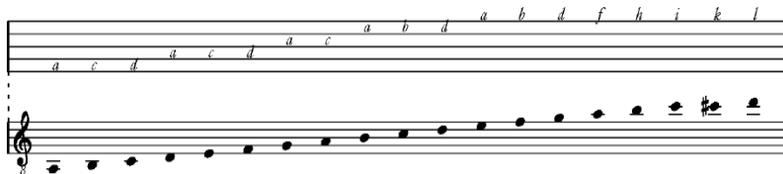


Figura 3: Tablatura francesa (TYLER e SPARKS, 2002, p. 166)

O ritmo é colocado em cima da tablatura, como na italiana, e alguns compositores escrevem integralmente o ritmo, ou seja, nota a nota.

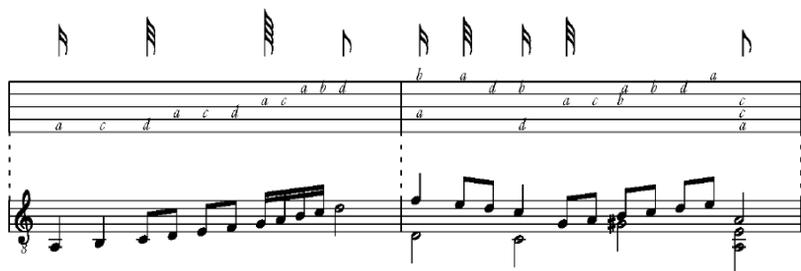


Figura 4: Tablatura francesa com a indicação rítmica (TYLER e SPARKS, 2002, p. 167)

### Tablatura Alemã

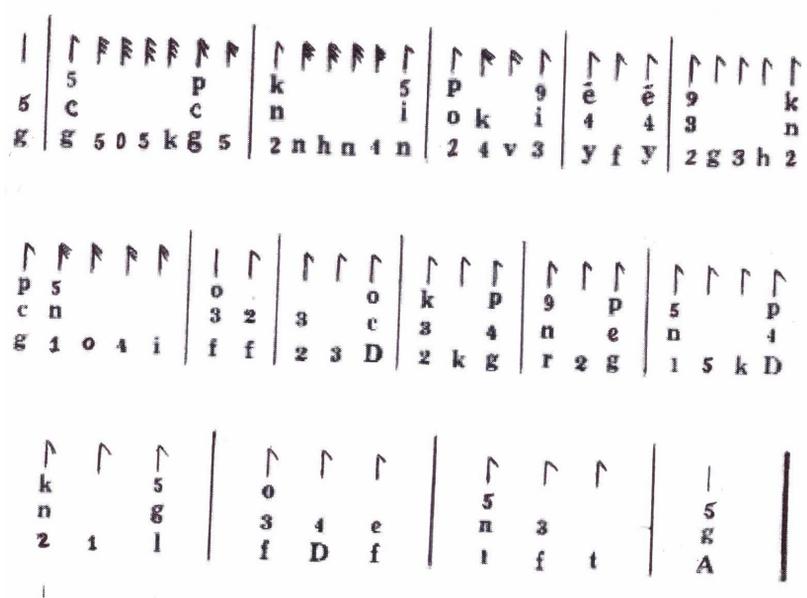


Figura 5: Tablatura Alemã (TYLER e SPARKS, 2002, p. 166)

A tablatura alemã utiliza letras e números que se relacionam com as casas e as cordas às quais devam ser pressionadas. As letras se

referem ao local exato no braço do instrumento que podem ser escritas inclusive sem o uso das linhas, como ilustra a imagem acima.

Trata-se de uma convenção baseada em códigos absolutos (um código significa um ponto ou nota possível) na medida em que dispensa a utilização de linhas. Contudo, não havendo indicação de alturas específicas, pode-se deduzir, tão somente, a relação intervalar entre as cordas e toda transcrição para a notação musical implicará em sugestão possível de afinação para o instrumento. De acordo com a relação intervalar das cordas, uma mesma nota poderá ser resultante de mais de um ponto (NOGUEIRA, 2008, p. 98).

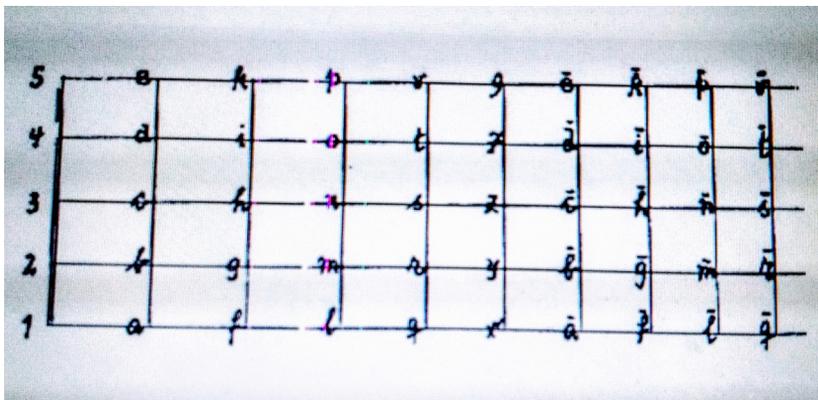


Figura 6: Ilustração de trastes (POHLMANN, 1982, p.15 apud NOGUEIRA, 2008, p.98).

## Tablatura Espanhola

Em Nogueira (2008) encontra-se a informação de que a tablatura espanhola<sup>9</sup> é uma mescla das tablaturas italiana e francesa. Utiliza números para representar as casas, mas com a mesma direção vertical da tablatura francesa. Isso explica as características da tablatura utilizada atualmente pelos instrumentos de cordas dedilhadas, incluindo a viola caipira.

Os instrumentos de cordas dedilhadas se desenvolveram nos meios populares. Tal fato enfatiza a prática amadora que estabeleceu um sistema de notação que representasse a práxis do instrumentista. O sistema de tablaturas proporcionou grande difusão dos instrumentos de cordas dedilhadas.

Nota-se presentemente, que essa difusão acontece por compositores de instrumentos como a viola caipira, o violão, e a guitarra elétrica, que utilizam predominantemente a tablatura espanhola.

Como o foco deste artigo é a viola caipira, destacaremos a seguir as várias formas de escrita adotadas por compositores e violeiros, que registraram suas composições e arranjos com a tablatura espanhola, partitura e partitura/tablatura, e suas particularidades.

---

9 Guilherme de Camargo, doutor em musicologia pela Universidade de São Paulo (USP) e professor de cordas dedilhadas antigas da escola de música do estado de São Paulo (EMESP), aponta para as duas formas de ordens das linhas da tablatura espanhola, uma com a disposição da Italiana, e outra a forma francesa, algumas delas eliminando o número 0 (zero) como corda solta, sendo representada pelo número 1 (um).

**C** Stas seys fantassas que se figue como arriba bo sobre par cice en su ap-  
 re y cõpostura alas mesmas pauanas q en y falta se tañen y pues en to-  
 do remedan a ellas digamos les pauanas las quatro primeras son su-  
 uentadas por mi, las dos que despues se figuen la sonada dellas se hizo  
 en pralla y la cõpostura sobre la sonada dellas es mia. **D**uen se tañer  
 con el cõpas algo apzeñillado y requeren tañer se dos otras vezes y esta pauana q  
 primeramente se figue anda por los terminos del primero y segundo tono. <sup>75</sup>

Figura 7: Pavana do livro El Maestro para Vihuela de L. Milan 1535

## Notação da viola por violeiros e compositores

A forma de escrita adotada entre os violeiros para registrar e disseminar suas composições também foi a tablatura. Segundo Nogueira (2008) a tablatura usada é a espanhola, difundida, atualmente, para os instrumentos de cordas dedilhadas. Pode-se perceber que os exemplos de tablaturas citadas acima, como a italiana, francesa,

espanhola e alemã registram o maior número de informações possíveis, como compasso, ritmo, acorde, melodia.

No ensino da viola caipira, utiliza-se predominantemente a tablatura, dando ao estudante do instrumento algumas informações como as casas que devem ser pressionadas e seus pares. Não se utilizam as partituras, não há a indicação dos sinais rítmicos e nem mesmo dos compassos.

Atualmente, com o avanço tecnológico, pode-se encontrar diversos sites ligados ao ensino da viola caipira que transmitem conteúdos subentendendo que o estudante de viola caipira tenha um conhecimento prévio de determinada música ou obra a ser aprendida.

Existem também dicionários de acordes e tablatura de números, excelentes iniciativas para o aprendiz de viola caipira. Nota-se, porém, que tais materiais são incompletos, faltando a fórmula de compasso, ritmo, informações importantes para que o estudante da viola caipira consiga entender com clareza o conteúdo a ser aprendido. Para suprir essa deficiência, as vídeo aulas facilitam e complementam os estudos.

```

E|--4--4--5--4--7-11----11--5--7h9p7--
B|--5-2--7--5--9-----12----7--9-----
G#|-----
E|-----
B|-----
E|--4--4--7--5--7-11----11--5--4-----7-5-4-----
B|--5-2--9--7--9-----12----7--5-----/7-7-----7-5--
G#|-----
E|-----
B|-----

```

Figura 8: Cifra para viola (site: CIFRAS DE VIOLA, 2019).

O violeiro Braz da Viola em seu livro *Manual do violeiro* (1998) utiliza o recurso da tablatura, junto a um CD de áudio. Importante dizer que, a tablatura utilizada por Braz da viola é a Italiana. Nota-se, também, que há uma indicação da digitação da mão esquerda na parte inferior do sistema de tablatura. Esta notação não é muito

utilizada por professores de viola caipira. Mesmo com esses pontos descritos acima percebe-se que não há, da parte do compositor, uma preocupação em indicar informações importantes em suas tablaturas como fórmula e barra de compasso, pelo menos não na parte gráfica do método.

No arraiá do busca-pé

*Braz da Viola*

**Padrão:** troca de pares

**Aplicações:** rasta-pé, xamamé e outros

Figura 9: Manual do Violeiro (BRAZ DA VIOLA, 1998, p.23).

Roberto Corrêa (2014) utiliza tanto a tablatura de números como a partitura. O aluno tem a opção de estudar pela escrita tradicional, incluindo sinais e gráficos de efeitos, ritmo e, digitação de mão direita e esquerda, trazendo assim uma clareza na execução: "A notação musical que tenho adotado atualmente, principalmente nos métodos de ensino, é a partitura/tablatuara" (p. 149).

Para Nogueira (2008) toda transcrição de uma execução musical sofre uma perda ou uma espécie de filtro. Sempre haverá a ausência de um gesto musical, seja pela falta de codificação ou pelo fato do compositor julgar desnecessário, subentendendo-se que o intérprete irá executá-lo.

Deste modo, a tablatura ou o baixo cifrado, podem ser considerados uma espécie de mapa para o intérprete se guiar, dando margem para que este, com sua capacidade técnica e conhecimento estético sobre a obra, pudesse improvisar e dar sua contribuição enriquecendo a execução da obra.

Sabe-se que a prática do acompanhamento improvisado, conhecido como *baixo continuo*, deu origem a um sistema de notação primeiramente utilizado (e possivelmente criado) por organistas como Lodovico Grossi da Viadana (*Cento concerti ecclesiastici* - 1602) e Agostino Agazzari (*Del sonare sopra il basso* - 1607), intitulado *baixo cifrado*. Este consiste em uma linha de baixo (clave de Fá) com cifras numéricas correspondentes aos intervalos das notas (em relação à nota do baixo) que deverão ser executadas simultaneamente à linha do baixo. Esse sistema de notação simbólica foi muito difundido nos séculos XVII e XVIII por quase toda a Europa (NOGUEIRA, 2016, p.128).

A cultura ocidental produziu uma vasta obra musical escrita, além de teorizar e discutir sobre formas composicionais. Com isso, o compositor, pouco a pouco, passou prescrever toda a sua ideia musical, estabelecendo com exatidão todo o gesto sonoro melódico e rítmico

da composição. Com toda essa caminhada da escrita, o músico perdeu a sua função criativa para o compositor e passou a ser intérprete<sup>10</sup>.

O compositor determinava agora o volume do som por marcas dinâmicas, a princípio contrastando seções inteiras em *forte* e *piano*, e desde meados do século XVIII, graduando a dinâmica cada vez mais, de *ppp* a *fff*, indicando não apenas transições abruptas, mas graduais aumentos e reduções, *crescendo* e *diminuendo*, e na “*vermaniriertenMannheimergoût*” (o gosto educado da escola de Mannheim, com a qual Leopold Mozart reprovou seu filho) permitindo que vários graus de dinâmica sucedessem um ao outro na extensão mais próxima. Da mesma forma, ele agora especificou tempo e agógica e também os instrumentos a serem usados. A natureza da composição mudou. Em vez de um cenário neutro, não concebido para instrumentos específicos e muitas vezes até mesmo deixando aberta uma escolha entre a performance instrumental e vocal, agora se tornava um opus completamente especificado em que o timbre era tão composto quanto a estrutura tonal. Assim, o estilo instrumental e vocal, o estilo conjunto [*ensemble*] e orquestral, as formas de compor para piano, órgão, violino, flauta, tudo se tornou muito mais diferenciado do que antes. Assim também surgiu para cada cenário instrumental um repertório próprio, enquanto a música instrumental anterior consistia em grande parte de “*intabulações*”, transcrições de obras vocais e uma única e mesma peça destinada a ser cantada ou tocada, para órgão ou outro instrumento de teclado (WJORA, 1965, p. 132, tradução nossa).

---

10 The composer now determined the sound-volume by dynamic marks, at first contrasting whole sections in *forte* and *piano*, and since the mid-18<sup>th</sup> century graduating the dynamics more and more, from *ppp* to *fff*, indicating not only abrupt transitions but gradual swelling and lessening, *crescendo* and *diminuendo*, and in the “*VermaniriertenMannheimer gout*” (the mannered taste of the Mannheim school, with which Leopold Mozart reproached his son) letting various dynamic degrees succeed each other at closest range. Likewise he now specified tempo and agogics and also the instruments to be used. The nature of the composition changed. Instead of a neutral setting, not conceived for particular instruments an often even leaving open a choice between instrumental and vocal performance, it now became the fully specified opus in which timbre was just as much composed as the tonal structure. Accordingly instrumental and vocal style, ensemble and orchestral style, ways of composing for piano, organ, violin, flute, all became much more differentiated than before. So also there arose for every instrumental setting a repertory of its own, whereas previously instrumental music had consisted largely of “*intabulations*”. Transcriptions of vocal works and one and the same piece was intended to be sung or played, for organ or for other keyboard instrument (WJORA, 1965, p. 132).

Essa tentativa de estabelecer os gestos sonoros e prescrever os elementos musicais como relata Wiora (1965) é o que muitos violeiros estão buscando em suas composições. Corrêa (2014) discorre em sua tese de doutorado sobre possíveis sinais para não deixar dúvidas ao intérprete sobre sua execução, uma espécie de legenda, demonstrando os sinais gráficos seguidos de um texto explicativo.

Tal recurso tem sido utilizado por diversos professores de viola caipira: O professor João Paulo Amaral, da Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP), em seu livro *Viola Caipira: arranjos instrumentais de músicas tradicionais para solo, duo e trio de violas* (2008), dedica-se, nas páginas iniciais do livro, na citação e representação gráfica dos símbolos.

|  |   |
|--|---|
|  | <p><b>Dedos da mão direita</b></p> <p>p: dedo polegar<br/> i: dedo indicador<br/> m: dedo médio<br/> a: dedo anular<br/> q: quinto dedo, o dedo mínimo</p>  |
|  | <p><b>Dedos da mão esquerda</b></p> <p>1: dedo 1, o dedo indicador<br/> 2: dedo 2, o dedo médio<br/> 3: dedo 3, o dedo anular<br/> 4: dedo 4, o dedo mínimo</p>   |
|  | <p><b>Meia-pestana (na casa 5)</b></p> <p>Pressiona-se parte das cordas (na casa cinco), utilizando normalmente apenas o dedo 1 da mão esquerda. Mantenha a pestana até onde aparecer a linha pontilhada.</p>   |
|  | <p><b>Harmônico (na casa 12)</b></p> <p>Posicione o dedo da mão direita exatamente sobre o traste da casa doze sem pressionar as cordas de encontro ao braço da viola, apenas encostando o dedo na corda. Toque as cordas indicadas e logo em seguida desencoste o dedo das cordas.</p> |
|  | <p><b>Ligado ascendente (primeira nota mais grave que a segunda)</b></p> <p>Toca-se a nota de partida e não se toca a nota de chegada com a mão direita, pois ela deve soar apenas com o movimento da mão esquerda. Para isso deve-se golpear a corda com o dedo da mão esquerda.</p>   |
|  | <p><b>Ligado descendente (primeira nota mais aguda que a segunda)</b></p> <p>O mesmo efeito do ligado anterior, mas para realizá-lo deve-se "beliscar" a corda com o dedo da mão esquerda.</p>  |
|  | <p><b>Arraste ascendente ou descendente sem ligadura</b></p> <p>toca-se a nota de partida e, mantendo as cordas pressionadas pela mão esquerda de forma a sustentar a vibração das cordas, arraste o dedo até a nota de destino e toque-a.</p>  |
|  | <p><b>Arraste com ligadura</b></p> <p>Da mesma forma do item anterior, mas não se toca a nota de chegada, deixando ela soar naturalmente com a vibração da nota de partida.</p>   |

VIOLA CAPIRA arranjos instrumentais de músicas tradicionais

Figura 10: Representação Gráfica dos Sinais (AMARAL, 2008, p.17).

O violero Fernando Deghi, em seu livro *Viola brasileira e suas possibilidades* (2001) faz uso da tablatura espanhola como as de Luys Milan (1536), e, assim como o violero e professor Roberto Corrêa, ele recorre à partitura/tablatra, utilizando simultaneamente duas escritas para o instrumento.

A tablatura é utilizada como um complemento importante ao intérprete, indicando os pares de corda a serem pressionadas. As mesmas informações contidas na partitura, como ligadura, fórmula de compasso e arraste, estão na tablatura.

Na parte superior do sistema de partitura, Deghi inseriu junto às notas a digitação das mãos esquerda e direita, além de representar, na tablatura, em linhas duplas<sup>11</sup> as cordas duplas da viola caipira. É uma tentativa de registrar o máximo do gesto sonoro para que o intérprete execute de sua obra. Esta notação específica da partitura/tablatra de Deghi atende tanto o violero que sabe ler a partitura como aquele que somente lê a tablatura, deixando tudo de forma clara e objetiva.

Afinação Cebolão  
 si mi sol# si mi  
 5 4 3 2 1

**Não mexe comigo**  
 Viola Brasileira

Fernando Deghi  
 1996

pagão

(♩ = 86) INTRO

Tablatura

|        |   |   |   |   |    |    |    |    |
|--------|---|---|---|---|----|----|----|----|
| 1º par |   |   |   | 2 | 11 | 11 | 11 | 12 |
| 2º par |   |   | 0 |   |    |    | 12 | 12 |
| 3º par |   |   | 7 |   |    |    |    |    |
| 4º par |   | 2 | 7 |   |    |    |    |    |
| 5º par | 0 | 0 | 0 | 0 | 0  | 0  | 0  | 0  |

Figura 11: Trecho de Não mexe comigo para viola caipira, de Fernando Deghi (DEGHI, 2001, p. 68).

<sup>11</sup> Roberto Corrêa também faz uso das linhas duplas para representar as cordas da viola caipira.

Não há um padrão de escrita entre os compositores e violeiros da atualidade, mas percebe-se, nos exemplos citados, algo em comum entre eles. Roberto Corrêa, João Paulo Amaral, Fernando Deghi, entre outros, utilizam a escrita da partitura/tablatuira. Braz da Viola utiliza somente a tablatuira.

Pode-se dizer que vários violeiros adotam uma notação pensada a partir do violão (cordas simples) acompanhada da tablatuira espanhola, pois muitas dessas obras escritas para viola caipira são executadas pressionando os pares. Essa forma de notação é objetiva no âmbito da música tradicional caipira ou destinada somente à viola caipira.

Quando ela sai deste universo, (gênero predominante, caipira) para outras formações instrumentais, e demais gêneros musicais como o jazz, blues, música erudita, muitos violeiros que não passaram pela escolarização musical encontram dificuldades ao se deparar com uma partitura perdendo a referência com relação à nota ou o par de cordas tocar.

Um compositor a introduzir uma escrita para a viola caipira, apesar de não ser violeiro e escrever para diversos instrumentos e formações, foi Ascendino Theodoro Nogueira, utilizando duas claves, de sol e de fá.

Petená (2017) relata em sua pesquisa sobre a viola brasileira na sala de concerto que:

Em 1962, quando Theodoro começou a escrever suas obras para a viola, pouco material teórico a respeito do instrumento havia sido elaborado. A verdade é que a viola, tão difundida em todo Brasil, sempre foi ensinada por tradição oral e não de forma acadêmica. Essa realidade o levou a adquirir o instrumento e estudá-lo, inaugurando então a escrita musical para a viola caipira. A notação por ele elaborada é bastante completa e detalhada. Distribui agudos e graves em duas claves (fá e sol) como em uma partitura para piano, deixando bastante claro quando o instrumentista deve tocar nos pares oitavados (escrevendo a nota grave junto com sua oitava aguda em um tamanho menor) ou os pares uníssonos. Após esse período, por desconhecer as partituras de Theodoro ou por escolha própria, autores das novas peças para o

instrumento passaram a utilizar outra escrita musical, mais semelhante à do violão, em clave de Sol apenas e sem escrever as oitavas (geradas nos 4º e 5º pares) (PETENÁ, 2017, p. 19).

Um fato importante a ressaltar é que em suas composições para a viola caipira, Ascendino Theodoro Nogueira escreve os sons reais, utilizando a clave de fá e de sol. Nos pares oitavados, ele escreve a nota grave com o tamanho da fonte normal e sua oitava aguda uma fonte menor. Outro fato a ser destacado é que Theodoro Nogueira utilizava os pares de cordas invertidos, as cordas graves em cima e agudas em baixo, como está escrito realmente e a terceira ordem em uníssono, diferente da disposição que se reconhece atualmente, a corda aguda em cima e grave em baixo e a terceira ordem oitavada.

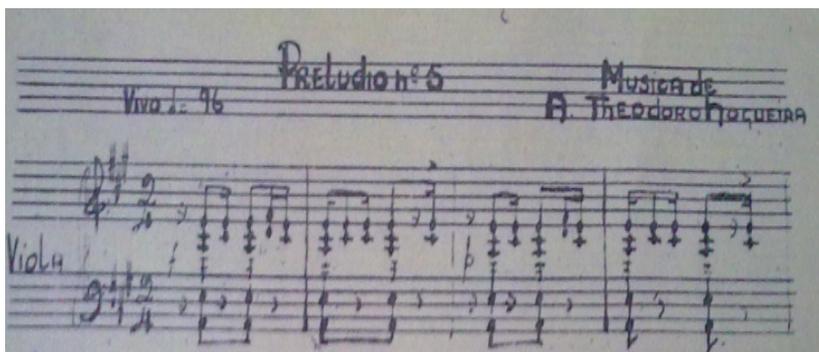


Figura 12: Trecho de Prelúdio 5 para viola de arame, de Theodoro Nogueira, 1962 (CORRÉA, 2014).

Geraldo Ribeiro da Silva, apesar de sua renomada carreira como violonista, é o primeiro músico erudito a escrever um método<sup>12</sup> para viola brasileira, elaborando exercícios de cordas simples e oitavadas. Tais exercícios possibilitam aos interessados pelo instrumento a execução de músicas eruditas e de outros gêneros. O interessante neste método é que ele, como um excelente músico, não se ateu em seu método a falar

---

<sup>12</sup> Este método não foi publicado oficialmente e o acesso a ele deu-se através de pesquisa e contato com a professora de violão erudito do Conservatório de Tatui, Márcia Braga, estudiosa da obra de Geraldo Ribeiro.

sobre técnicas em comum ao violão, tratou somente das particularidades da viola caipira.

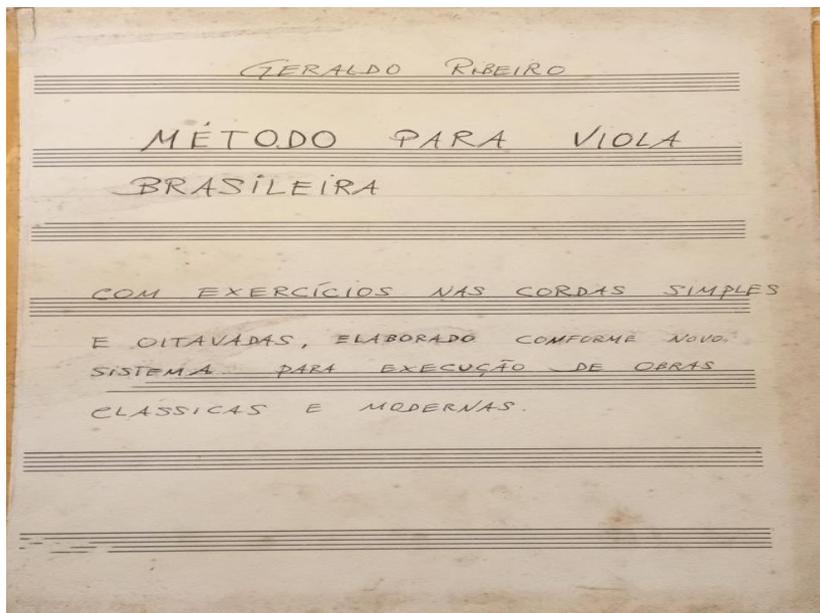


Figura 13: Método para Viola Brasileira (RIBEIRO, 1980).

Em seu método, Ribeiro discorre sobre o início diretamente na viola caipira, possivelmente porque permeava um mito entre os violeiros de que para aprender a tocar viola caipira, necessitaria o aprendiz estudar o violão primeiro. No prefácio Ribeiro declara ser o primeiro e único método do gênero, além de ser desconhecido no meio erudito.

(1)

P R É F Á C I O

\*\*\*\*\*

Este pequeno método, para viola brasileira, tem por finalidade, exercitar as cordas simples, possibilitando aos interessados, neste revolucionário sistema, EXECUTAR OBRAS CLÁSSICAS OU QUALQUER GÊNERO MUSICAL, anteriormente impraticável, em virtude das cacofonias e dissonâncias produzidas pelas cordas citavadas.

Entendemos desnecessária a inclusão de todas as escalas nas suas diversas modalidades, como, também, outros exercícios, tais como: harpejos, saltos, pestanas etc, os quais pertencem à técnica do Violão.

Assim, sem qualquer noção da técnica do violão, - mas, sob orientação do mestre, pode o aluno iniciar, de imediato, seus estudos na Viola Brasileira e conseguir, em pouco tempo, o manejo e desenvoltura de ambas as mãos, sobre as cordas duplas, deste delicado e belo instrumento..

Sendo este método, o primeiro e único no gênero, devido suas peculiaridades, referentemente as cordas oitavadas e simples ( 4ª e 5ª), como também, tratando-se de um instrumento praticamente desconhecido no campo erudito, entendemos ministrar, logo adiante, algumas explicações técnicas a respeito de sua afinação, escrita e outros gormenores indispensáveis:

*Paulo Ribeiro da Silva*  
*São Paulo, 17/10/80*

Figura 14: Prefácio (RIBEIRO, 1980).

Uma constatação importante em seu método é a disposição das cordas simples e oitavadas. Da mesma forma como Theodoro Nogueira, Ribeiro propõe o uso do primeiro, segundo e terceiro pares de cordas em uníssono, sendo somente o quarto e quinto pares oitavados. Sua forma de escrita é semelhante à de Nogueira, em duas claves, fá e sol e, pelas indicações do método, a forma de encordoamento da viola era ao contrário do que se conhece atualmente, ou seja, a corda grave em cima e a aguda em baixo.

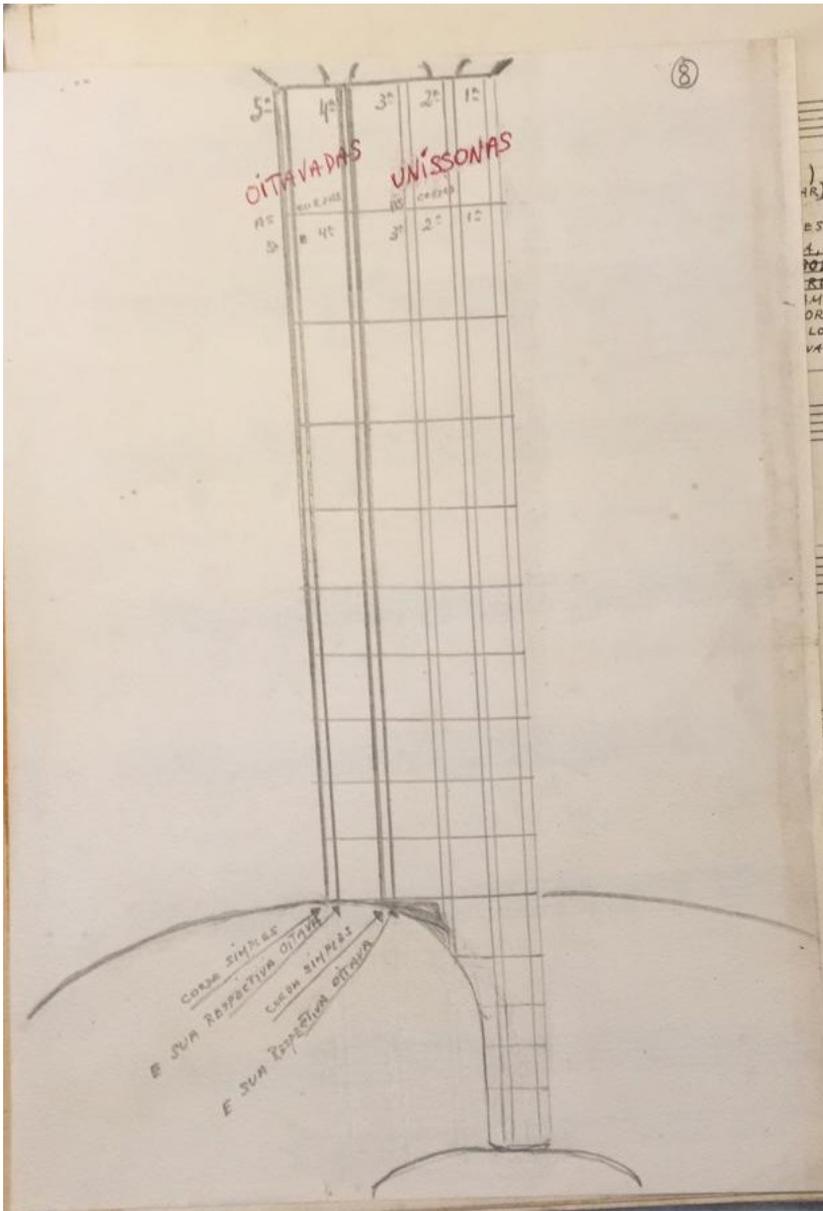


Figura 15: Método de Ribeiro (RIBEIRO, 1980).

Ribeiro desenvolveu o método a partir das composições e transcrições de Theodoro Nogueira. Segundo aquele, Nogueira foi o primeiro “pesquisador” que elevou a viola brasileira à categoria de instrumento erudito, por compor obras para o instrumento. No método há informações sobre o preparo do instrumento, com sugestões de espaçamento entre os pares para uma execução com precisão. O instrumento construído pela Giannini fabricado por Rômulo Di Giorgio alcançou uma grande sofisticação na sua construção e requinte sonoro.

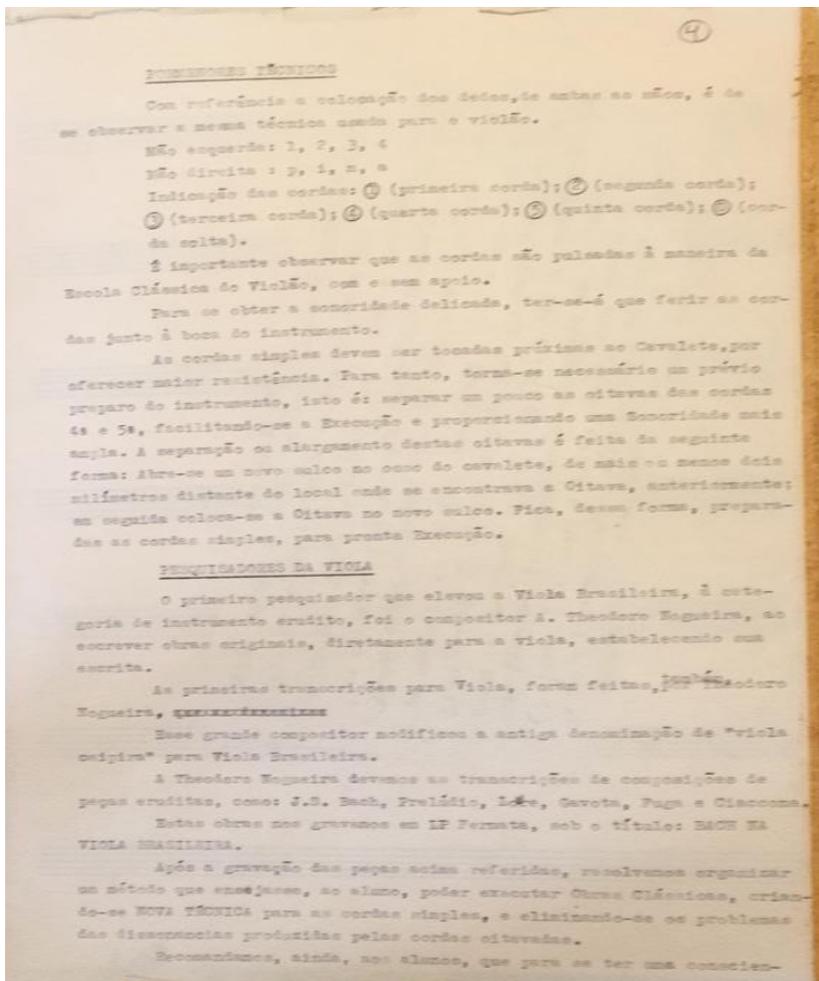


Figura 16: Método de Ribeiro (RIBEIRO, 1980).

Entre os compositores que são violeiros e que compõem para outros instrumentos e formações, encontram-se José Gustavo Julião de Camargo e Roberto Victorio. Este último escreve para viola caipira como se escreve para violão, pensando na viola caipira pressionando os pares e usando somente a partitura, mas sem o suporte da tablatura. Neste contexto, pode-se afirmar que a grande maioria dos violeiros escreve desta maneira.

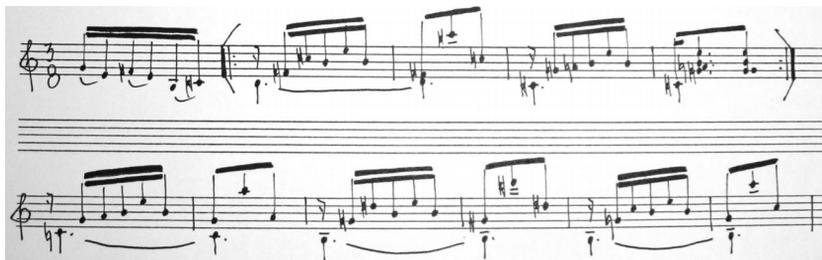


Figura 17: Trecho de *Prelúdio XIX*, para viola caipira, de Roberto Victorio (PAULA, 2014).

José Gustavo Julião de Camargo em seus estudos e tentativas para desenvolver e propor uma mudança na notação musical para a viola caipira utilizou-se de um recurso parecido de Theodoro Nogueira. Existem duas pautas, ambas nas claves de sol, com uma divisão entre essas pautas. Os pares oitavados (terceiro, quarto e quinto pares) localizam-se na pauta inferior do sistema, com os pares tocados juntos e a pauta superior correspondem ao primeiro e segundo pares em uníssono e as demais cordas individuais. Em entrevista Julião de Camargo esclarece que:

Nossa proposta, tendo em vista as peculiaridades das disposições das cordas no instrumento, consiste em organizar a notação em duas claves, na procura de uma maior fidelidade à notação das alturas, bem como evidenciar as possibilidades de instrumentação no instrumento. A Viola Caipira tem cinco ordens de cordas duplas, sendo três destas afinadas em oitavas e outras duas em uníssono. Na clave superior temos a notação individual das Primas, Requintas, Turina, Contra-turina, Toeira, Contra-toeira, Canotilho e Contra-canotilho. Na clave inferior temos

a notação das cordas em oitavas: Turina/Contra-turina, Toeira/Contra-toeira e Canotilho/Contra-canotilho.

Contudo, mesmo Julião de Camargo propondo uma escrita em duas claves, ele recorre ao uso de um texto explicativo no início da pauta dando informações de como a ideia musical está organizada, a afinação utilizada e os nomes dos pares de cordas. Esse é um procedimento recorrente entre os demais violeiros justamente por existir inúmeras publicações com diversas possibilidades de se escrever para o instrumento, e por não ter uma escrita estabelecida como o violão.

1

Viola Caipira  
Afinação: Cebolão em ré.  
1<sup>o</sup> par Primas(ré), 2<sup>o</sup> par Requintas(lá)  
3<sup>o</sup> par Turina e Contra-turina(fa#),  
4<sup>o</sup> par Toeira e Contra-toeira(ré) e  
5<sup>o</sup> par Canotilho e Contra-canotilho(lá)  
(composição realizada em 2013)

*Esta composição é para os meus pais :  
Aristeu Soares de Camargo Junior e  
Maria Adélio Julião de Camargo  
(in memoriam)*

## Revoredo

*"E tinha o xensém, que tintipiava de manhã no revoredo."*

João Guimarães Rosa  
Grande Sertão:Veredas

José Gustavo Julião de Camargo  
(1961)

$\text{♩} = 110$

1<sup>o</sup> par(ré) e 2<sup>o</sup> par(lá)  
em uníssono e qualquer  
corda individual dentre  
todos os pares.

3<sup>o</sup> par(fa#), 4<sup>o</sup> par(ré)  
e 5<sup>o</sup> par(lá) sempre  
em oitavas.

V.C.

Figura 18: Trecho de Revoredo, Julião de Camargo (2013).

A nova geração de violeiros transita em diversos gêneros musicais, não se contentando apenas ao repertório tradicional direcionado à viola caipira. Esta tem ganhado força e projeção nos últimos anos, sendo explorada por pesquisadores, compositores e instrumentistas, na busca de possibilidades que esse instrumento pode alcançar.

O professor, compositor e pesquisador Ivan Vilela foi um inovador nesse sentido, trazendo uma sofisticação até então inexplorada. Com suas pesquisas, Vilela traz uma possibilidade de ampliação de recursos melódico, harmônico e composicional.

Vilela parte do princípio de que a viola caipira possui dez cordas e não apenas cinco pares de cordas, como os demais violeiros e compositores a encararam até então. Com isso, ele desenvolve a chamada técnica das dez cordas.

Marina Ebbecke descreve com muita clareza acerca desta técnica em uma apostila<sup>13</sup> para fins didáticos:

A técnica das 10 cordas foi batizada e desenvolvida pelo violeiro, compositor e pesquisador Ivan Vilela, porém, seu uso já era sugerido pelo Renato Andrade, em algumas de suas performances, mesmo que o violeiro obtivesse esse efeito mais como uma consequência do posicionamento de sua mão direita do que como uma escolha consciente. Nota-se que as cordas que formam os pares superiores da viola (3<sup>o</sup>, 4<sup>o</sup> e 5<sup>o</sup> pares) têm timbres diferentes por serem de constituição diferente (uma lisa e outra encapada), além de serem afinadas em oitavas. Percebendo isso, Renato e posteriormente Ivan, exploraram essas características em suas composições e arranjos. Andrade, por exemplo, a utilizava para imitar na viola a extensão da harpa paraguaia. Vilela a desenvolveu de modo a completar melodias e aumentar a extensão melódica e harmônica do instrumento, ou para obter timbres diferentes. Trata-se de uma técnica sutil e ao mesmo tempo complexa, mas que quando dominada pode trazer inúmeras possibilidades para o violeiro.

Assim como o violão, a viola também é um instrumento transpositor de oitavas. Pode-se notar então como é sua escrita na afinação Cebolão Ré, em clave de sol e suas respectivas oitavas (3<sup>o</sup>, 4<sup>o</sup> e 5<sup>o</sup> pares) uníssono (2<sup>o</sup> e 1<sup>o</sup> pares):

---

13 Material ainda não publicado, utilizado com autorização da autora.

Afinação Cebolão Ré, tocando os pares normalmente

T  
A  
B

0 0 0 0 0

Figura 19: Afinação de Cebolão em Ré. (EBBECKE, S/D).

Tradicionalmente aprende-se para tocar viola caipira tem-se que pisar o par. Para uma eficiência na leitura e praticidade na escrita, os compositores e violeiros não têm o hábito de escrever as oitavas para não carregar a pauta com muitas informações, simplificando a leitura. Segue abaixo dois exemplos de como soaria essa afinação se for utilizada a técnica das 10 cordas, primeiramente tocando apenas as cordas encapadas (mais grossas) e depois as lisas (mais finas) do 3º, 4º e 5º pares.

Apenas tocando as cordas graves do 5º, 4º e 3º par.

Apenas tocando as cordas agudas do 5º, 4º e 3º par.

Figura 20: Cordas graves (EBBECKE, S/D).

Conforme a imagem acima (Figura 20), com a prática desta técnica, obtém-se uma tessitura maior em termos melódicos e harmônicos. Para executá-la é preciso obter um domínio da articulação da mão direita, que consiste na rotação do pulso para que os pontos de articulações fiquem para cima pinçando a corda aguda (Lisa), ou uma rotação para baixo, para que os pontos de articulações fiquem para baixo pinçando a corda (encapada) grave. Recorre-se a Ebbecke (S/D) para exemplificar esta técnica:

Para atingir apenas a corda lisa, que fica em cima, no par, basta um movimento descendente do polegar, inclinando levemente o ângulo da mão direita de modo que a articulação fique acima do par. Para atingir apenas a corda encapada do par, ou seja, a corda inferior é necessário um movimento ascendente do dedo indicador,

médio ou anelar. Podem-se usar os três juntos no caso de acordes, ou dois no caso de duetos. Para destacar a corda grave, desses dedos devem estar abaixo ou na altura do(s) par (es)<sup>14</sup>.

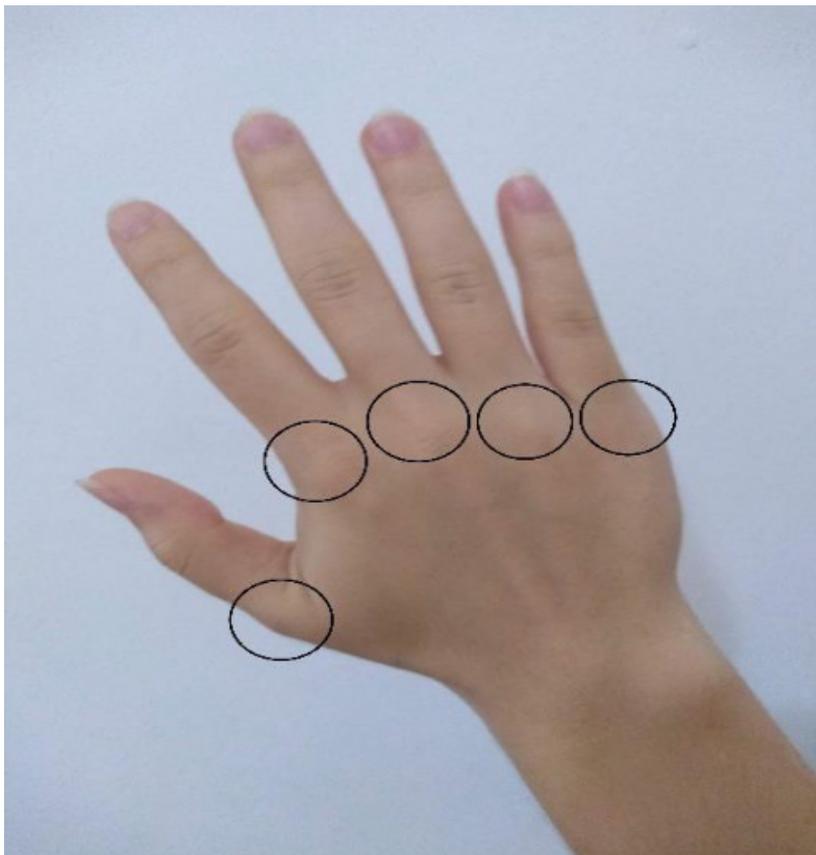


Figura 21: Pontos de articulação dos dedos. (EBBECKE, S/D).

Com essa técnica, observa-se um ganho considerável no instrumento, no âmbito melódico, harmônico, e composicional. Mas em contraponto a isso vem outra questão: como fazer a devida notação de maneira objetiva e significativa. Vilela encontrou uma solução utilizando símbolos gráficos advindos dos instrumentos de cordas friccionadas ( ) =

---

<sup>14</sup> Material ainda não publicado, utilizado com autorização da autora.

arcada para baixo, ( ) arcada para cima. Repare que ele optou pelo símbolo e não por um texto, mantendo uma escrita limpa visualmente. Segundo Ebbecke (S/D):

A notação que foi determinada para essa técnica, também desenvolvida por Ivan Vilela, a partir da sugestão de seu aluno Ighor Aguilá. O compositor chegou à conclusão que a melhor maneira de indicar essa técnica na partitura seria com os símbolos das arcadas de violino. Para o movimento ascendente, onde se toca apenas a corda encapada, determinou-se o símbolo da arcada de baixo para cima (v). Para o movimento descendente, onde se toca apenas a corda lisa, utiliza-se o símbolo de arcada de cima para baixo (∩). Um dos exemplos musicais de utilização das “10 cordas” está no arranjo do Ivan Vilela para a música Pescador, uma composição de Xisto Bahia. No trecho abaixo, é muito claro o efeito da utilização da técnica, onde no mesmo compasso, toca-se apenas a corda encapada e depois apenas a corda lisa do 3º par, em momentos diferentes, porém na mesma nota (Lá)<sup>15</sup>.



Figura 22: Trecho de Pescador, de Ivan Vilela.

No entanto, esses sinais gráficos utilizados na escrita de Vilela (v, ∩) não são de uso exclusivo dos instrumentos de cordas friccionadas. São encontrados nas notações de instrumentos de cordas dedilhadas

---

15 Material ainda não publicado, utilizado com autorização da autora.

como o bandolim, violão e guitarra elétrica para indicar a direção da palheta ou mão direita<sup>16</sup>.



Figura 23: Odell, Method for Mandolin, página 34.

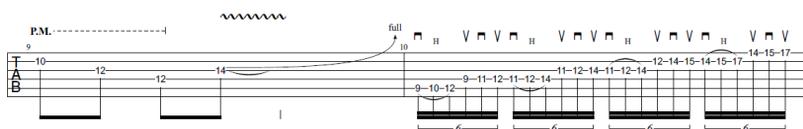


Figura 24: Tablatura para guitarra elétrica, Paul Gilbert, **Tech Session Sam Bell for Guitar Interactive Magazine**.

Na busca de expandir ou de deixar claras as intenções composicionais ao intérprete, o compositor e violero Reinaldo Toledo, segue conceitos semelhantes às de Ivan Vilela. Toledo, em algumas de suas composições, pensa nas cordas separadamente, porém, em sua escrita, utiliza símbolos diferentes ponto e acima um traço, uma espécie de *Staccato* e *Tenuto* simultaneamente. Toledo relata em entrevista que:

A princípio pensei em criar um símbolo, duas linhas paralelas representando o par de cordas, mas eu não tinha e não

16 Relato da entrevista com o arquivista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), César Augusto Petenã e aluno de pós-graduação profissional pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

tenho conhecimento técnico de computação para tal feito. Então, pensei em procurar algum símbolo pronto dentro do programa de edição que usei o Finale, que fosse parecido e que pudesse representar a intenção da técnica usada. Isso foi em março e abril de 2014. Atualmente não uso mais o programa Finale, não sei te dizer onde encontrei esse símbolo dentro do programa. Lembro-me que quando o encontrei, pensei que fosse algum símbolo de dinâmica, algum staccato, talvez esteja nessa categoria, então ele foi o símbolo mais próximo que encontrei com o que tinha imaginado no começo.



- ☰ Tocar somente as cordas inferiores dos pares: prima, requinta, turina, tocira e canotilho.
- ☷ Tocar somente as cordas superiores dos pares: contra-prima, contra-requinta, contra-turina, contra-tocira e contra-canotilho.

Figura 25: Estudo “Número 5” para viola brasileira Reinaldo Toledo<sup>17</sup>

Toledo tentou resolver com um símbolo gráfico as indicações de cordas separadas. Esta foi uma solução temporária para aquele momento e o compositor ressalta que, se usado repetitivamente em determinados trechos, dificulta a leitura musical. Além disso, é um sinal que possui outra finalidade, no contexto diferente da sua notação. Outra simbologia utilizada por Toledo pode ser verificada na figura seguinte. Toledo deixa clara a digitação da mão direita e esquerda e os pares de cordas a serem tocados.

---

17 Toledo afirma em entrevista que há um erro no texto explicativo na partitura publicada pela Funarte, as palavras “inferiores” e “superiores” está trocada, segundo Toledo o texto citado na (figura 25) deste trabalho corresponde à explicação correta (São Paulo, 17 julho de 2019).

Deixe as notas se sobreporem

Figura 26: Estudo “Número 5” para viola brasileira Reinaldo Toledo

César Petená utiliza a partitura/tablatura da mesma forma dos violeiros citados anteriormente, porém, ao registrar as cordas separadas, ele utiliza a forma textual. Na imagem abaixo, Petená vale-se dos sinais que Vilela empregou em seus registros compositionais para notar a corda separada entre os pares. Entretanto, o significado é diferente. Petená usa os mesmos sinais para notar a direção da mão, mão para cima (v) e para baixo (∩).

Figuras 27e 28: Trecho de “Água Grande” César Petená.

## Conclusão

A viola caipira tem, em sua história, a riqueza e diversidade de formatos físicos, afinações, maneiras de se aprender e tocar, que estão relacionadas a eventos religiosos e manifestações populares do povo e rodas de viola, reuniões como a dança do cururu, catira e São Gonçalo, as folias de reis, procissões do divino, as duplas caipiras, entre outras. Devido ao seu reenraizamento no Brasil, atualmente, desperta o interesse de compositores e instrumentistas, sendo utilizado em outros gêneros musicais como roda de choro, samba, forró, rock, frevo e salas de concerto.

No passado, o seu aprendizado acontecia de forma oral dentro destas manifestações religiosas e festivas. O ver, o ouvir, e o imitar eram as formas pelas quais os mestres violeiros compartilhavam o seu conhecimento. Com o passar do tempo, a viola caipira precisou estabelecer um sistema de notação para registrar seus arranjos e composições, para disseminá-las da forma escrita. Com o início dos cursos de viola caipira, percebe-se que houve uma mudança considerável na forma de tocar, tanto em questões técnicas, harmônicas e melódicas, quanto às sutilezas do instrumento.

Com esta mudança, foi necessário estabelecer uma escrita que indicasse ao intérprete ou ao aluno a correta maneira de se executar as composições e arranjos. A tablatura foi a notação hegemônica por muitos violeiros que compõem para viola caipira.

A tablatura indica o local exato da nota ou acorde a ser tocado. Além disso, por ser uma escrita objetiva e clara, facilita o ensinamento àqueles que não estão familiarizados com a partitura.

Outra vantagem da tablatura é possibilitar que o violeiro possa transpor para tons acima ou abaixo, independentemente da composição original da obra. Se o compositor pensou a obra na afinação em cebolão Mi maior e os violeiros utilizam a cebolão em Ré maior, toca-se um tom abaixo, ou vice e versa, lendo naturalmente a tablatura sem dificuldade alguma. Essa facilidade não ocorre com a partitura, pois teríamos que alterar a armadura de clave.

Compositores que não tocam o instrumento, mas que compõem para viola caipira e utilizam a partitura, sem o recurso da tablatura, por desconhecimento ou por buscar clareza entre o compositor e intérprete.

Neste artigo apresentamos uma série de tablaturas e suas variantes. Para a notação da viola caipira, é utilizada a tablatura espanhola. Nota-se que não há um consenso sobre como escrever para o instrumento. Cada compositor escreve à sua maneira buscando alguma inovação, ou uma tentativa de estabelecimento de uma escrita que abranja todas as particularidades instrumentais.

Diante disso, resta a dúvida: Será que a escrita para viola caipira teria que se estabelecer como a de outros instrumentos de cordas dedilhadas?

Não está no escopo deste trabalho definir alternativas ou soluções, o intuito é apresentar o que já foi desenvolvido sobre o assunto da notação da viola caipira. Existe um hiato a ser preenchido na melhoria da comunicação do compositor para o intérprete de viola caipira a respeito da reprodução, sobre como tocar e extrair os sons do instrumento da maneira imaginada pelo compositor.

A viola caipira possui uma diversidade enorme, seja no quesito do próprio instrumento (material utilizado na sua confecção, no material das cordas, nos diversos tipos de afinações, etc.), seja na notação, sonoridade, técnicas interpretativas, etc. Há muito a ser explorado sobre o instrumento, trabalho este que deve ser realizado conjunto entre intérpretes e compositores.

## Referências

AMARAL, João Paulo. *Viola caipira: arranjos instrumentais de músicas tradicionais para solo, duo e trio de violas*. Campinas, SP; Edição do autor, 2008.

CAMARGO, José Gustavo Julião de. *Revoredo*. Viola caipira, 2013. 1 partitura. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/partituras-brasileiras-online/>. Acesso em 31 de jul. 2019.

CIFRAS DE VIOLA. Cifras para viola. Disponível em: <https://www.cifrasdeviola.com.br/>. Acesso em 25 de jul. 2019.

CORRÊA, Roberto Nunes. *A arte de pontear viola*. 2. ed. Brasília: Viola Corrêa, 2002.

CORRÊA, Roberto Nunes. *Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte*. 2014. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

DEGHI, Fernando. *Viola brasileira e suas possibilidades*. São Bernardo do Campo, Violeiro andante, 2001.

GILBERT, P. Tablatura para guitarra elétrica. Disponível em: <https://www.guitarinteractivemagazine.com/issues/>. Acesso em 26 de jul. 2019.

MILÁN, L. Pavana. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Libro\\_de\\_M%C3%BAAsica\\_de\\_Vihuela\\_de\\_mano\\_\(Mil%C3%A1n%2C\\_Luis\)](https://imslp.org/wiki/Libro_de_M%C3%BAAsica_de_Vihuela_de_mano_(Mil%C3%A1n%2C_Luis)). Acesso em: 25 de jul. 2019.

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. “A viola e suas metalinguagens: Notação do gesto e aprendizado não formal”. *Revista da Tulha*, v.2, n. 1, p. 119-143, jan.-jun. 2016.

\_\_\_\_\_. *A viola com alma: uma construção simbólica*. 2008. Tese (Doutorado em Interfaces Sociais da Comunicação) – Departamento de Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

ODEL, H. F. *Method for mandolin*. Boston: Oliver, 1906.

PAULA, Lucas Lanza de. As possibilidades de notação para a viola caipira. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) - Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto.

PETENÁ, César. A Viola brasileira na sala de concerto: Os sete prelúdios de Theodoro Nogueira. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) - Faculdade Integral Cantareira, São Paulo.

POHLMANN, Ernst. *Laute, Theorbe, Chitarrone: Die Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart*. Bremen, Editora Verlag und Vertrieb, Eres edition, 1982.

PUJOL, Emilio. *Escuela razonada de la guitarra: libro 1º*. 1ª edição. Buenos Aires, Ricordi Americana, 2005.

TYLER, James; SPARKS, Paul. *The guitar and its music: from Renaissance to the Classical era*. Nova York, Oxford University Press, 2002.

VILELA, I. Cantando a própria história. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Departamento de Psicologia social da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

VIOLA, Braz da. *Manual do violeiro*. São Paulo, Ricordi, 1998.

WJORA, Walter. "The third Age of Music: The special position of Western music" IN: WJORA, Walter. *The Four Ages of Music*. Nova York, W. W. Norton & Company, 1965, p. 124-145.

ZAMPRONHA, Edson S. *Notação, Representação e Composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo, Annablume: Fapesp, 2000.

## Sobre o autor

Possui graduação em música pela Faculdade Santa Marcelina (2014). Formado em violão erudito pela Universidade Livre de Música (ULM) e viola caipira na Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP), com o mestre João Paulo Amaral. Mestrando em música e educação: processos de criação, ensino e aprendizagem pela Universidade de São Paulo (USP) sob. Orientação do professor livre docente Marcos Câmara de Castro. Desde 2013 tem se dedicado ao ensino da música no âmbito coletivo, em escolas de ensino regular estadual e instituições particulares. Atualmente ministra aulas coletivas de violão na Prefeitura Municipal Embu-Guaçu, de viola caipira na Prefeitura Municipal de Embu das Artes, na Prefeitura Municipal de São Bernardo do Campo, no Serviço Social do Comércio (SESC) de Campinas e Campo Limpo, além de aulas particulares. Participou de oficinas de formação com grandes educadores musicais de métodos ativos nacionais e internacionais. Tem se apresentado em várias cidades de São Paulo e interior com trabalhos ao lado do violleiro César Petená, além de integrar a Orquestra Filarmônica de Violas de Campinas.

Recebido em 31/07/2019

Aprovado em 13/02/2020

# BARULHO DE TREM: O CÂNONE BOSSA NOVA NA MÚSICA MILTONIANA

## BARULHO DE TREM: THE BOSSA-NOVA CANON IN MILTONIAN MUSIC

Fernanda Paulo Marques  
Universidade de São Paulo  
[fernandamarques@usp.br](mailto:fernandamarques@usp.br)

### Resumo

Este artigo contextualiza a influência do movimento da Bossa Nova (BN) na música *Barulho de Trem* do compositor e cantor mineiro Milton Nascimento. A reflexão está baseada na contextualização da construção de um cânone musical, elencando os principais aspectos sociais, políticos e culturais da década de 1950 para tornar a BN um movimento de influência nacional. A apresentação histórica da BN se dá no âmbito nacional e na cidade de Belo Horizonte. Além dos aspectos de construção canônica em torno da BN, esta pesquisa propõe uma breve comparação entre as duas gravações de *Barulho de Trem* como um caso a ser investigado, sendo que possuem o espaço de tempo de 35 anos de uma gravação para outra. Essa investigação revela como um movimento canônico, como a BN, pode remodelar a identidade musical de um artista, apresentando como exemplo, uma música de Milton Nascimento.

**Palavras-chave:** Bossa Nova; Milton Nascimento; Barulho de Trem.

### Abstract

This article contextualizes the influence of bossa nova's movement (BN) on the song *Barulho de Trem* of composer and singer Milton Nascimento. Reflection is based on the contextualization of the construction of a musical canon, electing the main social, political and cultural aspects of

the 1950s to make BN a movement of national influence. The historical presentation of BN takes place at the national and in the city of Belo Horizonte. In addition to the aspects of canonical construction around BN, this research proposes a brief comparison between the two recordings of *Barulho de Trem* as a case to be investigated, and have the time space of 35 years from one recording to another. This research reveals how a canonical movement, such as BN, can reshape an artist's musical identity, presenting as an example, a song by Milton Nascimento

**Keywords:** Bossa Nova; Milton Nascimento; Barulho de Trem.

## Introdução

O cânone pode ser a categorização de uma obra musical ou artista no âmbito de valores sociais, políticos, econômicos e culturais em um determinado período. Partindo dessa logicidade, o cânone exige a demarcação de fronteiras de um lugar em relação ao outro, estabelecido pela razão de incluir e excluir, ou seja, o cânone determina a hegemonia musical de um período histórico. Para esse estudo, o conceito de cânone a ser abordado está fundamentado por William Weber, sendo que o “[...] termo ‘cânone’ potencialmente tem significados muito amplos: pode-se referir a qualquer coisa considerada essencial a uma sociedade ou a uma de suas partes para estabelecer ordem e disciplina e atribuir valor” (1999, p. 4).

Para explorar um cânone é necessário considerar o período histórico no qual está inserido. Esse período oferece e demonstra fatores para a construção canônica, como as relações sociais de um determinado período político e histórico referente ao cânone, ou seja, como a música se relaciona e como ela está influenciada socialmente. Por isso, se faz necessária a utilização de outras áreas de conhecimento, como a sociologia e a história, conseqüentemente, abordando sobre uma perspectiva metodológica da etnomusicologia.

A etnomusicologia abarca um campo de pesquisa interdisciplinar, na qual compreende como ponto de partida os sons e as sonoridades. A definição da música e da etnomusicologia que fundamenta este artigo, está alinhada ao pensamento do etnomusicólogo democrata-congolês, Kazadi Wa Mukuna,

A música é um produto de expressão humana. É a expressão humana, dentro do tempo e do espaço. Para entender o porquê que essa música é do jeito que ela é, tem que entender o comportamento de quem criou a música (música chinesa, a música dos índios, a música africana, a música brasileira). Todas as músicas tem uma coisa em comum: o que é chamado de "universo da música". O tempo, o ritmo, a melodia e a harmonia são as mesmas, agora, a formulação de cada uma dessas músicas depende da cultura de onde essa música foi criada. (2020)

Mukuna complementa que,

[...] como disciplina sócio-humana, a etnomusicologia é um campo de pesquisa interdisciplinar repleto de ferramentas de pesquisa tomadas de empréstimo, e compostas a partir de teorias e métodos de suas disciplinas irmãs, tais como a sociologia, a antropologia, a lingüística e a etnografia, dentre outras. (2008, p. 14)

Ainda que pareça ampla a definição em torno da etnomusicologia, é importante ressaltar que a música transcende ao aspecto da arte em uma essência, outrora, específica da contemplação, visando um entretenimento apenas. A arte não pode ter uma visão reducionista, "A palavra latina *ars*, matriz do português arte, está na raiz do verbo articular, que denota a ação de fazer juntas entre as partes de um todo" (BOSI, 1985, p. 13), portanto, a arte (e nesta pesquisa, a música) compõem a cultura de um povo, ela passa pela vida humana em suas dimensões subjetivas ou não, articulando-se com política, história, sociologia, literatura, entre tantas outras disciplinas. Logo, a etnomusicologia também carrega ideologias, e o conceito de ideologia da etnomusicologia adotado por essa pesquisa é expressada por Nattiez, entendendo que

Todas as culturas se equivalem, não há, no interior de uma determinada cultura musical, produção inferior ou superior à outra; o que se precisa compreender é a significação que cada uma delas têm, no seio de certa cultura, para que aqueles que a produzem e aqueles que a escutam. (2005, p. 12)

A etnomusicologia deve contribuir para a sociedade demonstrando além das estruturas musicais, como determinado som e/ou sonoridade foi produzido, também considerando os conceitos que constituem seu modo de fazer, levando em consideração, principalmente, os comportamentos e particularidades sociais de determinado indivíduo ou coletivo. Dessa forma, pode-se observar a função da obra musical, verificando como é usada e as características dadas por determinada sociedade.

O presente artigo traz uma provocação de construção canônica, trazendo um exemplo da vasta obra de Milton Nascimento, de uma música chamada *Barulho de Trem*, com letra, melodia, harmonia e ritmo do compositor e cantor brasileiro. Essa música possibilitará uma problematização no contexto da bossa nova, movimento que atrai inúmeras histórias e polêmicas em meados da década de 1950 no Brasil. Aqui, a bossa nova será entendida como um movimento canônico<sup>1</sup> que influenciou inúmeros artistas e, dentro dessa canonização, será descrita e analisada uma amostra miltoniana dessa influência.

A problematização a ser desenvolvida perpassa um breve panorama histórico e social da bossa nova. O objetivo da reflexão é comparar a primeira gravação da música *Barulho de Trem*<sup>2</sup> em 1964, com a gravação realizada em 1999, ou seja, com um espaço de tempo de 35 anos. Essa comparação será mediada pelo movimento Bossa Nova, considerando seu poder de hegemonia musical no final da década de 1950 e início de 1960.

---

1 A tropicália, a jovem guarda e a bossa nova são consideradas pela crítica, movimentos, inovações culturais e também, cânones musicais, porém, o Clube da Esquina não é posto no cenário nacional enquanto movimento musical canônico. Por este motivo, “[...] Achamos que tal perspectiva, historicamente, favoreceu o não reconhecimento do Clube da Esquina como um movimento musical. Seria esse também um problema de canonização? Canonizou-se a bossa nova, a tropicália e a jovem guarda por julgar que elas foram representativas de uma determinada escolha partilhada por especialistas de prestígio e público que se tornou naturalizada” (VILELA, 2010, p. 18). A partir desses apontados, houve uma inquietação para melhor compreensão da construção canônica da bossa nova, considerando um dos expoentes do Clube da Esquina, Milton Nascimento, extraindo dele, uma música como exemplo a ser discutido ao longo do texto.

2 NASCIMENTO, Milton. *Barulho de trem*. In: *Barulho de trem*. Dex Discos do Brasil: 1964. Acesso em 10 de junho de 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Vrq0hM7rN7o> | NASCIMENTO, Milton. *Barulho de trem*. In: *Crooner*. Warner Music Brasil Ltda: 1999. Acesso em 10 de junho de 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2BbuXNhoEPU>

## A construção de um cânone musical: Bossa Nova

Existem muitas formas de identificar uma obra musical ou artista enquanto parte de uma canonização. Algumas características e métodos são essenciais para essa identificação. No entanto, antes de iniciar a discussão sobre esses métodos e características, é importante salientar que a ideia de canonização é abordada sob uma perspectiva ocidental da música. Isso significa que o método de construção canônica considera que no campo hegemônico de epistemologias, criaram-se classificações e categorizações para tal construção e identificação. A partir dessas considerações, será tomado como um dos exemplos de construção canônica<sup>3</sup>, o estudo *The history of musical canon* de William Weber (1999). Ainda que seja sobre uma construção em torno da denominada música erudita do século XVIII na Europa, sua estrutura atende a uma compreensão para música em geral, independente da classificação de erudito ou popular, desde que se parta da música ocidental.

É necessário lembrar um ponto central: despir-se da autoridade que determinado cânone apresenta socialmente. Isso exige do pesquisador uma análise cética, visando compreender sua função social<sup>4</sup> e musical em determinado contexto histórico. É fundamental que se promova o “cotejamento das manifestações escritas da escuta musical (crítica, artigos de opinião, análise das obras, programas e manifestos estéticos etc.) com as obras em sua materialidade (fonogramas, partituras, filmes)” (NAPOLITANO, 2005, p. 237); a partir daí, pode-se perceber quais parâmetros destacados numa canção/peça instrumental, quais são as críticas de uma determinada época, sentidos sociais, culturais e políticos a partir do momento em que sua obra começou a ser executada para a sociedade e sua transmissão como patrimônio cultural coletivo. Na música popular deve-se analisar também sua natureza industrial, como parte da estrutura de criação e circulação da obra.

---

3 Além de Weber (1999), essa pesquisa contará com outros autores dando suporte sobre a ideia de canonização musical.

4 Ao longo da década de 1970, “[...] várias composições marcantes de Milton Nascimento, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil vão indicando uma visão da música como poder, “poder psicológico, social, político, espiritual e mágico” (WISNIK, 2004, p. 183). A música possui uma função social que está pautada em determinada ideologia e intenção.

Portanto, a evolução e construção canônica estão estabelecidas partindo da análise do contexto histórico como base. Para além disso, é necessária uma sistematização para problematizar o cânone, compreendendo sua origem e seu desenvolvimento. Desse modo, como poderíamos interpretar e analisar tal objeto e áreas de estudos que compõem os cânones? Weber aponta alguns cuidados básicos corroborando com a ideia de Napolitano,

Um dos perigos de tal trabalho é que palavras como “cânone”, “clássico”, e “obra prima” escorregam muito facilmente da boca. A noção de “grande compositor” está tão enraizada na cultura musical moderna que usamos os termos instintivamente para qualquer período, essencialmente em termos a-históricos [...] precisamos definir os termos – musicais, sociais, ideológicos e semiológicos – nos quais a sociedade considerava obras musicais como parte de uma tradição canônica (WEBER, 1999, p. 3).

Os perigos apontados por Weber se juntam com a necessidade de análise determinada pelo período histórico a ser estudado. O autor traz também três tipos de cânones, sendo eles: 1) erudito (músico pelo viés teórico); 2) pedagógico (ensino de música e aspectos composicionais); e 3) performance (composto pelo repertório que denomina uma certa autoridade, pela crítica e ideologia) (WEBER, 1999, p. 4). Embora Weber sugira uma espécie de linha do tempo para falar e compreender o cânone musical ocidental, serão apontados apenas os aspectos principais da BN a fim de apresentar um breve contexto do tema. Aqui, será abordado o cânone performático da bossa nova.

[...] o cânone da performance, envolve a apresentação de obras antigas organizadas como repertórios e definidas como fontes de autoridade em relação ao gosto musical. Eu diria que a performance é, em última análise, o aspecto mais crítico e significativo do cânone musical. Enquanto edições e antologias figuram significativamente nos aspectos pedagógicos e críticos deste problema, o que emergiu como o núcleo da canonicidade na vida musical, começando no século XVIII, foi a rendição do público a obras selecionadas. A celebração do cânone foi o foco de seu papel na cultura musical; embora algumas obras

canônicas não fossem tocadas, a maior parte delas tornou-se parte do cânone pedagógico especializado. [...]

Assim o cânone da *performance* é um fenômeno muito mais amplo do que um cânone pedagógico. É geralmente mais conhecido, é baseado principalmente em contextos públicos, e tem uma moldura mais proeminentemente ideológica. Os dois tipos de cânone coexistem e interagem extensivamente – são em última análise interdependentes – mas no período moderno a *performance* de grandes obras é que foi o centro do palco. (WEBER, 1999, p. 5)

O cânone da *performance* revela que há uma construção ideológica e crítica em torno da obra musical, do artista ou qualquer aspecto ligado a música. Ainda que o contexto abordado por Weber seja o repertório erudito ocidental do século XVIII, no presente, essa mesma ideia expõe similaridade para a compreensão da BN enquanto cânone musical brasileiro da virada da década de 1950 para 1960. Neste período, os registros da história da música brasileira passaram por uma transição dos relatos e escritos da imprensa para os livros. Antes dos livros, o registro dos quais se tinham acesso à história da música brasileira, se dava através de cronistas e memorialistas, muitas vezes remetendo-se a uma memória na qual não era possível medir o que seria ficção ou realidade. Sobre isso, José Vinci de Moraes, fala da problemática do tema em relação ao jornalista e cronista carioca Jota Efegê (1902-1997), que foi um dos protagonistas desse processo,

Ao tentar captar aqueles instantes da boemia carioca, vividos intensamente por ele também, Jota começa a estabelecer aquilo que seria os elementos formadores das primeiras narrativas sobre a música popular: registro factual exato (“fotográfico”), memórias de si mesmo e do outro, aspirações sociológicas e historiográficas, e, por que não, uma boa dose de (re)invenção também (MORAES, 2013, p. 349).

Quando a história da música brasileira se insere nos livros, a mesma assume um caráter de perpetuação da memória, como uma memória oficial e letrada,

Lideradas por eles e/ou por suas concepções, a partir de certo momento e lugar estratégico na estrutura do Estado, começaram a ser executadas políticas públicas de seleção editorial, associadas à pesquisa e orientadas por um sentido e modo de compreender e explicar a história da música popular. No cerne deles estava o discurso historiográfico que procurava ultrapassar a memória, mas mantinha-se ainda fortemente ancorada nela, sobretudo aquelas associadas à cidade do Rio de Janeiro. E no eixo de todo o processo estava o livro como registro simbólico e material de uma trajetória de dada cultura popular que acaba por se integrar por diversas vias à cultura e ao imaginário nacional (MORAES, 2019, p. 29).

Em meio a esse cenário de construção da história da música brasileira através dos livros, as críticas jornalísticas também faziam suas “apostas” artísticas. Ou seja, muitos críticos “especializados” no assunto música, emitiam opiniões e críticas aos artistas, obras e shows, a título de formar uma opinião hegemônica. Também se deve considerar que,

[...] perpetuam-se as visões dos que primeiro escreveram sobre um tema, as quais são fixadas; visões essas que nem sempre foram as mais corretas, mas, pelo peso acadêmico de que as escreveu tornam-se a matéria prima desses estudos. Ou seja, mais que o acontecimento musical perpetua-se a percepção de alguns sobre esse acontecimento (VILELA, 2014, p. 102).

Paralelamente ao universo das críticas e opiniões (imprensa e livro), a bossa nova despontava no cenário musical do Brasil no final dos anos de 1950. Além dos aspectos de registros em torno da história da música, existe a conjuntura histórica e a conjuntura musical que deve ser considerada para a compreensão desse cânone.

Através de indústrias e corporações, houve uma ampliação da lógica econômica estadunidense na primeira metade do século XX no mundo. Essa expansão chegou ao Brasil já nos anos de 1920 com novas concepções de lazer, com liberalização de costumes (sobre o papel da mulher, uso de cigarro, bebida e etc.), como também, trazendo um lazer de massa (cinema, esporte) criando estereótipos e modelos

sociais. Também foi “[...] no campo da música, entretanto, que a cultura afro-americana mais pôde aparecer. Nos anos 20 e 30, difundiu-se a música da cultura negra urbana – o jazz – para o conjunto da sociedade” (PAMPLONA, 1995, p. 44), sendo que esta, assumiu lugar de destaque na música norte-americana, passando a ser divulgada também por músicos brancos. No período da Segunda Guerra Mundial, a expansão estadunidense tomou enorme proporção, haja vista que, nos anos de 1940, “a América Latina tornou-se importante fornecedora de matérias-primas e alimentos para os Estados Unidos, garantindo-lhes, a partir daquele ano, a preparação para a guerra” (PAMPLONA, 1995, p. 65). Com a ocupação dos EUA dos países latino-americanos, já no período do pós-guerra, década de 1950, houve a consolidação da política da Guerra Fria (SKIDMORE, 1979, p. 138). A Guerra Fria se deu na disputa pela hegemonia de poder dos EUA (que representava o capitalismo) com a União Soviética (representando o comunismo). Uma vez que a sociedade americana tinha o valor de prosperidade, materialismo e individualismo postos culturalmente como uma sociedade ideal (*American Way ou American way of life*<sup>5</sup>), a mesma foi ameaçada pelo comunismo. Essa ameaça impactava diretamente os ideais de se tornar uma potência imperialista, com consumo desenfreado, não apenas em bens materiais, mas também, em consumo cultural. Assim, a massificação da indústria cultural veio para o mundo através dos EUA, com o cinema, televisão e rádio. Em meio ao cenário estabelecido de Guerra Fria, perdurando mais de 40 anos, expostos pela disputa do comunismo *versus* capitalismo entre EUA e URSS, em 1964 se aproximava do Brasil o regime militar brasileiro.

○ Brasil, comandado pelo presidente Juscelino Kubitschek (JK) e o vice-presidente João Goulart (eleitos em 1955), vivia no final da década de 1950 os “50 anos em 5” (conhecido como o plano de metas de JK), ou seja, era um projeto que visava a aceleração econômica do país através da industrialização. Esse projeto estabeleceu uma intensa relação com capital estrangeiro, sobretudo com os EUA. O crescimento econômico, visando uma política de estabilidade, proporcionou ao povo brasileiro a sensação de mudança e avanço global, como havia em outros países do bloco dos desenvolvidos (que não era o caso do Brasil). Isso facilitou a interferência de interesses estrangeiros no país, buscando sempre a modernidade que imperava nos países hegemônicos e dominantes do globo. Além disso, dentro da dicotomia comunismo

---

5 Trata-se da expressão de um estilo americano de vida que padronizava uma imagem dos estadunidenses diante do mundo. Como um padrão e estilo de vida a serem seguidos.

versus capitalismo<sup>6</sup>, dois fatos importantes aconteceram que abalaram ideologicamente o mundo, bem como o Brasil: Guerra do Vietnã (1969-1975) e a Revolução Cubana (1956-1959).

Nos anos de 1961 a 1964, destaca-se a tentativa de João Goulart<sup>7</sup> de se distinguir de um Estado burguês, que tenta implementar um programa de reformas econômicas, sociais e políticas<sup>8</sup> no Brasil (TOLEDO, 1986, p. 116). No entanto, a burguesia brasileira não se sente atendida pela reforma, afinal de contas, essa mesma burguesia estava alinhada com os interesses do capital internacional, principalmente aos interesses do imperialismo norte-americano. A unificação política das classes dominantes (burguesia), provocadas pelos anseios das populações pobres do país, resultou na soma de poderes entre militares, civis (classe econômica dominante), igreja católica, mídia hegemônica, interferência imperialista dos EUA e o sistema jurídico<sup>9</sup>. Dessa forma, contra a política nacional-reformista de João Goulart, “as classes dominantes, através do Estado burguês, militarizado, optariam pela chamada ‘modernização-conservadora’, excluindo, assim, as classes trabalhadoras e populares da cena política e pondo fim à democracia populista” (TOLEDO, 1986, p. 120), no que resultou no golpe militar no dia 31 de março de 1964.

Enquanto ocorriam forte industrialização e migração do norte para o sul, a cultura musical brasileira vivia o processo de massificação,

---

6 JK apresentou um governo nacionalista desenvolvimentista e anticomunista (CHAUI, 1983, p. 63).

7 Conhecido como “Jango” foi advogado e político brasileiro. Foi vice-presidente no governo JK (1956-1961) e presidente do Brasil (1961-1964), no qual foi deposto pelos militares no golpe de 1964 que culminou na ditadura militar brasileira.

8 “A agenda das reformas de base, em especial da reforma agrária, é encarada de forma ambígua e contraditória” pelos conservadores e esquerdistas. Seu objetivo político era de dar continuidade ao projeto varguista, levando a legislação trabalhista ao campo. Jango sempre fazia questão de deixar claro que não era comunista. Não havia nenhuma possibilidade de se fazer uma revolução de esquerda no Brasil (como acusavam os conservadores), a questão do comunismo, foi apenas um pretexto para justificar o golpe militar, que muitos setores radicais de direita já desejavam, e isso não despertavam um alerta apenas nesses setores radicais de direita, mas, principalmente, a desconfiança internacional, com o medo do comunismo, se espalhando na época, haja vista a Guerra Fria, e a Revolução Cubana. E contribuindo para esse medo do comunismo, foram feitos vários discursos (Miguel Arraes, Leonel Brizola) na época, onde só reafirmavam essa idéia (FERREIRA, 2008, p. 25).

9 Para compreender melhor sobre as crises econômica, política, social, militar que culminaram no golpe de 1964: MOREIRA ALVES, Maria Helena. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1989; TOLEDO, Caio Navarro de. *O governo Goulart e o golpe de 64*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986; SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra S.A, 1979.

na qual era apresentada a “cultura correta” a ser absorvida. Essa “cultura correta” estava baseada no consumo de rádio, televisão e cinema estadunidense. Diante dessa aproximação econômica com os EUA sob a lógica capitalista, surgiu uma construção crítica e ideológica no campo artístico no Brasil. Críticos a toda massificação cultural, surge através do Teatro de Arena, a ideia de um Centro Popular de Cultura – CPC<sup>10</sup> (NAPOLITANO, 2008, p. 28). O CPC tinha como principal defesa a cultura nacional popular, baseada no fundamento de cultura nacionalista de esquerda, na qual propunha o desenvolvimento da consciência popular para atingir a base de libertação nacional. Além disso, o CPC visava a construção de uma cultura de massa “sofisticada” e de cima para baixo, no entanto, a arte foi pouco influenciada pelo manifesto do CPC (NAPOLITANO, 2008, p. 42). Ante a essa construção ideológica da arte, deve-se considerar que o nacionalismo pressupõe a ideia de uma nação, e que conseqüentemente, quando absorve o que faz parte de uma cultura estrangeira (nesse caso, a cultura imperialista norte-americana), afeta os interesses internos de uma nação sob uma construção de identidade cultural “genuinamente” brasileira. A exemplo dessa absorção<sup>11</sup> cultural estrangeira, temos características musicais que compõe bossa nova.

---

10 O CPC era conhecido como CPC da UNE, ou seja, Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. Era um projeto político de cultura de jovens que dialogavam com o Partido Comunista para que tivessem maior atuação no campo cultural. Foi lançado em 1962, o manifesto do CPC com as principais ideias e propostas culturais e artísticas. “O ponto comum entre eles era a defesa no nacional-popular, expressão que designava, ao mesmo tempo, uma cultura política e uma política cultural das esquerdas, cujo sentido poderia ser traduzido na busca da expressão simbólica da nacionalidade que não deveria ser reduzida ao regional folclorizado (que representava uma parte da nação), nem com os padrões universais da cultura humanista - como na cultura das elites burguesas, por exemplo. O texto base do Manifesto do CPC tentava mostrar como o jovem artista engajado poderia “optar por ser povo” [...]” (NAPOLITANO, 2008, p. 37).

11 Leia-se absorção dialogando com o contexto cultural da década de 1950 e 1960. De forma alguma, há julgamento por parte da autora enquanto influência boa ou ruim do jazz, enquanto influência norte-americana na bossa nova. Trata-se apenas da construção narrativa do período.

A Bossa Nova<sup>12</sup> apresenta no cenário musical brasileiro uma ruptura com a tradição<sup>13</sup>, como expressada por inúmeros críticos, bem como, sob a égide de um cânone musical brasileiro. Apresentando-se como cânone, a BN foi o primeiro gênero musical brasileiro a se alastrar pelo mundo. Isso se deve a sua construção social, política e ideológica dentro de um contexto histórico e também musical, sendo este último, transformador e inovador. Conforme apresentado até então no contexto histórico, ainda que feito de forma extremamente resumida, foi necessário para a compreensão de críticas e opiniões em torno do movimento BN e de como ele se tornou um cânone musical no Brasil.

A BN se consagrou (1959-1962) através de um novo *status* sociocultural, ligado aos interesses norte-americanos, criticada pelos militantes da esquerda nacionalista. O movimento BN trouxe para o país, na década de 1960, a ideia de uma divisão do que se apresentava como algo moderno e não-moderno, associando o samba moderno (BN) à uma “sofisticação” musical e claro, ao presidente JK, que ficou conhecido pela modernização do país e como “presidente bossa nova” (NAPOLITANO, 2008, p. 30). A BN apresentava uma narrativa que evidenciava aspectos positivos e favoráveis do Brasil governado por JK, de certa forma ligados à busca de uma vida melhor e de bem-estar social. Assim, deu-se um contexto BN, no qual JK transmitia alegria e otimismo, dessa forma, a BN fez coro a essa ideia, intencionalmente ou não, sendo que no primeiro momento desse movimento jamais contestou seu governo<sup>14</sup>. O movimento deu-se início com a “nova batida” do violão

---

12 Como o artigo aborda apenas a construção de um cânone, a história da bossa nova perpassa essa construção e não é exposta de forma específica, recomenda-se a leitura de algumas obras para maior aprofundamento sobre o tema: *Chega de Saudade* de Ruy Castro, *Do samba-canção à Tropicália* de Paulo Sérgio Duarte (org.) e *Balanço da bossa e outras bossas* de Augusto de Campos (abordado neste artigo).

13 Logo após a Primeira Guerra, com a corrida industrial por parte dos EUA, a música norte-americana chegava ao Brasil através das vitrolas, gramofones e orquestras do cinema. Sendo assim, de um “momento para o outro, começaram a surgir no Rio de Janeiro os jazz-bands, as pequenas orquestras de música de dança que - para acentuar a novidade do ritmo - indicavam pelos próprios nomes a origem da sua influência: *American Jazz-Band*, de Sílvio de Souza, *Jazz-Band Sul-Americana*, de Romeu Silva, *Orquestra Pan-Americana*, etc” (TINHORÃO, 1966, p. 36). Isso demonstra que o jazz já havia acessado o país anteriormente à BN. José Ramos Tinhorão apresenta em seu livro “Música Popular: um tema em debate”, que a BN não era tão “inovadora” como vendiam os formadores de opiniões na época (para saber mais, acessar as páginas 9 a 71).

14 Em nome do progresso e do modernismo, JK arrasou florestas, impactando a flora e fauna brasileira. Isso seria uma contradição para o contexto BN, no qual apresenta um cenário feliz com a natureza. No entanto, cabendo aqui uma provocação, o protesto nunca foi tema para a BN, seu objetivo era de evidenciar aquilo que era belo para alguns desses compositores.

do músico baiano João Gilberto, no LP *Chega de Saudade* lançado em 1959.

O maestro e arranjador brasileiro Júlio Medaglia, disse que a BN se “transformou num produto brasileiro de exportação dos mais refinados e requisitados no exterior” (1978, p. 70). Será que se o samba tradicional tivesse suas origens na classe média branca, com acesso amplo e irrestrito à classe dominante, também teria sido um produto brasileiro refinado e requisito no exterior? Embora Medaglia diga não haver distinção entre o samba das massas e a BN, ele coloca a BN no lugar da alta cultura, ou seja, daquilo que é inalcançável pelos “sambistas” que não atendam certos requisitos de classe e raça:

Surgiria uma música mais voltada para o detalhe, baseada quase sempre no canto, violão e pequenos conjuntos; desenvolver-se-ia a prática do “canto-falado” ou do “cantar baixinho” — uma vez que a audiência está próxima —, do texto bem pronunciado, do tom coloquial da narrativa musical, do acompanhamento e canto integrando-se mutuamente, em lugar da valorização da “grande voz” ou do “solista”. Essas condições de concentração permitem também o uso de textos mais elaborados, mais refinados e, não raro, com artifícios poéticos de alto nível literário. A estrutura musical é mais rebuscada; as melodias são, em geral, mais longas e mais dificilmente cantáveis, as harmonias mais complicadas, plenas de acordes alterados e pequenas dissonâncias, os efeitos de interpretação são mais sutis e mais pessoais, permitindo pequenos artifícios, como silêncios ou pausas expressivas, assim como detalhes de execução instrumental mais sofisticada etc. Por ser também essa faixa da população mais rica, possui condições adequadas para se informar através de gravações e da imprensa, recebendo assim dados sobre o que acontece em outras regiões do mundo e com outras músicas, sofrendo influências e aperfeiçoando as suas próprias criações artísticas. Se a sutileza, o detalhe, a elaboração e a introversão são as características originais dessa espécie de música e a simplicidade, a espontaneidade num mínimo de elementos e a extroversão, os característicos da outra, isso não implica em maior ou menor grau de qualidade ou autenticidade de nenhuma delas (MEDAGLIA, 1978, p. 72).

Essa definição<sup>15</sup> apresentada por Medaglia se faz necessária para expor a ideia de construção canônica em torno da BN, que se apresenta como uma música isolada em sua especificidade de todo o contexto político e social, como muitos militantes de esquerda acusavam (CONTIER, 1989, p. 88). No entanto, deve-se ressaltar que nem só de política e crítica se faz a arte. Ocorre que diante do cenário histórico da época, a resistência diante do regime estabelecido exigia uma arte política, capaz de refletir conflitos sociais urgentes e imersos no país (RIDENTI, 2010, p. 75), embora aqui, com este apontamento esteja retratado especificamente a arte de protesto (como os festivais, por exemplo), e não o toda a produção artística da época.

Essa “nova” música brasileira trouxe inúmeras discussões, apontando algumas contradições em torno dela. Além da militância de esquerda criticar a influência do jazz, relegando ao movimento BN a invasão norte-americana através desse gênero musical, o país também absorvia da indústria musical o *rock'n roll*, também visto como invasão imperialista em 1959 (NAPOLITANO, 2008, p. 34). Paralelo ao discurso de invasão imperialista, outra crítica ao movimento BN se faz necessária para contrapor o discurso oficializado através da imprensa e do sucesso internacional<sup>16</sup>. Nei Lopes e Luiz Antonio Simas, no verbete Bossa Nova do *Dicionário da história social do samba*, apontam fatos que demonstram que a BN não foi inovadora como muitos críticos avaliaram na história da música brasileira. As alterações de harmonias<sup>17</sup>, com

---

15 O historiador Marcos Napolitano também partilha dessa definição da BN: “Um banquinho e um violão” era o tema que traduzia a vontade de síntese, de sutileza, de despojamento que passou a ser confundida com a boa música popular brasileira, moderna e sofisticada. Nas letras também se notava uma tendência à sutileza e a contenção na expressão exagerada dos sentimentos, portanto, ao contrário dos boleros mais populares. É claro que a Bossa Nova não foi uma unanimidade. Aliás, muita gente não gostava, principalmente os ouvintes das camadas mais populares, cujo ouvido se adaptara aos grandes vozeiros que faziam sucesso no rádio [...] (AUTOR, 2008, p. 30).

16 A explosão internacional da BN se deu em “1967, sob o título *The girl from Ipanema*, o samba de Tom e Vinícius é gravado em inglês por Frank Sinatra, marcando a definitiva expansão do estilo em dimensão internacional, como jamais havia ocorrido com outra vertente da música popular brasileira” (LOPES; SIMAS, 2015, p. 48). Importante ressaltar a dimensão e o alcance que Frank Sinatra teve no século XX, sendo considerado um dos artistas mais influentes do mundo que propagava a música norte-americana através do imperialismo e difusão mercadológica dos EUA. Ou seja, não foi apenas a “inovação” musical da BN que a fez ser conhecida e difundida internacionalmente.

17 Vilela aponta sobre isso também, percebendo que “[...] o que os bossa novistas fizeram foi popularizar procedimentos harmônicos que já eram material de uso comum aos músicos brasileiros como Radamés, Garoto (1915-1955), Laurindo de Almeida (1917-1995) e Valzinho (1914-1980) [...]” (VILELA, 2014, p. 118).

acordes não tão comuns na introdução, já eram realizadas por músicos como Oscar Bellandi, Vadico, Caroto, Valzinho e outros, como o caso do pianista “Johnny Alf (1929-2010), vocalista personalíssimo e criador de harmonias ousadas, tornava-se, desde a gravação de *Rapaz de bem*, em 1955, também um dos pioneiros da renovação do samba naquele momento histórico” (2015, p. 46). Além disso, a “batida diferente” do violão de João Gilberto, segundo o líder do movimento da Música Nova na década de 1960, Gilberto Mendes,

[...] nas “três fases rítmicas do samba”, cumpridas até o momento de seu texto, a primeira foi aquela, herdeira da habanera, que deu os “tanguinhos” de Ernesto Nazareth; a segunda, a do “samba de morro carioca”; e a terceira, a potencialização extraída por João Gilberto do samba de morro e do samba folclórico, para criar a “batida” de violão característica da bossa-nova. Segundo Ruy Castro (2008: 9), a batida da bossa-nova foi lançada nacionalmente em 1958 pelo baterista Milton Banana. Era “uma simplificação extrema da batida da escola de samba”, como se dela fossem retirados todos os instrumentos e conservado apenas o tamborim, “como João Gilberto fizera com o violão” (LOPES; SIMAS, 2015, p. 48).

Ou seja, ao analisar um cânone deve-se considerar uma investigação minuciosa através das fontes e do objeto a ser analisado, considerando a reconstituição de histórias e fatos oficiais e não-oficiais, periodização de tempo e espaço, localizando historicamente o momento em que a BN surgiu, sempre dialogando com outras áreas de conhecimento (GINZBURG, 1989). Conforme já destacado no cânone da *performance*, traçando uma breve linha do tempo histórica sugerida por Weber, nota-se que a BN não surgiu isoladamente. Foram inúmeros os fatores que contribuíram para a sua construção enquanto cânone e enquanto “autoridade musical” na época. Portanto, ao analisar um cânone, além das considerações já apontadas por Weber, que ultrapassam o da *performance*, os questionamentos sobre o local de maior realização desse movimento também dizem muito sobre sua construção. Ainda que o movimento BN tenha se resumido ao contexto geográfico de Rio de Janeiro e São Paulo, ela também atingiu outros centros urbanos como Belo Horizonte, em Minas Gerais (e toda a classe musical do Brasil).

## Algumas “notas” da Bossa Nova em Minas Gerais

A história da música brasileira sempre foi contada sob uma divisão do que é regional e nacional. Essa divisão, de certa forma, sempre esteve associada aos grandes centros urbanos, resultando na associação do que é nacional a São Paulo e Rio de Janeiro (e Salvador), o que é regional sendo relegado aos outros locais. Nesse sentido, a história da BN está representada pelos artistas que permeiam a ponte Rio-São Paulo<sup>18</sup> majoritariamente, que são: João Gilberto, Vinícius de Moraes, Tom Jobim, Nara Leão, Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal, Francis Hime, Edu Lobo e João Donato. No entanto, dentro dos cânones do movimento bossa novista, não estão contempladas pessoas como Pacífico Mascarenhas e Roberto Guimarães.

Pacífico Mascarenhas e Roberto Guimarães eram bossa novistas em Minas Gerais, contemporâneos de João Gilberto. Ainda que Pacífico tenha estreitado laços com o pessoal da zona sul carioca, e que João Gilberto tenha gravado uma música de Roberto Guimarães (*Amor certinho*), essas aproximações não foram suficientes para que os mineiros acessassem os cânones do movimento musical a nível nacional. Ou seja, não houve reconhecimento dos bossa novistas mineiros da mesma forma que houve com os cariocas.

Pacífico Mascarenhas, Roberto Guimarães e o Conjunto Sambacana foram os protagonistas que estabeleceram a ligação da BN entre Minas Gerais e Rio de Janeiro, além de possibilitarem a transferência do movimento do mar para as montanhas: “Uma peculiaridade da Bossa Nova de Pacífico Mascarenhas está no fato dele buscar registrar sua visão da realidade belo-horizontina nas letras” (DINIZ, 2008, p. 12). O movimento BN em Belo Horizonte influenciou inúmeros artistas reconhecidos atualmente no cenário nacional, inclusive os que fizeram parte do movimento Clube da Esquina<sup>19</sup>, como Wagner Tiso, Milton Nascimento, Nivaldo Ornelas e Toninho Horta (DINIZ, 2010, p. 19). O Conjunto Sambacana surgiu basicamente na intenção da gravação do primeiro disco, o LP *Conjunto Sambacana*, lançado em 1964 pela Odeon. Além de Pacífico, os arranjos desse primeiro disco

---

18 O intuito de localização da ponte “Rio-São Paulo” trata-se de um lugar social e econômico no país.

19 Lô Borges fala da influência que teve da bossa nova, com toda sua riqueza harmônica, a MPB no geral e principalmente, os Beatles quando estouraram (GAVIN, 2014, p. 15).

ficaram por conta dos bossa novistas, Roberto Menescal e Hugo Marotta, no teclado, Eumir Deodato, e nas vozes, Joyce e Toninho. Já no segundo disco do grupo, LP *Muito pra Frente*, lançado em 1965, também pela Odeon, contou com a participação de cinco músicos na formação dos acordes vocalizados: Milton Nascimento, Gileno Tiso, Marcos de Castro, Sérgio Salles e Wagner Tiso.

Pacífico, que havia acabado de conhecer Bituca (Milton Nascimento) e Wagner Tiso, recém chegados de Três Pontas, os levou para o Rio de Janeiro, juntamente com Marcos de Castro, compositor e arranjador mineiro, e também Gileno, irmão de Wagner Tiso. Registre-se que a primeira vez que Bituca entrou num estúdio foi para gravar 'Barulho de trem'. A segunda foi para gravar como vocalista num disco de Pacífico Mascarenhas. Marco fundamental na carreira de Milton Nascimento: seus primeiros passos musicais o ligam à Bossa Nova, sem falar que ele ao contrabaixo, mais Wagner Tiso ao piano e Paulo Braga na bateria, compunham o Berimbau Trio, que tocava jazz e Bossa Nova nas noites belo-horizontinas (DINIZ, 2008, p. 9).

Embora Milton Nascimento tenha traçado outra identidade sonora para além da BN, o movimento contribuiu para sua formação musical ao longo do tempo. Além disso, o convite de Pacífico para cantar no Conjunto Sambacana, também abriram portas para o mercado da música, conforme lembrado por Pacífico,

Quando o Milton veio pra cá, nessa época, eu arrumei um lugar até pra ele morar lá na Savassi, ele e o Wagner, na pensão lá do Badi, ali na rua Antônio de Albuquerque. Eles ficaram lá uma temporada, pra eles ficarem lá com a gente. Depois eles saíram, mudaram. E o Milton até de vez em quando ia lá na Savassi, também o Wagner, que eles tavam a um quarteirão lá da Savassi. Depois eles sumiram.

Eu que praticamente levei ele pro Rio mesmo. Eu levei ele pra gravar o primeiro disco, e lá ele ficou, ele e o Wagner. Apresentei o Bituca a Elis Regina, apresentei ele ao Eumir Deodato [...]. (DINIZ, 2008, p. 15)

Anterior ao LP *Muito pra frente*, do Conjunto Sambacana, em 1964, Milton Nascimento já experimentava a influência do movimento BN com a gravação do Compacto *Barulho de Trem* com o Conjunto Holiday.

### ***Barulho de Trem: bossa nova miltoniana***

Em 1963, Wagner Tiso e Milton Nascimento montam o Conjunto Holiday, em Belo Horizonte. Já em 1964, pelo selo *Dex Discos*, o Conjunto Holiday lança o compacto *Barulho de Trem*. O disco contou com os músicos: bateria – Rogério Lacerda, piston – José Gileno, piano – Wagner Tiso, saxofone – Antônio Pádua, vocal – Bituca (Milton Nascimento) e Marilton, vibrafone – José Gileno e Luis Eugênio, violão – Milton Nascimento, baixo – José de Paula Brito, percussão – Arthur H. Moura e Necésio. As composições que compunham o disco eram: *Barulho de Trem* de Milton Nascimento, *Aconteceu* de Wagner Tiso e Milton Nascimento, *Noite Triste* de Milton Nascimento e Mauro Oliveira e *Férias* de Wagner Tiso. Embalados pela influência do movimento BN, todo o disco apresenta a aproximação com o estilo musical BN. Para demonstrar como um cânone musical influencia a produção de um artista, foi escolhida a música *Barulho de Trem* para uma análise musical sob a ótica etnomusicológica.

Como já apresentado, deve-se considerar inúmeros fatos e acontecimentos em torno da construção canônica da BN. Um dos fatores que fica evidenciado é o fato de Milton Nascimento não ter tido sucesso no movimento bossa novista, evidentemente também, não se sabe se houve uma tentativa para tal reconhecimento e empenho do artista para tal. Por outro lado, a música, no que diz respeito a qualquer limitação de interpretação e criatividade, nunca foi um problema para o artista. No entanto, Milton não atendia pré-requisitos para ser visto e entendido como parte do movimento BN na época, que são: branco, classe média, localização geográfica preferencialmente no Rio de Janeiro ou então, em São Paulo. Destaque-se que bossa novistas de Belo Horizonte raramente são citados na história do movimento BN.

Isto exposto, no exercício da escuta da primeira gravação de Milton em 1964, como também do primeiro disco de sua carreira, *Barulho de Trem* é uma bossa nova de três minutos com timbres característicos

do movimento. A forma musical é similar a tantas outras da BN, tem compasso<sup>20</sup> 4 por 4, é tonal, está organizada:

Introdução – Refrão (voz) | Ponte (instrumental) | A (voz) | A (voz) | B (instrumental) | A (voz) | Refrão (voz) | A (improvisação) | A (improvisação) | B (voz) | A (voz) | Refrão (voz) - Fim

Introdução – Refrão<sup>21</sup> (voz): trata-se de uma introdução descritiva, que se inicia com solo de piston (conhecido como trompete) simulando o apito de uma locomotiva, ou seja, se apresentando e avisando que está chegando com sua música. O acompanhamento harmônico também define o ritmo da locomotiva. O refrão vocalizado na música atende apenas a três palavras: *Barulho de trem*. A melodia da introdução junto ao refrão entrega a paisagem sonora definida como uma locomotiva a vapor (popularmente conhecida como maria fumaça), tão comum ao Brasil na primeira metade do século XX. Além disso, logo no primeiro disco de Milton Nascimento, em sua primeira música, já registra sua marca principal ligada a Minas Gerais, uma maria fumaça, desenhos e sonoridades que o acompanha ao longo da carreira. Esse refrão acontece dessa forma, acompanhado ritmicamente por uma “locomotiva”, apenas junto da introdução, em outros momentos ele aparece acompanhado em ritmo BN.

Nota-se que diferente de uma sonoridade leve como em outras BNs tendo a flauta transversal como instrumento melódico/solista, aqui, se usa o piston, sendo esse instrumento parte do *naipe* (família) dos metais (considerados instrumentos mais pesados musicalmente em relação aos sopros).

---

20 “Na percussão afirmou-se também, a partir desse disco, uma nova estrutura básica de acompanhamento, sobre a qual o baterista realiza variações pessoais. A figura rítmica, que se solidificou então, passou a identificar, mesmo em outros países, todas as pretensões (realizadas ou não) no sentido de fazer BN. Ela se resume, em sua maneira mais simples, na repetição de um compasso básico, que é quaternário, diferindo da batida tradicional [...]” (CAMPOS, 1978, p. 77).

21 Para essa análise, denominou-se refrão a repetição de uma única frase, no entanto, pode ser considerada uma ponte também. Nem todas as BN tinham refrões, mas sim, frases curtas que se repetiam ao longo da música, como por exemplo, *Ela é Carioca* e *Só danço samba* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

Ponte<sup>22</sup> (instrumental) | A (voz) | A (voz): a ponte revela a *batida* (ou ritmo) Bossa Nova, expondo qual é o gênero musical. A harmonia da Ponte é a mesma da Parte A, contemplando apenas um *coros*, ou seja, 8 compassos. Já na Parte A com repetição, sendo 16 compassos, as vozes de Marilton e Milton estão em uníssono<sup>23</sup>.

A repetição da parte A possui a mesma harmonia, no entanto, sua letra muda: A1 *Banco de estação / Lugar de despedida e emoção / Comigo é diferente, apenas vim / Pra ver o movimento que tem / Barulho de trem – A2 Parte um de cá / Chegando um expresso, vem de lá / E para completar o original / Há sempre a despedida fatal / Abraço normal*. A letra remete à um curioso que queria conhecer uma estação de trem, e por que não, ouvir um trem? É sugestivo para a música que Milton queira conhecer uma estação, ou, a própria personagem que ele apresenta com essa curiosidade. A observação da personagem em torno da estação de trem também acessa os sentimentos e ações presentes nas pessoas que nelas estão.

B (instrumental) | A (voz) | Refrão (voz): A parte B tem a melodia executada pelo vibrafone, em 8 compassos. Parte A apresenta a letra (A1) e possui 8 compassos seguida do Refrão.

A (improvisação) | A (improvisação) | B (voz) | A (voz) | Refrão (voz) – Fim: Parte A é improvisada por dois *coros* (16 compassos) pelo piano. A parte B é vocalizada na melodia apresentando a letra: *Feliz de mim / Não venho despedir de ninguém / Feliz de mim / Sou livre desse tal vai e vem*, que reforça que a personagem teve apenas intenção de observação da estação de trem. Parte A é vocalizada na melodia repetindo a letra, seguindo com o refrão e fim da música.

---

22 Também poderia ser analisada como Introdução 2.

23 Aparentemente se aplica *overdub* na gravação, que refere-se a uma técnica que adiciona novos sons, no qual já existe uma gravação anterior. Essa possibilidade estende-se ao fato das vozes parecerem duplicadas, no entanto, com falta de acesso a informação do disco e sobre ele, ao que se escuta são apenas duas vozes: Milton e Marilton. Para acessar um exemplo do que é *overdub*, é só acessar o disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* da banda *Beatles*.

No disco *Crooner*, gravado em 1999, lançado pela *Warner Music Brasil Ltda*, ou seja, 35 anos após a gravação do compacto *Barulho de Trem*, Milton regravou a música *Barulho de trem*, na 14<sup>o</sup> faixa. Esse disco foi produzido por Guto Graça Mello, com concepção musical de Milton e orquestração e direção musical de Wagner Tiso, foi gravado no Estúdio Air Lyndhurst, em Londres, em dezembro de 1998, junto de uma orquestra sob regência e arranjos de Graham Preskett. O disco apresenta uma ampla diversidade de gêneros e ritmos musicais do mundo, ou seja, é um disco que atende a chamada categoria da época, *World Music*,

“World music” tenta unir, numa expressão, muitos significados diversos. Mesmo havendo muita coisa em comum entre todas as músicas da África e da América Central e do Sul (raízes comuns, uma história de presença colonial durante mais de quatro séculos, favelas, fome, violência, etc.), elas são muito diversas para significar, mercadologicamente, uma única visão industrial. Representam várias nuances de raça, cultura, realidades antropológicas e sociais. E é assim que acontece a world music: juntos, nos mesmos discos, nos mesmos concertos [...] (CIL, 1993, s/n).

Dessa forma, *Barulho de trem* manifesta características distintas nessa fase da carreira de Milton Nascimento. Refere-se a um período do qual o artista passa a responder a uma demanda mercadológica na indústria da música. Contudo, esse fator não o distancia da identidade musical construída a partir de seu disco *Milton Nascimento* de 1967. Assim, com a análise dessa segunda versão de *Barulho de trem*, expõe elementos musicais e características que diferem do Milton Nascimento que era influenciado pelo cânone Bossa Nova em 1964.

A regravação de *Barulho de trem* permanece em compasso 4/4, tonal e apresenta outras sonoridades e características:

Locomotiva | Introdução | Ponte (instrumental) | A (voz) | A (voz) |  
B (voz) | A (voz) |

Refrão (voz) | A (melodia instrumental) | A (melodia instrumental) |  
B (voz) | A (voz) |

Refrão (voz) | Coda

Locomotiva | Introdução | Ponte (instrumental): diferente da Versão 1 - V1, que apresentava a locomotiva com trompete e a base harmônica simulando a sonoridade de trem chegando, nessa Versão 2 - V2 a sonoridade do trem é substituída pelo som real, ou seja, a gravação natural de uma locomotiva. Essa possibilidade se dá também pelo avanço tecnológico de poder incluir gravações distintas de sons.

Na introdução, não são mais 8 compassos e sim dois coros de 6 compassos, além disso, a harmonia apresentada é a da Parte A sem os dois últimos compassos. O ritmo e a sonoridade remetem a um *pop rock progressivo*. Se rompe a paisagem sonora romântica e tranquila que era apresentada na V1, nessa, a *world music* toma conta. A Ponte executa a melodia instrumental do refrão na voz dos metais, diferente da V1 que era vocalizada com a letra. O ritmo permanece como na V1, revelando o ritmo BN.

A (voz) | A (voz) | B (voz): diferente da V1, que apresenta o típico ritmo BN acompanhando a melodia, porém permanece junto um *galope*.

A Parte B apresenta a letra na melodia em ritmo BN, diferente da V1 que era instrumental.

A (voz) | Refrão (voz): um coros (8 compassos) da Parte A, em ritmo BN com *galope* seguida do Refrão vocalizado pela primeira vez.

A (melodia instrumental) | A (melodia instrumental) | B (voz) | A (voz) | 2x Refrão (voz) | Coda ou final 6 compassos : Parte A em em

ritmo BN com *galope*, com a melodia instrumental. Na VI a Parte A era improvisada.

A Parte B, novamente vocalizada, com letra na melodia em ritmo BN.

Tem um *coros* (8 compassos) da Parte A, em em ritmo BN com *galope* seguida do Refrão vocalizado, repetindo 2 vezes. A voz utiliza-se de recursos eletrônicos para eco.

A Coda (ou final) possui 6 compassos como na Introdução sob ritmo de pop rock progressivo.

A VI demonstra uma BN clássica, tradicional com um grupo reduzido na orquestração, o que não significa ser menos importante, só um grupo com características e intenções sonoras diferentes da V2. Na V2, com uma orquestra, a sonoridade não é reduzida exclusivamente à BN. Há uma mescla entre sonoridade leve e pesada com a orquestra, sendo que o pesado distingue-se do que a BN se propõe esteticamente. A letra na V2 é a mesma com uma paisagem sonora completamente outra. Essa paisagem sonora distancia a tranquilidade e o lugar de observação da personagem. Quando se ouve tendo como referência a VI, parece perder o sentido dessa tranquilidade, e o que é interpretado na VI como um “som tranquilo”, na V2 aparece como “barulho”. Justamente pelo fato dessa mistura de gêneros e elementos musicais, como também, uso de tecnologias.

Além dessas comparações, cabe destacar que a principal delas é a identidade artística de Milton Nascimento. Ora influenciado pela Bossa Nova, ora influenciado pela *World Music*, ambas fazem parte da categoria cânone na música, ou seja, atendem a uma demanda que não se encontra isolada ao mercado musical. Não cabe a análise da construção canônica da *World Music* na música de Milton, pelo fato de que este artigo pretendeu entender apenas a construção da BN. Todavia, cabe a mesma lógica de análise social, política, econômica e cultural para compreender essa influência.

Ainda assim, o resultado musical da V2 apresenta outro artista que não foi apenas influenciado pelos cânones, mas pela intensa

criatividade e diversidade de influências contextuais. A partir de seu disco *Milton Nascimento* de 1967, Milton mostra característica de um artista que não se reduz a um gênero, nem se enquadra em nenhum, como também, não faz música sem novidade. Embora fruto de uma lógica mercadológica, a V2 contempla esses aspectos que se aproximam da identidade do artista que foi construída nos anos de 1980, considerando que os discos de Milton trazem características distintas do que vinha fazendo anteriormente, seguindo uma adequação ao mercado musical<sup>24</sup>. Sendo assim, pode-se aproximar esteticamente a música miltoniana mais ao *Barulho de trem* de 1999, e menos o *Barulho de trem* de 1964.

## Considerações Finais

O exercício de construir a BN, enquanto um cânone da *performance* sob a perspectiva de William Weber, levou à um caminho histórico-narrativo que não apaga a tamanha importância que o movimento musical teve no país. Inicialmente, no desenvolvimento dessa breve pesquisa, a BN estava tomando um lugar de música alienada, sem engajamento social e político, apenas refletindo um contexto histórico, que apresentava um retrato de um país que visava a modernidade através de JK, ansiando por uma vida de bem-estar social, se expressando pela classe média branca. Porém, reduzir a BN à uma arte política apenas, seria reduzir praticamente todo o repertório musical brasileiro a nada. Ponto isso pelo fato de que a arte e neste caso, a música, vem como a expressão humana que traz um todo que não é possível mensurar em apenas um artigo. A ideologia sugerida no início do texto em relação à etnomusicologia por Nattiez, deve ser a direção a ser seguida para a compreensão musical: “[...] o que se precisa compreender é a significação que cada uma delas têm, no seio de certa cultura, para que aqueles que a produzem e aqueles que a escutam” (2005, p. 12). Ou seja, a música não tem a obrigação de cumprir uma função política e/ou social, embora, ela possa ser lida também sob essa perspectiva, trazendo outros elementos para a reflexão. E foi essa a tentativa em trazer como exemplo, *Barulho de Trem*.

---

24 CANAL USP. *Programa MPB na USP - Ivan Vilela*. Publicado dia 24 de fevereiro de 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uPBkw3IKJn8> Acesso em 02 de novembro de 2018.

Por este motivo, levando em conta apenas as particularidades desenvolvidas neste estudo, existem fatores que nos levam para outros questionamentos. Esses fatores questiona a participação majoritária de pessoas brancas no movimento BN, como também, a classe social entre os artistas representantes, pertencerem à classe média economicamente. O que leva a problematizar a visibilidade de outras pessoas no movimento, como Milton Nascimento.

Outro fator significativo, era de que, tivemos outros movimentos que, diferentemente da Bossa Nova, não se destacaram no cânone da música, como o Clube da Esquina e o Movimento Armorial. A crítica a ser pautada em uma construção canônica, se deu como se fosse uma das únicas músicas que representasse o país nesse período diante do mundo global. Sobre isso, Vilela corrobora com a mesma ideia,

Achamos que tal perspectiva, historicamente, favoreceu o não reconhecimento do Clube da Esquina como um movimento musical. Seria esse também um problema de canonização? Canonizou-se a bossa nova, a tropicália e a jovem guarda por julgar que elas foram representativas de uma determinada escolha partilhada por especialistas de prestígio e público que se tornou naturalizada (2010, p. 18).

A legitimidade daqueles que exercem determinada música, também contribui para a sua consolidação, como o fator dos artistas serem brancos de classe média. Dessa forma, Milton Nascimento está diretamente ligado a um lugar do qual não foi contemplado, que é sua negritude. Quando se faz críticas a BN, a partir da perspectiva do processo de embranquecimento do samba<sup>25</sup>, deve-se questionar o fato de não ter representantes negros a frente da história contada. Os espaços musicais são influenciados por inúmeros fatores além daqueles que foram abordados até aqui, por isso, essa pesquisa também carece de maior aprofundamento para entender se o processo de embranquecimento do samba colaborou para que Milton não acessasse a BN, tendo destaque no movimento como foi com o Clube da Esquina, ou apenas, optou por outro caminho musical.

---

25 Nei Lopes também aborda sob uma perspectiva de desafrikanização do samba (2013).

O problema não é necessariamente discutir o quão inovadora foi ou não a BN, mas sim, reconhecer a criação musical de outros compositores, que outrora foram esquecidos pela consolidação de músicos que também se tornaram cânones. Não coube aqui uma análise técnica da música para trazer conceitos de harmonia, melodia e ritmo. A necessidade desse tipo de análise se deu pelos apontamentos relevantes para a compreensão da influência de um cânone sob um artista. Assim, compreende-se que um cânone musical pode ser definido, não apenas pelo o que ele foi e significou diante de uma sociedade, mas principalmente, também pelo o que ele excluiu.

## Referências Bibliográficas

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.

CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CANAL USP. *Programa MPB na USP* – Ivan Vilela. Publicado dia 24 de fevereiro de 2017. Acesso 02/11/2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uPBkw3IKJn8>

CHAUÍ, Marilena. *Seminários: o nacional popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (p. 63-92)

CONTIER, Arnaldo Daraya. “Música e História”. Departamento de História – FFLCH/USP. *Revista de História*, Vol. 1, p. 69-89, 1989.

DINIZ, Sheyla Castro; PARANHOS, Adalberto. *História e historiografia da música popular brasileira: Ponte Rio-Minas - A bossa nova nas Geraes*. 2008.

DINIZ, Sheyla Castro. *Para além da zona sul carioca: a Bossa Nova em Minas Gerais*. 2010. Monografia (Ciências Sociais), ICS-UFU, Uberlândia.

FERREIRA, Marieta de Moraes. *João Goulart: entre a memória e a história*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 2008, p. 7-30.

GAVIN, Charles. *Clube da Esquina 1972: Lô Borges e Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Imã Editorial | Livros de Criação, 2014.

GIL, Gilberto. "A música do mundo é maior que a *world music*". In: *Afropop Worldwide Listener's Guide 1993*, 30.11.1992. Acesso 25/07/2019. Disponível em [http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_texto.php?id=1&page=1&id\\_type=3](http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=1&page=1&id_type=3)

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. (p. 46 - 49)

LOPES, Nei. "A desafricanização do samba". In: *Geledés: 4 de setembro de 2013*. Acesso 24/07/2019. Disponível em <https://www.geledes.org.br/a-desafricanizacao-do-samba-por-nei-lobes/>

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Do jornalismo ao livro: Itinerários de uma historiografia da música popular no Brasil (1960/70)*. Resumo. 2019.

MORAES, José Geraldo Vinci de. "Meninos eu vi: Jota Efegê e a história da música popular". *Topoi (Rio J.)*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 344-362, jul./ dez. 2013.

MOREIRA ALVES, Maria Helena. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1989.

MUKUNA, Kazadi Wa. *XII Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros: "Oficina Presença Bantu na Música Brasileira"*. Acesso 8/02/2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=A7ghKLb6zHk>

MUKUNA, Kazadi Wa. "Sobre a busca da verdade na etnomusicologia". *Revista USP*, (77), 2008, 12-23.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2008. (Repensando a História)

NAPOLITANO, Marcos. "Fontes audiovisuais: A história depois do papel". In: PINSKY, Sandra B. *Fontes Históricas*, p.235-289. São Paulo: Contexto, 2005.

NASCIMENTO, Milton. *Barulho de trem*. In: Crooner. Warner Music Brasil Ltda: 1999. Acesso 10/06/2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2BbuXNhoEPU>

NASCIMENTO, Milton. *Barulho de trem*. In: *Barulho de trem. Dex Discos do Brasil*: 1964. Acesso 10/06/2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Vrq0hM7rN7o>

NATTIEZ, Jean-Jacques. "O desconforto da musicologia". *Per Musi*: Belo Horizonte, n. 11, 2005, p. 5-18.

PAMPLONA, Marco A. *Revendendo o sonho americano: 1890-1972*. São Paulo: Atual, 1995. (Discutindo a história)

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. 2ª ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra S.A, 1979.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966.

TOLEDO, Caio Navarro de. *O governo Goulart e o golpe de 64*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção tudo é história, 48)

VILELA, Ivan. "Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia". *Música em Perspectiva*, v. 7, n. 2, dez. 2014.

VILELA, Ivan. "Nada Ficou Como Antes". *Revista USP*, v. 87, p. 14-27, 2010.

WEBER, William. "The history of musical canon". In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. NY: Oxford University Press, 1999. (versão traduzida do professor Marcos Câmara de Castro)

WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

## Sobre a autora

Fernanda Marques estudou música no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí (2004 - 2014), cursando Clarinete Erudito e Clarinete Popular. É formada em História pela Universidade de Sorocaba (2013). Possui especialização em Gestão de Projetos Culturais pelo Centro de Estudos Latino-Americano sobre Cultura e Comunicação da Universidade de São Paulo (2017). Atualmente, é mestranda em musicologia no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo, sob orientação de Ivan Vilela. Seu tema de pesquisa no mestrado é sobre a obra do compositor e cantor mineiro, Milton Nascimento, com foco na discografia da década de 1970 e no contexto afro-latino-americano.

Recebido em 27/07/2019

Aprovado em 13/02/2020

# A POLIFONIA DISCURSIVO-MUSICAL COMO PRESSUPOSTO TEÓRICO PARA O ENTENDIMENTO DA RELEVÂNCIA DA MELODIA EM RELAÇÃO AO TEXTO NAS TRADIÇÕES MUSICAIS SEFARDITAS: MIGRAÇÃO DE SENTIDOS ENTRE DUAS CANÇÕES DO CANCIONEIRO JUDAICO ORIENTAL

## *DISCURSIVE-MUSICAL POLYPHONY AS A THEORETICAL ASSUMPTION FOR UNDERSTANDING THE RELEVANCE OF MELODY REGARDING TO TEXT IN SEPHARDIC MUSICAL TRADITIONS: MIGRATION OF MEANINGS BETWEEN TWO SONGS BY THE EASTERN JEWISH SONGBOOK*

Antonio Celso Ribeiro  
Universidade Federal do Espírito Santo  
[antoniocelsoribeiro@gmail.com](mailto:antoniocelsoribeiro@gmail.com)

### Resumo

O presente artigo busca analisar o reemprego de melodias pré-existentes para a reelaboração de novos textos no cancionero secular/sacro dentro das tradições judaicas. Considerando o costume sefardita de “empréstimos” de melodias da tradição e o uso de *contrafacta* em canções retiradas do ambiente cultural para uso tanto na liturgia (*piyyutim*) quanto em situações paralitúrgicas (*pizmonim*), hipotetizamos que a função da melodia possui primazia em relação ao texto. Para tanto, acreditamos que o conceito de polifonia discursivo-musical aventado por Lanna possa funcionar como pressuposto teórico no entendimento desta relevância, analisando a migração de sentidos entre duas canções judaicas orientais atestando com isso o “renascimento dos sentidos” tal como sugerido pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin.

**Palavras-chave:** Música; Judeus; Polifonia Discursivo-Musical; Bakhtin; Migração de Sentidos.

## Abstract

This article seeks to analyze the reemployment of pre-existing melodies for the rewriting of new texts in the secular/sacred repertoire in the Jewish traditions. Considering the Sephardic custom of “borrowing” traditional melody and the indiscriminate use of *contrafacta* in songs taken from the cultural environment for use in both liturgy (*piyyutim*) and paraliturgical situations (*pizmonim*), we hypothesize that the function of melody has primacy over to the text. To this end, we believe that Lanna’s concept of discursive-musical polyphony can function as a theoretical presupposition in understanding this relevance, analyzing the migration of meanings between two Eastern Jewish songs, thus attesting to the “renaissance of the senses” as suggested by the Russian philosopher Mikhail Bakhtin.

**Keywords:** Music; Jews; Discursive-Musical Polyphony; Bakhtin; Migration of Meanings.

## I – Breve Conceituação Histórica

É sabido que as tradições religiosas ocidentais, em especial o Cristianismo, sempre fizeram uso de canções seculares no todo ou em parte, na elaboração de música adequada ao ofício litúrgico. Exemplo distinto é o emprego da canção trovadoresca profana “*L’Homme Armé*” em obras sacras polifônicas de compositores da Baixa Idade Média e Pré-Renascimento como por exemplo, Dufay, Ockghem e Palestrina.<sup>1,2</sup> Tal procedimento é muito possível de ter sido passado pelos Judeus à liturgia

---

1 Ver: RIBEIRO, Antonio Celso. “Palimpsestismo” musical nas tradições judaicas sefarditas no contexto profano/sacro na transmissão do conhecimento e perpetuação de tradições. José Maria SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars* 7 (2017/2) Art and spirituality: questions about religious iconography: Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818.

2 Palestrina, como nos lembra Lanna, é também autor de diversas Missas Paródia, compostas a partir de obras de cunho religioso, como motetos, a partir de obras próprias ou emprestadas a outros compositores, mesmo de obras profanas, como a Missa *Nasce la Gioia Mia*, baseada no madrigal homônimo de Giovan Primavera. Trata-se, em casos como estes, de uma reorientação de sentido, na obra resultante da articulação entre o texto musical original e o novo texto. Para detalhes ver sobre a Missa Paródia, ver: GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: GRADIVA. 2ª Ed. Janeiro, 2001.

Cristã, visto que, dentro de vários outros fatores, a crença cristã tem suas origens na crença judaica e muitas de suas práticas (RIBEIRO, 2017 p. 32). Ao jogo de se apropriar de melodias conhecidas, substituindo sua letra original por outra de natureza ou caráter diferente, dá-se o nome de *contrafactum* (plural: *contrafacta*). Teve seu auge no Renascimento, com a substituição dos textos seculares pelos sacros e o seu maior expoente foi o compositor italiano Aquilino Coppini. Esse compositor se especializou na obra do também compositor Claudio Monteverdi, em especial os livros III, IV e V dos madrigais. Coppini era amigo pessoal e admirador de Monteverdi. Um dos motivos que o levou a retrabalhar os madrigais de Monteverdi se deu pelo interesse dos *affetti*<sup>3</sup> realizado de maneira magistral por Monteverdi. Esse fato conduziu Coppini a um trabalho árduo na compilação, valorizando a 'força da música em toda (cada) parte', com a adição do novo texto. Dessa forma, o trabalho de Coppini contribuiu substancialmente para duradoura discussão sobre a tênue linha entre o sacro e o profano.<sup>4</sup> Coppini levou a arte do *contrafactum* ao extremo: ao invés de simplesmente substituir o texto original por outro, ele fez traduções cuidadosas que reproduzem os fonemas, acentos e ritmo do texto secular.<sup>5</sup>

Na Figura 1, Coppini utiliza o madrigal *Ecco Silvio* de Monteverdi para inserir um texto sacro – *Qui pependit in cruce*.

---

3 Doutrina dos Afetos foi promulgada pela primeira vez no final do Renascimento. Postulava que certas cores tonais propiciadas pelas escalas musicais poderiam interferir no estado de ânimo de uma pessoa. Ver: RIBEIRO, Antonio Celso. Oiliam Lanna e Charles Baudelaire: Significantes Silêncios Lunáticos. Dissertação de mestrado. Pouso Alegre: UNIVÁS, 2006, p. 44-45.

4 BUDAZINSKA-BENETT, Agnieszka. Schola Cantorum Basiliensis Musicafatta spirituale. Aquilino Coppini's contrafacta of Monteverdi's fifth Book of Madrigals. Interdisciplinary studies in musicology 11,2012 - PTPN & Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.

5 Publicações de Coppini: *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori ... e fatta spirituale*, a cinque, et sei voci, Milan, 1607; *Il secondo libro della musica di Claudio Monteverde, e d'altri autori* à 5, Milan, 1608 (considerado perdido) *ell terzo libro della musica di Claudio Monteverde ... fatta spirituale da Aquilino Coppini*, Milan, 1609. Ver: LEWIS, Susan, ACUNA, Maria Virginia. Claudio Monteverdi. A research and information guide. Routledge Music Bibliographies, London, 2018.

## No. 3. Qui pendit in cruce

*Ecco Silvio*

Claudio Monteverdi

Qui pe - pen - dit in cru - ce, De - us me - us,  
Ec - co, Sil - vio, co - lei - ch in o - dhoai tan - to.

Qui pe - pen - dit in cru - ce, De - us me - us,  
Ec - co, Sil - vio, co - lei - ch in o - dhoai tan - to.

Qui pe - pen - dit in cru - ce, De - us me - us,  
Ec - co, Sil - vio, co - lei - ch in o - dhoai tan - to.

Qui pe - pen - dit in cru - ce, De - us me - us,  
Ec - co, Sil - vio, co - lei - ch in o - dhoai tan - to.

Qui pe - pen - dit in cru - ce, De - us me - us,  
Ec - co, Sil - vio, co - lei - ch in o - dhoai tan - to.

Figura 1: Coppini n° 3 p. 1. Fonte: imslp.net..

## II - Música e identidade cultural

Essa afirmação carrega em si, embora de maneira um tanto simplista, uma dualidade conceitual muito interessante, que vai ao encontro dos ensejos desta pesquisa. Partindo da constatação de certos autores, de que a música pode até adquirir o status de língua própria de uma determinada cultura, tornando-se, nessa acepção, 'intraduzível' para outras culturas, é fato que as manifestações musicais de todas as culturas do planeta apresentam "traços de similaridade [que] unem as músicas de povos vizinhos ou distantes, demonstrando uma não-equivalência entre as fronteiras cultural e geopolítica".<sup>6</sup> No caso da música judaica, essa colocação toma proporções maiores, complexas e paradoxais, pondo questionamentos que ainda desafiam os *scholars*. Estes entendem que a música judaica é um produto da vida

6 Ver: LANNA, Otiliano J. Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera. Tese de doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2005, p. 42.

no exílio. Os sucessivos *pogroms*<sup>7</sup> e deslocamentos do povo judeu, sempre sendo obrigados a deixar seus pertences para trás, fez com que eles lutassem com veemência para manter vivas suas tradições e costumes. As fontes mais antigas são escassas e as poucas referências às atividades musicais são mencionadas no Talmude (Lei Oral) e textos bíblicos. Alguns achados arqueológicos também evidenciam essas atividades. No exílio, a identidade judaica se tornou vinculada a dois elementos fundamentais: à observância da *halacha* (leis religiosas segundo as interpretações rabinicas) e à memória histórica (perpetuada ritualmente pela liturgia).<sup>8</sup> Paradoxalmente, embora as comunidades judaicas vivessem de certa forma, isoladas, em pequenos vilarejos habitados exclusivamente por eles (os chamados *Shtetl*) ou nos famigerados *ghettos*, os judeus não se preocupavam demasiado com a questão do absorver e utilizar fontes não judaicas em seus repertórios. Havia, portanto, uma troca mútua de influências culturais entre judeus e gentios<sup>9</sup>, uma vez que esses *Schtetlech* eram ilhados e tanto os judeus dependiam desses gentios para aquisição de provisões, quantos esses gentios eram obrigados a recorrerem aos judeus nas prestações de serviços como joalheiros, relojoeiros, sapateiros, alfaiates, açougueiros, contadores etc.<sup>10</sup> Nesse processo de intercâmbio econômico cultural, como dito anteriormente, o uso de melodias seculares ou não judaicas para fins espirituais nunca foi considerado propriamente um problema para os judeus religiosos. Isso se dá por conta que o pensamento judeu contém a noção de *tikkun*,<sup>11</sup> através do qual, melodias seculares ou não judaicas podem ser espiritualmente resgatadas e restauradas ao seu status religioso

---

7 Pogrom (em iídiche, פּוֹגְרוֹם,<sup>[1]</sup> do russo погром) tem múltiplos significados,<sup>[2]</sup> mais frequentemente atribuída à perseguição deliberada de um grupo étnico ou religioso, aprovado ou tolerado pelas autoridades locais<sup>[3]</sup>, sendo um ataque violento massivo, com a destruição simultânea do seu ambiente (casas, negócios, centros religiosos). Historicamente, o termo tem sido usado para denominar atos em massa de violência, espontânea ou premeditada, contra judeus, protestantes, eslavos e outras minorias étnicas da Europa, porém é aplicável a outros casos, a envolver países e povos do mundo inteiro. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pogrom>. Acesso em 18/02/2020.

8 Ver: SEROUSSI, Edwin. Jewish music. Oxford Music Online. Grove Music Online. Published in January, 2001, p.3. <https://doi.org/10.1093/amo/9781561592630.article.41322>.

9 Nota do autor: o termo "gentio" é usado aqui para se referir a todo aquele que não professa a fé judaica.

10 Ver: RIBEIRO, Antonio Celso. "Palimpsestismo" musical nas tradições judaicas sefarditas no contexto profano/sacro na transmissão do conhecimento e perpetuação de tradições SALVADOR GONZÁLEZ, José Maria, SILVA, Matheus Corassa da (orgs.). *Mirabilia Ars* 7 (2017/2) Art and spirituality: questions about religious iconography: Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818.

11 Na tradição judaica, *tikkun* (תּוֹקֵן - literalmente "reparo, concerto", mas também "retificação") refere-se ao ato de se poder corrigir os erros pessoais e assim alcançar a espiritualidade.

ao serem cantadas como parte de celebrações religiosas, seja nas sinagogas, seja no ambiente doméstico. Essa 'não preocupação' do povo judeu em absorver influências de culturas alheias acabou gerando uma questão pertinente e desafiadora para os pesquisadores, no que se refere à localização exata dos limites entre a música *feita por Judeus, para Judeus, como Judeus*. Isso posto, essa pesquisa pretende focar na reutilização de músicas que já se incorporaram de certa forma no repertório judaico, independente de suas influências externas, procurando apontar as transformações e conseqüentes migrações de sentido que tal procedimento faz transparecer nas canções analisadas.

### III – A Polifonia Discursivo-musical

Para compreendermos melhor o conceito de polifonia discursivo-musical, se faz necessário uma breve digressão sobre o conceito de polifonia linguístico-discursiva como aventado pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin. O conceito de polifonia – várias vozes – foi tomado emprestado da área musical por ser compatível com o pressuposto teórico construído pelo filósofo. Historicamente, em música, a palavra 'polifonia' apareceu pela primeira vez no final do século IX, no *Musica Enchiriadis* – Manual de Música –, explicitando que a mesma consiste em “superposição de vozes ou, mais especificamente, designando a superposição de melodias veiculadas pelas vozes de um coro”<sup>12</sup>. Com o empréstimo do termo pela Análise do Discurso e pela Pragmática, o mesmo passa a designar “uma importante dimensão da organização do discurso e também dos enunciados, ou seja, o fato de que eles podem expressar e combinar diferentes vozes”<sup>13</sup>. Bakhtin chegou a esse termo ao estudar a obra literária de seu conterrâneo Dostoiévski, quando, partindo da noção que é característico do romance ser plurivocal, constatou que em Dostoiévski, essa noção estava ultrapassada: as vozes dos personagens apresentavam uma independência excepcional na estrutura da obra, “como se soassem ao lado da palavra do autor”<sup>14</sup>. Assim, ao observar que múltiplas consciências que apareciam no romance mantinham-se equipolentes (em pé de absoluta igualdade), sem se subordinarem à consciência do autor, enfatizando o caráter dialógico aberto do universo artístico, se deu conta da 'inconclusividade'

---

12 LANNA, Oiliam José. Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005, p. 26.

13 Idem acima, p. 26.

14 BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981, p. 24.

presente na obra de Dostoiévski. Na trama construída pelo mesmo, não há superação dialética entre a multiplicidade de consciências que povoam os seus romances; os problemas e as contradições não se resolvem – continuam “irremediavelmente contraditórios”<sup>15</sup>. Consequentemente, esses procedimentos artísticos especiais de construção do romance de Dostoiévski – a inconclusibilidade temática, a independência, imiscibilidade (os mundos que povoam os seus romances se combinam numa unidade de acontecimento, porém sem se misturarem) e equipolência das vozes – vão mostrar uma estreita similitude com as características da polifonia musical, o que justifica o emprego da metáfora por Bakhtin.

Como mencionado anteriormente, as primeiras menções sobre polifonia, ou melhor, seus rudimentos, datam do século IX, no *Musica Enchiridis*. A forma musical é o *organum* – canto religioso popular onde a uma monodia (canto a uma só voz, extraído do original gregoriano), se acrescenta uma segunda voz com ritmo idêntico ao da primeira (homofonia). Como eram escritas em forma de pontos, origina-se daí a palavra *contraponto*: ponto contra ponto. A partir do século XII, as vozes começam a ganhar independência rítmica: a segunda voz passa a rebater nota por nota a melodia principal em movimentos paralelos e contrários. Com a chamada Escola de Notre Dame, em pleno período gótico, outras formas musicais polifônicas foram desenvolvidas contestando incisivamente a estrutura do canto gregoriano – monódico por excelência – para total compreensão do texto. Essas formas polifônicas, denominadas de *moteto* (de ‘mot’ – palavra), eram construídas de modo que as palavras eram determinantes das linhas melódicas. Em meado do século XIII, as vozes dos motetos ganham independência rítmica, melódica, estilística e semântica: numa mesma composição eram combinadas linhas melódicas diferentes, com textos em línguas diferentes, tendo inclusive a mescla de caráter, podendo, por exemplo, uma linha melódica fazer menção a um canto de louvor à Virgem Maria, enquanto outra linha poderia propagar as belezas de uma prostituta. Nesse sentido, musicalmente falando, não havia até então uma preocupação com a genuinidade dos materiais. Um exemplo importante trata da canção secular francesa *L’homme armé* que serviu de base para mais de 40 missas intituladas “*Missa L’homme armé*”.<sup>16</sup>

O termo discursivo-musical foi cunhado por Lanna (2005), ao examinar a ópera *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy sob a ótica da Análise do Discurso para dar conta de compreender o

---

15 Idem acima, p. 24.

16 [https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Homme\\_arm%C3%A9](https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Homme_arm%C3%A9). Acesso em 12/11/2019.

discurso operístico em suas relações com o domínio musical e o linguístico-discursivo.

## IV – A preponderância da música em relação ao texto

Partindo da necessidade de uma ferramenta para analisar as inter-relações entre música e texto dentro da literatura sefardita, em especial a prática do *contrafactum*, acreditamos que a polifonia discursivo-musical tem condições de dar conta da tarefa proposta, explicitando os papéis exercidos pelos textos e suas relocações nas melodias apropriadas para tal, revelando a migração de sentidos entre eles. Entre a concordância e a negação, surge um paradoxo essencial para a sustentação das hipóteses aventadas nesse artigo. Divergindo da constatação bakhtiniana sobre a *equipolência das vozes* nas personagens de Dostoievsky, onde Bakhtin, ao invés de perceber uma ligação direta entre o pensamento do autor com o comportamento de suas personagens, se deu conta da independência dos mesmos em relação à consciência do autor, veremos que, no domínio musical a incongruência entre as diversas vozes – dos textos e das melodias – são, não somente inevitáveis, como também desejadas, visto que, como já exposto, as contradições geradas desse embate não se resolvem, mas se abrem à incompletude, ao inconclusivo. Certamente, ao tratarmos dessa então “*não equipolência*” entre o texto e a música, poderemos compreender claramente, através do emprego do conceito de polifonia discursivo-musical, o papel relevante da música em detrimento do texto. A afirmação dessa premissa pode aparecer, num primeiro momento, simplista e ingênua, mas devidamente corroborada pela intensa prática do *contrafactum*, tão característico da cultura judaica, como aprofundaremos oportunamente.

De acordo com alguns especialistas,<sup>17</sup> o *piyyut* apareceu na terra de Israel durante o período bizantino (sécs. V-VI dC) e inicialmente pretendia substituir o conjunto de orações correntes com o objetivo de aumentar a variedade, especialmente nos *shabbatot* e festivais. Por volta do séc. IX, o conjunto de orações se tornou fixo e os *piyyutim* passaram a ser intercalados em certos pontos essenciais da ordem

---

17 Ver: SEROUSSI, Edwin. Poetry. Oxford Music Online. Grove Music Online. Published in January, 2001, p.61-62. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41322>. Acesso em 12/11/2019.

litúrgica. Seguindo a conquista árabe da Palestina no ano 636 dC., os centros de composição de *piyyut* clássicos se deslocaram para o leste, para os centros judaicos mais importantes na Mesopotâmia, e para o oeste, centros no noroeste da Itália, Alemanha (ashkenaz), França e Grécia Bizantina onde a escola de poesia sagrada hebraica da Europa central se desenvolveu impressionantemente nos sécs. X e XI. Mas foi na Espanha, onde no começo do séc. X várias gerações de poetas excepcionais como Solomon Ibn Gabirol, Moshe e Abraham Ibn Ezra e Yehuda Halevy contribuíram para o florescimento daquilo que é chamado de “Idade de Ouro” da poesia hebraica.<sup>18</sup>

O declínio da criatividade dos *piyyutim* se deu pós séc. XIII na maioria dos locais, especialmente quando a ordem das orações, incluindo acréscimos poéticos pós-bíblicos foi canonizada e a inclusão de novos textos se tornou inviável.

## V - O *Contrafactum* no cancionero Judaico e sua aplicação em duas canções

Paralelo ao declínio das composições dos *piyyutim*, no entanto, uma impressionante produção de poesia religiosa “moderna” em hebraico (a partir do século XV) continuou na Europa central, norte da África e Oriente Médio até o início do século XX. O *piyyu* ‘moderno’ é considerado pelos críticos como tendo menos prestígio e inspiração artística do que as composições clássicas do período anterior, com exceções como as obras de Israel Najara (c1550? - 1625), que morou em Safed (atual Zefat, Israel) e em Damasco, na Síria. O declínio das composições do *piyyutim* acabou favorecendo uma prática corrente entre outras culturas, em especial a dos cristãos, em utilizar melodias conhecidas, oriundas do cancionero popular e profano, substituindo o texto da mesma por outras de teor sacro. Essa prática era denominada de *contrafactum* – termo emprestado do Cristianismo medieval e se refere à técnica de converter uma canção secular em uma canção religiosa ou vice-versa através de alteração do seu texto<sup>19</sup>. A

---

18 Ver: SEROUSSI, Edwin. Poetry. Oxford Music Online. Grove Music Online. Published in January, 2001, p.61-62. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41322>. Acesso em 12/11/2019.

19 RONEN, Ofer. Contrafactum. Jewish Music Research Centre. The Hebrew University of Jerusalem. Disponível em: <https://www.jewish-music.huji.ac.il/content/contrafactum>. Acesso em 12/11/2019.

técnica foi utilizada na Espanha desde o séc. XII. Poetas e *paytanim*<sup>20</sup> geralmente escreviam acima da primeira linha de seus poemas, qual a melodia deveria ser usada para cantar aquele poema. Um exemplo bem conhecido disso pode ser encontrado no *Diwan*<sup>21</sup> do séc. XVI pelo *Paytan* rabbi Israel Najara (1550? – 1625), considerado um dos maiores poetas hebreus do período após a expulsão da Espanha. A técnica do *contrafactum* na liturgia judaica funcionava de maneira simples, mas ao mesmo tempo, sofisticada. A princípio, como mencionado anteriormente, o autor do poema apontava no mesmo qual melodia deveria ser usada para se cantar aqueles versos. Na Figura 2 podemos observar esse procedimento que mostra um manuscrito de Israel Najara. O texto no retângulo vermelho é a referência à melodia popular no qual o *piyyut* deveria ser cantado.

---

20 *Paytanim* são os compositores de *piyyutim*.

v



árabe *lahan*, ao passo que na Itália e no mundo asquenazi, a referência era a palavra *no'am*. A tradução de ambas as palavras é “[para serem cantadas com a] melodia de...” Embora essas citações dadas em fontes que datam do século XIII e da Espanha medieval geralmente se refiram à música religiosa hebraica, após esse período, referências a músicas árabes seculares aparecem. Nos séculos posteriores, ainda são encontradas as melodias das canções seculares em espanhol, turco, árabe, grego, persa e italiano no mundo sefardita, e alemão e ídiche no mundo asquenazi como veremos posteriormente. Nos *piyyuṭim* hebraicos pós-medievais, os poetas não estavam satisfeitos em apenas imitar a forma e o metro do modelo secular, mas também tentavam reproduzir o som fonético da linha de abertura da música estrangeira.<sup>22</sup> Seguindo a conseqüente evolução do processo, o uso do *contrafactum* passou a ficar cada vez mais elaborado, e o intercâmbio entre o secular e o profano, incluindo canções de culturas diferentes se intensificou. A seguir analisaremos dois exemplos clássicos de *contrafactum*: A famosa canção secular egípcia *Hayrana Laih* (Figura 3) composta em 1932, em árabe pelo judeu egípcio Daoud Hosni (1870 - 1937) e a sua contraparte hebraica, composta por Nissim ben Yitzhak Halevi (1896 - 1981) em Jerusalém (Figura 5):

---

22 Ver: SEROUSSI, Edwin. Poetry. Oxford Music Online. Grove Music Online. Published in January, 2001, p.65. <https://doi.org/10.1093/amo/9781561592630.article.41322>. Acesso em 12/11/2019.

H'ayranah Laih  
H'ayranah Laih

Daoud Hosni

h'ay-ra-nah laih bein el - ou - loob

khu - lei - te aal - bi rah' yi - doob h'ay - ra - nah

laih h'ay - ra - nah laih bein

el - ou - loob h'ay - ra - nah laih h'ay - ra - nah laih

bein el - ou - loob khu - lei - te aal - bi rah' yi - doob

h'ay - ra - nah laih h'ay - ra - nah laih bein

el - ou - loob h'ay - ra - nah laih m - daat ga -

Figura 3: Fonte - Jewish Music Research Centre - The Hebrew University of Jerusalem.

Essa bela canção de amor se tornou um êxito no Egito, imortalizada pela bela voz da cantante egípcia, também de origens judaicas, Leila (ou Layla) Mourad (1918–1995). É relevante observar que Daoud Hosni, cujo nome hebraico era David Khadr Hayyim Halevy ou David Hayyim Eliyahu Levy, era judeu de origem karaíta, mas o sucesso de suas canções ultrapassou a questão religiosa, fazendo com que as mesmas ficassem na memória dos amantes da música árabe. A letra da música<sup>23</sup> foi composta por Ahmed Hosni (1892–1981), poeta popular egípcio, como demonstrada na Figura 4:

23 A tradução é minha, feita a partir da tradução do original árabe para a língua inglesa por Ronen e Seroussi. Jewish Music Research Center. Disponível em: <https://www.jewish-music.huji.ac.il/content/hayrana-laih>. Acesso em 15/11/2019.

حيرة انه ليه بين القلوب  
خليت قلبي رح يدوب  
حيرة انه ليه بين القلوب

Por que você está indeciso?  
Você fez meu coração se desmanchar  
Por que você está indeciso?

رضيت جفاك بامتثال  
وسهرت وحدي وليلي طال  
مش ترحميه ! ليه تحنبيه ؟  
ده القلب خاضع للجمال

Eu aceitei a sua indiferença  
obedientemente e passei muitas noites  
sozinha, e minhas noites se tornaram  
longas. Por que você não tem pena dele?  
Por que você o tortura? O coração se  
submete à beleza.

ايتمعنى قلبي مش زي قلبك  
قلبي بهواك من يوم ما شفتك  
مهما تجافيه والا تواسيه  
ما بين ايديك خاضع لأمرك

O que importa é que meu coração não é  
como o seu. Escravidão pelo seu amor  
desde o dia que te vi; não importa o quão  
indiferente ou comiserado você esteja  
com ele, ele está em suas mãos,  
subjugado às suas ordens.

القلب مرة يحسق و يرضى  
وقلبي والله اخذ ع المودة  
يا ساكنة فيه ليه تؤلميه  
وفي لحبيبك بلاش مناهدة  
حيرة انه ليه بين القلوب  
حيرة انه ليه

Somente uma vez o coração ama e se  
satisfaz, e meu coração, oh Deus, se  
acostumou com o afeto.

Você, que mora nele, por que causa a ele  
dor? Ceda-se a quem te ama, não resista.

Por que você está indeciso?

Figura 4: Fonte: Jewish Music Research Centre - The Hebrew University of Jerusalem.

A contraparte hebraica de *Hayrana Layr*, é a canção *Hay Ram Galeh*<sup>24</sup> mostrada a seguir na Figura 5. Foi composta por Nissim ben Yitzhak Halevi, *paytan* da Sinagoga Ades em Jerusalém. Essa sinagoga foi fundada por imigrantes sírios de Aleppo em 1901, o que explica a adesão de Halevi a essa denominação judeo-árabe. Ao compararmos as duas canções, perceberemos que Halevi toma um cuidado especial ao inserir o novo texto hebraico, tentando preservar

24 Jewish Music Research Center. The Hebrew University of Jerusalem. <https://www.jewish-music.huji.ac.il/content/hay-ram-galeh#.ftn1>. Acesso em 15/11/2019.

ao máximo a afinidade com o texto original hebraico, denotando, dessa forma, o desejo de executar a *tão amada* música.<sup>25</sup>

### *Hai Ram Galeh*

*Daoud Hosni*

The musical score for "Hai Ram Galeh" by Daoud Hosni is presented in a single system with eight staves. The first staff is labeled "Singer" and contains the first line of the melody with the lyrics "Hai ram ga - leh 'al 'am 'a luv mal-khu-takh". The second staff continues the melody with "a - vi el a - huv hai ram ga - leh hai ram ga -". The third staff is labeled "Orchestra" and contains the instrumental accompaniment for the first line, with the lyrics "leh 'al 'al 'am 'a - luv hai ram ga - leh". The fourth staff is labeled "Singer" and contains the second line of the melody with the lyrics "'n - da - ri". The fifth staff is labeled "Orchestra" and contains the instrumental accompaniment for the second line, with the lyrics "lekh me - hu - lal - - - - -". The sixth staff is labeled "Singer" and contains the third line of the melody with the lyrics "ki lakh i - hal". The seventh staff is labeled "Orchestra" and contains the instrumental accompaniment for the third line, with the lyrics "ha-ha-zer - ho - di". The eighth staff is labeled "Singer" and contains the final line of the melody with the lyrics "ve - 'al - du - kha -". The score includes first and second endings for several phrases, indicated by "1." and "2." above the notes.

Figura 5: Fonte – The Jewish Music Research Centre – The Hebrew University of Jerusalem

A seguir temos a tradução em língua portuguesa, a partir da tradução deste autor do inglês feita do original hebraico por Ronen e Seroussi (Figura 6):

25 RONEN, Ofer, SEROUSSI, Edwin. Hayrana Laih. Song of the Month, 2013. Jewish Music Research Centre. Disponível em: <https://www.jewish-music.huji.ac.il/content/hayrana-laih>. Acesso em 13/11/2019.

|                                   |   |
|-----------------------------------|---|
| חי רם גלה, על עם עלוב             | Revele seu reino, Todo-Poderoso, para o povo desonrado, meu Pai, amado Deus.  |
| מלכותך אבי, אל אהוב               | Meu louvado, poderoso rei, devolva meu esplendor, porque desejo por você.     |
| נאדרי מלכי, מהלל                  | E sobre o meu altar, na minha casa de habitação, eu vou cantar e orar a você. |
| החזר הודי, כי לך איחל             | Na tua vasta graça, confia em mim, meu Pai,                                   |
| ועל דוכני, בבית מעוני             | Faça meu caminho bem-sucedido, por sua causa,                                 |
| אשיר לך ואתפלל                    | Mostre-me milagres e me redima rapidamente,                                   |
| סמוך נא אבי, לי קרב חסדך          | Restaura meu mérito, através do teu messias.                                  |
| הצליח-נא דרכי, למען שמך [בגין שמך | Senhor, sua luz alta está brilhando.  |
| נסים הראני, וחישי פדני            | Na tua congregação escolhida,   |
| ותשיב ערכי על יד משיחך            | e na bela cidade.   |
| יה מרחם אורך זרח, על עדת          | E ouça, Rocha minha, as minhas orações,                                       |
| קהל סגלה, ועל עיר חמדה            | aos meus sacrifícios e ofertas.   |
| ולאמרי-פי, שעה צורי               |   |
| כמו עולה וקרבת תודה               |   |

Figura 6: Fonte: The Jewish Music Research Centre - The Hebrew University of Jerusalem

Como mencionado anteriormente, Halevi tinha imensa predileção pela canção original de Daoud Hosni. Essa predileção fez com que ele tomasse um cuidado especial ao substituir o texto original árabe, de teor secular, pelo novo texto hebraico, de teor sacro, transformando a mesma em um *piyyut*. Halevi se esforçou para manter a estrutura rítmica original do texto árabe ao adaptar o texto em hebraico. Assim, o esquema rítmico 'aa-bbcb-aa ddc b, aa, eecb, aa' e o som das rimas são idênticos em ambas as canções, tendo as frases iniciais e refrão ressoando uma na outra:

بولقلا نيب هيل فنارح (h'ayranah laih bein el-oulboub)

בולע מע לע הלג מר יה (hai ram galeh al im aluv)

Esse cuidado nos remete a uma questão intertextual muito interessante: a da paródia. Obviamente não nos referimos aqui à paródia com fins cômicos ou satíricos mas aquela que faz jus à sua etimologia, como nos explica Machado<sup>26</sup>, que o termo “paródia” vem do grego e é formada pelo prefixo *para* + *odia*. Sabendo que o prefixo “ode” significa “canto”, para a autora, o problema está no prefixo *para* que carrega em si uma carga forte de ambiguidade. Machado recorre a Noguez<sup>27</sup> que define *para* como tendo dois sentidos complementares e opostos: 1) “ao lado de”, “perto de” – indicando uma localização, uma proximidade e 2) “contra”, “aquilo que se desvia de”, denotando um desvio, tomada de distância, contestação. Nas palavras de Noguez (*op.cit.*), o termo *para* é resultado de duas forças: uma de adesão, positiva e outra de recuo, negativa.<sup>28</sup> Comparando as duas composições mostradas anteriormente, fica patente que a contraparte hebraica atua em oposição de forças à canção original árabe, desconstruindo o aspecto secular desta (canção de amor) para, como num palimpsesto, reconstruir aquela com novos sentidos, num processo de sacralização, purificação – *tikkun*. Ao mesmo tempo, a contraparte hebraica faz sobressair outras vozes adormecidas presentes na linha melódica da parte original. Nesse sentido, a polifonia discursivo-musical se apresenta para dar conta da independência da melodia que atravessa as duas versões: no viés da Análise do Discurso, o conteúdo literário de ambas mostra uma migração de sentidos inconteste: o amor profano se transforma paulatinamente no amor sagrado e ambos os textos se ausentam para dar voz à melodia.

Para Ronen, este método de adaptação *provavelmente* evoluiu devido à popularidade das canções folclóricas existentes, facilitando o canto e a memorização de um novo poema ou *piyyut*. Ronen aponta também que uma outra razão é que novos textos eram escritos mais rápidos que novas melodias e que portanto, uma melodia seria usada para vários textos<sup>29</sup>. Além disso, nos séculos XVIII e XIX, judeus hassídicos consideravam uma tarefa sagrada transformar textos seculares em

---

26 Ver: MACHADO, Ida Lucia. Paródia, fait divers e análise do discurso. In: Ensaio em Análise do Discurso. Ida Lucia Machado, Hugo Mari e Renato de Mello (Orgs.). Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso. Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos. Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

27 NOGUEZ, D. *L'arc en ciel des humours*. Paris: Le Livre de Poche, 2000.

28 VER: MACHADO, p. 61.

29 Jewish Music Research Centre, The Hebrew University of Jerusalem. Disponível em: <https://www.jewish-music.huji.ac.il/content/contrafactum>. Acesso em 12/11/2019.

sagrados, isso é fazer o *tikkun* desses materiais profanos, santificando-os para uso na liturgia.

## VI – Texto, contexto: música sem texto

A prática de se indicar uma ‘canção para se cantar uma outra canção’ se estendeu também à música hebraica praticada no Império Otomano. Um exemplo típico é a canção sefardita “*Kuando el Rey Nimrod*”<sup>30</sup> também conhecida por “*Abrahan Avinu*”: a melodia dessa famosíssima canção foi utilizada na versão contemporânea da música “*Bodrum*”<sup>31</sup> que faz referência à cidade turca de mesmo nome. É interessante notar que “*Kuando el Rey Nimrod*” também deu origem, através de *contrafactum*, à canção *Pessuke dezimra* “*Haleluia halelu El*” usado no *Shacharit* de *Shabbat* (serviço religioso matutino realizado aos sábados nas sinagogas).<sup>32</sup>

Se por um lado, o uso do *contrafactum* facilitaria a produção musical para as sinagogas pela praticidade do método, podemos inferir que a relevância da melodia em relação ao texto é significativa, a partir do costume de se inserir sílabas ou sentenças sem sentido (*nonsense*) em canções melódicas. Na Turquia, a partir do séc. XVII essa prática recebia o nome de *terrenüm*<sup>33</sup> e eram intercaladas nos *piyyutim* com o texto sacro. Há também que se levar em consideração que a música judaica, independente da região em que ela era produzida, isso é, independente de ser composta por Judeus asquenazis ou sefarditas, era essencialmente vocal, por ser considerada a forma mais precisa de comunicação com o divino. O texto era obviamente, uma forma direta de se expressar uma função ou um serviço seja através de *piyyutim* (cantos litúrgicos), seja através de *pizmonim* (cantos paralitúrgicos). Os *pizmonim* eram e ainda são cantados nas congregações comunitárias, como por exemplo, ao redor da mesa do rabino – nesse caso, era chamado de *tish*.<sup>34</sup> As canções podiam ser compostas por orações e

30 <https://www.youtube.com/watch?v=K46KupeQ3eg>. Acesso em 13/11/2019.

31 <https://www.youtube.com/watch?v=e79B0Fas4yl>. Acesso em 13/11/2019.

32 Ver: RIBEIRO, Antonio Celso. Amanhã eu fico triste, hoje não! A música judaica no cotidiano e no holocausto. Revista Guarã - UFES, nº 7, 2017.

33 Ver: Sufi Music and Society in the Turkey and the Middle East. Edited by Anders Hammarlund, Tord Olsson and Elisabeth Özdalga. Swedish Research Institute in Istanbul, 2001.

34 Ver: SCHLEIFER, Eliyahu. Ashkenazi. The Oxford Music Online. Grove Music Online. Published in January, 2001, p.80. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41322>. Acesso em 13/11/2019.

versos bíblicos, podendo ter palavras em iídiche, ucraniano ou qualquer outra língua da Europa Oriental, mas as canções, em sua maior parte eram cantadas com sílabas sem sentido como 'ya-ba-bam', 'tiri-rai-dai-da'e etc. Essas canções, quando lentas, chamavam-se *niggunin devequt* (תוקבד מינוגיני), e tinham como propósito ascender a alma para sua fonte divina. Nesse sentido, devemos rememorar o famoso episódio do rebbe Isaac Eizik (Toib) de Kalev (1744-1821), que certa vez, passeando pelo bosque, ouviu um pastor cantando uma bela melodia pastoril. O rebbe se apaixonou pela melodia e a quis para si. E tomou a música, e nela fez o seu *tikkun*. Ele então pediu para o pastor cantar a música, mas o jovem se deu conta que havia esquecido a mesma ao que o rebbe exclamou: "Purifiquei o *niggun* e devolvi-o às suas fontes sagradas!"<sup>35</sup> O *niggun* passou a designar um cântico que valorizava exclusivamente a linha melódica, tratando a voz humana como mero instrumento para a manifestação da música.

## VII - A migração de sentidos entre "Hayranah Layh" e "Hay Ram Galeh"

Rabbi Nachman de Breslov<sup>36</sup> disse certa vez que quando uma pessoa ouve a melodia de um músico perverso, isso prejudica seu serviço a D'us, mas quando ouve a melodia de um músico "*kosher*"<sup>37</sup>, é bom para o seu serviço Divino (...).A música está enraizada em um lugar muito elevado no alto. Quando é produzida de modo impuro, é como o canto de pássaros impuros, como rumores que causam danos. Mas quando é produzida de modo puro, deriva da mesma fonte espiritual que a verdadeira profecia<sup>38</sup>. Tomamos como referência esse posicionamento do Rabbi Nachman por ir ao encontro dos nossos questionamentos sobre a sacralização de uma música secular.

---

35 Ver: RIBEIRO, Antonio Celso. "Palimpsestismo" musical nas tradições judaicas sefarditas no contexto profano/sacro na transmissão do conhecimento e perpetuação de tradições. SALVADOR GONZÁLEZ, José Maria, SILVA, Matheus Corassa da (orgs.). *Mirabilia Ars* 7 (2017/2) Art and spirituality: questions about religious iconography: Jun-Dez.

36 Nota do autor: Natan Nachman de Breslau, também conhecido como Rabi Nachman of Breslav (4 de abril de 1772 - 16 de outubro de 1810) foi um rabino e teólogo judaico da Ucrânia.

37 O termo hebraico *Kosher* (כשר) significa literalmente "apropriado", "permitido", e é aplicado principalmente às leis dietárias do povo judeu. Por extensão o termo se aplica também a tudo que esteja de acordo com a halacha (leis judaicas) incluindo comportamentos e ações.

38 Ver: NACHMAN of Breslov, *Likutey Moharan* 1:3. Disponível em: <https://breslov.org/the-sound-of-music-2/>. Acesso em 13/11/2019.

A canção de amor “*Hayranah Layh*”, nos mostra, do ponto de vista literário, uma angústia do narrador em relação ao comportamento da pessoa amada, implorando por afeto e atenção e ao mesmo tempo, se submetendo cegamente à pessoa desejada. Já a sua contraparte hebraica “*Hay Ram Galeh*” discorre sobre um indivíduo devoto, que suplica por bênçãos e misericórdia divina, oferecendo sua submissão e lealdade. O amor profano e o amor sacro são revestidos pela mesma roupagem melódica, gerando uma interdependência entre elas. As múltiplas vozes se afloram da obra original, colocando a melodia numa posição de relevância por poder comportar um outro texto sobre seu discurso único. Essa condição de migração de sentidos por conta do uso de *contrafactum* só é possível porque toda obra carrega dentro de si a sua condição primordial □ a da polissemia. Para corroborar melhor essa posição, trago *en passant* três características principais em destaque na obra e pensamento de Bakhtin, que estão presentes na análise das canções desse estudo: a incompletude, a pluralidade e a contradição.<sup>39</sup> A incompletude é uma condição imutável e inevitável na existência humana. Somos dependentes dela e somos gratos a ela, pois o sentido dos sentidos se faz eternizar por conta das aberturas proporcionadas por ela mesma. A pluralidade de Bakhtin se manifesta pela enorme diversidade de assuntos que ele abordou durante uma existência marcada por reveses de várias naturezas, assuntos que passam por Kant, Freud, Marx, Dostoiévski, Rabelais, bem como pela filosofia, pela fenomenologia, semiótica e pela história. Enfim, uma contribuição vasta que pode ser empregada pela linguística, ciências sociais e humanas, música, artes visuais, literatura entre outras. Por fim, a contradição: em Bakhtin ela diz respeito [à] ambivalência, à bilateralidade, à abertura semântica, à proximidade da morte com a nova vida, ideias manifestas em suas obras de diferente cunho.<sup>40</sup> Isso posto, podemos inferir que a migração de sentidos entre as canções se dá pela incompletude, pois a abertura de sentidos proporcionada pelo inacabamento permite o assentamento de outras significações; se dá pela contradição, por uma mesma melodia que comporta um texto profano passar a comportar um texto sacro; e pela pluralidade: podemos utilizar o conceito de polifonia discursivo-musical para explicá-la, como podemos analisá-la por suas características polissêmicas, intertextuais, dialógicas e

---

39 Ver: RIBEIRO, Antonio Celso. *A Teia e o Labirinto. Tese de Doutorado*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2016, p.124-125.

40 LEITE, Francisco Benedito. Mikhail Mikhailovich Bakhtin: breve biografia e alguns conceitos. *Revista Magistro. Programa de Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas - UNIGRANRIO Vol. 1 num 1, 2011, p. 50-51*

também por questões ligadas a meios étnicos culturais específicos, mais precisamente a cultura egípcia e a cultura israelita. Há também o fator de ordem ética, quando se envolve a questão de reapropriação de obras de autores vivos e reconhecidos em seus respectivos países e a consequente transformação do teor moralístico da mesma. Nesse sentido, a 'nova obra' (Hay Ram Galeh) pode soar aos *olhares ardilosos da psicanálise* como portadora da condição de "Jamais vu" – sentir como 'nova' uma coisa que é 'familiar'; e paradoxalmente o seu oposto exato: "Deja vu" – sentir 'familiaridade' numa coisa que é 'nova'. Essa contradição só é possível a partir de uma visão que englobe a questão da alteridade. Para Bakhtin<sup>41</sup>, nós vivemos no universo das palavras do outro, visto que o monologismo possível seria somente o monologismo adâmico, aquele que estaria diante de objetos virgens prontos para serem nomeados. Obviamente, como nos aponta Bakhtin, o objeto já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras. Assim, passamos a vida inteira a nos conduzir nesse universo, em reagir às palavras do outro, cujas reações podem variar infinitamente. E a palavra do outro "deve transformar-se em palavra minha-alheia (ou alheia-minha). Distância (exotopia) e respeito. O objeto, durante o processo da comunicação dialógica que ele enseja se transforma em sujeito (em outro eu)"<sup>42</sup>. Diante disso, hipotetizo<sup>43</sup> com certa tranquilidade que "o meu *self* também é outro". Atreveria a imputar nessa declaração um pequeno teor de monologismo, mesmo que possa vir a soar com uma indevida/indesejada empáfia. É um momento simples dentro da reflexão, porém significativo por abrir possibilidades discursivas. O monologismo aqui é o mesmo a que Bakhtin num dado momento se refere como esquecimento da alteridade, que está na origem de seu dizer, mas aqui é também uma etapa na vida criativa do autor.<sup>44</sup> Assim sendo, vemos que essa aproximação da visão do outro se justifica a partir da premissa que 'o meu *self* também é outro', portanto, a visão do outro no distanciamento é a visão do mesmo *self*. Hipotetizamos<sup>45</sup> aqui a migração de sentidos do *self* para o outro para o *self* para o

---

41 Ver: BAKHTIN, M. A estética da criação verbal. Tradução a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 320.

42 Idem, p. 387

43 Ver: RIBEIRO, Antonio Celso. A Teia e o Labirinto. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2016, p. 141.

44 Ver: AMORIM, Marília. O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas. São Paulo: Musa Editora, 2004 apud CORTES, Gerenice Ribeiro de Oliveira. Dialogismo e alteridade no discurso científico. Eutomia Revista Online de Literatura e Linguística. Ano II, nº 2, dezembro de 2009.

45 Ver: RIBEIRO, Antonio Celso. A Teia e o Labirinto. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2016, p. 168.

outro... indefinidamente. Afloram aqui duas questões importantes: 1) a da incompletude em que a obra esteja sempre aberta a novos sentidos, ou como ainda como diria Bakhtin, propicie que o sentido festeje seu renascimento; e 2) do inacabamento<sup>46</sup>, que no filósofo russo se manifesta em um traço estilístico que é a “repetição com variações” (p. 1). Dessa forma, o ‘inacabamento’ da obra propicia os deslizos de sentido, ou, conscientizar do “tempo-espaco do aqui-agora que remete a outro tempo-espaco implícito: a relação que existiu, os possíveis olhares (...)”<sup>47</sup>, justificando plenamente as relações intertextuais e dialógicas entre as duas canções aqui apresentadas.

## VIII - Do renascimento de sentidos

O rebbe Nachman de Breslov certa vez postulou que a música é criada de dois ingredientes básicos: ar e pressão<sup>48</sup>. A correta síntese de pressão e ar em um instrumento criará uma bela melodia, ao passo que uma combinação randômica dos dois produzirá somente ruídos. Consideraremos nessa postulação somente a música produzida através da interferência direta humana e com intenções deliberadas. Nesse sentido, a voz humana, considerada pela religião Judaica como o único instrumento capaz de se comunicar diretamente com o divino, ultrapassa seus meios de produção para se transformar em música pura, música essa que, como lembra Bornheim, “pode transitar em diversos domínios e significações”<sup>49</sup>, tornando-se inevitável a sua relação dialógica com as coisas do mundo, e ao mesmo tempo em que derruba o subjetivismo intelectualista, se abre quase que puerilmente para a questão da intersubjetividade, num jogo contínuo e alteritário de significação. Propondo perguntas e gerando expectativas de respostas, acaba por deixar à mostra a sua incompletude e capacidade de transformação. A

---

46 NUTO, João Vianney Cavalcanti. O pensamento de Mikhail Bakhtin na atualidade. In: conversas escritas para o círculo. 2009. Disponível em: <http://conversasbakhtinianas.blogspot.com.br/2009/10/o-pensamento-de-mikhailbakhtin-na.html>. Acesso em 13/11/2019.

47 MORAES, Liani F. A incompletude narrativa em dois discursos: análise comparativa de um poema e de uma escultura tumular. Cadernos de Pós-Graduação em Letras. Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006. Disponível em: [http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos\\_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume\\_6/3-liana.pdf](http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_6/3-liana.pdf).

48 Ver: KESTENBAUM, M. Tzfat: the city of air and kabbalah. Disponível em: <https://www.aish.com/iw/id/Tzfat-The-City-of-Air-and-Kabbalah.html?s=authorat>. Acesso em 13/11/2019.

49 Ver: RIBEIRO, Antonio Celso. A Teia e o Labirinto. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2016, p. 17

incompletude obriga a obra a ser aberta a novos sentidos: os sentidos nascidos, renascidos e que ainda vão renascer. Infinitamente.

## IX – Considerações Finais

É incontestável a relação que o povo Judeu tem com a música. Essa combinação vem, documentadamente, desde a destruição do Segundo Templo em Jerusalém no ano 70 da era comum. As principais referências sobre as atividades musicais estão contidas em textos bíblicos e no Talmude (Lei Oral), além de evidências e achados arqueológicos. O exílio obrigou aos judeus se aterem a dois elementos fundamentais: observância da *Halachah* (a lei religiosa de acordo com a interpretação rabínica) e à memória histórica (ritualmente perpetuada na liturgia). A música dos judeus no exílio se desenvolveu dentro do contexto das práticas performativas da religião. O longo caminho do exílio, associado com os frequentes deslocamentos impuseram aos judeus a necessidade de se acomodarem às sociedades anfitriãs não-judias, sofrendo e exercendo influências culturais de cada grupo. É nesse cenário que as canções “*Hayranah Layh*” e “*Hay Ram Galeh*” se inserem. De uma apreciada e conhecida canção de amor profano composta no Egito em língua árabe para uma canção paralitúrgica composta em Israel em língua hebraica. A condição de inconclusividade das obras musicais, desde sua concepção original profana até a sua transformação em obra sacra, permitiu, a despeito das semelhanças e diferenças entre os textos, que a linha melódica permanecesse invicta e soberana, reinando nos seus dois mundos: em sua forma secular, podendo ser executada apenas instrumentalmente e na sua forma *purificada* através de seu *tikkun*, com uso de vozes a *cappella* e sílabas sem sentido, transformando-se em um *niggun* para ser cantado ao redor da mesa nos *shabbatot*.

## X – Referências Bibliográficas

AMORIM, Marília. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas*. São Paulo: Musa Editora, 2004 *apud* CORTES, Gerencie Ribeiro de Oliveira. *Dialogismo e alteridade no discurso científico*. Eutomia Revista Online de Literatura e Linguística. Ano II, n° 2, dezembro de 2009.

BAKHTIN, M. *A estética da criação verbal*. Tradução a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BUDAZINSKA-BENETT, Agnieszka. *Schola Cantorum Basiliensis Musica fatta spirituale. Aquilino Coppini's contrafacta of Monteverdi's fifth Book of Madrigals. Interdisciplinary studies in musicology 11,2012* - PTPN & Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.

DIWAN – *Collection of poems in Islamic culture*. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Diwan\\_\(poetry\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Diwan_(poetry)). Acesso em 13/12/2019.

GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: GRADIVA. 2ª Ed. Janeiro, 2001.

HAMMARLUND, T. *Sufi Music and Society in the Turkey and the Middle East*. Edited by Anders Hammarlund, Tord Olsson and Elisabeth Özdalga. Swedish Research Institute in Istanbul, 2001.

KESTENBAUM, M. *Tzfat: the city of air and kabbalah*. November, 2019. Disponível em: <https://www.aish.com/jw/id/Tzfat-The-City-of-Air-and-Kabbalah.html?s=authorart>. Acesso em 16/11/2019.

LANNA, Oílham José. *Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

LEITE, Francisco Benedito. *Mikhail Mikhailovich Bakhtin: breve biografia e alguns conceitos*. Revista Magistro. Programa de

Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas – UNIGRANRIO Vol. 1 num 1, 2011.

LEWIS, Susan, ACUÑA, Maria Virginia. *Claudio Monteverdi. A research and information guide*. Routledge Music Bibliographies, London, 2018.

MACHADO, Ida Lucia. *Paródia, fait divers e análise do discurso*. In: Ensaios em Análise do Discurso. Ida Lucia Machado, Hugo Mari e Renato de Mello (Orgs.). Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso. Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos. Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

MISSA L'Homme Armé. Disponível em [https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Homme\\_arm%C3%A9](https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Homme_arm%C3%A9). Acesso em 12/11/2019.

MORAES, Liani F. *A incompletude narrativa em dois discursos: análise comparativa de um poema e de uma escultura tumular*. Cadernos de Pós-Graduação em Letras. Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006. Disponível em: [http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos\\_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume\\_6/3-liana.pdf](http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_6/3-liana.pdf). Acesso em 18/11/2019.

NACHMAN of Breslov, *Likutey Moharan 1:3*. Disponível em: <https://breslov.org/the-sound-of-music-2/>. Acesso em 02/12/2019.

NOGUEZ, D. *L'arc en ciel des humours*. Paris: Le Livre de Poche, 2000.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. O pensamento de Mikhail Bakhtin na atualidade. In: conversas bakhtinianas.blogspot.com.br/2009/10/o-pensamento-de-mikhailbakhtin-na.html. Acesso em 04/10/2019.

RIBEIRO, Antonio Celso. "Palimpsetismo" musical nas tradições judaicas sefarditas no contexto profano/sacro na transmissão do conhecimento e perpetuação de tradições. SALVADOR GONZÁLEZ, José Maria, SILVA, Matheus Corassa da (orgs.). *Mirabilia Ars* 7 (2017/2) Art and spirituality: questions about religious iconography: Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818.

\_\_\_\_\_. *A Teia e o Labirinto*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2016, p.124-125.

\_\_\_\_\_. *Amanhã eu fico triste, hoje não! A música judaica no cotidiano e no holocausto*. Revista Guarã - UFES, n° 7, 2017.

\_\_\_\_\_. *Olliam Lanna e Charles Baudelaire: Significantes Silêncios Lunáticos*. Dissertação de mestrado. Pouso Alegre: UNIVÁS, 2006.

RONEN, Ofer. *Contrafactum*. Jewish Music Research Centre. The Hebrew University of Jerusalem. Disponível em: <https://www.jewish-music.huji.ac.il/content/contrafactum>. Acesso em 13/11/2019.

RONEN, Ofer, SEROUSSI, Edwin. *Hayrana Laih*. Song of the Month, 2013. Jewish Music Research Centre. Disponível em: <https://www.jewish-music.huji.ac.il/content/hayrana-laih>. Acesso em 29/11/2019.

SCHLEIFER, Eliyahu. *Ashkenazi*. The Oxford Music Online. Grove Music Online. Published in January, 2001, p.80. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41322>. Acesso em 29/11/2019.

SEROUSSI, Edwin. *Jewish music*. Oxford Music Online. Grove Music Online. Published in January, 2001, p.3. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41322>. Acesso em 30/11/2019.

\_\_\_\_\_. *Poetry*. Oxford Music Online. Grove Music Online. Published in January, 2001, p.61-62. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41322>. Acesso em 30/11/2019.

## Sobre o autor

Antonio Celso Ribeiro é Graduado em Música (UFMG, 1993), Mestre em Linguística (UNIVAS, 2006), Licenciado em Artes (Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 2007), Doutor em Música (Processos Analíticos e Criativos, UFMG, 2016). Estudou Composição com Eduardo Juan Bértola (Argentina) e Oilian Lanna, frequentando também masterclasses com Mozart Guerra-Peixe e Ernst Widmer. Foi premiado em diversos Concursos Internacionais de Composição, entre eles: 4th Brazilian International Bass Composition Contest – Brazil (2004); BAMdialogue – Amsterdam (2009); Shizhu Music Composition Contest – Taipei (2011) e Al-Quds International Composition Award – Jerusalem (2011), Atlas Ensemble Composition Contest – Amsterdam (2014). Atua como Compositor, Arranjador, Orquestrador, Regente, Diretor Musical, Pesquisador Musical e na área de Linguística (ênfase em Análise do Discurso - Linha Francesa e Bakhtin), Psicanálise, Processos Cognitivos e Perceptivos, Semiótica, Linguagem Gestual e Idade Média. Integra o Grupo de Estudos do CNPq “Arte, Filosofia e Literatura na Idade Média”, coordenado pelo Prof. Dr. Ricardo da Costa. É pesquisador de Música Judaica Askhenazi e Sefaradi com ênfase em Música e Literatura Ladina. É fundador do grupo de música judaica e Klezmer “UFEZKLEZMER ENSEMBLE”, Suas obras são publicadas pela Da\_Sh Music Editions, Madrid, Espanha.

Recebido em 17/01/2020

Aprovado em 19/02/2020

# A PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – UM NOVO (VELHO) CAMINHO PARA A PERFORMANCE MUSICAL NO BRASIL E SUAS POSSIBILIDADES DE PESQUISA

## *PROFESSIONAL GRADUATION IN MUSIC - ONE NEW (OLD) PATH TO MUSICAL PERFORMANCE IN BRAZIL AND ITS POSSIBILITIES OF RESEARCH*

Aloysio Fagerlande  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
[aloysofagerlande@gmail.com](mailto:aloysofagerlande@gmail.com)

### Resumo

O texto apresenta o estado da arte da pós-graduação profissional em música no Brasil, através de atualização de trabalho apresentado em mesa-redonda no XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, realizada em 2018 na Universidade Federal do Amazonas. Sua complementação se dá com a apresentação dos trabalhos finais desenvolvidos no Programa de Pós-graduação Profissional em Música-PROMUS, da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ.

**Palavras-chave:** Pós-graduação Profissional em Música; Música; Artes; PROMUS.

### Abstract

This paper presents the state of the art of professional music postgraduate studies in Brazil, through an update of the work presented at a conference at the XXVIII Congress of the National Association for Music Research and Graduate Studies, held in 2018 at the Federal University of Amazonas. Its complementation occurs with the presentation of the final works developed in the Professional Graduate Program in Music-PROMUS, of the Federal University of Rio de Janeiro-UFRJ.

**Keywords:** Professional Postgraduate in Music; Music; Arts; PROMUS.

## Introdução

O presente trabalho é uma atualização da apresentação realizada durante o XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, na Universidade Federal do Amazonas, Manaus, em agosto de 2019, em mesa redonda tendo como eixo temático a pós-graduação em música no país.

Desde meu envolvimento com a pós-graduação *stricto-sensu* na modalidade profissional a partir do movimento pela implementação do PROMUS na UFRJ, ampliado através de participação na diretoria do Forum Nacional dos Programas Profissionais-FOPROF como secretário-executivo no mandato 2018/2019, passei a estudar o tema, procurando ampliar e solidificar sua estruturação no panorama nacional.

A regulamentação da pós-graduação brasileira tem como marco o Decreto nº 977 de 3 de dezembro de 1965 do Conselho Federal de Educação, conhecido como Parecer Sucupira. Nele, seu relator Newton Sucupira já apontava a necessária dupla modalidade que a pós-graduação haveria de ter no Brasil, tanto acadêmica como profissional: “de um lado a instrução científica e humanista para servir de base a qualquer ramo, e doutra parte teria por fim a formação profissional”. Seu parecer concluiria que “o Mestrado tanto pode ser de pesquisa como profissional” (BRASIL apud FAGERLANDE, 2018, p.1).

A partir de 1990, a política oficial da CAPES passa a estimular a expansão da pós-graduação profissional, e os Planos Nacionais de Pós-Graduação (PNPGs) começam “a atribuir cada vez mais valor a uma Pós-Graduação com outras ênfases além da formação para a pesquisa acadêmico-científica” (ROBATTO apud FAGERLANDE, 2018, p. 2).

A primeira definição da função dos mestrados profissionais no Brasil se dá com Portaria Normativa nº 17/MEC, de 2009. Essa modalidade de curso *stricto sensu* apresenta uma diversidade de formatos de trabalhos de conclusão de curso:

...dissertação, revisão sistemática e aprofundada da literatura, artigo, patente, registros de propriedade intelectual, projetos técnicos, publicações tecnológicas; desenvolvimento de aplicativos, de materiais didáticos e instrucionais e de produtos, processos e técnicas; produção de programas de mídia, editoria, composições, concertos, relatórios finais de pesquisa, softwares, estudos de caso, relatório técnico com regras de sigilo, manual de operação técnica, protocolo experimental ou de aplicação em serviços, proposta de intervenção em procedimentos clínicos ou de serviço pertinente, projeto de aplicação ou adequação tecnológica, protótipos para desenvolvimento ou produção de instrumentos, equipamentos e kits, projetos de inovação tecnológica, produção artística; sem prejuízo de outros formatos, de acordo com a natureza da área e a finalidade do curso, desde que previamente propostos e aprovados pela CAPES (BRASIL apud FAGERLANDE, 2018, p.3) [obs. grifo meu].

No caso específico da Área de Artes,

...esta variedade de formatos se adequa bem à realidade do mundo de trabalho em Artes, que, se entendido em sua pluralidade, vai abarcar uma ampla variedade de abordagens às práticas e produtos artísticos, incluindo os seus processos de produção, gerenciamento, difusão e transmissão de conhecimentos (ROBATTO apud FAGERLANDE, 2018, p. 3).

Uma pesquisa sem aplicabilidade não é característica do modelo profissional. Nessa linha, a tipologia de pesquisa adotada por Henk Borgdorff (2012) pode ser bem funcional. (FAGERLANDE, 2018).

○ professor, artista e pesquisador holandês

...discorre sobre a transformação das práticas artísticas em pesquisa artística, e a conseqüente modificação da academia em um local que também proporcione espaço para formas não discursivas de conhecimento, métodos de pesquisa não tradicionais, além de novos formatos de apresentação e publicação" (FAGERLANDE, 2018).

As duas possibilidades mais aderentes, no caso da pós-graduação profissional, seriam as que Borgdorff define como Pesquisa para as artes (*Research for the arts*) e Pesquisa nas artes (*Research in the Arts*) (FAGERLANDE, 2018).

Essa abordagem adequa-se inteiramente às propostas dos atuais mestrados profissionais em Artes, notadamente em Música. A primeira reflete claramente a produção de métodos, sites, processos e procedimentos. A segunda, poderá estar presente na descrição do desenvolvimento de uma prática artística, em que o autor/artista se envolve com a obra de arte por ele produzida, gerando uma pesquisa artística (FAGERLANDE, 2018).

A seguir apresentaremos alguns pontos do novo Documento de Área/ Artes-CAPEs, publicado em janeiro de 2019 (disponível em <https://www.capes.gov.br/avaliacao/sobre-as-areas-de-avaliacao/74-dav/cqa2/4651-artes>) que avança nas definições dos mestrados e doutorados profissionais, com destaque para o subcapítulo 2.9, específico sobre os Programas de Pós-graduação na modalidade profissional, incluindo o nível de doutorado.

Finalizaremos o trabalho apresentando um quadro com os trabalhos finais defendidos no Programa de Pós-graduação Profissional em Música-PROMUS /UFRJ, demonstrando que estão alinhados com as recomendações do atual Documento de Área quanto à sua definição - “[que] os projetos de pesquisa/atuação dos mestrados partam da identificação de questões advindas de sua prática profissional, apresentando possíveis soluções para problemas de âmbito mais específico ou individual” (CAPEs, 2019, p.19).

## **As definições do Documento de Área/Artes de 2019**

A partir de uma comparação dos Documentos de Área de 2016, observamos um crescimento de seis para nove Programas profissionais, embora os de música tenham permanecido com o mesmo número - PPGPROM (UFBA), PROEMUS (UNIRIO) e PROMUS (UFRJ).

Há uma evolução notável entre os dois Documentos de Área no que se refere às definições do Programa Acadêmico, nas suas duas modalidades de curso, mestrado e doutorado.

O Documento de 2016 (disponível em [https://www.capes.gov.br > images > documentos > 11\\_arte\\_docarea\\_2016](https://www.capes.gov.br/images/documentos/11_arte_docarea_2016)) apresenta os dois modelos de fichas de avaliação, que seriam usadas para os cursos acadêmicos e profissionais, na Avaliação Quadrienal de 2017. Em trabalho publicado nos Anais do XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, realizado em Manaus em 2018, apresentei um estudo detalhado dos principais itens da ficha de avaliação, diferentes em algumas questões, sobretudo nos pesos, comparando os programas profissionais com os acadêmicos (FAGERLANDE, 2018, p.12 a 14).

O Documento de Área de 2019 é pioneiro ao apresentar um diferenciamento, com definições e características, entre os níveis (mestrado e doutorado) dos cursos *stricto-sensu* acadêmicos e profissionais, essencial para a diferenciação das duas modalidades importantes para a Área de Artes. É apresentado como um dos principais desafios “a consolidação dos cursos de mestrado [profissionais] existentes e a criação dos doutorados profissionais.” (CAPES, 2019, p.18), provocando uma maior reflexão sobre suas identidades.

Para o mestrado profissional, podemos recortar os pontos básicos: (CAPES, 2019, p.8)

- Modalidade de curso de pós-graduação *stricto-sensu* voltada para a pesquisa aplicada diretamente associada à prática profissional do mestrando e que tem por finalidade ampliar e aprimorar seus conhecimentos quanto às práticas, processos, abordagens e conteúdos específicos relacionados à sua atuação profissional na área de Artes;”
- É importante a solidez das parcerias e convênios interinstitucionais do curso, bem como os critérios de seleção que comprovem o vínculo e/ou experiência profissional do candidato na subárea e linha de atuação pretendidas;
- Uma parcela do corpo docente poderá ser constituída por profissionais reconhecidos na área de Artes, considerando as subáreas e o campo profissional pertinentes à proposta do curso;

- O trabalho final de curso poderá ser apresentado em diversos formatos e deverá ser avaliado em termos da boa aplicabilidade da pesquisa ao procurar sanar problemas identificados no campo de atuação profissional do candidato, de acordo com a natureza e finalidade do curso;
- As propostas de Mestrado Profissional na área de Artes devem considerar as seguintes questões: Que profissionais constituem o público-alvo do curso? Quais são os impactos (sociais, culturais, artísticos, educacionais, tecnológicos, econômicos e/ou profissionais) esperados das pesquisas desenvolvidas no âmbito do Mestrado Profissional proposto?

Já para o doutorado profissional, o Documento citado estabelece: (CAPES, 2019, p.9)

- Modalidade de curso de pós-graduação stricto sensu voltada para a pesquisa aplicada diretamente associada à prática profissional do doutorando e que tem por finalidade aprofundar seus conhecimentos quanto às práticas, processos, abordagens e conteúdos específicos relacionados à sua atuação profissional na área de Artes, oferecendo soluções para problemas de maior alcance, cuja aplicação seja relevante às práticas de grupos maiores, extrapolando o âmbito individual;
- Uma parcela do corpo docente poderá ser constituída por profissionais reconhecidos na área de Artes, considerando as subáreas e o campo profissional pertinentes à proposta do curso;
- É importante a solidez das parcerias e convênios interinstitucionais do curso, bem como os critérios de seleção que comprovem o vínculo e/ou experiência profissional do candidato na subárea e linha de atuação pretendidas;
- O trabalho final de curso poderá ser apresentado em diversos formatos e deverá ser avaliado em termos da aplicabilidade, alcance, inovação e transformação provocadas pela pesquisa ao procurar sanar problemas identificados no campo de atuação do candidato, de acordo com a natureza e

finalidade do curso e levando em consideração os impactos sociais, culturais, artísticos, educacionais, tecnológicos, econômicos e/ou profissionais da pesquisa proposta, para além das demandas individuais do pesquisador;

- As propostas de Doutorado Profissional na área de Artes devem considerar as seguintes questões: Que profissionais constituem o público-alvo do curso? Quais são as inovações, transformações e impactos esperados das pesquisas desenvolvidas no âmbito do curso de Doutorado Profissional proposto?

Tanto para o mestrado profissional como para o doutorado profissional, o Documento de Área define como possíveis trabalhos finais de curso:

artigos (ou conjunto de artigos), performances e obras artísticas acompanhadas de relatos de processos de criação artística, relatos de processos pedagógicos e formativos em artes, relatos de processos gerenciais de carreiras e instituições em artes, partituras, coreografias, curadorias, dramaturgia, outras formas de escrita literária, dissertação ou tese, realização de eventos artísticos e culturais, organização de mostras e feiras, planos de atuação didática, projetos para instituições escolares e culturais, produtos fonográficos e audiovisuais, softwares e games, entre outros que podem vir a ser propostos pelos programas, de acordo com sua área de atuação (CAPES, 2019, p.9).

É levantada a importância dos percursos formativos.

Os cursos de mestrado e doutorado profissionais, em suas estratégias formativas, devem caracterizar a ênfase nos estudos e nas técnicas de pesquisa e/ou atuação, voltados à qualificação profissional evidenciando a sua ligação a uma ou mais necessidades socialmente definidas relacionadas à atividade profissional (CAPES, 2019, p.18/19).

No subcapítulo 2.9, aparece de forma bem clara a principal definição que distingue os dois níveis. Para o mestrado profissional,

...espera-se que os projetos de pesquisa/atuação dos mestrandos partam da identificação de questões advindas de sua prática profissional, apresentando possíveis soluções para problemas de âmbito mais específico ou individual (CAPES, 2019, p. 19).

Já para o doutorado profissional, que

...partam de práticas profissionais consolidadas e ofereçam soluções para problemas de maior alcance na área, cuja aplicação possa também ser relevante às práticas de grupos maiores, extrapolando o âmbito individual (CAPES, 2019, p. 19).

## Trabalhos de conclusão do PROMUS

Apresentaremos a seguir um quadro com os mestres formados pelo PROMUS desde sua primeira turma, que ingressou em abril de 2016, até o presente momento. Além dos mestres, são citados também os orientadores e títulos dos trabalhos. Todos os trabalhos podem ser acessados através da página eletrônica do PROMUS, [www.promus.musica.ufjf.br](http://www.promus.musica.ufjf.br)

QUADRO 1: Trabalhos finais do PROMUS

|  |                       |      |
|--|-----------------------|------|
| A INTERAÇÃO CÊNICA NO REPERTÓRIO CLARINETÍSTICO: PERFORMANCE E RELATO DE EXPERIÊNCIA | WESLEY GUEDES SILVA   | 2017 |
| REGISTRO FONOGRAFICO DE OBRAS BRASILEIRAS CAMERÍSTICAS PARA TROMPETE                 | THIAGO VIEIRA PEREIRA | 2017 |

|  |                                     |             |
|--|-------------------------------------|-------------|
| <p>O FAGOTE NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, UM ESTUDO DE CASO: QUARTETO LEANDRO BRAGA.</p>   | <p>JEFERSON LUIZ DA SILVA SOUZA</p> | <p>2017</p> |
| <p>A ÓPERA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA E SUA IMPORTÂNCIA PARA O CANTOR LÍRICO NACIONAL: REGISTRO FONOGRAFICO DA ÓPERA A <i>ESTRANHA</i> DE VAGNER CUNHA E RELATO DE EXPERIÊNCIA</p> | <p>FLAVIO LEITE CORREIA</p>         | <p>2017</p> |
| <p>A INFLUÊNCIA DA CULTURA AFRICANA NA MÚSICA VOCAL BRASILEIRA E NORTE-AMERICANA: GRAVAÇÃO DE CD E RELATO DE EXPERIÊNCIA</p>   | <p>JORGE IGNACIO MATHIAS LIMA</p>   | <p>2017</p> |
| <p>O REPERTÓRIO PARA VIOLONCELO E PIANO DE HENRIQUE OSWALD: ASPECTOS INTERPRETATIVOS PARA A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE</p>  | <p>MATEUS CECCATO DE SOUZA</p>      | <p>2017</p> |
| <p>GUIA PARA EDITORAÇÃO DE PARTITURAS: ELABORAÇÃO DE UM SÍTIO ELETRÔNICO.</p>  | <p>EDUARDO LUCAS DA SILVA</p>       | <p>2017</p> |
| <p>RITMOS BRASILEIROS NO CONTRABAIXO / RIO DE JANEIRO (DOCUMENTÁRIO)</p>   | <p>FELIPE CLARK PORTINHO</p>        | <p>2017</p> |
| <p>O PROCESSO AVALIATIVO DO CURSO DE BACHARELADO EM MÚSICA DA FAMES PARA INSTRUMENTOS DE METAL COM ÊNFASE NA CLASSE DE TUBA.</p>   | <p>GLADSON LEONE ROSA</p>           | <p>2017</p> |
| <p>O MAESTRO E O ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS DE CORDAS FRICIONADAS: UM ESTUDO DE CASO DO PROJETO DE INTEGRAÇÃO E INCLUSÃO SOCIAL ORQUESTRA JOVEM DO PAMPA (RS).</p>          | <p>JOAB MONTEIRO MUNIZ</p>          | <p>2017</p> |
| <p>CADERNO BRASILEIRO PARA CONTRABAIXO: ELABORAÇÃO DE MÉTODO COM PARTITURAS E ARQUIVOS DE ÁUDIO.</p>   | <p>OMAR CAVALHEIRO PACHECO</p>      | <p>2017</p> |

|   |   |      |
|---|---|------|
| KINDERTOTENLIEDER, DE GUSTAV MAHLER - QUANDO A LUZ TRANSCENDE A MORTE: PERFORMANCE E RELATO DE EXPERIÊNCIA.                         | DANIELA PIRES E ALBUQUERQUE DE MESQUITA | 2018 |
| DEZ PEÇAS PARA VIOLÃO E BANDOLIM: GRAVAÇÃO DE CD COM CADERNO DE PARTITURAS.   | MIGUEL FRIDMAN GARCIA                   | 2018 |
| A PREPARAÇÃO DO MAESTRO PARA REGER A ÓPERA <i>LE CONVENIENZE ED INCONVENIENZE TEATRALI</i> (1827) DE GAETANO DONIZETTI (1797-1848). | UBIRATÃ FERREIRA RODRIGUES              | 2018 |
| A TROMPA NA OBRA DE HEITOR VILLA-LOBOS - EXCERTOS ORQUESTRAS E CAMERÍSTICOS: OS CHOROS.   | PHILIP MICHAEL DOYLE                    | 2018 |
| VIOLÃO BRASILEIRO: UM MÉTODO PRÁTICO A PARTIR DE VIOLONISTAS-COMPOSITORES.  | PAULO CÉSAR BOTELHO DE SOUZA            | 2018 |
| RITMOS BRASILEIROS PARA PIANO A QUATRO MÃOS   | ANA BEATRIZ CORRÊA DE AZEVEDO           | 2018 |
| DEZ EDIÇÕES PRÁTICAS PARA CAVAQUINHO: DO POPULAR AO ERUDITO.  | CARLOS HENRIQUE DA SILVA GARCIA         | 2018 |
| A CLARINETA E SEUS CONGÊNERES NA OBRA DE VILLA-LOBOS: TRANSCRIÇÕES E PROPOSIÇÃO DE PERFORMANCE                                      | CESAR AUGUSTO BONAN RIBEIRO             | 2018 |
| RIO CAPITU: PROCESSOS INTERPRETATIVOS EM LIDUINO PITOMBEIRA, JOÃO GUILHERME RIPPER E GILSON SANTOS                                  | DÉBORA CRISTIANE DA SILVA NASCIMENTO    | 2018 |
| O CLARINETE NA OBRA DE BRUNO KIEFER: GESTOS MUSICAIS, PERFORMANCE E REGISTRO FONOGRÁFICO  | DIEGO GRENDENE DE SOUZA                 | 2018 |

|   |                                |      |
|---|--------------------------------|------|
| O VIOLONCELO EM PERFORMANCE COLABORATIVA: UM ESTUDO INTERPRETATIVO DE OBRAS DE COMPOSITORES CONTEMPORÂNEOS.             | ELEONORA FORTUNATO RODRIGUES   | 2018 |
| ARRANJO ON-LINE: ESTUDO DE TÉCNICAS DE SOLI PARA O APRENDIZADO DE ARRANJO, COM FOCO EM GRUPOS DE INSTRUMENTOS DE SOPRO. | FLAVIO XAVIER DE BRITO PAIVA   | 2018 |
| IEMANJÁ NA MÚSICA VOCAL DE CONCERTO BRASILEIRA: RELATO DE EXPERIÊNCIA DA CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA DE SEIS CANÇÕES.     | JÉSSICA LUANE DE PAULA BARBOSA | 2018 |
| O SAXOFONE NA MÚSICA DE CÂMARA LIDUINO PITOMBEIRA: ESTUDO TÉCNICO DE QUATRO OBRAS                                       | JONATAS WEIMA CUNHA ARGELIM    | 2018 |
| DEZ OBRAS PARA VIOLÃO SOLO DE MAURÍCIO CARRILHO.  | PAULA PEREIRA BORGHI           | 2018 |
| AS 16 VALSAS PARA FAGOTE SOLO DE FRANCISCO MIGNONE: REGISTRO FONOGRAFICO DAS TRANSCRIÇÕES PARA CLARINETE BAIXO          | TIAGO JOSÉ TEIXEIRA            | 2018 |
| MANUAL DE DICÇÃO DO ESPANHOL PARA BRASILEIROS   | ZELMA AMARAL DA ROSA           | 2019 |
| AS SONATAS PARA PIANO DE 1 A 5 DE MARCELO RAUTA: EDIÇÃO PRÁTICA E REGISTRO FONOGRAFICO                                  | WILLIAN DA SILVA LIZARDO       | 2019 |
| AS OBRAS PARA PIANO DE ALEXANDRE SCHUBERT: REFLEXÕES E INTERPRETAÇÃO  | THALYSON RODRIGUES DE ARAUJO   | 2019 |

|   |                           |      |
|---|---------------------------|------|
| INTERAÇÕES ENTRE PIANISTA E CORPO DE BAILE NA REMONTAGEM DE BALLET: ANÁLISE DAS HABILIDADES E COMPETÊNCIAS DO PIANISTA COLABORADOR POR MEIO DA REMONTAGEM, ENSAIO E APRESENTAÇÃO DO BALLET LES SYLPHIDES, DE MICHEL FOKINE. | GUILHERME TOMASELLI GOMES | 2019 |
| MANUAL DE DICÇÃO DO ESPANHOL PARA BRASILEIROS.  | ZELMA ROSA DO NASCIMENTO  | 2019 |

Fonte: página eletrônica do PROMUS, disponível em [www.promus.musica.ufri.br](http://www.promus.musica.ufri.br)

## Referências

BRASIL. Capes. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Documento de Área 2016 [Área de Avaliação: Artes/Música]. Disponível em: <[http://www.capes.gov.br/images/documentos/Documentos\\_de\\_area\\_2017/11\\_arte\\_docarea\\_2016.pdf](http://www.capes.gov.br/images/documentos/Documentos_de_area_2017/11_arte_docarea_2016.pdf)>. Acesso em: 04/08/2019.

BRASIL. Capes. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Documento de Área 2019 [Área de Avaliação: Artes/Música]. Disponível em: <[https://www.capes.gov.br/images/Documento\\_de\\_area\\_2019/Artes.pdf](https://www.capes.gov.br/images/Documento_de_area_2019/Artes.pdf)>. Acesso em: 04/08/2019.

FAGERLANDE, Aloysio. *A pós-graduação profissional*. In: XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música- ANPPOM. Manaus. Anais do XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música- ANPPOM. 2018. Pag. 1-16 Disponível em <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/schedConf/presentations>>

PROMUS, página eletrônica. Disponível em <<http://promus.musica.ufri.br/index.php>>

## Sobre o autor

Aloysio Moraes Rego Fagerlande é Professor associado da Escola de Música da UFRJ, Doutor em Música pela UniRio, Mestre em Música pela UFRJ, com especialização em Musicologia pelo CBM, realizou curso de aperfeiçoamento em fagote (Cours de Perfectionnement) na classe de Gilbert Audin no Conservatoire National de Region de Rueil-Malmaison, França, obtendo o Prix de Virtuosit  (1986-1987), como bolsista da CAPES. Tem realizado concertos como solista e camerista por diversos países da Europa, América do Sul, América do Norte, Ásia e África, além de ter gravado vários CDs. Entre estes destacam-se Música Brasileira de Concerto para Fagote e Orquestra (Selo EM/UFRJ) em 2011, Música Brasileira para Oboé, Fagote e Piano (Selo EM/UFRJ) em 2013, e Francisco Mignone- Música para Fagote (Selo EM/UFRJ) em 2015, todos através de editais da FAPERJ. Tem atuado principalmente nos seguintes temas: fagote, quinteto de sopros, música de camara, Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone.   coordenador do Programa de Pós-Gradua o Profissional em Música- PROMUS da Escola de Música da UFRJ, e Secretário-executivo do Fórum Nacional dos Programas Profissionais- FOPROF.

ESTRATÉGIAS DE APRENDIZAGEM E PREPARAÇÃO DA  
*PERFORMANCE MUSICAL*:  
ENTRE A ROTINA E A VIVÊNCIA DE PROCESSOS  
CRIATIVOS

*LEARNING STRATEGIES AND PREPARATION OF THE  
MUSICAL PERFORMANCE: BETWEEN ROUTINE AND THE  
EXPERIENCE OF CREATIVE PROCESSES*

Vana Bock  
Universidade de São Paulo  
[vanabock@gmail.com](mailto:vanabock@gmail.com)

Marta Macedo Brietzke  
Universidade de São Paulo  
[martabrietzke@gmail.com](mailto:martabrietzke@gmail.com)

Robert John Suetholz  
Universidade de São Paulo  
[suetholz@gmail.com](mailto:suetholz@gmail.com)

Mário André Wanderley Oliveira  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
[mawoliveira@gmail.com](mailto:mawoliveira@gmail.com)

Fabio Soren Presgrave  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
[fabiopresgrave@yahoo.com](mailto:fabiopresgrave@yahoo.com)

## Resumo

Neste texto, apresentamos ideias sobre *performances* musicais baseadas em processos de estudo calcados em proposições criativas, configurando-se como a confluência de resultados parciais de duas pesquisas em andamento, a nível de mestrado e doutorado, do Programa de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo. Também

toma como base resultados e reflexões de uma pesquisa de mestrado já concluída na mesma universidade. As pesquisas se situam dentro de propostas ligadas ao violoncelo, instrumento com o qual as autoras se relacionam. O objetivo deste texto é apresentar elementos da revisão bibliográfica, que serve de fundamentação para as pesquisadoras, além de considerações advindas de atividades empíricas relacionadas à aprendizagem musical ao violoncelo. A metodologia dos trabalhos buscou fundamentos na abordagem qualitativa de pesquisa, com base em Denzin (2000), Flick (2009) e Velardi (2018). Como procedimento de construção dos dados, foram utilizadas a revisão bibliográfica de obras pedagógicas da literatura do violoncelo, a observação participante, questionários e entrevistas, bem como a reflexão das autoras dentro das experiências de pesquisa. Como resultados parciais dos trabalhos é possível apontar algumas ideias: a criatividade passa a ser considerada como um processo contínuo e não linear; o processo criativo pode ser aprendido e refinado; a *performance* envolve a tomada de decisões; episódios envolvendo práticas criativas podem ocorrer sem o uso do instrumento. Como principais contribuições para as áreas envolvidas pela pesquisa se destacam a inserção dos trabalhos dentro dos contextos atuais do que se considera *performance* musical, abrangendo áreas que vão da educação musical às práticas interpretativas; a contribuição da revisão de literatura específica da área de violoncelo relacionada à criatividade; a relação dos processos criativos utilizados no contexto das estratégias de estudo do violoncelo; e a contribuição para processos educacionais ao violoncelo, baseados em elementos ligados à criatividade, através da compreensão da música como elemento lúdico.

**Palavras-chaves:** Performance musical; Processos criativos; Estratégias de estudo; Aprendizagem musical; Violoncelo.

## Abstract

In this text, we present ideas about musical performances based on study processes resulting from creative propositions, the confluence of partial results of two ongoing researches, at master and doctorate level, of the Programa de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo. It also considers results and reflections of a masters research already completed at the same university. The research regards proposals related to the cello, the instrument of both authors. The purpose of this

paper is to present elements of the bibliographic review that serves as the foundation for the researchers, as well as considerations arising from empirical activities related to musical learning on the cello. The methodology utilised by the research is qualitative, based on Denzin (2000), Flick (2009) and Velardi (2018). The data construction procedure used was the bibliographical review of the pedagogical works of the cello literature, participant observation, questionnaires and interviews, as well as the authors' reflection within the research experiences. As partial results of the work, it is possible to point out some ideas: creativity is now considered as a continuous and nonlinear process; the creative process can be learned and refined; performance involves decision making; episodes involving creative practices may occur without the use of the instrument. The main contributions to the areas involved in the research include the insertion of works within the current contexts of what is considered musical performance, covering areas ranging from music education to interpretive practices: the contribution of the review of literature specific to the cello related to creativity; the relationship of the creative processes used in the context of cello study strategies; and the contribution to the cello's educational processes, based on elements linked to creativity, through the comprehension of music as a playful element.

**Keywords:** Musical performance; Creative processes; Study strategies; Musical learning; Cello.

## Introdução

Neste texto, apresentamos algumas ideias sobre a construção de *performances* musicais baseadas em elementos advindos de processos de estudo calcados em proposições criativas, configurando-se como a confluência de resultados parciais de duas pesquisas em andamento, em nível de mestrado e doutorado. Também toma como base resultados e reflexões realizadas durante e após uma pesquisa de mestrado já concluída, que se constitui como o ponto de partida para a citada pesquisa de doutorado. As três pesquisas foram ou estão sendo desenvolvidas dentro do Programa de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo, orientadas pelos professores doutores Robert John Suetholz, Fabio Soren Presgrave e Mário André Wanderley Oliveira.

O objetivo deste texto é apresentar alguns elementos da revisão bibliográfica que serviram de fundamentação para as pesquisadoras, ambas inseridas em um contexto muito próprio da atuação de diversos músicos do Brasil: a intersecção dos papéis de *performers* e docentes. Neste trabalho, em especial, partimos da ideia de que os encontros/confrontos com os desafios musicais podem ser trilhados de forma construtiva e criativa, pensando em estratégias de estudo com e sem o instrumento, aguçando a auto-observação e a autorreflexão do *performer*. As pesquisas se situam dentro de propostas ligadas ao violoncelo, instrumento com o qual as autoras se relacionam. Também visa apresentar algumas considerações, advindas de atividades empíricas relacionadas à aprendizagem musical ao violoncelo, baseada em atividades de criação e *performance*.

Entre os questionamentos geradores que serviram de base para o trabalho se encontram a percepção de que a vida do músico profissional, que se dedica à chamada 'música de concerto', é um ciclo de enfrentamentos de desafios. A partir de nossas observações do dia a dia dos músicos profissionais com os quais convivemos e, também, através de literatura específica da área (MACIENTE, 2007; BONFIM, 2008), consideramos que alguns músicos passam a ficar estagnados ou paralisados diante de adversidades. As formas de aceitação desses desafios, segundo nossa observação, podem ser construtivas ou destrutivas, tendo em vista as possibilidades e ferramentas adotadas durante o percurso individual de cada instrumentista.

## Metodologia e estratégias de implementação

A metodologia dos trabalhos buscou fundamentos na abordagem qualitativa de pesquisa, com base nas proposições de Denzin (2000), Flick (2009) e Velardi (2018). Dentro dessa abordagem, encontra-se a ideia de que as reflexões dos pesquisadores a respeito de suas pesquisas fazem parte do processo de produção de conhecimento (FLICK, 2009, p. 23). Partindo-se dessas concepções, na forma de construção dos dados até aqui obtidos, foram utilizados: a revisão bibliográfica; o uso de questionários e entrevistas semiestruturadas; a observação participante; diário de campo; depoimentos de estudantes de violoncelo; além das memórias e impressões das pesquisadoras, refletindo sua experiência como estudantes, professoras de instrumentos e *performers*.

A revisão bibliográfica realizada até o momento foi estruturada tendo como base alguns temas principais e outros relacionados a eles: criatividade, *performance*, criação musical. A continuidade dos trabalhos envolve, também, além da abordagem qualitativa, a perspectiva mista, com base em Michel (2009). Como forma de análise dos dados, tanto na pesquisa concluída, quanto nas pesquisas em andamento, foi, ou é pretendida, a utilização do processo de triangulação dos dados, com base em Denzin (2000) e Flick (2009). Para os autores, o processo de triangulação dos dados acontece quando existe uma interseção dos resultados obtidos por diferentes fontes. No caso dos trabalhos, as análises foram e serão feitas conectando as formas de construção de dados, com nossas experiências, vivências e observações pessoais como instrumentistas, professoras e pesquisadoras, sempre em diálogo com a bibliografia consultada.

## Referencial teórico

O termo ou expressão criatividade tem seu uso frequente em contextos e produções acadêmicas da área musical. Sua repetição não promove, todavia, um debate extenso sobre sua utilização. Ribeiro e Moraes (2014) consideram que, atualmente, a área acadêmica focaliza em, basicamente, três dimensões sobre a produção de conhecimento relacionada à criatividade: a noção de criatividade como uma característica de personalidade das pessoas, a noção de que os aspectos cognitivos sustentam a atividade criadora, e uma terceira linha que se concentra nos produtos criativos, ligada a tradições psicométricas<sup>1</sup> (RIBEIRO, MORAES, 2014, p. 27).

A fim de estabelecer um conceito preliminar da ideia de criatividade, partimos, também, de algumas considerações de Belo e Scodeler (2013). Com base em Winnicott (1975), apontam que o indivíduo, partindo da criatividade primária e sendo adequadamente estimulado por um ambiente facilitador, consegue preservar a espontaneidade em suas experiências. Compreende-se o termo ambiente facilitador como aquele que não invade ou precipite os processos pessoais de desenvolvimento. Além disso, os autores pensam que através da capacidade lúdica “o indivíduo consegue, a cada novo contato com a experiência, lançar sobre ela um novo olhar, tendo

---

1 Essas tradições se relacionam a realização de testes psicológicos para a medição e aferição de elementos, como por exemplo, a inteligência.

a possibilidade de encontrar saídas criativas para velhos problemas” (BELO, SCODELER, 2013, p. 106). Sendo assim, como ideia preliminar, adotamos a concepção de criatividade como a configuração de experiências criadoras, individuais ou coletivas, associadas a elementos lúdicos, que se mostrem ao mesmo tempo, inéditas para os sujeitos envolvidos, capazes de proporcionar a manifestação da (s) sua (s) personalidade (s) e agregadoras de conhecimento.

Também o uso do termo *performance*, amplamente adotado pela academia, merece, da mesma forma, ser contextualizado e problematizado, tendo em vista que muitos dos textos citados em estudos acadêmicos se referem a *performance* como disciplina artística, e não como uma subárea de conhecimento (da área Música). As pesquisas em música, muitas vezes, se emprestam desse termo sem de fato abordar sua utilização e conceitualização. Cabe, então, estabelecermos algumas propostas, inter-relações e parâmetros de como compreendemos e adotamos o uso desse termo em nossas pesquisas e nossa prática diária.

Denzin (2016) propõe que pensemos o mundo como uma *performance*, agrupando, então, as análises realizadas a partir desse pensamento em seis planos que se interconectam: “performance e processo cultural; performance e práxis etnográfica; performance e hermenêutica; performance e o ato de representação acadêmica; performance depois da volta da afetividade (novo materialismo)” (DENZIN, 2016, p. 61, tradução nossa).<sup>2</sup> Segundo o autor, “cada um desses planos se baseia na premissa de que se somos todos performers, e o mundo é uma performance, não um texto, então, necessitamos de um modelo de investigação que seja ao mesmo tempo político, reflexivo, retórico e performativo” (DENZIN, 2016, p. 61, tradução nossa).<sup>3</sup>

Partindo da concepção de Denzin (2016) consideramos também a *performance* musical mais do que a reprodução musical de uma determinada peça, seja ela pública ou privada. Dentro de uma concepção mais ampla, apoiamo-nos em algumas ideias de Madison (2005), que considera que a *performance* é uma espécie de meta-narrativa, uma maneira que nos permite nos ver e nos mostrar,

---

2 Performance y proceso cultural; performance y praxis etnográfica; performance y hermenéutica; performance y el acto de representación académica; performance después del giro afectivo (nuevo materialismo) (DENZIN, 2016, p. 61).

3 Cada uno de estos se basa en la premissa de que si somos todos performers, y el mundo es una performance, no un texto, entonces necesitamos un modelo de investigación que sea al mismo tiempo político, reflexivo, retórico y performativo (DENZIN, 2016, p. 61).

compreendendo algo novo sobre quem somos (MADISON, 2005, p 146, *apud* DENZIN, 2016, p. 64, tradução nossa).<sup>4</sup> Em diálogo com essas ideias, e também com os objetivos das pesquisas que estão sendo realizadas pelas autoras, consideramos, então, a *performance* musical como um forma de manifestação de múltiplas facetas do *performer*, incluindo suas crenças e valores sociais, políticos e morais, bem como suas concepções sobre música.

## Revisão bibliográfica

Tendo em vista o abordado até aqui e no intuito de estabelecer relações entre ideias de criatividade em relação à aprendizagem, estudo e *performance* musical, consultamos referenciais da literatura que, eventualmente, teceram essas mesmas relações, sobretudo, a respeito da prática do violoncelo. Em relação à aprendizagem musical, frequentemente, as ideias de criatividade se confundem com atividades relacionadas à práticas de criação, sendo que, em sua grande maioria, essas práticas são estabelecidas como atividades de composição e/ou de improvisação. Podemos citar, por exemplo, alguns autores como Delalande (2001), Brito (2003, 2011), Frega (2007), Gainza (2009), Schafer (2011), entre outros. Atividades relacionadas à *performance* não são, na grande maioria das vezes, relacionadas a atividades de criação musical, com exceção de autores que são também *performers/educadores*, como por exemplo, Epperson (2003), Whatkins (2008) e Young (2008).

De maneira geral, em relação a preparação de uma *performance* musical, abordamos as ideias de Rink, Gaunt e Williamson (2017), principalmente as contidas no livro *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance*. Tal trabalho se propõe a contribuir com a questão do desenvolvimento da criatividade dos músicos na prática instrumental e na *performance*. Segundo os autores, a criatividade na *performance* requer e envolve forte senso de identidade, seja ela individual, coletiva, ou ambas. Também consideram que os processos criativos na prática musical tendem a ser complexos e não lineares – o processo de aprendizagem musical baseada na criatividade envolve

---

4 Performance implica vernos y mostrarnos a nosotros mismos de una manera que te permita comprender algo nuevo acerca de quién eres. que permita comprender algo nuevo acerca de quién eres. Es una duplicación, una especie de meta-narrativa que poniendo en escena actuaciones de nuestra vida interior y exterior (MADISON, 2005, p xx *apud* DENZIN, 2016, p. 64).

várias convergências entre ela, o ‘pensar’ e o ‘fazer’, o aspecto musical individual e coletivo, as atividades musicais formais e espontâneas, a prática deliberada – mas que não exclui aspectos do inconsciente. Essa convergência também ocorre nos sujeitos envolvidos na *performance* criativa, entre eles, a inter-relação entre estudantes e professores, intérprete e audiência, e entre os próprios performers. Processos criativos engendram riscos, exigindo que os músicos saiam da sua zona de conforto para territórios muitas vezes desconhecidos e inesperados.

Wise, James e Rink (2017) trazem um panorama de ideias sobre o tema da criatividade e a prática instrumental, apontando que há pouca literatura a respeito e argumentando que a forma como algumas estratégias de estudo tem se perpetuado nos últimos anos tendem a limitar a possibilidade de processos criativos emergirem. Nesse artigo, os autores procuram refletir sobre como ampliar o horizonte das estratégias de estudo do instrumento, tornando-as menos maçantes e solitárias, mais prazerosas e construtivas. Os autores procuram compreender como as estratégias de estudo podem ser eficientes, sem que se percam os aspectos lúdicos e criativos. Os autores também criticam a quantidade de literatura não acadêmica na área de prática instrumental que fornecem várias orientações de como estruturar e autorregular o tempo de estudo, tornando-o o mais eficiente possível.

Os trabalhos de Gerle (2010), Pleeth (1982), Bunting (1982) e Jensen e Chung (2017) trazem considerações sobre estratégias de estudo que desenvolvam autonomia e processos criativos na prática do violoncelo e, no caso de Gerle, no violino. Nas propostas de Gerle (1985), o paradoxo rotina/criatividade pende mais para a rotina: a construção de um cotidiano de estudos técnicos e da *performance* de forma inteligente e consciente. Apesar dele não tratar diretamente do aspecto criativo do estudo, suas estratégias trabalham a autonomia na forma de estudar e tocar.

Pleeth (1982) desenvolve um estudo bastante filosófico sobre o uso da fantasia e imaginação na *performance*, a partir de um processo que ele chama de “o círculo ininterrupto do imaginar e receber”<sup>5</sup> (PLEETH, 1982, p. 105). Segundo Pleeth, a imaginação e fantasia do intérprete deveriam estar presentes o tempo todo, mas não uma imaginação que se limita a trazer a personalidade musical de cada um, mas sim, aquela que

---

5 The unbroken circle of imagination and receiving (PLEETH, 1982, p. 105).

procura descobrir e demonstrar o sentido que já é inerente à própria música, e que pode ser interpretada de formas infinitas. A partir desse pressuposto, ele recomenda que esse ciclo comece sempre a partir da descoberta do que já está na partitura, do que o compositor escreveu: a escrita já traz vários conteúdos da fantasia e emoção e cabe ao intérprete desenvolver a habilidade de reconhecer o conteúdo musical e relacionar sua criatividade e imaginação à escrita do compositor

As estratégias de Bunting (1985) apontam na direção de propostas pedagógicas no violoncelo que buscam ir além da inércia psicofísica do instrumentista, propondo exemplos de como praticar de forma criativa, com a percepção e auto-observação sempre ativas. Reitera que todo o progresso técnico deve ser feito lentamente e com consciência. Afirma, também, que o processo é longo e deve ser testado não apenas na sala de estudo, mas também na *performance* ao vivo, buscando inspiração do desconhecido e aceitando o risco inerente a toda apresentação.

Jensen e Chung (2017), apesar de terem como foco principal do seu trabalho a afinação e técnica da mão esquerda do violoncelo, organizam a abordagem do método apontando perspectivas inovadoras para a prática do violoncelo e estratégias de estudo. O que diferencia a proposta desse livro de tantos outros métodos específicos, é que os autores buscaram um olhar diferente para a resolução das questões técnicas. Contrários ao estudo técnico como algo meramente repetitivo, recomendam que os estudantes estabeleçam objetivos a curto, médio e longo prazo, durante sua prática instrumental. Os autores priorizam a saúde e o uso eficiente dos movimentos biomecânicos, e são totalmente contrários à filosofia do “sem dor, sem ganho”<sup>6</sup> (tradução nossa).

No Brasil alguns violoncelistas também se dedicam a buscar compreender a *performance* no violoncelo de um ponto de vista mais abrangente, transcendendo a preparação unilateral tecnicista no instrumento. Kato (2010) estuda a relação da motivação e estratégias de estudo, Suetholz (2015) traz a importância das diferentes técnicas de reeducação corporal e sua aplicação na pedagogia do violoncelo, Maciente (2016) se aprofunda no estudo de técnicas de enfrentamento da ansiedade de palco e Presgrave (2008), que aprofunda a questão do uso das técnicas estendidas nas composições brasileiras

---

6 No pain, no gain.

contemporâneas, escritas para o violoncelo. Esses trabalhos mostram a necessidade dos violoncelistas repensarem paradigmas relacionados à performance e ao ensino do violoncelo, contribuindo assim para a ampliação da discussão sobre essas temáticas.

## Pesquisa empírica

Até o momento, as pesquisas em andamento não realizaram a inserção nos campos empíricos escolhidos, porém, possuímos como base de reflexão, além da revisão bibliográfica apresentada, alguns dados obtidos durante a pesquisa de campo de mestrado que serve como suporte para o trabalho de doutorado em processo de construção. A pesquisa desenvolvida proporcionou a implementação de atividades com dez jogos de improvisação, em processos de ensino coletivo ao violoncelo com alunos iniciantes, em três instituições do estado de São Paulo: o Instituto Baccarelli, o Projeto Curi-Polo de Indaiatuba e o Instituto Fukuda. A intervenção foi realizada como uma pesquisa-ação, com base nas ideias de Thiollent (2005), Tripp (2005) e Gil (2009), onde foram testados jogos já implementados por outro educadores como Brito (2003, 2011), Gainza (2009), Freixedas (2015) e Cruz (2017), além da criação de jogos especificamente para o trabalho, e outros, adaptados de ideias de Schafer (2011).

A ideia da proposta foi oferecer aos participantes a prática de jogos de improvisação com a intenção de despertar a criatividade e a expressividade, através da construção de narrativas musicais. Os objetivos dos jogos eram desenvolver liberdade de relacionamento com o instrumento em vários planos, desenvolver a qualidade da escuta, trabalhar a autoestima e o autoconhecimento, trabalhar a atenção, a concentração, a criatividade, a autonomia, a liderança e o espírito de grupo, aproximando também os estudantes das poéticas da música contemporânea (BRIETZKE, 2018, p. 64). Embora não tenham sido criados critérios para o estabelecimento de um possível aferimento das atividades, com relação às ideias de criatividade, como proposto, por exemplo, por autores como Frega (2007), essas ideias foram suscitadas, e muitas vezes, exteriorizadas espontaneamente pelos próprios participantes da pesquisa.

Os participantes eram alunos e professores de violoncelo das instituições envolvidas, sendo que, vinte e quatro estudantes, e quatro

professores. Os dados foram coletados, conforme citado anteriormente, através da observação participante, do registro em diário de campo, do uso de questionários, aplicados com os alunos, entrevistas semiestruturadas, realizadas com os professores, de anotações e depoimentos por escrito dos alunos, além de gravações em vídeo que serviram como suporte para as anotações do diário de campo. A intervenção foi realizada durante o segundo semestre de 2017.

## Resultados e reflexões

Com base nos resultados apresentados pela pesquisa já concluída e também nas reflexões proporcionadas pela revisão da literatura, é possível apontar algumas considerações a partir dos resultados parciais dos trabalhos desenvolvidos até o momento. Foi possível perceber que ideias sobre criatividade, bem como a definição e a abordagem do termo não estão presentes em grande parte das pesquisas brasileiras que o utilizam como parte de suas propostas e análises, bem como o termo *performance*, o que aponta para uma certa fragilidade dos trabalhos que os utilizam sem contextualização. Apesar da não-contextualização, a literatura apontou que, muitas vezes, ideias de criatividade eram vistas como qualidades inatas do músico, e passaram a ser considerada, mais recentemente, como um processo contínuo e não linear. Também é considerado pelos autores que o processo criativo pode ser aprendido e refinado ao longo da vida como artista e que a possibilidade de que o *performer* desenvolva sua própria interpretação, envolve a necessidade de tomar decisões sobre o que se quer comunicar com a obra, num processo contínuo e interativo. Grande parte dos autores consultados considera, inclusive, que muitos dos episódios envolvendo práticas criativas podem ocorrer sem o uso do instrumento.

Foi possível constatar, segundo a literatura, que algumas pesquisas realizadas no campo da psicologia da *performance* consideram que existe uma grande diversidade de aspectos envolvidos na atividade do músico. Também consideram que é importante a busca de integração entre corpo, mente, emoções, imaginação, criatividade e motivação. Sendo assim, tais propostas apontam que desenvolver na vida cotidiana dos músicos estratégias de estudo que não se limitem apenas ao aprimoramento técnico, mas que também visem o bem-estar

físico, mental e emocional do músico durante a *performance* é de fundamental importância.

Em relação às ideias de formação instrumental, foi possível constatar que a formação no instrumento é feita, normalmente, de forma muito solitária, na maioria das vezes, individual, o que dificulta a interação entre sujeitos e a realização de um processo de aprendizagem colaborativa, fundamental, segundo os autores consultados, para a construção de valores sociais e do exercício da cidadania. Segundo tais autores, alguns elementos desenvolvidos em processos de aprendizagem instrumental coletiva, contribuem, também, para a estruturação de propostas musicais mais criativas, por proporcionarem a troca e o diálogo entre os sujeitos envolvidos. Além dessa abordagem, as propostas de atividades coletivas envolvendo criação, são vistas pelos autores como um laboratório de vivências e experiências similares às da vida cotidiana, o que acrescentariam a essas experiências, maleabilidade e possibilidade de diálogo e interação social, calcadas na discussão de valores.

Segundo a pesquisa já concluída, os professores de violoncelo abordados acreditam que atividades com jogos de criação são capazes de despertar ideias diversificadas em relação à conteúdos musicais específicos, como fraseado, timbres, sonoridades, personagens, intenções, etc. Porém, apesar desse fato, alguns professores levantaram, também, que sentiram dificuldades em associar as propostas relacionadas às atividades de criação musical em suas práticas ligadas à *performance* ou à *performance* de seus alunos. Foi possível constatar que as diferentes ideias apresentadas pelos professores sobre a aprendizagem do violoncelo através de propostas lúdicas, ora apoiando-as, ora questionando sua validade nesse processo, possivelmente, está ligada à diferentes ideias em relação à posição do professor de instrumento musical, que, assim como apontado por Kater (2017), se delineia, dentro e fora da academia, sob duas possibilidades distintas, algumas vezes excludentes: professor de música e educador musical.

A pesquisa já finalizada apontou, também, que os professores entrevistados não possuíam total clareza de quais estratégias utilizavam, e quais poderiam utilizar para abordar temas relacionados ao desenvolvimento da expressividade e da criatividade nas *performances* dos seus alunos. Porém, a grande maioria deles procurava investigar a implementar novas abordagens em suas propostas de ensino

direcionadas a iniciação ao violoncelo, considerando que incluiriam algumas das propostas trazidas pelos jogos de criação em sua maneira habitual de ensino.

Os estudantes abordados por esta pesquisa também apontaram considerações relevantes para o tema da criatividade. Foi observado por eles, que através das atividades propostas, foi possível tocar o que “estava na cabeça”, assim como a forma como a música consegue expressar conteúdos variados, como por exemplo, conteúdos relativos à descrição de uma imagem. Foi levantado pelos alunos uma crítica à algumas propostas de ensino que partem da obrigação sistemática em se decorar a música, sendo que essa era vista pelo aluno como antagônica ao “tocar o que estava na cabeça”.

Os alunos consideraram as atividades propostas, simultaneamente, como brincadeira, exercício e música, sendo que essas denominações não foram autoexcludentes. Relacionaram as atividades com propostas considerada sérias, por eles, o que sugere que não as compreenderam como passatempo, por serem atividades que apresentavam caráter lúdico. Foi apresentado pelos alunos também a compreensão de que as atividades proporcionaram a ampliação da ideia do que é o instrumento musical, seus recursos e possibilidades, bem como auxiliaram no processo de aprendizagem e autoexpressão. Segundo os alunos, as atividades foram capazes de possibilitar sua atuação também como criadores.

Com base na revisão da literatura realizada até aqui e, também, nos resultados apresentados pela pesquisa já concluída, acreditamos que quanto mais cedo o músico experimentar a integração na relação cotidiana com seu instrumento, refletindo e interiorizando os processos de aprendizagem, conectando-se com seu potencial criativo e não apenas buscando o desenvolvimento técnico e a prática repetitiva, mais a *performance* se dará de forma a abranger distintas facetas da pessoa do *performer* e de sua interpretação e ação no mundo. Porém, consideramos que para melhor compreensão de como as práticas de estudo criativas podem influenciar *performances* mais expressivas e com personalidades próprias, a troca e colaboração entre artistas, professores e pesquisadores precisa se intensificar.

Acreditamos, também, que um trabalho conjunto é de fundamental importância para a formação de músicos/*performers* e que a formação

de professores de instrumento deve ser incrementada com propostas relacionadas com a função de educadores musicais, mais do que a de transmissão horizontal de conhecimentos. Consideramos que propiciar ambientes facilitadores, que possibilitem experimentações e impulsos lúdicos na prática do instrumento é fundamental para que o aluno exerça a função de *performer* de forma criativa. Dessa forma, abre-se a possibilidade de músicos, estudantes ou profissionais, exercerem sua função artística com mais personalidade e autonomia.

Segundo nossas reflexões, oportunizadas pelas pesquisas, consideramos importante que sejam enfatizados os processos criativos no dia a dia dos músicos instrumentistas, seja na fase de estudante, seja na vida profissional. Acreditamos que ao buscar a criatividade na rotina de estudos, o estado de vivacidade e o risco inerente a cada *performance*, com consciência e objetividade nas estratégias de estudo, sem perder a espontaneidade, a imaginação e os aspectos subjetivos envolvidos na interpretação de uma obra musical, os tantos paradoxos e desafios musicais do *performer* integram um contexto mais amplo de dedicação à música. Esse contexto se traduz como uma busca constante da *performance*, não apenas como uma reprodução sistemática de notas e valores musicais discursivos inerentes à qualquer obra musical, mas como a apropriação das múltiplas abordagens propostas pela obra, assim como referenciado anteriormente, como a manifestação de valores, crenças e posturas individuais e coletivas.

## Referências

BELO, F.; SCODELER, K. "A importância do brincar em Winnicott e Schiller". Revista Tempo Psicanalítico, Rio de Janeiro, v. 45.1, p. 91-109, 2013.

BONFIM, C. C. A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo, de 2000 a 2016. 2017. Tese (Doutorado). Unesp, São Paulo.

BRIETZKE, M. M. Jogos de improvisação na iniciação coletiva ao violoncelo: uma pesquisa-ação em três contextos socioeducativos no

estado de São Paulo. 2018. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo.

BUNTING, C. *Essay on the Craft on 'Cello Playing*. 2 vols. London: Cambridge University Press, 1982.

DENZIN, N.; LINCOLN, Y. "Introduction. The Discipline and Practice of Qualitative Research". In: DENZIN, N.; LINCOLN, Y. *The Sage handbook of qualitative research*. 2000. pp. 1-19.

EPPERSON, G. *The art of cello teaching*. ASTA: 1980.

FLICK, U. *Uma introdução à pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmed Editora, 2009.

GERLE, R. *A arte de praticar violino*. Tradução de João Eduardo Tilton. Curitiba: Ed UFPR, 2015.

JENSEN, H. J.; CHUNG, M. R. *Cello Mind: Intonation and Technique*. Chicago: Ovation Press, 2017.

KATO, S. *As estratégias de aprendizagem e a motivação intrínseca como elementos para a prática do violoncelo: um estudo de caso*. Tese de Doutorado, UFBA-BA, 2010.

MACIENTE, M. *Aspectos da Prática do Violoncelo na Visão de Instrumentistas-Educadores*. 2008. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo.

\_\_\_\_\_. *Estratégias de enfrentamento para a Ansiedade de Performance Musical (APM): um olhar sobre músicos profissionais de orquestras paulistas*. 2016. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo.

MADISON, D. S. "My desire is for the poor to speak well of me". In: POLLOCK, D. *Remembering oral history performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. 144-166

MICHEL, M. H. *Metodologia e Pesquisa Científica em Ciências Sociais*. São Paulo: Atlas, 2009.

PLEETH, W. *Cello*. New York: Schirmer Books, 1982.

PRESGRAVE, Fábio Soren. Aspectos de música brasileira atual: Violoncelo. 2008. Tese (Doutorado em Música), Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

RIBEIRO, O. C.; MORAES, M. C. *Criatividade em uma perspectiva transdisciplinar: rompendo crenças, mitos e concepções*. Brasília: Unesco, 2014.

RINK, J.; GAUNT, H.; WILLIAMON, A. *Musicians in the Making: pathways to creative performance*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

SANTOS, R. M. S.; Kater, C. "O projeto 'A Música da Gente': Entrevista com Carlos Kater". *Revista Faéba*, Salvador, v. 28, n. 48, p. 155-166, 2017.

SUETHOLZ, R. J. *Técnicas de reeducação corporal e a prática do violoncelo*. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

THIOLLENT, M. *Metodologia da pesquisa-ação*. 14<sup>o</sup> ed. São Paulo: Cortez, 2005.

TRIPP, D. "Pesquisa-ação: uma introdução metodológica". *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443-466, 2005.

YOUNG, P. *Playing the String Game: Strategies for Teaching Cello and Strings*. Michigan: Shar Publications, 2004.

VELARDI, M. "Questionamentos e propostas sobre corpos de emergência: Reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa". *Revista Moringa- Artes do espetáculo*, João Pessoa, UFPB, v. 9, n. 1, pp. 43-54, 2018.

WHATKINS, C. *Rosindust: Teaching, learning and life from a cellist's perspective*. Huston: Rosindust Publisher, 2008.

WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

WISE, K.; JAMES, M.; RINK, J. "Performers in the practice room". In: RINK, J.; GAUNT, H.; WILLIAMON, A. *Musicians in the Making: pathways to creative performance*. Oxford: Oxford University Press, 2017. p. 143-163

## Sobre os autores

Vana Bock: Possui graduação em Terapia Ocupacional pela Universidade de São Paulo (1994), com especialização em Saúde Mental pela UNIFESP. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música e Educação. Atualmente é violoncelista da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (OSUSP), chefe de naipe da Orquestra Municipal de Jundiaí (OMJ), além de professora da Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP). Em 2018, ingressou no Programa de Pós-Graduação em Música, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, tendo como orientador o Prof. Dr Robert Suzholz.

Marta Macedo Brietzke: Bacharel em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Habilitação Cordas ou Sopros. Mestra em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) na Área de Concentração Processos de Criação Musical, na Linha de Pesquisa Música e Educação: Processos de Criação, Ensino e Aprendizagem. Doutoranda em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) na Área de Concentração Processos de Criação Musical, na Linha de Pesquisa Questões Interpretativas. Atualmente desenvolve seu trabalho, principalmente, como professora de violoncelo e como musicista em formações relacionadas à música contemporânea de concerto.

Robert John Suzholz: Frequentou o curso de graduação Bacharelado em Música - Violoncelo na University of Wisconsin - Milwaukee (nos anos de 1978-81 e 1984-85). Possui diplomas de graduação Bacharelado em Música - Violoncelo emitida pela Faculdade de Música Carlos Gomes (1996), Mestrado em Música - Violoncelo emitida pela Northwestern University (1998) e Doutorado em Musicologia emitida pela USP (2011). Autor do livro *Técnicas de reeducação corporal e a prática do violoncelo* (Editora Prismas, 2015). Co-tradutor (junto

com Professor Doutor Luiz Amato [UNESP] do livro de Leopold Auer intitulado *O violino segundo meus princípios* (Editora Prismas, 2017). Foi violoncelista do Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo durante 25 anos, se desligando deste no final de 2016.

Mário André Wanderley Oliveira: Pós-Doutorando em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGMus/UFRN). Atua como professor no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN e coordenador do Setor de Políticas e Projetos Acadêmicos da Escola de Música da UFRN (SPPA-EMUFRN). É membro do Grupo de Pesquisa Práticas de Ensino e Aprendizagem da Música em Múltiplos Contextos (PENSAMus - UFPB), pesquisador associado do Grupo de Pesquisa Formação e Atuação de Profissionais em Música (FAPROM - UFRGS) e membro do Grupo de Estudo e Pesquisa em Música da Escola de Música da UFRN (GRUMUS - UFRN). Integra a Diretoria da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) - entidade da qual é Secretário.

Fabio Soren Presgrave: Violoncelista, Bacharel e Mestre pela Juilliard School of Music (NY) e Doutor pela UNICAMP. É Professor de Violoncelo e Música de Câmara da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Coordenador do PPGMUS/UFRN, Coordenador de Relações Internacionais da EMUFRN e Professor Colaborador no Programa de Pós-Graduação da ECA-USP. Realizou pós-Doutorado na Universidade de Muenster na Alemanha com bolsa da CAPES.

Recebido em 12/09/2019

Aprovado em 24/12/2019

# SOBRE BEETHOVEN, O SILÊNCIO DE HEGEL

## *THE HEGEL'S SILENCE ABOUT BEETHOVEN*

Lucas Eduardo da Silva Galon  
Universidade de São Paulo  
[lucasgalon@gmail.com](mailto:lucasgalon@gmail.com)

### Resumo

É amplamente reconhecida a magnitude que ganhou a música como objeto do pensamento filosófico no século XIX. Mesmo compositores, antes considerados na condição de artesãos, tornaram-se pensadores influentes, na esteira da importância da música no pensamento de grandes filósofos. Ludwig van Beethoven (1770-1827) se destaca como pioneiro de uma tendência que culminará na relevância adquirida por Richard Wagner para a história da filosofia: no século XIX os mais importantes filósofos darão certa primazia à estética — incluindo a musical — há pouco organizada como disciplina. É o caso de G. W. F. Hegel (1770-1831), o mais influente filósofo contemporâneo de Beethoven. A hipótese deste estudo parte da não relação entre esses dois importantes protagonistas, o que, na conjuntura histórica indicada, é estranhamente notável. Hegel, em suas muitas preleções dedicadas à arte e à música, jamais cita Beethoven entre os muitos compositores dos quais lança mão como seus exemplos; além disso, é possível que haja determinadas censuras veladas de caráter poético-estilístico desenvolvidas em seus escritos, aplicáveis à música do compositor alemão. Por outro lado, embora não haja registro de comentários de Beethoven acerca de sua ausência na filosofia de Hegel, a hipótese deste estudo sugere que a *resposta* ao programa hegeliano possa ter se dado no campo artístico, especificamente através de sua *Nona Sinfonia*. Nesse sentido, a conjunção arte-filosofia, tomada no âmbito da relação entre compositores e filósofos, pode encontrar aqui uma prévia menos ruidosa do consagrado embate Nietzsche-Wagner. Assim sendo, devido aos muitos pontos movediços que são base da hipótese proposta, curiosamente, este ensaio visa especular justamente sobre aquilo que surge do silêncio de ambos os atores em questão: aquilo que Hegel não disse, e o que este silêncio quer dizer; aquilo que

Beethoven não expôs em forma de registro escrito, respondendo ao silêncio hegeliano sobre si com uma obra musical, e a efetividade desta resposta.

**Palavras-chave:** filosofia da arte; Beethoven; Hegel.

## Abstract

The magnitude that music gained as an object of philosophical thought in the 19th century is widely recognized. Even composers, previously considered as artisans, became influential thinkers, in the wake of the importance of music in the thinking of great philosophers. Ludwig van Beethoven (1770-1827) stands out as a pioneer of a trend that would culminate in the relevance acquired by Richard Wagner for the history of philosophy: in the 19th century, the most important philosophers would confer a certain primacy to aesthetics – including musical – recently organized as a subject. This is the case of G. W. F. Hegel (1770-1831), Beethoven's most influential contemporary philosopher. The hypothesis of this study starts from the non-relation between these two important protagonists, which, in that historical context, is strangely remarkable. Hegel, in his many lectures devoted to art and music, never mentions Beethoven among the many composers he uses as examples; moreover, there may be certain veiled censures of a poetic-stylistic character developed in his writings, applicable to the music of the German composer. On the other hand, although there is no record of Beethoven's comments about his absence in Hegel's philosophy, the hypothesis of this study suggests that the answer to the Hegelian program may have taken place in the artistic field, specifically through his Ninth Symphony. In this sense, the conjunction of art and philosophy, taken in the context of the relationship between composers and philosophers, can find here a less noisy preview of the renowned Nietzsche-Wagner clash. Therefore, due to the many shifting points that are the basis of the proposed hypothesis, curiously, this essay aims to speculate precisely on what arises from the silence of both actors in question: what Hegel did not say, and what this silence means; what Beethoven did not expose in the form of a written record, responding to the Hegelian silence about himself with a musical opus, and the effectiveness of this response.

**Keywords:** philosophy of art; Beethoven; Hegel.

## Introdução

Contemporâneo de Beethoven, o velho Hegel parece ignorá-lo ou olhar sua obra com aquele olímpico desdém que marca tantas vezes o juízo dos contemporâneos. Os outros cinco grandes da música alemã estão presentes no seu tratado. Dos estranhos, até Rossini – rebento italiano de Mozart – merece o favor de uma citação. Só o nome de Beethoven – com toda influência hegeliana que Werner Korte foi descobrir na *Sonata op. 90* – não aparece uma só vez nessas páginas quase amenas em que o filósofo parece tomar férias de todas as suas canseiras especulativas (WAGNER, 1987, p. 7).

Theoderico Tostes, poeta e tradutor, na apresentação da primeira edição brasileira do ensaio “Beethoven” de Richard Wagner (1987), é quem primeiro levanta algumas questões que aqui se configuram como hipótese a ser desenvolvida em forma de um estudo em filosofia e música. Este estudo tem como objeto o *silêncio* de Hegel com relação a Beethoven e como isso se desdobra num sentido que pode contribuir para pensar a relação entre a música e a filosofia. Deve-se dar crédito a Tostes pela retomada de uma percepção de estranheza pela não relação entre os dois mais influentes ícones de uma mesma época e lugar, percepção essa deduzida do pensamento estético de Hegel, cristalizado *a posteriori* em seus *Cursos de Estética*<sup>1</sup>. Deve-se a ele também o levantamento de uma inusitada especulação, sugerida a partir da afirmação de Hegel de que os poemas de Schiller seriam “muito pesados e inaproveitáveis para a composição musical” (p. 288). É quase insuperável então a tentação da pergunta: seria a *Nona*<sup>2</sup> uma resposta provocativa do compositor ao silêncio do filósofo? Se fosse, o que isto significaria? Estas perguntas especulativas são mote para

---

1 Todas as referências a Hegel neste estudo são dos *Cursos de Estética*, 1835 [2002].

2 Aos leitores menos familiarizados com aspectos mais específicos da história da música, basta lembrar que a nona e última sinfonia de Beethoven é a primeira a utilizar um texto cantado. Novidade por si só revolucionária, utilizar a voz humana num gênero de música puramente instrumental (a sinfonia) é o que menos interessa para o presente estudo. Que se entoe justamente um poema de Friedrich Schiller (1759-1805) é o que realmente interessa.

que neste estudo se discuta, além do problema Hegel-Beethoven, a própria relação entre o pensamento filosófico e a arte, entre estética e poética, os limites epistemológicos da filosofia estética, bem como as dificuldades inerentes a qualquer abordagem de elementos da poínoisq pelo pensamento filosófico.

## **A organização da estética: a música envolta em desconfiança**

O século XVIII viu surgir a estética entendida como campo específico da filosofia. É bem sabido que se trata mais da organização da filosofia no sentido da especificidade do pensamento sobre arte, e a aplicação do nome como conceito abarcador daquilo que seria considerado um ramo da filosofia, do que propriamente o surgimento de uma filosofia estética com tudo aquilo que ela deve ter. Nesse sentido, quase não é preciso dizer, os gregos possuíam já uma consistente filosofia da arte, nunca pensada como ramificação ou campo apartado, e sim como a filosofia inteira<sup>3</sup>. Ainda que incipiente quanto à categorização e divisões epistemológicas da arte, alguns pensadores como Diderot, Shaftesbury, e principalmente Kant, lançam bases relativamente sólidas para essa primeira organização geral.

Para o que interessa na reflexão que se seguirá, é essencial a lembrança de que, no século XVIII, o pensamento sobre as artes plásticas-visuais e a poesia se encontravam em primeiro plano, recebendo maior atenção dos filósofos, que inclusive lhes atribuíam uma suposta superioridade (a comparação entre as “belas artes” aparece quase como um *topos*). Nesta comparação, à música, devido ao seu *logos* próprio de arte do som no tempo, atribui-se uma posição de clara desconfiança e evidentes desvantagens. Immanuel Kant é quem expõe de forma mais clara essa desconfiança, que pode ser deduzida da *Crítica da Faculdade do Juízo* (1793), lançando mão de disposições hierárquicas na comparação entre as belas artes, deixando entrever os motivos para a valoração atribuída a cada uma. E é particularmente interessante a ambiguidade kantiana com relação à música, o que não é surpreendente, já que para ele as belas artes, se desconectadas de ideias morais, decaem em movimentos de dispersão, especialmente aptas

---

3 Modo de visão primordial que será recuperada especialmente por Martin Heidegger (1889-1976) e Luigi Pareyson (1918-1991) já no século XX.

a afugentar o descontentamento do ânimo. Sua posição, na verdade, é oscilante, quando se muda o parâmetro passa-se da vantagem à desvantagem:

*Depois da poesia, se o que importa é o movimento do ânimo, eu poria aquela que entre as artes elocutivas mais se lhe aproxima e assim também permite unificar-se muito naturalmente com ela, a saber, a arte do som (Tonkunst). Pois embora ela fale por meras sensações sem conceitos, por conseguinte não deixa como a poesia sobrar algo para a reflexão, ela contudo move o ânimo de modo mais variado e, embora mais passageiro, no entanto mais íntimo; mas ela é certamente mais gozo que cultura (...) e, ajuizada pela razão, possui valor menor que qualquer outra das belas artes (KANT, 2012, § 53).*

Kant reflete um problema antigo, que permeia inconsciente esse movimento inicial de organização da estética (pensada como uma epistemologia diferenciada): a compreensão da música “pura” (leia-se instrumental, sem palavras para suportá-la ou ser suportada por ela), cujas ideias estéticas não apresentariam “nenhum conceito e pensamento determinado”. Doravante,

*Se, contrariamente, se apreciar o valor das belas artes segundo a cultura que elas proporcionam ao ânimo e tomar como padrão de medida o alargamento das faculdades que na faculdade do juízo têm que concorrer para o conhecimento, então a música possui entre as belas artes o último lugar (...), porque ela joga simplesmente com sensações (KANT, 2012, § 53).*

Em outras palavras, considera-se que da música instrumental não emana sentidos objetivos, passíveis de delimitação de significados, e por isso, tanto maior sua eminência artística, menor sua eminência cultural<sup>4</sup>. Vê-se então o delineamento de um paradoxo que em parte atualizou um problema antigo, que ainda se mantém prenante na

---

4 Pode-se conferir Carl Dahlhaus (2003), que examina especificamente esta dimensão da estética musical de Kant, fazendo-lhe a crítica.

filosofia da música. Essa oscilação de posições relacionadas à música que se vê nas asseverações de Kant, antecipa as posições que serão tomadas, mesmo em posturas antagônicas, pelos diversos filósofos ao longo do século XIX. Na circunvizinhança desta desconfiança é possível notar algo da influência kantiana na visão que terá Hegel sobre a música, malgrado esta mesma visão possa ter dado início às grandes mudanças de rumo que resultarão em posições predominantes no pensamento musical romântico. Os *Cursos de Estética* surgem a partir da organização das preleções de Hegel sobre artes<sup>5</sup>, ministradas a partir de 1818, aperfeiçoadas posteriormente e publicadas postumamente em 1835. Neles, Hegel não só esboça muitas questões decisivas para a configuração do pensamento romântico sobre arte como já apresenta várias tendências para uma organização disciplinar mais desenvolvida. Apesar de ser um marco desta virada, ainda no caso da música é possível encontrar certo desconforto com relação à ambiguidade explícita no dilema kantiano<sup>6</sup>. No entanto, Hegel procura deslocar o problema para outro âmbito, cujo exame é importante para a configuração contextual que agora se apresenta neste estudo. A estética musical de Hegel apresentada nos *Cursos* evidencia a desenvoltura com que o filósofo alemão lida com um pensamento mais geral sobre a música (que ainda sim é muito específico), tendo a cautela de sempre advertir que pretende se aplicar aos seus aspectos mais universais, devido as suas próprias e sempre admitidas limitações técnicas no campo desta arte em especial. Isto é digno de nota, pois muito importante para a compreensão de

---

5 Os *Cursos* mostram a completude quase totalizadora que o filósofo busca na abordagem sobre a arte, e aponta tendências que se consolidarão em Schopenhauer e Nietzsche com relação à música, mesmo que de forma ainda pregnante do pensamento kantiano e tímida com relação aos seus sucessores: uma autêntica virada de percepção, em que a sua impossibilidade semântica – apontada como sua suposta fraqueza por Kant – torna-se aos poucos, na compreensão do espírito romântico, a sua maior vantagem. Assim sendo, essa ausência de objetividade semântica conotará a presença concreta de um âmbito maior de possibilidades de significação que, subjetivas, se relacionam com o campo da interioridade.

6 Pode-se dizer que em Hegel as questões relacionadas ao significado da música serão colocadas no âmbito do debate entre os adeptos da música programática e a posição que parte da recepção considerou como “formalista” (geralmente uma má compreensão), de Eduard Hanslick (1825-1904), embate crucial para se entender a música na segunda metade do século XIX.

como Hegel lida com o problema kantiano já aqui apresentado<sup>7</sup>, servindo para que melhor se possa dimensionar questões concernentes à hipótese que aqui se desenvolve. Nas palavras de Hegel:

*Se quisermos agora, depois desta indicação geral do princípio e da divisão da música, prosseguir para a discussão de seus lados particulares, surge então, segundo a natureza da coisa, uma dificuldade própria. A saber, pelo fato de que o elemento do som e da interioridade, para o qual se impulsiona o conteúdo, é tão abstrato e formal, não pode ser feita outra transição ao particular a não ser que se recaia imediatamente nas determinações técnicas, nas relações de medida dos sons, nas diferenciações dos instrumentos, nas tonalidades, nos acordes etc. Mas neste âmbito sou pouco versado e, por isso, devo me desculpar de antemão se eu apenas me restringir aos pontos de vista mais universais e às observações isoladas (HEGEL, 2002, p. 281).*

Outro aspecto importante para o que neste estudo se busca: vê-se que Hegel também compara as variadas formas artísticas tipificando muitos de seus aspectos exteriores. É numa dessas abordagens que se pode deduzir uma sua tentativa de mitigar o problema kantiano com relação à música, sem de fato abandoná-lo.

*Particularmente em época mais recente a música, rompendo com um conteúdo por si mesmo já claro, retornou assim ao seu próprio elemento, mas para isso perdeu também tanto mais poder sobre todo o interior, na medida em que o prazer que ela pode oferecer apenas se volta para um lado da arte, ao mero interesse, a saber, para o que é puramente musical da composição e sua habilidade, um lado que é apenas questão para especialista e importa*

---

<sup>7</sup> A demonstração de certo desconforto devido a um não versamento técnico em arte não é prerrogativa de Hegel. Embora a filosofia não tenha se ocupado em analisar o quanto poderia ser decisivo um conhecimento técnico específico do filósofo na lida com os problemas da arte, é possível, sem tanto esforço, coletar as muitas escusas, dos mais diferentes filósofos, quanto a esta dificuldade. Não é ocasião de se realizar aqui um levantamento dos diversos casos. Mas seria interessante se um levantamento como este resultasse ou fosse parte de uma espécie de história da relação entre os filósofos e as artes, a partir, quem sabe, de uma “analítica da precariedade” desta relação.

menos ao interesse artístico universalmente humano (HEGEL, 2002, p. 287).

Tomadas estas duas asseverações de Hegel, vê-se que se mantém implícita em sua estética musical a pregnância do problema kantiano. Se em primeiro lugar ele admite ser pouco versado em questões técnicas musicais (o que se poderia tomar como especificidades da *ποίησις*), é para em seguida condenar o que é “puramente musical” justamente por este representar um lado da arte que deve interessar somente ao especialista. Neste ponto o problema kantiano se transforma no problema hegeliano. A desconfiança de Kant para com a ausência de sentidos da música pura é a desconfiança de Hegel de que haja menos interesse artístico universalmente humano naquilo que se volta para o que é puramente musical. Chega-se aqui à configuração de parte do contexto filosófico que suporta o problema musical mais importante da presente hipótese: a questão das determinações técnicas da música e sua importância para a análise filosófica talvez seja a primeira força motriz para as formulações de Hegel, ao menos daquelas que serão decisivas para o estudo da questão Hegel-Beethoven.

## **Hegel e a relação música-palavra: filosofia ou prescrição?**

A partir da leitura que se propôs até aqui, pode-se considerar que a colocação de Hegel das questões técnicas da música como sendo de menor interesse para filosofia não é apenas uma forma de escapar aos seus aspectos menos universais. São uma estratégia que, por um lado conveniente (ser versado no que é menos importante não prejudicaria sua abordagem), por outro deixa à vontade o filósofo na análise de aspectos da música que supostamente seriam mais relevantes para a filosofia. Entenda-se então por relevante aquilo que seria compreensível não somente para o especialista. Justamente aquilo que Kant incluiria no universo da “cultura” e que para Hegel seria de interesse artístico universalmente humano, pois eivado de possibilidades de delimitação de significado: a música em sua fusão com a arte da palavra.

Hegel busca então examinar o problema da relação música-texto, como se esse não fosse também um problema técnico dos mais

importantes<sup>8</sup>. À vontade num campo aparentemente mais seguro, apresenta um pensamento fluente o bastante para inclusive prescrever as melhores formas de adaptação do texto à música, comentar e especular sobre o equilíbrio entre ambas, demonstrar aquilo que melhor representaria seus exemplos no campo dos diversos estilos composicionais, citando diversos compositores – de várias épocas e nações – com a finalidade de corroborar suas prescrições. A partir disso é possível o levantamento de um elemento importante: Hegel assume o risco de uma análise prescritiva em matéria de música, fragilizando sua abordagem filosófica.

Neste ponto é preciso que se entenda com base em que proposta teórica se pode apontar aqui o que seria essa “fragilidade”. A partir do que foi até aqui demonstrado, pode-se tomar como certo que os desenvolvimentos iniciais da estética sempre esbarraram em dois problemas mais sérios. Em primeiro lugar, como se equilibrar entre duas dimensões com linguagens e códigos muitas vezes tão específicos (a filosofia e a arte) e, no caso da música, isso é ainda mais profundo: a codificação das estruturas grafadas em um código distante da linguagem verbal escrita (partitura) não raro seria um problema adicional, ocorrendo a partir dela muitas das demais possibilidades de exame estrutural (harmonia, melodia, texturas musicais, etc.). Tem-se aqui a dificuldade de acesso do filósofo aos problemas estritamente *poéticos*, dos quais poderia se deduzir aspectos só percebidos exteriormente sob o véu da *aisthesis*, o que está ligado às estratégias hegelianas na abordagem da música e ao modo como a ambiguidade kantiana

---

8 Não é demais lembrar que essa relação sempre foi um problema filosófico de primeira grandeza para a música. Os debates sobre esse problema, no entanto, foram mais acirrados quando realizados no âmbito da própria arte, não exatamente no âmbito da filosofia. Se é certo que na *Poética* de Aristóteles já se esboça uma reflexão sobre a *μελοποιία*, e em Agostinho pode-se deduzir um exame de cunho teórico-teológico em torno do prazer da música em detrimento da apreensão racional das palavras no cantochão, foi no âmbito da música que se aprofundou o pensamento sobre problema. Pode-se dizer, neste sentido, que essa questão é essencial em outros dois momentos: no século XVI, com o surgimento da Reforma Protestante, a questão do uso da palavra na música se torna um ponto focal numa proposta de renovação musical – Lutero não só acolhe o uso da língua vernácula para os hinos como simplifica a estrutura musical, dando primazia para a compreensão da palavra cantada na voz superior, a melodia. Nesse contexto “palavra” não é só o texto do hino e sim a palavra de Deus compreensível por todos. Num segundo momento, ao fim do Renascimento italiano, se destacou uma *querelle* que pôs de um lado teóricos e músicos que consideravam, grosso modo, 1) a música como doadora de sentidos para palavra, portando mais importante e prevalente na conjugação entre as duas; outros, pretendendo um retorno ao “verdadeiro” espírito helênico, 2) postulavam que a música é apenas um suporte para a palavra, devendo ser um veículo discreto para o texto, cuja realização poética se deu no surgimento do estilo recitado em Florença.

se mantém em Hegel. Em segundo lugar, a conseqüente dificuldade em estabelecer uma delimitação epistemológica, a saber, quais os critérios e limites da análise estética e as formas de abordagem que o pensamento deve ter sobre as artes, o que pode ser notado na abordagem hegeliana da música quando o que está em jogo não é mais questão de especialista: justamente uma abordagem filosófica prescritiva em matéria de arte.

Quem com mais afinco se debruçou sobre o problema da delimitação epistemológica da estética foi o filósofo Luigi Pareyson (1918-1991). Segundo a sua *teoria della formatività* este problema pode assim ser apresentado: **estética** – reflexão geral sobre os fenômenos e a experiência da arte. Trata de categorias como “belo” ou “feio”. Não é normativa, não legisla, não postula fórmulas e formas para o fazer artístico. Atua num terreno onde não se pretende a tomada de posição em questões da poética. É essencialmente uma disciplina filosófica, e, portanto, especulativa. É trabalho do filósofo; **poética** – conduta normativa na arte, com a proposição de manifestos ou programas, que pode ser tanto de um único artista, como de um grupo de artistas. Postura assumida em meio ao processo criativo em arte. Diz respeito ao fazer material e concreto da arte através da formação de obras. É prescritiva no sentido do que a arte deve ser. É trabalho do artista (PAREYSON, 1993 e 2001). É com base na teoria de Pareyson<sup>9</sup> que se pode apontar problemas na abordagem hegeliana da questão música-texto, e com base nela se pode examinar este texto, chave importante para a construção deste estudo:

Se, todavia, o lado musical de uma tal obra de arte deve ser o essencial e o que predomina nela, então a poesia como poema, drama etc. não pode se apresentar com a reivindicação por validade particular. Em geral, no interior desta união entre música e poesia o predomínio de uma arte é prejudicial para a outra. Se, por conseguinte, o texto como obra de arte poética tem por si mesmo valor completamente autônomo, então ele pode esperar apenas um apoio

---

9 A teoria estética de Pareyson é uma das mais conhecidas e celebradas elaborações filosóficas contemporâneas sobre arte. Seria possível explorar com mais precisão muitos aspectos pertinentes ao assunto *estética x poética* no sentido de pôr em questão a filosofia da música de Hegel. No entanto, isso traria a este estudo uma digressão por demais longa, acarretando o prejuízo do afastamento do objeto principal. Que se fique então apenas com a consciência do essencial.

insignificante da música; como, por exemplo, a música nos coros dramáticos dos antigos era um acompanhamento meramente subordinado. Mas se, inversamente, a música alcança a posição de uma peculiaridade por si mesma mais independente, o texto, segundo sua execução poética, pode então novamente ser apenas superficial e ficar preso aos sentimentos universais e às representações mantidas de modo universal. Elaborações poéticas de pensamentos profundos fornecem tampouco um bom texto musical bem como descrições de estados da natureza exteriores ou da poesia descritiva em geral. Cantos, árias de óperas, textos de oratórios etc. podem, por conseguinte, no que se refere à execução poética *mais precisa*, ser insuficientes e de uma certa mediocridade; o poeta, caso o músico deva conservar *livre* espaço de jogo, não deve querer ser admirado como poeta. Segundo este lado, particularmente os italianos tiveram grande habilidade, como, por exemplo, Metastásio e outros, ao passo que os poemas de Schiller, que também não foram feitos de modo algum para tal finalidade, se revelam como muito pesados e inaproveitáveis para a composição musical (HEGEL, ano, p. 288).

Em termos mais diretos, pode-se dizer que as questões apresentadas são exemplares de uma complicada imbricação entre o aspecto normativo da produção das obras de arte e o pensamento filosófico sobre elas. Se não seria tarefa da filosofia estética postular quaisquer normas e prescrições no sentido de um programa artístico, permanecendo num âmbito não programático e não prescritivo, trata-se então de uma fragilidade epistemológica o pensamento sobre arte em que poética e estética se confundem. Sendo normal que as primeiras elaborações filosóficas realizadas no âmbito de uma nova disciplina ainda não tivessem essa clareza epistemológica, nota-se que esta confusão é muito mais profunda do que se poderia imaginar. É dela que surge a possibilidade de um pensamento filosófico-especulativo sobre o silêncio de Hegel sobre Beethoven e a possibilidade da resposta do compositor. Se a pergunta surge de um problema *estético* – as prescrições hegelianas reforçam por ausência a figura mais importante do período, que jamais é citado nos fartos exemplos de como a arte *deve ser* –, a resposta pode ser dada na *poética*: se para Hegel a poesia de Schiller é exemplo de incompatibilidade na relação música-texto, Beethoven pode então provar o contrário no âmbito da obra musical. E, de fato, Hegel insiste numa normativa da possibilidade

poiética da relação música-texto, e de modo ainda mais contundente, a poesia de Schiller se mantém como objeto:

A exigência principal que tem de ser feita, no que se refere a um bom texto, consiste no fato de que o conteúdo tenha em si mesmo *consistência* verdadeira. Com algo em si mesmo raso, trivial e absurdo não se pode elaborar artisticamente nada que é musicalmente válido e profundo. Mas por mais que o compositor possa torná-lo picante e temperado, de um gato assado não se faz uma empanada de lebre. Em peças meramente melódicas, sem dúvida o texto é no todo menos decisivo; todavia também elas exigem um Conteúdo verdadeiro das palavras. Por outro lado, contudo, este conteúdo não pode ser novamente de profundidade demasiadamente pesada e filosófica, como, por exemplo, a lírica de Schiller, cuja amplidão grandiosa do *pathos* sobrevoa a expressão musical dos sentimentos líricos (HEGEL, 2002, p. 329-330).

Este também é um texto chave do pensamento de Hegel. Na medida que o confrontamos com a questão epistemológica já verificada, vemos que se trata quase de um manifesto. Mas aqui se pode ir mais além, o que é importante para que se entenda os desdobramentos deste estudo. O que o filósofo sugere, grosso modo, pode ser compreendido assim: para que uma composição que relaciona música e poesia (árias operísticas, *lieder*) seja bem-sucedida, é preciso uma espécie de “equilíbrio” entre complexidades semântico-estruturais das duas formas de arte<sup>10</sup>. Este equilíbrio seria alcançado, segundo Hegel, quando uma das formas de arte assumisse um papel de condescendência em relação à outra no que diz respeito a essas complexidades: uma música estruturalmente

---

10 A partir de uma análise dentro do contexto mais amplo dos *Cursos*, é possível deduzir que este “equilíbrio” tem a ver não só com as possibilidades semânticas de música e texto. Hegel, de fato, não deixa claro em que sentido exato as qualidades que contribuem para consistência das elaborações se relacionam, produzindo uma resultante que pode ser mais *superficial* ou *profunda*, mais ou menos *poética* ou *artística*, com mais *peso* ou mais *rasa*, com mais ou menos *pathos*. Fica claro, por outro lado, que Hegel considera todos estes adjetivos subsumidos a uma ideia de *autonomia*: se uma poesia *bastar-se* por si mesma, neste conjunto de interações que se consubstanciam num complexo, terá pouca *serventia* para música, e assim *vice-versa* (no caso uma música que se bastaria como música instrumental). Doravante, opta-se aqui pelo uso da expressão *complexo* em sentido estrito: complexidade diz respeito a esse conjunto de interações que pode ser deduzida do modo como expressa Hegel as suas preocupações, resultantes da possibilidade de subjugamento de uma arte pela outra.

complexa se relacionaria melhor com certo tipo de literatura mais simples (embora nunca banal). Se o texto for mais profundo, mais complexo do ponto de vista filosófico e semântico, o melhor é uma música mais simples, menos autônoma. Pode-se deduzir que Hegel imagina que poderia haver uma confusão ou mesmo anulação dos afetos ou dos *pathos* em jogo. A ideia hegeliana é bem interessante, embora, de certa maneira, não seja original: a discussão sobre a relação entre música e texto enveredou por algo parecido na passagem do século XVI para o XVII, quando o que estava em discussão também aludia a um jogo de complexidades semânticas e afetivas. A novidade em Hegel, e também a fragilidade de sua posição, reside – em conformidade com a base teórica adotada neste estudo – no caráter prescritivo de sua abordagem, até mais do que os músicos, teóricos e filósofos do início século XVII, cujas elaborações às vezes se mantêm em um notável patamar de abstração. Hegel chega a prescrever inclusive o que seria um *limite* para o compositor: justamente pôr em música a poesia de Schiller.

## O estranho silêncio de Hegel

Vê-se que a leitura da parte dedicada à música nos *Cursos* reflete de modo exemplar três tipos de situação: possibilita o exame desta arte naquele período; permite analisar a condição da própria estética musical no início do romantismo; permite a compreensão das relações sociais e de recepção tanto da arte musical como dos próprios escritos hegelianos em determinado período histórico e geográfico, tornando-se um documento fundamental em vários sentidos. Quando este documento é cruzado com a crítica musical de época<sup>11</sup> à obra de Beethoven, têm-se elementos ainda mais reveladores. Revelam, por exemplo, que à época das preleções de Hegel, o compositor já era o mais influente artista europeu e gênio reconhecido por público e crítica. Levando em conta todas essas situações, torna-se realmente inusitada a ausência de Beethoven em suas preleções. Uma forma de “ausência explícita”, quando o que temos é um panteão dos grandes:

---

11 As referências à crítica contemporânea de Beethoven partem de uma leitura das grandes compilações de SENNER, WALLACE e MEREDITH (2001, 2017), que reuniram inúmeros documentos da crítica musical de época, o que dá uma dimensão bastante precisa da recepção da obra de Beethoven, em especial as mais tardias.

Desta espécie é a música verdadeiramente ideal, a expressão melódica em Palestrina, Durante, Lotti, Pergolesi, Gluck, Haydn, Mozart. O repouso da alma não se perde nas composições destes mestres; na verdade, a dor igualmente se expressa, mas ela sempre é dissolvida, a justa medida clara não se dispersa em nenhum extremo, tudo permanece firmemente junto numa forma dominada, de modo que o júbilo nunca degenera num furor tumultuoso e fornece ele mesmo ao pranto o mais sereno descanso (HEGEL, 2002, p. 324).

Tomando as próprias palavras de Hegel no seu longo estudo sobre a música, permanece então algo que têm chamado a atenção de todos desde que os *Cursos* foram publicados, em especial quando pensados dentro do contexto histórico, artístico e filosófico já exposto: por que, ao citar em seus exemplos diversos compositores e mesmo obras importantes, Hegel não inclui nenhuma referência a Beethoven, reconhecidamente o mais influente e notável compositor/pensador da música atuante no seu mesmo contexto histórico-geográfico e ambiente intelectual? Posta a situação da filosofia estética em relação à música no contexto hegeliano; examinada a possível e pregnante influência kantiana nesse contexto e o modo como ela se transforma num outro tipo de desconfiança com relação à música instrumental, cujo interesse não seria universal; analisados os desdobramentos da confusão epistemológica *estética x poética*; e sendo Beethoven um compositor representativo da autonomia da arte musical – talvez o primeiro – e um indubitável ponto culminante da música dita absoluta, representante de um grande avanço especialmente nos gêneros da música instrumental: tem-se já delineada uma possibilidade conjuntural do significado do silêncio de Hegel. Em outras palavras, Beethoven justamente seria representativo, e maior promotor, de um caminho para música que o filósofo, possivelmente, olhava com desconfiança. Desenvolvimentos ulteriores, cruzamentos e comparações que serão obtidos neste estudo, poderão ainda reforçar esta tese.

Mas, à esta altura, é válida uma pergunta consequente: o silêncio de Hegel sobre Beethoven é de fato um silêncio? Pode-se pensar que não. É possível deduzir isto da ênfase quase sempre *negativa* de Hegel no sentido de engrandecer essa música ideal, produzida pelos compositores desse panteão, (aqui, com grifos especiais): “o repouso da alma” que não se perde na obra deles; “a justa medida clara” que “não

se dispersa em nenhum *extremo*, “o júbilo” que “nunca degenera num *furor tumultuoso*”. Identificar uma resposta nas entrelinhas pode preencher este silêncio de significado. Neste sentido, o recurso à leitura da crítica às obras de Beethoven pode trazer ainda maior consistência à afirmação de que o silêncio de Hegel encontra Beethoven nas entrelinhas. Os adjetivos usados por Hegel para dizer o que os compositores ideais não fazem são comumente usados para definir a expressão musical de Beethoven, mesmo nos dias de hoje. Para que não se incorra no risco de anacronismo, tomando somente a canonização das expressões corriqueiras usadas para qualificar a obra do compositor, basta a leitura da crítica contemporânea ao compositor, preferencialmente a das sinfonias e obras mais antigas, quando o compositor não era ainda tão claramente considerado a grande expressão musical do período. Uma análise rápida desses escritos apresenta alguns elementos importantes para este estudo. A crítica da época é, desde suas primeiras sinfonias, geralmente favorável, reconhecendo os prodígios, a originalidade e genialidade do compositor. Porém, tanto quando favorável como quando desfavorável, ela muitas vezes põe foco justamente em pontos parecidos, igualmente usados para elogiá-lo ou depreciá-lo; diga-se que termos bem afinados com aqueles que Hegel expõe depreciativamente ao falar de determinadas questões musicais.

Muitos são os desmentidos da história da música que apontaram na poética de Beethoven a barbárie musical das dissonâncias, os choques sonoros ruidosos, a ausência de sentido, os extremos tumultuosos, a falta de unidade, medida e clareza, a incapacidade de julgamento estético, os elementos desagradáveis, a duração interminável das obras (WALLACE, 2017), enfim, muitas vezes numa terminologia bastante similar àquela usada por Hegel para falar sobre vários usos musicais que não ocorrem nas obras dos grandes. E o mais interessante é que a esmagadora maioria da crítica contemporânea de Beethoven o louva, em parte, por esses mesmos efeitos, considerados então como originais, pertencentes a um temperamento intempestivo, mas genial. É quase impossível não ter a imaginação estimulada quando comparados o texto hegeliano sobre o fundamento dramático-musical e as críticas de época à única ópera de Beethoven (a primeira versão de *Fidelio* é sem dúvidas sua obra de pior recepção):

Igualmente importante é, além disso, a relação na qual devem aqui surgir, por um lado, o característico, por outro lado, o melódico. A exigência principal parece-me ser nesta

relação a seguinte: a vitória sempre há de ser atribuída ao melódico, enquanto a unidade concentradora, e não à separação em traços característicos singularmente dispersos. Assim, por exemplo, a música dramática atual procura muitas vezes seu efeito em contrastes violentos, na medida em que comprime paixões opostas, lutando de modo plenamente artístico, em um e mesmo desenvolvimento musical. Ela expressa, por exemplo, assim a alegria, o casamento, a pompa festiva e nisso insere igualmente o ódio, a ira, a inimizade, de modo que entre o prazer, a alegria, a música dançante se agitam ao mesmo tempo a rixa impetuosa e a mais repugnante cisão. Tais contrastes do dilaceramento, que nos lançam sem unidade de um lado para o outro, são tanto mais contra a harmonia da beleza quanto mais unem imediatamente em caracterização aguda coisas opostas, onde então não se pode mais falar do gozo e do retorno do interior para si mesmo na melodia. Em geral, a união do melódico e do característico traz consigo o perigo de facilmente ultrapassar, segundo o lado da descrição mais determinada, os limites suavemente traçados do belo musical, particularmente quando se trata de expressar a violência, o egoísmo, a maldade, a impetuosidade e outros extremos de paixões unilaterais. Tão logo a música aqui se entrega à abstração da determinidade característica, ela é quase inevitavelmente conduzida para desvios, a penetrar na agudeza, no que é duro, inteiramente não melódico e não musical e mesmo a abusar do desarmonico” (HEGEL, 2002, p. 332).

E como se encontram espalhadas em publicações daquele período, há ainda sentenças vizinhas, como, “foi desagradável, devido às incessantes dissonâncias (...), e é mais uma afetação do que a verdadeira arte”, e mesmo “até agora, Beethoven havia tantas vezes prestado homenagem ao novo e ao estranho às custas do belo”. Ou algumas muito mais contundentes, como a que segue:

(...) a falta de sentido das partes faladas anulava completamente ou quase sempre o belo efeito das partes cantadas. O Sr. B. não possui um julgamento estético elevado em sua arte, pois entende como expressar extraordinariamente bem as emoções que estão nas palavras a serem definidas, mas ele parece não ter a

capacidade de examinar e julgar o texto com relação ao efeito total (SENNER, 2001, p. 179).

Curiosa por si só, a leitura das críticas, quando comparadas aos escritos de Hegel, traz à presente hipótese não só maior consistência como faz crescer também a sombra de Beethoven sobre as preleções de Hegel. Se o maior e mais influente compositor (e pensador da música) de seu tempo não merece uma só menção do maior filósofo, aparece, no entanto, amplamente criticado nas entrelinhas e, não por acaso, isso ocorre sempre que o filósofo desliza para a prescrição, se mantendo mais no âmbito da poética do que da estética.

## **Beethoven e sua obra-refutação**

Se até agora pôde ser verificada a possibilidade de se especular com alguma solidez sobre o silêncio de Hegel com relação a Beethoven, pode-se então direcionar este estudo a uma região mais interessante e movente, onde se procurará estabelecer uma narrativa possível sobre a posição de Beethoven.

Se desde a publicação póstuma dos *Cursos de Estética* a ausência do compositor foi notada, formular hipóteses mais específicas sobre os porquês jamais ocorreu seriamente. As razões são óbvias: retroceder aos anos em que Hegel fazia as suas preleções e calcular os impactos de sua recepção entre os compositores já seria tarefa especulativa difícil. Cruzar esses elementos com a possibilidade de examinar a sua recepção por Beethoven torna tudo mais movediço.

De fato, é impossível dar respostas precisas para algumas questões. Mas pode-se notar que um exame mais acurado no sentido da presente hipótese enriquece a abordagem dos textos de Hegel. Se analisadas as possibilidades em torno de Beethoven, buscando aquilo que se poderia hipoteticamente considerar o (não)diálogo entre os dois, é possível um resultado repleto de elementos interessantes para o pensamento sobre a relação entre música e filosofia, para muito além do objeto escolhido para este estudo.

No ponto em que agora se encontra o desenvolvimento deste estudo é importante que se rememore como vem se configurando a

hipótese: 1) Toma-se o silêncio de Hegel sobre Beethoven como proposital – verificou-se inclusive o que, para além deste silêncio, pode constar nas entrelinhas 2) Beethoven pode ter compreendido a fragilidade de determinado aspecto da estética hegeliana tentando respondê-la, ou revidar o desdém do filósofo no campo específico da arte, em especial em sua última sinfonia. 3) Ao respondê-lo, demonstrando a fragilidade de uma tese específica, Beethoven paradoxalmente comprova outra.

Na forma como se desenvolveu o pensamento até aqui, tal construção não pôde prescindir de ser ao mesmo tempo um exame no campo da filosofia em contraste com o campo da poética (o que seria a tal fragilidade na estética de Hegel) e da inserção da estética em determinado contexto histórico e cultural (em que contexto se dão os dilemas). Agora é necessário que se parta de um exame mais afeito ao campo da arte, tendo a poética como plano de expressão (como responde Beethoven no âmbito da *poiesis*). Por isso se caminha agora para a seguinte questão: ciente do desdém hegeliano sobre si, e ciente da prescrição de Hegel em suas preleções – que sacramentam a impossibilidade ou inviabilidade de associar música à poesia de Schiller –, teria Beethoven tentado provar o contrário, não só musicando a poesia de Schiller como inserindo-a no contexto de um gênero de música pura, justamente aquele de que Hegel desconfia? É possível. E essa mera possibilidade é fascinante. No entanto, o que se propõe neste estudo vai se perfazendo mais como uma especulação filosófica, que persegue uma parábola possível por dentre os labirintos factuais, do que propriamente a resolução acadêmica de problemas a partir de evidências incontestáveis.

Se de fato temos o magistral revide beethoveniano, para que se mantenha a honestidade com o leitor, é preciso demonstrar quais seriam os problemas desta admissão, oriundas das impossibilidades de conclusões, já que premissas inconfiáveis. Para que a abordagem da questão hegeliana sugira a resposta beethoveniana como fato, será preciso cruzar datas, atribuir importâncias, imaginar certas situações. Mas se verá que, mergulhada na areia movediça das probabilidades cambiantes, se pode estabelecer chaves hermenêuticas com importantes efeitos colaterais para o pensamento sobre música e filosofia, o que significa que mesmo que se reduza a uma fantasia filosófica, o processo de pensar estas relações já é válida *per se*.

É eis exposto o campo movente desses cruzamentos, resumido em seus principais problemas: os *Cursos* de Hegel foram publicados postumamente, a partir de suas preleções, em 1835. Tais preleções, apesar do sucesso incontestável de divulgação em larga escala das ideias do filósofo, podem jamais ter chegado aos ouvidos – sem intenção de ironia – do compositor. As preleções basilares que apresentaram as ideias estéticas do filósofo são de 1818 e 1820, mas foram aprofundadas até 1826, tendo a si ajuntado suplementos até 1829. Sabe-se que a *Nona Sinfonia* de Beethoven – onde se encontra o possível revide do compositor – foi composta entre 1817 e 1824, havendo, portanto, apenas uma pequena janela de intersecção temporal para as possibilidades que aqui se aventam. É nesta janela que um Beethoven já consciente do desdém de Hegel, e sabedor de suas prescrições e restrições sobre o uso da poesia de Schiller em música, poderia ter pensado em respondê-lo de forma tão contundente, através de uma sinfonia. A *Nona* seria então uma *obra-refutação*. Chega-se então a uma proposta inusitada: a grande inovação da última sinfonia de Beethoven – celebrar a união das artes irmãs (música e poesia) – teve motivações filosóficas, pretendidas como refutação às hipóteses de Hegel.

Malgrado baixas probabilidades suportem essa proposta, a favor tem-se que o desenvolvimento da *Nona Sinfonia* coincide de forma fascinante com o percurso das preleções. Porquanto seja difícil que Beethoven tenha tido acesso a qualquer conteúdo escrito, não é difícil que ele tenha sabido do desdém de Hegel em relação a si, dado não só a influência aguda do filósofo no pensamento germânico de então, como também sua influência sobre o próprio compositor<sup>12</sup>, o que aponta para a importância de se pensar o que aqui se quer pensar. E mais: recentemente a descoberta de um manuscrito base das preleções<sup>13</sup> mostra que em 1822/23 as ideias hegelianas sobre arte já estavam muito próximas do acabamento ideal, cujo conteúdo “completo” seria publicado nos *Cursos*, o que estimula ainda mais a especulação sobre as questões aqui levantadas, já que não só confirma a janela como a localiza para, com certeza, antes do término da sinfonia.

---

12 Importante rememorar a epígrafe deste estudo, onde Tostes aponta a influência hegeliana sobre Beethoven em sua *sonata op. 90* a partir de um estudo do musicólogo alemão Werner Korte, cuja referência não é citada.

13 A descoberta recente do manuscrito das preleções de Hegel na biblioteca Victor Cousin na França, publicado por Dario Giuliano em 2017, é um importante documento para o estabelecimento cronológico da elaboração das preleções. Em HEGEL, 1835 [2017].

Ditas todas essas coisas, seria possível encerrar essa curiosa especulação filosófica por aqui, no apego dos aspectos que corroboram a tese construída. No entanto, é preciso contrapor ainda outros elementos, para que avance ainda mais um movimento dialético de exposição de argumentos do qual sínteses também importantes possam vir à tona. Por isso, é preciso dizer que apesar das possibilidades surgidas da identificação daquela janela, vê-se que os pontos de apoio ainda permanecem por demais movediços, às vezes quase obrigando uma especulação pura, afinal, certas perguntas são de resposta impossível: as questões específicas sobre música apresentadas por Hegel chegaram a Beethoven antes ou depois da inclusão da poesia de Schiller na sinfonia<sup>14</sup>? Também não é possível saber qual o nível de impacto em Beethoven dos escritos sobre música quando foram apresentados apenas em sua forma oral, nem quando ele ocorreu, para termos certeza se o compositor pode ter ou não sabido do seu conteúdo na forma como ele parece ter sido apresentado. E mesmo que fosse sabido, se mantém impossível um nível razoável de certeza factual quanto ao momento do surgimento da ideia de incluir a *Ode* de Schiller na sinfonia.

Como o já demonstrado, se consideradas as informações de seu primeiro biógrafo, as possibilidades da janela receberiam um importante ponto de apoio no sentido de corroborar a hipótese da *Nona* como obra-refutação. Mas novos documentos e manuscritos têm aparecido ao longo dos anos demonstrando que muito dos relatos de Schindler são, como toda biografia, literatura quase ficcional, dizendo às vezes mais sobre o biógrafo do que sobre o biografado. E infelizmente ainda as informações sobre o processo de composição da *Nona*, no sentido de uma cronologia, se reduzem quase que exclusivamente ao relato deste que tem sido veemente contestado.

---

14 É bastante conhecido o relato de seu biógrafo Anton Felix Schindler (1795-1864), e por inverídico ou exagerado que ele possa ser, corroboraria a tese deste estudo, uma vez que localiza a inclusão da poesia na sinfonia para depois de elaboradas as preleções em suas configurações mais derradeiras. De qualquer maneira e apesar disso, se mantém válido lembrar: "(...) em fevereiro de 1824, este colosso foi concluído. (...) Terminado o quarto tempo, [Beethoven] começou uma luta singular. Tratava-se de encontrar um modo conveniente de introduzir a ode de Schiller. Um dia, ao entrar em seu aposento, Beethoven me gritou: 'Encontrei. Encontrei'. E me mostrou o rascunho no qual estava escrito: 'E agora cantemos o *lied* do nosso imortal Schiller'. Esta frase foi depois substituída por aquela em que o solista anuncia o início da ode: 'Amigos, mudemos de tom agora e entoemos cantos de alegria'" (SCHINDLER, 1900 [1835], p. 93).

## Beethoven: proprietário de um cérebro<sup>15</sup>

Sem dúvidas, a dificuldade de acesso à relatos confiáveis – em especial quando se cruzam dois campos na inteireza de suas possibilidades – deve ter desencorajado ao longo do tempo um pensamento mais sério sobre a relação Hegel-Beethoven. Mas a narrativa construída na forma deste estudo demonstra que é justamente esse aberto de possibilidades que torna mais atrativas abordagens dessa natureza. Além disso, especular sobre uma possível motivação para a invenção de uma das obras mais importantes de toda cultura ocidental vale um esforço de pensamento<sup>16</sup>.

Se colocada em perspectiva a trajetória feita até aqui, é difícil considerar apenas coincidência<sup>17</sup>, com relação à estética de Hegel, o curioso fato de que o compositor tenha escolhido justamente a poesia de Schiller para realizar uma das mais notáveis audácias da história da música, ao implementar, pela primeira vez, o uso de texto (consequentemente da voz humana) numa sinfonia, gênero puramente instrumental. Tomados todos os cruzamentos até aqui realizados, mesmo com toda a gama de variações probabilísticas envolvidas, é válido expor mais uma vez a síntese do percurso deste estudo, que se aos mais céticos se aproximará mais de uma “fantasia filosófica”, aos entusiastas dará margem para que a discussão se desdobre ainda mais. Numa *quase-conclusão* vale a auto sentença de Beethoven, como sendo “proprietário de um cérebro”. Aliás, é o conhecido temperamento do compositor, a maior parte das vezes irônico e irascível, que nos permite um exame do problema: quando o mais influente e admirado filósofo do seu tempo o desdenha em suas preleções (e o critica nas entrelinhas), dando primazia a muitos outros compositores em detrimento de si, é

---

15 Alusão ao modo como, ironicamente, Beethoven responde a um cartão de seu irmão, que atribuía a si o título de “proprietário de terras”.

16 Novamente merece menção quem primeiro pensou que tal estudo pudesse ser realizado, Tostes: “E a gente pergunta sem querer: Por que logo a Ode de Schiller? Os libretistas sobravam naquela época e todos os grandes, de Bach a Mozart, recorriam aos seus préstimos literários. Não seria um revide beethoveniano à afirmação do pontífice da filosofia? Eis um ponto que a crítica poderia investigar com base nessa interessante coincidência” (WAGNER, 1987, p. 7).

17 A tese da “coincidência” pode ser reforçada pelo fato de que talvez Beethoven já pensasse em compor um *Lied* sobre poesia de Schiller em sua juventude. Obviamente que isso não eliminaria a possibilidade de que o comentário hegeliano possa ter estimulado um projeto anterior não realizado. Mas assumindo a não confiabilidade do relato de Schindler mesmo quando contrário, também se deve assim assumi-lo quando está a favor da tese deste estudo. Por isso a ideia do revide não pode e nem deve ser descartada.

preciso uma resposta à altura desse silêncio. Beethoven é perspicaz o suficiente para saber que, se as elucubrações filosóficas de Hegel o elevaram ao patamar mais alto do pensamento germânico, ele peca em matéria de música. E peca justamente por enveredar nesse campo propositivo de como a arte deve ser, explorando aquilo que, justificativa do próprio filósofo, ele não domina – os problemas de *poética* musical. E seu maior pecado é, dentre todas as normativas, a asseveração de que o *pathos* da poesia de Schiller excederia as possibilidades da música, e por isso não seria apropriada como texto musical. Então é no campo da arte, e não da filosofia, que Beethoven responde ao programa hegeliano mostrando, pleno em seu mister, que não só a poesia de Schiller pode servir à música, como ela dá vazão a uma proposta revolucionária, no mais complexo e monumental gênero da música sinfônica. A *Ode an die Freude* de Schiller torna-se, então, o *finale* da *Nona Sinfonia* de Beethoven, até hoje aclamada como um dos mais perfeitos exemplares da música ocidental. Ao fim e ao cabo, teria Beethoven provado que o programa hegeliano estaria equivocado? Afinal, refuta o filósofo quando a um só passo usa o poema de Schiller – colocado por Hegel como um limite para a música – fazendo-o ainda no âmbito do mais monumental e complexo gênero musical do século XIX, propondo um casamento entre música e poesia que refuta a abordagem frágil de Hegel. Em outras palavras, Beethoven teria provado que se pode, em matéria de relação música-texto, entremear as complexidades da música e da palavra, mesmo que ambos possuíssem níveis muito profundos de *pathos*, semântica e estrutura. Não por acaso, teria usado a *Ode* de Schiller num gênero de música puramente instrumental, em que a música deve se bastar por si mesma: uma autêntica ironia, configurada como resposta nos signos da música que Hegel desconfia. Beethoven, assim, teria dado também uma resposta ao dilema kantiano, tornando indiferentes de um ponto de vista artístico a música pura ou acompanhada/suportada pela palavra. Desse modo se perfaz a *Nona* como obra-refutação.

Lido assim, esse panorama demonstraria Beethoven não apenas como um músico-filósofo, mas também o vencedor desta *querelle* muito peculiar. Mas se Beethoven vence por ter identificado na estética hegeliana essa fragilidade (a confusão entre *poética* e filosofia), dando-lhe uma resposta visceral no campo da *poética*, só poderia estar sacralizada sua vitória após uma análise também no campo da *poética*. Para tanto, é apropriado que este estudo avance em direção ao rompimento de mais uma camada hermenêutica. O uso da *Ode* de Schiller como *finale* da *Nona*, analisado do ponto de vista da *poética*

musical, teria refutado *ipso facto* a hipótese hegeliana do cruzamento de complexidades?

## Epílogo: O revés do revés

Como já demonstrado neste estudo, as expressões que melhor sintetizariam a teoria hegeliana sobre a relação entre música e palavra poderiam ser *complexidade e autonomia*. Pode-se deduzir de seus escritos que a chave poética para que a construção de uma obra que pressuponha essa relação logre sucesso é a justa medida no equilíbrio entre complexidades da música e da palavra e o grau de autonomia de cada uma delas. A rigor, música complexa e mais autônoma se relacionaria melhor com maior simplicidade (não banalidade) poético-literária. Música simples e menos autônoma serviria melhor aos textos mais complexos, poéticos. Hegel não desenvolve essa ideia com rigor. Mas vê-se que há uma clara tentativa de prescrever melhores possibilidades de que, na relação entre as artes, uma não subjugue a outra. Para Hegel, a poesia de Schiller seria um limite, ou seja, traria a impossibilidade de realização desse projeto de equilíbrio. A partir da hipótese aqui levantada, ao utilizar a poesia de Schiller em sua sinfonia de forma tão eficaz, Beethoven teria refutado a tese hegeliana.

Mas se de fato o método da presente proposta reside no exame das imbricações entre poética e estética, seria de todo desejável que se verificasse em que sentido se pode falar de complexidade e autonomia musical na sinfonia de Beethoven.

Por monumental que seja a *Nona*, com seus imponentes 80 minutos de duração divididos em 4 movimentos, na qual o compositor lança mão de uma diversidade impressionante de recursos composicionais, tipos de textura musical, inovações harmônicas e formais; por profunda que seja semanticamente e autônoma enquanto arte puramente musical; por complexo que seja o encadeamento de eventos musicais que desde o início da sinfonia prepara condições consistentes para que a introdução da voz através do poema de Schiller não soe como um elemento alienígena no último movimento; por difícil que tenham sido os oito anos da costura artesanal da peça, em especial a própria introdução da Ode de Schiller: do ponto de vista da poética pode-se ainda indicar uma irônica virada nesta relação da sinfonia com o programa hegeliano.

Demonstrar essa virada em todos os seus pormenores demandaria uma análise técnica mais profunda, já muito realizada fora do âmbito da estética, em especial pelas disciplinas de análise musical que partem de estratégias de abordagem empírico-matemáticas. Estas, em parte, estariam acessíveis somente aos especialistas e ainda assim não responderiam às perguntas dentro do âmbito aqui proposto. Por isso aqui se dará uma formulação mais simples.

Por musicalmente exaustiva que seja uma obra da magnitude da *Nona*, essa complexidade se dá no encadeamento de eventos: temas musicais que devem ser desenvolvidos, a estrutura formal que, no classicismo, é composta por relações de consistência tanto na formação micro – da construção dos motivos melódicos à concatenação de motivos na formação de um grande tema melódico – e macro: o modo como essas relações possuem um ideal de proporcionalidade, e os temas e motivos que se movem sobre os encadeamentos harmônicos e se distribuem no tempo enquanto discurso articulado. É certo que pôr junto tudo isso em uma obra demanda um esforço e uma energia inventiva que resultaram numa obra monumental. No entanto, em música é possível – devido ao seu caráter eminentemente matemático – reduzir os parâmetros de modo que se desnudem certos elementos essenciais. No caso da poética beethoveniana, é possível reduzir toda obra sinfônica a noções mais simples, como melodia acompanhada, por exemplo, de modo que se verifique, por detrás de artifícios texturais e de instrumentação, o que está no âmago da composição. A obra não continua sendo exatamente a mesma obra, é certo<sup>18</sup>, mas apenas no sentido em que um corpo inanimado não é mais uma pessoa, mas se

---

18 Para o não especialista é importante a compreensão de que, grosso modo, o processo de *redução* consiste num procedimento composicional comum no universo da música sinfônica, em que uma obra de instrumentação vasta – como uma sinfonia ou uma ópera, por exemplo –, onde inúmeros instrumentos e vozes atuam, é reescrita frequentemente para piano ou piano e voz (ou instrumento solista). São múltiplas as finalidades: didático-pedagógica (um pianista pode tocar uma obra sinfônica em seu instrumento; um musicólogo acessa ou demonstra mais facilmente os parâmetros de uma obra sinfônica); para viabilizar ensaios (o piano cumpre o papel de orquestra reduzida para acompanhar os cantores nos ensaios de uma ópera ou musical, de modo que não seja preciso sempre uma orquestra com muitos músicos em todos os ensaios; um solista pode ensaiar um concerto com acompanhamento do piano antes de iniciar os ensaios com a orquestra etc.). O inverso deste procedimento é o procedimento composicional onde uma obra composta originalmente para um instrumento (o piano, por exemplo) é instrumentada/orquestrada de modo a se “expandir”. Exemplos paradigmáticos são as *Variações Holberg* de Edvard Grieg (realizado pelo próprio compositor) e *Quadros de uma Exposição* de Modest Mussorgsky, cuja versão “expandida” é de Maurice Ravel.

descobrem os mesmos órgãos se dissecado. Se assim fizermos no trecho específico em que emerge a Ode a Alegria, chegaremos a isso:



Figura 1 - Excerto extraído de SCHINDLER, 1900 [1835]

Obviamente este tema se desdobra entre solistas, coro e orquestra em possibilidades bastante intrincadas. Mas, mesmo para aqueles que não compreendem este código de grafia, a partitura, deve ficar claro que se trata de uma melodia bastante simples. Na verdade, é tão simples e cantável, que o maestro Hebert von Karajan rearranjou-a em 1972 para se tornar o hino da União Europeia<sup>19</sup>. Em outras palavras, este tema se presta à ideia do texto reforçando o caráter de hino, portanto algo que possa ser cantado comunitariamente, que possa ser memorizado instantaneamente. Não por acaso tornou-se uma das mais conhecidas melodias do mundo, acessível mesmo a quem falta qualquer estudo ou conhecimento formal de música<sup>20</sup>. Ela é, talvez, o mais simples dentre todos os temas de obras sinfônicas consideradas maiores na história da música, justamente por ser absolutamente trivial ritmicamente e completamente diatônico, baseado em uma única escala

---

19 Em 1972 o tema musical composto por Beethoven foi oficialmente adotado pelo Conselho da Europa. O maestro alemão Herbert von Karajan realizou os três arranjos oficiais: um para piano, um para instrumentos de sopro e outro para orquestra. Em 1985 a União Europeia adotou o mesmo símbolo com todos os significados a ele inerentes.

20 Não é surpreendente que a torcida da Coreia do Sul entoasse com muita eficácia essa melodia com as palavras 대한민국 (*Daehanmingug*: Coreia do Sul) na Copa do Mundo de Futebol de 2002.

maior. Do ponto de vista harmônico, o acompanhamento também é, consistente com o caráter da melodia, bastante simples. Ao modo de um acompanhamento coral, acordal, todo o efetivo orquestral pode se reduzir a isto:.

The image displays a musical score for piano accompaniment, consisting of four systems of staves. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a simple, chordal style, characteristic of a choral accompaniment. The first system shows a series of chords in the treble and a simple bass line. The second system continues with similar chordal textures. The third system features a more active bass line with eighth notes. The fourth system concludes with a final chord and a double bar line.

Figura 2 - redução minha

Obviamente os desdobramentos do tema principal do hino e sua concatenação com temas expostos em todos os movimentos anteriores também são perpassantes da continuidade do poema de Schiller, ganhando em alguns momentos em complexidade técnica (as partes solistas e corais são de fato muito difíceis), profundidade e *pathos*, porém sem nunca perder o caráter do tema principal, de hino comunitário, simples e direto.

E o que isso quer dizer? Talvez, o revês do revês. Se for o caso, trata-se de uma ironia filosófica. Hegel desdenha Beethoven, talvez por receio da supremacia que a música absoluta passava a representar, talvez por desconfiança do caminho para o qual a poética beethoveniana parecia apontar, e receio de que ele pudesse se tornar hegemônico. De todo modo, identificado nas entrelinhas, o compositor prova a fragilidade da estética hegeliana com uma obra-refutação. Mas se Beethoven provou a eficácia da associação da poesia de Schiller com a música, só provou-a usando-a num contexto poético que pode conotar um apelo à simplicidade musical, o que, à revelia e colateralmente comprova a (outra) tese de Hegel. Ao fim e ao cabo a profundidade da poesia de Schiller (e de qualquer outra) é, nas mãos habilidosas de um grande compositor, absolutamente compatível com música. Porém, Beethoven sabe: é preciso aquele equilíbrio entre complexidades do qual Hegel falava.

Eis um fechamento à altura de um estudo que pode ser lido também como uma fantasia filosófica: talvez um justo empate. No entanto, é óbvio que a hermenêutica de uma relação como essas, mesmo não sendo uma especulação livre, é quase inexaurível, e se relação for invertida, caberia ainda examinar em que sentido a poesia de Schiller poderia ser considerada no âmbito desta complexidade apontada. Mas então se estaria adentrando no universo do *logos* próprio de outra forma de arte. Permanece, de qualquer modo, que um estudo como este deixa contribuições que transcendem o objeto específico da análise, pois coloca em foco a própria possibilidade de abordagem da arte em suas possibilidades técnicas diversas na sua relação com a filosofia, consequência também da possibilidade de exame da relação entre artistas e filósofos.

## Referências

DAHLHAUS, Carl. *Estética Musical*. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Edições 70, 2003.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Volume III. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. Consultoria: Victor Knoll. São Paulo. Edusp, 2002 [1835].

HEGEL, G. W. F. *Estetica. Il manoscritto della «Bibliothèque Victor Cousin»*. A cura di Dario Giugliano. Turim. Giulio Einaudi Editore, 2017.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 3<sup>o</sup> ed. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012 [a partir da 2<sup>o</sup> edição alemã, 1793].

PAREYSON, Luigi. *Estética – Teoria da Formatividade*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993 [1<sup>o</sup> ed. 1954].

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 3<sup>o</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001 [1<sup>o</sup> ed. italiana 1966].

SCHINDLER, Anton. *The Life of Beethoven*. Ed. Ignaz Moscheles. Trad. Henrich Döring. Boston: Oliver Ditson Company, 1900 [1841].

SENNER, Wayne M.; WALLACE, Robin; MEREDITH, William. *The Critical Reception of Beethoven's Compositions by His German Contemporaries*, volume 2. University of Nebraska Press - Sample Books and Chapters, 2001.

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Trad. Theodemiro Tostes. Porto Alegre: L&PM Editores S/A, 1987 [1870].

WALLACE, Robin. *The Critical Reception of Beethoven's Compositions by His German Contemporaries*, opus 125. Trad. Ed. Robin Wallace. Center for Beethoven Research, Boston University, 2017.

## Sobre o autor

### Lucas Eduardo da Silva Galon (\*1980)

Compositor, multi-instrumentista, regente e pesquisador de Ribeirão Preto. É Doutor e Mestre em Artes - filosofia da música - e graduado em Música, sempre pela ECA-USP. É docente na Universidade de Ribeirão Preto (UNAERP), tendo lecionado também na UfSCar. É diretor artístico-pedagógico da Academia Livre de Música e Artes (ALMA), Instituição Aparecido Savegnago e USP Música-Criança. Atua como instrumentista no Brasil Matuto Ensemble. É diretor do Festival Música Nova “Gilberto Mendes” desde 2017, função que também exerce no Festival Fiato al Brasile na Itália desde 2016. Atuou como regente na Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, USP Filarmônica, Orquestra Jovem Acadêmica (ALMA) e dirigiu por 3 anos o Coro Experimental da UNAERP. Tem atuado com frequência como diretor musical e artístico de óperas e concertos internacionais no Brasil, Itália e EUA. Suas obras musicais e trabalhos acadêmicos têm sido com frequência apresentados no Brasil, Portugal, Itália, Suíça e Estados Unidos.

Recebido em 19/11/2019

Aprovado em 17/02/2020



Revista da Tulha

USP