



# Revista da Tulha

2018 · JAN-JUN · VOLUME 4 · NÚMERO 1 · ISSN 2447-7117





# Revista da Tulha

Revista acadêmica de música

## **UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

Prof. Dr. Marco Antonio Zago  
REITOR

Prof. Dr. Vahan Agopyan  
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. Dr. Fernando Crespo 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

Cristiano Ferrari.  
PROJETO GRÁFICO

Robson Santos | Tikinê  
DIAGRAMAÇÃO E ARTE FINAL

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

FOTO DA CAPA: Fragmento do Quarteto n. 3 de Camargo Guarnieri (p. 189 ).

## 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 4, Número 1, 2018  
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), Lívio 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), Anaís 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), Jorge Antunes (Universidade de Brasília), Lívio Tragtenberg (Compositor, Editora Perspectiva), Maria Alice Volpe (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Marisa Fonterrada (Universidade Estadual Paulista), Martha Tupinambá de Ulhôa (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)

Consul 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, Eliana das Neves Araujo, José Gustavo Julião de Camargo, Lucinéia Martins Levandosqui, Luiz Aparecido dos Santos, Sonia Regina de Oliveira, Tiago Araújo 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. 4, n. 1 (jan/jun 2018), Ribeirão Preto, SP: o Departamento, 2017 – 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 Mário de Andrade, Monte Alegre, Ribeirão Preto - SP, 14040-901  
Telefones: +55 (16) 3315-9060 e +55 (16) 3315-3136

## SUMÁRIO

- 7 EDITORIAL
- 9 O USO DE ELEMENTOS E FIGURAS RETÓRICAS NO *LAUDATE PUERI* DE ANDRÉ DA SILVA GOMES  
Elizl Almeida Soares
- 35 VILLA-LOBOS E TOM JOBIM: UMA ANÁLISE DE INFLUÊNCIAS  
Juliana Ripke
- 69 ENTRE O ERUDITO E O POPULAR: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS NA FORMAÇÃO DA MÚSICA URBANA BRASILEIRA  
Luciana Fernandes Rosa & Silvia Maria Pires Cabrera Berg
- 91 ALMIR SATER: CONSIDERAÇÕES SOBRE A INSTRUMENTAÇÃO DA COMPOSIÇÃO “LUZEIRO” DO ÁLBUM *INSTRUMENTAL*, LANÇADO EM 1985  
Max Junior Sales
- 108 O BARBEIRO DE SEVILHA: ANÁLISE DE ALGUNS ASPECTOS DA INTERTEXTUALIDADE ENTRE A COMÉDIA DE BEAUMARCHAIS E O LIBRETO DA ÓPERA DE ROSSINI  
Regina Rocha
- 138 CONTRIBUIÇÕES DA RÍTMICA DE DALCROZE À PREPARAÇÃO DO COLABORADOR MUSICAL  
Daniela Amaral Rodriguez Nicoletti & Silvia Berg
- 162 ENTRE A “OCUPAÇÃO” E A “PROFISSÃO”: CONSIDERAÇÕES SOBRE O TRABALHO NA MÚSICA  
Helder Danilo Capuzzo
- 174 REQUERIMENTO AO CONSELHO DA CIDADE DE LEIPZIG  
Rubens Russomanno Ricciardi & Dorothea Hofmann
- 184 EDIÇÃO CRÍTICA DO *QUARTETO Nº 3* (1962) DE MOZART CAMARGO GUARNIERI  
Diego Rueda & Lucas E. S. Galon

## EDITORIAL

Neste número, a *Revista da Tulha* segue publicando as pesquisas realizadas no âmbito do Núcleo de Apoio à Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-Cipem) do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, parte da Universidade de São Paulo, além de autores do país e do exterior – sempre na perspectiva de dar um panorama, o mais amplo e diversificado possível, do que vem sendo pensado e discutido nos estudos musicais.

Eliel Almeida Soares traz uma pesquisa sobre o uso de figuras de retórica em André da Silva Gomes, evidenciando seu uso consciente pelo compositor. O artigo também contextualiza o emprego da retórica desde o século XVI até o início do XIX, apontando o interesse da Musicologia nessa área nos últimos 50 anos.

Juliana Ripke reconhece o senso comum de que a obra de Villa-Lobos exerceu e exerce influência sobre a música popular brasileira, em especial na obra de Tom Jobim, e traz sua contribuição para uma análise aprofundada dessa influência, uma vez que são raros os trabalhos acadêmicos que se ocupam disso. O artigo evidencia também a mudança na recepção e na apropriação da obra do autor da *Bachianas* ao longo do tempo.

Luciana Fernandes Rosa e Silvia Berg analisam os “processos de construção e desenvolvimento dos gêneros musicais formadores da música brasileira, bem como os mecanismos de apropriação e transferência de gêneros entre o universo erudito e o popular”, à luz dos conceitos desenvolvidos por Didier Francfort.

A composição “Luzeiro”, de Almir Sater, é objeto de uma “audição crítica” por Max Junior Sales, que busca analisar a instrumentação da composição devido à relevância que adquiriu no âmbito das inovações realizadas nesse universo musical.

Alguns aspectos de intertextualidade em *O barbeiro de Sevilha*, de Rossini, são analisados por Regina Rocha, buscando compreender o contexto histórico e a elaboração do enredo que se adequa a uma nova estética em formação, possível razão de sua popularidade.



As contribuições de Dalcroze são vistas no trabalho de Silvia Berg e Daniela Amaral Rodrigues Nicoletti como meio de desenvolver a integração entre corpo e audição no trabalho do pianista colaborador, superando arritmias e automatismos.

Indagações sobre a profissão do músico são tratadas no artigo de Helder Danilo Capuzzo, ao discutir as categorias ocupacionais e ontológicas da área, revelando as ambiguidades próprias do campo.

Rubens Russomanno Ricciardi e Dorothea Hofmann trazem a tradução de uma solicitação de Johann Sebastian Bach, de 1730, aos integrantes do colegiado de Leipzig, apontando problemas na “música sacra” e sua preocupação na performance musical. Entende-se por esse documento que a música, para Bach, era uma questão artística, e não de fé ou louvor.

Diego Rueda & Lucas E. S. Galon apresentam uma edição crítica do *Quarteto nº 3*, de 1962, de Camargo Guarnieri, incluindo a partitura completa e suas respectivas partes individuais, a partir dos manuscritos do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo, para preencher a lacuna existente ainda hoje de edições desse autor.

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro  
Editor-Gerente

# ○ USO DE ELEMENTOS E FIGURAS RETÓRICAS NO *LAUDATE PUERI* DE ANDRÉ DA SILVA GOMES

## *THE USE OF ELEMENTS AND RHETORICAL FIGURES IN LAUDATE PUERI BY ANDRÉ DA SILVA GOMES*

Eliel Almeida Soares  
Universidade de São Paulo  
eliel.soares@usp.br

### Resumo

○ artigo apresenta o uso de elementos e figuras retóricas no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes. Para tanto, haverá uma breve contextualização sobre o emprego retórico na música do final do século XVI até os primórdios do século XIX. Posteriormente, será exposto o interesse da musicologia dos últimos cinquenta anos em compreender a elaboração das estruturas retóricas. Conseqüentemente, mediante uma metodologia apoiada em análises retórico-musicais e em conformidade ao texto litúrgico, às funções harmônicas e à ordenação do discurso musical, se evidenciará que nessa obra esses recursos retóricos eram usados de maneira consciente pelo compositor.

**Palavras-chave:** retórica; análise musical; André da Silva Gomes; música colonial brasileira.

### Abstract

The article presents the use of elements and rhetorical figures in *Laudate Pueri* by André da Silva Gomes. Thus, there will be a brief contextualization about the rhetorical use in music from the late 16th century until the early 19th century. Afterwards, the interest of musicology of the last fifty years in understanding the elaboration of rhetorical structures will be exposed.

Consequently, through a methodology based on rhetorical-musical analyses and in conformity with the liturgical text, the harmonic functions and with the ordering of the musical discourse, it will be evident that in this work these rhetorical resources were consciously used by the composer.

**Keywords:** rhetoric; musical analysis; André da Silva Gomes; Brazilian colonial music.

## Introdução

Essencial para a constituição de um discurso, a retórica é o instrumento de persuasão objetivado em convencer o público através do emprego de artifícios linguísticos (ABBAGNANO, 2007, p. 856). Em outras palavras, a finalidade precípua da arte da eloquência é a produção de um enunciado eficaz e consistente, o qual serve de embasamento e auxílio ao orador para adesão favorável dos ouvintes à tese por ele apresentada, evidenciando, dessa maneira, sua habilidade em empregar a linguagem para mover os afetos dos ouvintes (GUIMARÃES, 2004, p. 145). Para tanto, são necessários vários recursos, como metáforas, analogias, alegorias e figuras retóricas, os quais podem ser examinados desde a civilização greco-romana (SOARES; NOVAES; MACHADO NETO, 2012b, p. 301). Diversos pensadores e teóricos como Aristóteles (394-322 a. C.), Cícero (106-43 a.C.), Quintiliano (c. 35-c. 96), Santo Agostinho (354-430), Santo Isidoro de Sevilha (570-636), entre outros, influenciaram o pensamento de vários tratadistas retórico-musicais, além de grande parte dos compositores do último quartel do século XVI e do princípio do século XIX (SOARES; NOVAES; MACHADO NETO, 2012a, p. 71). Desse modo, na música produzida nesse período eram colocados em prática os mesmos processos e dispositivos retóricos pelos autores, com o objetivo de clarificar o conteúdo dos enunciados musicais (SOARES; MACHADO NETO, 2015, p. 337).

Não obstante, esses preceitos são evidenciados na *Arte explicada de contraponto*, de André da Silva Gomes (1752-1844)<sup>1</sup>, que recomenda ao compositor estar bem informado, além de utilizar suas

---

1 Régis Duprat enfatiza que o tratado pode ser localizado em cópia escrita em 1830 por Jerônimo Pinto Rodrigues, sem mencionar precisamente a data do exemplar original (DUPRAT et al., 1998, p. 9).

formulações musicais com organização e diligência. Por fim, é ressaltado que o compositor deveria verificar, estudar e imitar os ótimos tratados dos notabilíssimos mestres, além de embasar-se nos princípios próprios das faculdades retórica e poética (DUPRAT et al., 1998, p.179-180).

Em outro trecho de seu tratado, Silva Gomes salienta a relevância da instrução retórica para que os compositores pudessem obter uma exposição segura e sólida:

Daqui pode concluir que o **Compositor instruido**, não so como **Filosopho**, a entidade diferente de cada hum dos sobreditos empregos; podendo justamente distinguir o **Contraponto Harmonia Docente**, e a **Composição Harmonia Utente**, isto he, parte que dá preceitos; e parte, que os apprezenta em execuçaõ; mas tambem pode observar como **Rhetorico** a analogia da **Faculdade Harmonica com a Faculdade Rhetorica**; aqui se observa o **Contraponto relativo à parte da Invençaõ e a Composição relativa à Disposição e à Elocuçãõ**. Na Dissertaçaõ, que serve de principio a esta obra, fica [após?] demonstrando, quanto **He precioza ao Compositor a Instruçaõ Literaria** [sic]. (SILVA GOMES, lição nº 1 f. 2. Nota do original apud DUPRAT et al., 1998, p. 17-18, grifos nossos).

Em suma, apoiando-se nessas afirmações, este artigo expõe o uso de elementos e figuras retóricas no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes, evidenciando que tais mecanismos eram aplicados com a finalidade de efetuar um discurso persuasivo e eloquente. A metodologia usada consiste em análises retórico-musicais, relacionadas ao texto litúrgico, à harmonia e disposição do discurso musical, as quais serão apresentadas ao longo do trabalho.

## **O interesse da retórica musical para a musicologia dos últimos cinquenta anos**

Indispensável para a formulação das estruturas discursivas nas músicas produzidas durante o final do século XVI e princípio do século XIX, a retórica contribuiu para o esclarecimento de sua aplicação relacionada com a gramática e adequação na linguagem musical vigente da época.

Tal processo foi constituído por intermédio de uma sistematização e teorização incrementada e aperfeiçoada por diversos autores, cuja premissa se fundamentava nos notabilíssimos mestres da retórica clássica, estabelecendo, assim, uma nomenclatura conhecida como *Musica Poetica*. Nessas obras, eram ressaltados os métodos e dispositivos necessários para que a música pudesse estar em consonância a um discurso eminentemente elaborado e organizado por elementos retóricos, objetivados em atrair, persuadir, impelir e mover os afetos de quem ouve (SOARES; MACHADO NETO, 2016, p. 651-652).

Nesse sentido, em seguimento à tradição de insignes tratadistas da música poética e retórica musical, como Gioseffo Zarlino (1517-1590), Callus Dressler (1533-1589), Johannes Nucius (1556-1620), Joachim Burmeister (1564-1629), Johannes Luppilus (1585-1612), Marin Mersenne (1588-1648), René Descartes (1596-1650), Athanasius Kircher (1601-1680), Wolfgang Caspar Printz (1641-1717), Johann George Ahle (1651-1706), Johann Mattheson (1681-1764), Johann Gottfried Walther (1684-1748), Johann Adolf Scheibe (1708-1776), Heinrich Christoph Koch (1749-1816) e Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), para citar alguns, a musicologia dos últimos cinquenta anos iniciou várias pesquisas, tendo como meta observar a relação entre música e afeto, ou seja, análises musicais visando à clarificação dos mecanismos empregados na constituição do discurso musical (SOARES; MACHADO NETO, 2016, p. 652).

Confirmando, dessa forma, que a retórica musical é um campo vasto, onde inúmeros trabalhos especializados são editados anualmente, devido aos abundantes tratados publicados entre 1535 e 1802 estabelecerem um elo com o *corpus* teórico do sistema retórico-musical, servindo de embasamento às atuais pesquisas acerca da poética musical barroca e clássica (LÓPEZ CANO, 2000, v. 1, p. 7).

## As fases retóricas

Por intermédio de Aristóteles, a retórica foi reabilitada e integrada numa visão sistemática do mundo, onde ocupa seu lugar. Em outras palavras, Aristóteles transformou a retórica num sistema, o qual posteriormente seus sucessores trataram de desenvolver, porém mantendo suas características principais (REBOUL, 2004, p. 43).

Dessa forma, para melhor entendimento de como é organizado o discurso musical e o modo de o compositor trabalhar com cada elemento retórico, é relevante salientar que, com o passar dos tempos, estabeleceu-se como se conhece hoje a distribuição das cinco fases retóricas, expostas a seguir.

- *Inventio* – são descobertas pelo orador as ideias e os argumentos que sustentarão a sua tese, podendo abranger o ato de criação, das ideias musicais, entre outros.
- *Dispositio* – são distribuídos e ordenados ideias e argumentos localizados na *Inventio*.
- *Elocutio* – refere-se ao estilo. Nessa fase são estabelecidos os procedimentos de cada ideia para o desenvolvimento de cada parte e da sua ornamentação. É denominada *Decoratio* ou *Elaboratio* por outros autores.
- *Memoria* – são os mecanismos e processos empregados para memorizar o discurso e, por extensão, o sistema operacional de cada fase retórica.
- *Pronuntatio* – quando o discurso é proferido. É a última fase retórica, também conhecida como *Actio* ou ação (atuação). Corresponde à *performance*, ou seja, à interpretação diante do público.

Referente à *Dispositio*, alguns tratadistas, como Gallus Dressler e posteriormente Joachim Burmeister, estabeleceram uma versão simplificada em três partes (*Exordium*, *Medium* e *Finis*). Todavia, em conformidade aos mestres da retórica e oratória clássica, Johann Mattheson ordena em seis partes, desta forma:

- *Exordium* – começo do discurso.
- *Narratio* – narração ou divulgação dos fatos.
- *Propositio* ou *Divisio* – esclarecimento da tese fundamental.
- *Confutatio* – refutação aos argumentos apresentados e contra as provas contrárias. Nessa parte se localizam as ideias contrastantes.
- *Confirmatio* – confirmação da tese inicial.
- *Peroratio* – conclusão (BUELOW, 2001, p. 261-262).

## Análise retórico-musical do *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes<sup>2</sup>

### *Inventio*

Tendo seu texto extraído do livro dos Salmos (Ps. 112/113)<sup>3</sup>, o *Laudate Pueri* tem como epígrafe o Senhor, como o maior e mais digno objeto de louvor.

*Laudate, pueri, Dominum; laudate nomen Domini.  
Sit nomen Domini bebedictum, ex hoc nunc et usque in  
sæculum.  
A solis ortu usque ad occasum; laudate nomen Domini.  
Excelsus super omnes gentes Dominus, Et super caelos gloria eius.  
Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat, et humilia  
respicit in caelo et in terra?  
Suscitans a terra inopen, et de stercore erigen pauperem:  
Ut collocet eum cum principibus, cum principibus populi sui.  
Qui habitare facit sterilem in domo, matrem filorum lætanterm.  
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio  
et nunc et semper et in sæcula sæculorum. Amen.*

Louvai, ó servos, louvai o nome do Senhor.  
Seja louvado o nome do Senhor, desde agora e para sempre.  
Desde o nascer do sol até o seu ocaso, seja louvado o  
nome do Senhor.  
Excelso é o Senhor, sobre todas as gentes e a sua glória  
está acima dos céus.  
Quem há como o Senhor nosso Deus, que está nas alturas,  
e abaixa os olhos sobre o céu e sobre a terra?  
Levanta do pó o desvalido, e tira da imundície o pobre,  
Para o colocar com os príncipes, com os príncipes do seu povo.  
E a que era antes estéril, fá-la viver em sua casa, como mãe  
de seus filhos.  
Glória ao Pai ao Filho e ao Espírito Santo. Assim como era  
o princípio, agora e sempre e por todos os séculos dos  
séculos. Amém.

---

2 Conforme o catálogo das obras de André da Silva Gomes, organizado por Régis Duprat, esse salmo é datado de 1780 (DUPRAT, 1995, p.185) e faz parte de um conjunto de três salmos que inclui igualmente o Salmo 121, *Lætatus Sum*, e o Salmo 126, *Nisi Dominus*. Esse conjunto foi escrito para as Vésperas de Nossa Senhora.

3 Salmo 112 seria o número na bíblia católica; já na bíblia protestante o texto está escrito no número 113.

Nos dez versículos desse Salmo, o salmista conclama os que devotam sua fé ao Senhor a louvá-lo, em todas as gerações e séculos. Esse ato se deve ao fato de Deus estar acima da criação, todavia Ele se faz presente ao seu povo. Somado a isso, para o povo hebreu esse Salmo é o primeiro dentre os vários que celebram as grandes festas anuais da Páscoa, das Semanas dos Tabernáculos, da Lua Nova e da Dedicção do Templo<sup>4</sup> (ALMEIDA, 1999, p. 697).

Enfim, essa obra é constituída por 69 compassos, num andamento *Andante* na tonalidade Sol maior, ordenados em seis partes da *Dispositio*, trabalhadas pelo compositor com o propósito de despertar no ouvinte seus afetos.

## ***Dispositio***

### ***Exordium***

O Salmo se inicia de maneira veemente e jubilosa; todas as vozes, por meio da dinâmica *forte*, entoam a expressão *Laudate pueri Dominum* (Louvai ó servos do Senhor). Nota-se, de igual forma, que André da Silva Gomes utiliza a *Epizeuxis*, *Palilogia* e a *Synaeresis*<sup>5</sup>, para reforçar ainda mais o afeto de júbilo e enaltecimento quando a palavra *laudate* é repetida por três vezes. Além disso, na mesma palavra o autor coloca em saliência as sílabas *da* e *te* entre as funções da Tônica e Dominante com terminação na Cadência Autêntica Imperfeita. Por fim, no compasso 5, antes da entrada do solo, a pausa nas quatro vozes poderia ser considerada uma *Aposiopesis*, no entanto, para alguns tratadistas como

---

4 A festa da Páscoa ocorria no 14º dia do primeiro mês (*Abibe*/março-abril). Ela lembra a libertação dos hebreus da escravidão do Egito. A festa das Semanas dos Tabernáculos acontecia entre os dias 15 e 22 do sétimo mês (*Tisri*/setembro-outubro), e nela era observada a provisão que Deus dava ao seu povo. A festa da Lua Nova ou das Trombetas ocorria no primeiro dia do sétimo mês (*Tisri*/setembro-outubro), e nela acontecia um descanso, um memorial, com sons de trombetas, quando nenhum trabalho poderia ser realizado; todavia, haveria de ser realizada uma oferta de sacrifício ao Senhor. Por fim, a festa da Dedicção do Templo, que tem oito dias de duração, celebra-se no nono mês (*Quisleu*/novembro-dezembro). Essa festa comemora a purificação e restauração do templo nos tempos de Judas Macabeu e a revolta judaica contra Antíoco Epifânio (164 a.C.) (ALMEIDA, 1999, *passim*).

5 As definições, citações e referências de todas as figuras retóricas serão apresentadas no tópico "Figuras observadas na obra", através de uma tabela. Outro ponto a ser salientado são as cores em forma retangular, que foram usadas somente para diferenciar as figuras retóricas localizadas.



Thuringus, Nucius e Walther, seria uma figura retórica da *Homoioptoton* ou da *Pausa*<sup>6</sup>, e para outros especialistas consiste numa figura musical de silêncio e não descreve um afeto (BARTEL, 1997, passim).

**Laudate Pueri**  
Salmo n.º112 Cat. Duprat 091

André da Silva Gomes  
(1752-1844)

**(EXORDIUM)** **EPIZEUXIS** Solo

Andante

Soprano *f* Lau-da-te pu-e-ri Do-mi-num lau-da-te lau-da-te lau-da-te no - men Do - mi - ni. Sit no - men

Alto *f* Lau-da-te pu-e-ri Do-mi-num lau-da-te lau-da-te lau-da-te no - men Do - mi - ni. **SYNAERESIS**

Tenore *f* Lau-da-te pu-e-ri Do-mi-num lau-da-te lau-da-te lau-da-te no - men Do - mi - ni.

Baixo *f* Lau-da-te pu-e-ri Do-mi-num lau-da-te lau-da-te lau-da-te no - men Do - mi - ni.

**Sol Maior** **PALIOLOGIA** **Cadência Autêntica Imperfeita**

Orgão

I I<sup>6</sup> V I<sup>6</sup> V<sub>2</sub> I V<sub>2</sub> I<sup>6</sup> V<sub>2</sub> V<sub>5</sub> I I<sup>6</sup> V I

Figura 1: *Epizeuxis*, *Palilogia* e *Synaeresis* no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes. Compassos 2-3.

Fonte: Duprat (1999, p. 62).

## Narratio

No solo da soprano é observável o uso da *Synaeresis*, onde a cada duas semicolcheias entoa-se uma sílaba. Pode parecer trivial o emprego dessa figura, entretanto, o autor a inseriu para realçar o afeto de devoção representado pela *Laetitia*<sup>7</sup>, através da frase *Sit nomen Domini bebedictum, ex hoc nunc et usuque in saeculum* (Seja louvado o nome do Senhor, desde agora e para sempre).

## Propositio

Observa-se, entre os compassos 10 e 14, que Silva Gomes continua a aplicar a *Synaeresis* em todas as vozes com o objetivo de destacar o afeto de encômio e louvor mediante as expressões *A solis*

<sup>6</sup> Assim como a *Aposiopesis*, as duas figuras retóricas servem para propiciar um descanso a todas as vozes, na maior parte pode ser localizada em cadências no final de uma frase ou seção.

<sup>7</sup> Benedictus de Spinoza (1632-1677) enfatiza que a *Laetitia* pode causar afetos de prazer, amor, devoção, confiança, alegria, entre outros (JOACHIM, 1901, parte III, prop. LIX).

*ortu usque ad occasum; laudate nomen Domini* (Desde o nascer do sol até o seu ocaso, seja louvado o nome do Senhor).

**(NARRATIO)**

ni. Sit **no - men Do - mi - ni sit be - ne dic - tum ex hoc nunc et us - que us - que in sae - cu - lum. A so - lis**

ni. **SYNAERESIS** A so - lis

ni. A so - lis

ni. **Semicadência** A so - lis

I V<sup>6</sup> I IV - I<sup>6</sup> V<sup>5</sup> I V

Figura 2: *Synaeresis* no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes. Compassos 5-8.

Fonte: Duprat (1999, p. 62-63).

Igualmente, verifica-se que essa figura retórica, em consonância com as funções harmônicas, auxilia o deslocamento dos intervalos dissonantes de sétima situados na voz do contralto, no último tempo do compasso 10 (Sol sustenido - Lá), na Dominante da Dominante de Ré maior, assim como no quarto tempo do compasso 11 com as notas Lá e Sol sustenido, na sua Tônica paralela (relativa), na voz da soprano. Finalizando, outro aspecto a ser ressaltado são as duas cadências utilizadas nesse trecho: Semicadência com efeito suspensivo, no compasso 12, e a Autêntica Perfeita, no compasso 15.

**(PROPOSITIO)**

**Observa-se o predomínio da SYNAERESIS**

sae - cu - lum. A so - lis or - tu us - que ad oc - ca - sum lau - da - bi - le lau - da - bi - le no - men no - men Do - mi - ni.

A so - lis or - tu us - que ad oc - ca - sum lau - da - bi - le lau - da - bi - le no - men no - men Do - mi - ni.

A so - lis or - tu us - que ad oc - ca - sum lau - da - bi - le lau - da - bi - le no - men no - men Do - mi - ni. Ex -

A so - lis or - tu us - que ad oc - ca - sum lau - da - bi - le lau - da - bi - le no - men no - men Do - mi - ni.

**Ré Maior** **SC**

I IV I V<sup>6</sup>/V IV I<sup>6</sup> vi<sup>7</sup>/vii V I V IV I IV V I IV I<sup>4</sup> V I **CAP**

Figura 3: *Synaeresis* no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes. Compassos 10-12, 14.

Fonte: Duprat (1999, p. 63).

## Confutatio

Examina-se, na Figura 4, a predominância da *Synaeresis* no solo do tenor, onde o compositor novamente a utiliza com a finalidade de destacar a descrição feita pelo salmista da excelência, notabilidade e grandiosidade do Senhor, *Excelsus super omnes gentes Dominus, Et super caelos gloria eius* (Excelso é o Senhor, sobre todas as gentes e a sua glória está acima dos céus).

Do mesmo modo, evidencia-se o uso da *Synonymia*, a qual repete as palavras *gloria eius* de maneira modificada, ou seja, realçando a ideia de que a glória de Deus está acima dos céus. Por fim, observam-se as funções da Tônica, Dominante, Subdominante e Dominante da Dominante empregadas nesse trecho, além das cadências Autêntica Imperfeita, no compasso 19, e Autêntica Perfeita, no compasso 23.

**(NARRATIO dentro da CONFUTATIO)**

I V<sup>6</sup> I V<sup>4</sup> I V I V<sup>4</sup><sub>3</sub> I IV

V/V V I IV V<sup>7</sup> I IV I<sup>4</sup> V I

Figura 4: *Synaeresis* e *Synonymia* no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes. Compassos 16-22.

Fonte: Duprat (1999, p. 64-65).

É tangível a predominância da *Synaeresis*, utilizada pelo autor para enfatizar não só as duas notas entoando uma sílaba, mas principalmente a expressão *Deus noster qui in altis habitat* (Nosso Deus que está nas alturas). Também é visível a aplicação da *Epizeuxis* enfatizando a expressão *et humilia* (se abaixa). Não obstante, é relevante destacar que, nesse contraponto textual de altura e baixeza, céu e terra, Silva Gomes introduz uma mudança de tonalidade de Ré maior para Si menor, assim como da dinâmica *forte* no início da frase *Quis sicut Dominus* (Quem há como o Senhor), no compasso 24, para a dinâmica *piano*, nos compassos 28 e 29.

No excerto da Figura 6, nota-se, além da *Epizeuxis* e da *Synaeresis*, empregadas pelo compositor para ressaltar por meio de repetição as expressões *humilia* e *Suscitans a terra*, além do deslocamento e entoação de uma sílaba por duas notas, a figura retórica da *Interrogatio*, a qual coloca em evidência a frase *Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat, et humilia respicit in caelo et in terra?* (Quem há como o Senhor nosso Deus, que está nas alturas, e abaixa os olhos sobre o céu e sobre a terra?), com terminação numa cadência na Dominante.

**(CONFUTATIO)** **Continua a predominância da SYNAERESIS**

*tutti*  
*f* Quis si - cut Do - mi - nus De - us nos - ter qui in al - tis in  
 Quis si - cut Do - mi - nus De - us nos - ter qui in al - tis in  
*f* Quis si - cut Do - mi - nus De - us nos - ter qui in al - tis in  
*f* Quis si - cut Do - mi - nus De - us nos - ter qui in al - tis in

**Si Menor**

I IV V i V i V/i<sup>6</sup>

al - tis ha - bi - tat et hu - mi - li - a et hu -  
 al - tis ha - bi - tat et hu -  
 al - tis ha - bi - tat et hu -  
 al - tis ha - bi - tat et hu -

**SC**

V i V

Figura 5: *Synaeresis e Epizeuxis no Laudate Pueri de André da Silva Gomes. Compassos 24-29.*  
 Fonte: Duprat (1999, p. 66).

**(CONFUTATIO)      EPIZEUXIS**

**INTERROGATIO**

**SC**

**SINAERESIS**

**Si Menor      i V<sup>2</sup>/iv iv<sup>6</sup> i V<sup>2</sup>/iv iv<sup>6</sup>      V**

**V      i      V      i      V**

Figura 6: Epizeuxis, Interrogatio e Synaeresis no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes. Compassos 30-35.

Fonte: Duprat (1999, p. 67).

Averigua-se, nesse trecho, o uso da *Epizeuxis* e da *Synaeresis* nas vozes do contralto, no compasso 36, e nas vozes da soprano, do tenor e do baixo, no compasso 40, além do desenvolvimento harmônico realizado pelas funções da Tônica, Dominante sem fundamental,

Subdominante, Dominante da Tônica paralela (relativa), Tônica paralela (relativa) e Dominante, finalizando na fundamental do acorde de Si menor, numa cadência Autêntica Perfeita.

**(CONFUTATIO)**

**EPIZEUXIS**

i - no-pem sus - ci - tans sus - ci - tans a ter - ra i - no-pem et de  
 i - no-pem sus - ci - tans sus - ci - tans a ter - ra i - no-pem et de  
 i - no-pem sus - ci - tans sus - ci - tans a ter - ra i - no-pem et de  
 i - no-pem sus - ci - tans sus - ci - tans a ter - ra i - no-pem et de

**SYNAERESIS**

**EPIZEUXIS**

ster - co - re e - ri - gens e - ri - gens pau - pe - rem *mf* Ut col - lo cet  
 ster - co - re e - ri - gens e - ri - gens pau - pe - rem  
 ster - co - re e - ri - gens e - ri - gens pau - pe - rem  
 ster - co - re e - ri - gens e - ri - gens pau - pe - rem

**CAP**

i vii°7 i iv<sup>5</sup> V/III III vii°6  
 i V ivi<sup>4</sup> V i

Figura 7: *Epizeuxis e Synaeresis* no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes.

Compassos 36-38, 40.

Fonte: Duprat (1999, p. 68).

No solo da soprano constata-se a aplicação das mesmas figuras retóricas, ressaltando o afeto de engrandecimento, através da expressão *cum principibus populi sui* (como príncipes seu povo).

**(NARRATIO dentro da CONFUTATIO)**

**EPIZEUXIS**

**Si Menor**

**Predomínio da SYNAERESIS**

**i vii°<sup>6</sup> i iv V i V**

**i iv V**

Figura 8: *Epizeuxis e Synaeresis* no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes. Compassos 42-47.

Fonte: Duprat (1999, p. 69).



Nos compassos 48 a 56 do *Laudade Pueri*, é exposta a parte final da *Confirmatio*, onde a expressão *Qui habitare facti strilem in domo/ matrem filorum lætantem* (E a que era antes estéril, fá-la viver em casa, como alegre mãe de seus filhos) é enfatizada pelas notas e vozes. Por sua vez, examina-se o emprego da *Abruptio* juntamente com a *Pausa*, ressaltando, através desse silêncio imposto abrupta e inesperadamente, além da separação entre pausas das palavras *facti strilem*, os afetos de prazer, alegria e confiança expressados pelo salmista.

De igual maneira, destaca-se o uso da *Synaeresis*, nas vozes da soprano entoando as notas Dó sustenido e Ré, Ré e Mi, o tenor entoando as notas Ré e Mi, Mi e Fá sustenido e, por fim, o baixo entoando as notas Mi e Ré, Ré e Lá, Fá, repetindo em forma sequencial por três vezes.

Enfim, esse estado de espírito pode ser notado através da passagem homofônica entre Tônica, Dominante da Dominante e Dominante, na mudança da tonalidade Si menor para Ré maior, trabalhado por Silva Gomes com o propósito de atrair a atenção do ouvinte.

### ***Confirmatio***

Nota-se, a partir do compasso 54, a utilização da *Synaeresis*, a qual dá ênfase à expressão *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* (Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo). Destarte, a *Aposiopesis* é aplicada para oferecer um descanso para todas as vozes, além de ressaltar a cadência Autêntica Perfeita e antecipar a entrada do *duo*, da soprano e contralto, na tonalidade inicial da obra, isto é, em Sol maior.

**(CONFUTATIO)** **ABRUPTIO** **PAUSA**

*tutti*  
*p* Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem *mf* ste - ri -  
*p* Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem *mf* ste - ri -  
*p* Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem *mf* ste - ri -  
*p* Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem *mf* ste - ri -

**CAP** **Modulação para Ré Maior**

*mf*

**Predomínio da SYNAERESIS**

lem in do - mo *f* ma - trem fi - li - o - rum læ - tan - tem  
 lem in do - mo *f* ma - trem fi - li - o - rum læ - tan - tem  
 lem in do - mo *f* ma - trem fi - li - o - rum læ - tan - tem  
 lem in do - mo *f* ma - trem fi - li - o - rum læ - tan - tem

**I<sup>6</sup> V<sub>4</sub><sup>6</sup> I<sub>4</sub><sup>6</sup> V I V IV V**

Figura 9: *Abruptio*, *Pausa* e *Synaeresis* no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes. Compassos 48-56. Fonte: Duprat (1999, p. 70).

**(CONFUTATIO)                      (CONFIRMATIO)**

ma - trem fi - li - o - rum læ - tan - tem .      *duo*  
Glo - ri - a

ma - trem fi - li - o - rum læ - tan - tem .

ma - trem fi - li - o - rum læ - tan - tem .

ma - trem fi - li - o - rum læ - tan - tem .

**Ré Maior**                      **SYNAERESIS**

**I**   **IV**                      **V**                      **I**   **CAP**

glo - ri - a Pa - tri      glo - ri - a Fi - li - o      et spi - ri - tu - i

**Sol Maior**

**I**   **V**                      **I**   **V<sup>6</sup>**   **I**                      **IV**

Figura 10: Synaeresis e Aposiopesis no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes.  
Compassos 54-59.

Fonte: Duprat (1999, p. 71).

É observável que o autor trabalha com os mesmos elementos retóricos utilizados em seções anteriores, ou seja, a *Synaeresis* e *Epizeuxis*.

**(CONFIRMATIO)** Nota-se o predomínio da **SYNAERESIS**

**CAP**

**I** **V<sup>4</sup> I** **EPIZEUXIS** **V**

**I<sup>6</sup>** **V<sup>2</sup> I<sup>6</sup>** **IV I<sup>6</sup>** **IV** **V** **I**

Figura 11: *Synaeresis* e *Epizeuxis* no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes.

Compassos 61,63-65.

Fonte: Duprat (1999, p. 72).

## Peroratio

A conclusão do discurso se dá mediante as figuras supracitadas da *Epizeuxis* e *Synaeresis*. Por meio delas, Silva Gomes reproduz o afeto de certeza, confiança, convicção da conclamação do salmista dirigida ao povo hebreu, de enaltecimento à magnificência do Senhor, além de seus atributos e das bênçãos que Ele poderia propiciar, destacando a frase *amem* (assim seja), numa cadência Autêntica Imperfeita.

**(CONFIRMATIO)** **(PERORATIO)**

saeculorum saeculorum. Amen amen.

saeculorum saeculorum. Amen amen.

saeculorum saeculorum. Amen amen.

saeculorum saeculorum. Amen amen.

**Sol Maior** **EPIZEUXIS** **SYNAERESIS**

I V<sup>6</sup>/<sub>5</sub>/V V (Pedal de Dominante) IV I **CAI**

Figura 12: *Epizeuxis* e *Synaeresis* no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes.

Compassos 66-69.

Fonte: Duprat (1999, p. 73).

## Figuras observadas na obra (*Elocutio/Decoratio*)

Tabela 1: Figuras retóricas localizadas na *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes

FIGURAS E CITAÇÕES	TIPO	DESCRIÇÃO	TRATADISTA
<i>Abruptio</i> (BARTEL, 1997, p. 168-170).	Interrupção e silêncio	Uma quebra súbita e inesperada na composição musical.	<b>Mauritius Johann Vogt:</b> "A <i>Abruptio</i> ocorre quando um trecho musical é interrompido no final pela colocação de algumas pausas".
<i>Aposiopesis</i> (BARTEL, 1997, p. 202-206).	Interrupção e silêncio	Um descanso em uma ou todas as vozes de uma composição: pausa geral.	<b>Johann Gottfried Walther:</b> "A <i>Aposiopesis</i> se refere a uma pausa <i>generalis</i> ou um completo silêncio em todas as vozes e nas partes da composição simultaneamente".
<i>Epizeuxis</i> (BARTEL, 1997, p. 263-265).	Repetição melódica	Uma repetição imediata e enfática de uma palavra, nota, motivo ou frase.	<b>Johann Gottfried Walther:</b> "A <i>Epizeuxis</i> é uma figura de retórica pela qual uma ou mais palavras são imediatamente e enfaticamente repetidas".
<i>Interrogatio</i> (BARTEL, 1997, p. 312-316). (BUELOW, 2001, p. 267).	Representação e descrição	Uma interrogação musical, gerada por: a) pausa, b) cadência (Frigia, Imperfeita ou Semicadência), c) movimento ascendente na nota final da frase musical.	<b>Sethus Calvisius:</b> "A <i>Interrogatio</i> pode ser utilizada numa cadência Imperfeita terminando na Dominante para expressar uma pergunta". <b>Christoph Bernhard:</b> "A <i>Interrogatio</i> ocorre quando perguntas são constantemente expressas finalizando a frase uma segunda acima da nota e sílaba anteriores". <b>Johann Scheibe:</b> "A <i>Interrogatio</i> é uma pergunta musical, no fim da melódica ou de uma passagem harmônica tendo no final uma segunda ou algum outro intervalo superior a nota ou das notas anteriores; Também pode ocorrer na Cadência Frigia".

FIGURAS E CITAÇÕES	TIPO	DESCRIÇÃO	TRATADISTA
<i>Pausa</i> (BARTEL, 1997, p. 362-365).	Interrupção e silêncio	Uma pausa ou descanso na composição musical.	<b>Johann Gottfried Walther:</b> “ <i>Pausa</i> refere-se a um período de repouso ou o silêncio na música, que é indicado por um determinado sinal”.
<i>Palilogia</i> (BARTEL, 1997, p. 342-344). (BUELOW, 2001, p. 264).	Repetição melódica	Repetição de um tema no mesmo nível de altura, também pode ocorrer em alturas diferentes na mesma ou em várias vozes.	<b>Joachim Burmeister:</b> “A <i>Palilogia</i> é uma repetição de uma inteiração ou apenas o começo da estrutura dos meios e temas sobre a mesma altura com a mesma voz, ocorrendo com ou sem intermédio de pausas em todos os eventos em uma voz”. <b>Johann Gottfried Walther:</b> “A <i>Palilogia</i> refere-se a uma repetição por demais frequente das mesmas palavras”.
<i>Synaeresis</i> (BARTEL, 1997, p. 394-396).	Dissonância e deslocamento	(1) Uma suspensão ou síncope, (2) a colocação de duas sílabas por nota ou duas notas por sílaba.	<b>Mauritius Johann Vogt</b> “A <i>Synaeresis</i> ocorre quando duas notas são colocadas em uma sílaba ou duas sílabas são colocadas em uma nota”.
<i>Synonymia</i> (BARTEL, 1997, p. 405-407). (BUELOW, 2001, p. 264).	Repetição melódica	É a repetição alterada ou modificada de uma ideia musical. A repetição de uma ideia melódica em notas diferentes na mesma parte.	<b>Johann Gottfried Walther:</b> “Um compositor também pode empregar muito bem diferentes figuras retóricas na elaboração de um texto. Por exemplo, além da <i>Epizeuxis</i> , que é a mais comum e enfática, pode usar, <i>Anaphora</i> , <i>Synonymia</i> , <i>Epistrophe</i> , <i>Epanalepsis</i> e assim por diante”.

## Estrutura analítica da obra: Retórica e Harmônica

Tabela 2: Estrutura analítica da obra

RETÓRICA DISPOSITIO	FIGURA ELOCUTIO	COMP.	TONALIDADE	FUNÇÃO
Exordium	<i>Epizeuxis</i>	2-3	Sol maior	I
	<i>Palilogia</i>	2-3	Sol maior	I
	<i>Synaeresis</i>	2-3	Sol maior	I
	<i>Aposiopesis</i>	5	Sol maior	I
<i>Narratio</i>	<i>Synaeresis</i>	5-8	Sol maior	I
<i>Propositio</i>	<i>Synaeresis</i>	10-12	Ré maior	V
		14	Ré maior	V
<i>Confutatio</i>	<i>Synaeresis</i>	16-18	Ré maior	V
		22-23	Ré maior	V
		24-28	Ré maior, Si menor	V, iii
		33-34	Si menor	iii
		37-38	Si menor	iii
		40-41	Si menor	iii
		43-47	Si menor	iii
		51-55	Ré maior	V
	<i>Synonymia</i>	21-23	Ré maior	V
	<i>Epizeuxis</i>	28-32	Si menor	iii
		36-38	Si menor	iii
		42-47	Si menor	iii
	<i>Interrogatio</i>	30-34	Si menor	iii
	<i>Abruptio</i>	49	Ré maior	V
	<i>Pausa</i>	50	Ré maior	V
	<i>Aposiopesis</i>	56	Ré maior	V
<i>Confirmatio</i>	<i>Synaeresis</i>	57-59	Sol maior	I
		61,63	Sol maior	I
	<i>Epizeuxis</i>	64-65	Sol maior	I
<i>Peroratio</i>	<i>Epizeuxis</i>	66-67	Sol maior	I
	<i>Synaeresis</i>	66-68	Sol maior	I

### Considerações finais

Como salientado no decorrer deste artigo, nas estruturas de determinadas músicas nos fins do século XVII e começo do século



XIX eram aplicados pelos mestres da composição diversos elementos retóricos a fim de atrair a atenção do ouvinte, através da persuasão. Certamente, para que esse procedimento pudesse ser exitoso, recursos retóricos como as figuras eram utilizados em conformidade às cadências, a harmonia, repetições e materiais motivicos, auxiliando dessa maneira o autor a distribuir ordenadamente o enunciado musical.

Côncio da eficiência dessa finalidade, André da Silva Gomes apropria-se desses mecanismos nessa peça, por exemplo, para destacar os afetos de júbilo e enaltecimento, manifestados na frase *Laudate pueri Dominum* (Louvai ó servos do Senhor), através da *Epizeuxis*, *Palilogia* e a *Synaeresis*. De igual maneira, para realçar as funções harmônicas da Tônica, Subdominante e Dominante, a entoação de duas notas em uma sílaba no solo da soprano, nos compassos 5 a 8 e a valoração do deslocamento intervalar e das cadências usadas nos compassos 12 e 15, mediante a *Synaeresis*, assim como as repetições de maneira modificada das palavras *gloria eius*, efetuada pela *Synonymia*, nos compassos 21 e 23.

Não obstante, para enfatizar o questionamento da expressão *Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat, et humilia respicit in caelo et in terra?* (Quem há como o Senhor nosso Deus, que está nas alturas, e abaixa os olhos sobre o céu e sobre a terra?), com a figura da *Interrogatio*, juntamente com a *Epizeuxis* e *Synaeresis*. Finalizando, coloca em evidência, entre os compassos 48 e 69, os afetos expressados pelo salmista de alegria, engrandecimento e louvor, por meio das figuras já citadas e por outras três figuras retóricas de interrupção e silêncio: *Abruptio*, *Aposiopesis* e *Pausa*, além da *Palilogia*.

Em síntese, nos exemplos aqui examinados há de se ressaltar que a observação desses elementos e figuras retóricas, bem como do texto litúrgico, das funções harmônicas e dos afetos, evidencia o cabedal e arcabouço de André da Silva Gomes na formulação e organização do discurso musical, além da viabilidade do uso da retórica como ferramenta de análise para o entendimento dos processos composicionais utilizados pelos compositores no Brasil colonial.

## Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

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

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 (Orgs.), *The new grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. v. 21, p. 260-275.

DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Música sacra paulista*. Marília: Editora Unimar, 1999.

DUPRAT, Régis et al. *A Arte Explicada de Contraponto de André da Silva Gomes*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

GUIMARÃES, Elisa. Figuras de retórica e argumentação. In: MOSCA, Lineide do Lago Salvador (Org.). *Retóricas de ontem e de hoje*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 2004. p. 145-160.

JOACHIM, Harold H. *A study of the Ethics of Spinoza: Ethica Ordine Geometrico Demonstrata*. Oxford: Clarendon Press, 1901.

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

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SOARES, Eliel Almeida; NOVAES, Ronaldo; MACHADO NETO, Diósnio. Figuras retóricas no Ofertório da Missa de Quarta-feira de Cinzas de André da Silva Gomes. *Música Hodie, Goiânia*, v. 12, n. 2, p. 71-86,

jul./dez. 2012a. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/22631/13490>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

\_\_\_\_\_. Retórica na música colonial brasileira: o uso da anaphora em André da Silva Gomes. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO, 4., 2012, Ribeirão Preto. *Anais...* Ribeirão Preto: Laboratório de Teoria e Análise Musical, 2012b. p. 301-306.

SOARES, Eliel Almeida; MACHADO NETO, Diósno. A Aposiopesis em André da Silva Gomes. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA NA AMAZÔNIA, Porto Velho, 2015. *Anais...* Boa Vista: Editora da UFRR, 2015. p. 337-348. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B76yJiCrjVAnSlp5ZnVrcGhaWfU/view>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. O uso de elementos retóricos no Gloria da Missa Abreviada em Ré de Manoel Dias de Oliveira. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA IBERO-AMERICANA, 4. 2016, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Escola de Música UFMG, 2016. p. 649-669.

## Sobre o autor

Eliel Almeida Soares é graduado em Música, mestre e doutor em Musicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Desenvolveu, por intermédio do Laboratório de Musicologia do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (LAMUS/DM/FFCLRP/USP) e apoiado financeiramente com a 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.

Recebido em 29/09/2017

Aprovado em 02/04/2018

# VILLA-LOBOS E TOM JOBIM: UMA ANÁLISE DE INFLUÊNCIAS

## VILLA-LOBOS AND TOM JOBIM: AN ANALYSIS OF INFLUENCES

*... foi como se tivesse sido firmado o pacto final,  
a síntese definitiva entre o erudito e o popular brasileiro*  
(Luís Nassif)

Juliana Ripke  
Universidade de São Paulo  
juripke@hotmail.com

### Resumo

A influência de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) em compositores de música popular brasileira, especialmente Antonio Carlos Jobim (1927-1994), é algo já bastante comentado, tornando-se praticamente um senso-comum. Apesar disso não encontramos, ainda, trabalhos de análise voltados de forma aprofundada para esta comparação entre obras dos dois compositores, além de outros aspectos. Desta forma, abordaremos alguns diferentes aspectos a respeito de possíveis análises sobre a influência de um sobre o outro, e vice-versa. A primeira parte deste artigo pretende discutir, então, a respeito das conexões entre Villa-Lobos e Tom Jobim a partir do conceito de influência, sob dois aspectos diferentes. O primeiro é a partir de reflexões sobre a influência que Tom Jobim sofreu de Villa-Lobos, seja mediante depoimentos feitos pelo próprio Jobim – ou por amigos e colegas músicos que possuíram alguma ligação com o compositor–, seja por meio de estudos analíticos feitos por estudiosos acadêmicos de Villa-Lobos e Tom Jobim. O segundo consiste em comentar de que modo a obra de Villa-Lobos tem sido lida nas últimas décadas como tendo um viés de música popular (com uma influência diacrônica de Jobim sobre Villa-Lobos), mudando a forma de recepção e de apropriação da obra (e mesmo da imagem) de Villa-Lobos. A segunda parte do artigo

traz algumas análises comparativas entre trechos de determinadas obras dos dois compositores, empregando ferramentas analíticas como a teoria dos conjuntos e a teoria neoriemanniana.

**Palavras-chave:** Villa-Lobos; Tom Jobim; música erudita; música popular; análise; influência; recepção.

## Abstract

The influence of Heitor Villa-Lobos (1887-1959) on Brazilian popular music composers, especially Antonio Carlos Jobim (1927-1994), is something that has already been commented on, becoming practically a common sense. Nevertheless, we cannot find analytical works focused on this comparison between the works of both composers, in addition to other aspects. In this way, we will approach some different aspects regarding possible analyses on the influence of one over the other, and vice-versa. The first part of this article intends to discuss the connections between Villa-Lobos and Tom Jobim from the concept of influence, in two different aspects. The first is based on reflections about the influence of Villa-Lobos on Tom Jobim, whether through testimonials made by Jobim himself (or by friends and fellow musicians who had some connection with the composer), or even through analytical studies made by academic students of Villa-Lobos and Tom Jobim. The second is demonstrating how Villa-Lobos's work has been approached in recent decades through popular music (with a diachronic influence of Jobim over him), changing the forms of reception and appropriation of his work (and even of his image). The second part of the article develops a few comparative analyses between parts of works by both composers, using analytical tools such as musical set theory and neo riemannian theory.

**Keywords:** Villa-Lobos; Tom Jobim; classic music; popular music; analysis; influence; reception.

## Introdução

*Vida e obra são então  
um só fenômeno  
(Guérios, 2003)*

Segundo Paulo Guérios, Villa-Lobos foi um compositor sempre ativo na construção de sua própria trajetória. Em seu livro *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, o autor explica que, para falarmos de um artista não podemos separar sua vida de sua obra, pois “essa separação apaga a dimensão humana da criação artística. Afinal, a vida do artista não é apenas a maturação interior de um espírito isolado, e sua obra não está suspensa em um plano separado de existência” (GUERIOS, 2003, p. 12). Segundo o autor, ainda, a música produzida por um compositor já é, em si, um discurso social, já que o uso e as escolhas que o artista faz a respeito de determinadas linguagens e estéticas em diferentes momentos de sua vida nos diz muito a respeito de suas buscas, sonhos e aspirações. Assim, entendemos que a vida e a obra dos artistas são então um só fenômeno.

Diversos autores (seja em entrevistas ou mesmo em trabalhos acadêmicos), como Adnet (2012), Albuquerque (2017), Chediak (1990), Nassif (2002), Rosado (2008), Salgado (2010), Salles (2014), Suzigan (2011), Ventura (1993) e Wolff (2007), comentam e analisam conexões e influências de Villa-Lobos sobre Tom Jobim. Joel Albuquerque (2017) verifica que Jobim utiliza, por exemplo, no início da canção “Chovendo na roseira”, procedimentos como simetrias intervalares e harmônicas – comuns na música de concerto do início do século XX (Debussy, Ravel, Stravinsky, Bartók e Villa-Lobos). Além disso, Rosado (2008, p. 68-69) analisa influências e conexões entre os dois compositores por meio de um estudo que compara as semelhanças entre o último movimento da *Bachianas Brasileiras n.º 2*, intitulado “Toccata (O Trenzinho do Caipira)”, de Villa-Lobos, e a introdução do movimento “Chegada dos candangos”, de *Sinfonia da alvorada*, de Tom Jobim. Há também estudos como o de Paulo de Tarso Salles (2014), que analisa e compara obras dos dois compositores. Albuquerque (2017) ainda diz que Tom Jobim utiliza, no início da canção “Chovendo na roseira”, procedimentos como simetrias intervalares e acordes simétricos que são típicos de obras sinfônicas de compositores da vanguarda do início do século XX, dentre eles Villa-Lobos.

Antes de iniciar, porém, algumas análises estruturais-musicais a respeito de possíveis conexões e influências musicais de Villa-Lobos sobre Tom Jobim (procurando demonstrar como de fato isso acontece em música, além das associações auditivas de superfície), pretendemos também refletir sobre como, dentro dessa construção de trajetória, Villa-Lobos e Tom Jobim se conectam por meio das imagens e dos discursos que construíram e propagaram de si durante suas vidas, procurando tratar vida e obra como um fenômeno em conjunto (como dito anteriormente). Para tanto, analisaremos aspectos diferentes das influências de um sobre o outro e vice-versa. Assim, discorreremos também a respeito de uma perspectiva ainda pouco comentada: a influência de Tom Jobim sobre Villa-Lobos, com enfoque na mudança da recepção e apropriação da obra – e mesmo da imagem – de Villa-Lobos a partir, principalmente, das declarações e depoimentos dados por Jobim a respeito de Villa-Lobos, ou mesmo da construção da imagem – além, é claro, da música – que Tom Jobim criou de si mediante seu espelhamento em Villa. Veremos como isto influenciou e abriu um caminho, por meio de outros músicos que comentaremos a seguir, para que a obra de Villa-Lobos passasse a ser lida, nas últimas décadas e até os dias de hoje, como tendo um viés de música popular.

## **A influência de Villa-Lobos sobre Jobim**

Guérios explica que a elite do Rio de Janeiro, na época da infância de Villa-Lobos, era muito pequena, e, portanto, eram raras as oportunidades de o compositor inserir-se nela, já que não havia nascido em uma família dita de “elite”. Apesar disso, seu pai, Raul Villa-Lobos, era sócio do “Clube Sinfônico”, frequentava ópera e tocava violoncelo e clarinete em sessões de música de câmara em sua casa. Era assim que, por diversas vezes, Heitor Villa-Lobos assistiu a vários concertos. Por esses e outros fatos, Heitor sempre atribuiu muita importância a seu pai já que, desde cedo, mesmo sem recursos, Raul o colocara em contato com a música erudita, investindo também em seus estudos (GUÉRIOS, 2003, p. 45-48). Foi, igualmente, com esse contato com a música erudita que o compositor pôde começar a inserir-se no círculo da elite carioca, o que lhe serviria mais adiante para divulgação, propagação e aceitação de sua obra também nesta esfera.

Tom Jobim também foi estimulado a estudar música desde a infância, tendo contato com ela, principalmente, por meio de seu pai (assim como Villa-Lobos). Depois de uma iniciação musical com Hans-Joachim Koellreutter (1915-2015), Jobim estudou piano erudito com Lúcia Branco (1903-1973), passando por um repertório composto de obras de Johann Sebastian Bach, Frédéric Chopin, Claude Debussy, Maurice Ravel, Heitor Villa-Lobos, dentre outros (SUZIGAN, 2008, p. 4). A partir daí, estabeleceu-se então seu primeiro contato com Villa-Lobos. Em diversos depoimentos vemos que a influência de Villa-Lobos se dá no plano da formação musical de Tom Jobim, e que também houve alguma interação direta entre eles.

Além disso, o próprio Jobim declarou em diversos depoimentos que Villa-Lobos foi uma de suas maiores referências e influências (JOBIM, 1993). O conceito de influência,<sup>1</sup> segundo Manfrinato, Quaranta e Dudeque (2013), vem da obra *A angústia da influência*, formulada em 1973 por Harold Bloom, que parte da ideia de que a história da poesia é traçada a partir da desleitura<sup>2</sup> que os poetas fortes fazem da obra de seus precursores. Os autores ainda reforçam que a teoria de Bloom não contempla apenas os aspectos formais dos textos, mas volta a sua atenção para as relações psíquicas entre os escritores (MANFRINATO; QUARANTA; DUDEQUE, 2013, p. 231). Assim, na primeira parte deste texto, consideraremos também as relações psíquicas entre os compositores aqui analisados, refletindo sobre os aspectos, personagens e acontecimentos que fizeram com que Villa-Lobos influenciasse Jobim no sentido musical, mas também na imagem que construía e propagava de si próprio.

Em entrevista, Tom Jobim declarou, por exemplo, que Villa-Lobos e Debussy são influências profundas em sua cabeça (CHEDIAK, 1990, p. 14), em outra, concedida à Rádio Cultura (JOBIM, 1990), Jobim ainda fala da influência que recebeu de Villa-Lobos, ilustrando-a com sua canção “Modinha” (TOM, 2017, 15’33-16’52 min). Logo depois, ainda na Rádio Cultura, são apresentadas duas modinhas: primeiro a de Villa-Lobos e, logo após, a de Tom Jobim, mostrando mais claramente as semelhanças entre ambas. Tom Jobim ainda diz:

---

1 Ver também Coelho de Souza (2008).

2 Manfrinato, Quaranta e Dudeque (2013) explicam que, de acordo com Bloom (1991), a desleitura (no original, *misreading*) é um processo de “correção criativa” feito pelos poetas fortes dos poemas de seus precursores. Bloom (1991, p. 43-45) considera seis razões revisionárias para essas desleituras, que são: *Clinamen*, *Tessera*, *Kenosis*, *Demonização*, *Askesis* e *Apophrades*.



Sempre tive enorme admiração pelo Villa-Lobos. [...] Você imagina o Teatro Municipal tocando ópera e o Villa escrevendo a Floresta Amazônica... O público muito acostumado com aquelas óperas italianas e o Villa aparece com uma composição brasileira sobre a Floresta Amazônica. O Villa era uma inovação completa! (VENTURA, 1993, p. 178)

Muitos são os aspectos e as evidências que apontam como Jobim, de alguma forma, foi se tornando herdeiro musical de Villa-Lobos, tanto pelos discos que ouvia e pela admiração que tinha pelo “gênio” que considerava uma “inovação completa”, quanto por alguns contatos pessoais tidos com o compositor, ou mesmo por meio de outros músicos que de alguma forma se conectam aos dois compositores, como um elo. Em manuscrito, Jobim ainda declara:

Um dia, mais tarde, apareceu lá em casa um disco, estrangeiro, dos choros n.º 10, regido pelo maestro Werner Jansen, peça sinfônica com coral mixto [sic], obra erudita. Quando o disco começou a tocar eu comecei a chorar. Ali estava tudo! A minha amada floresta, os pássaros, os bichos, os índios, os rios, os ventos, em suma, o Brasil. Meu pranto corria sereno, abundante, chorava de alegria, o Brasil brasileiro existia e Villa-Lobos não era louco, era um gênio. E comecei a entender mais o que Mário de Andrade dizia, e comecei a estudar o Villa. [...] Um dia o maestro Leo Peracchi, meu amigo e mestre, me levou à casa do Villa, na Araújo Porto Alegre, em cima do café na vermelhinha. (JOBIM, 1987)

Nesse contexto do entorno entre Villa-Lobos e Tom Jobim, podemos destacar o compositor brasileiro Claudio Santoro. Ao lado de Vinícius de Moraes (um dos maiores parceiros musicais de Tom Jobim), o compositor é autor do ciclo de canções intitulado *Canções de Amor* (composto entre os anos de 1957-1960). Segundo o compositor Ronaldo Miranda, algumas dessas canções “trazem em seu perfil sonoro a delicadeza da música urbana do Rio de Janeiro, onde Santoro viveu na década de 1950, antecipando a estética da bossa-nova e o estilo de um Tom Jobim” (MIRANDA apud SALGADO, 2010, p. 14-15). Isso pode

ser melhor compreendido quando Rodolfo Coelho de Souza explica, por exemplo, que “Santoro acreditava que havia sido sua música que apontara o caminho para Jobim, além obviamente de Villa-Lobos, que apontara o caminho para ambos” (SALGADO, 2010, p. 92). Ademais, o próprio Tom Jobim relata que Santoro certo dia lhe disse que Villa-Lobos confidenciou a ele que Claudio e Jobim eram seus herdeiros e que ele (Villa) fazia muita fé nos dois (SALGADO, 2010, p. 93).

Outro personagem fortemente presente neste cenário é o compositor e arranjador Radames Gnattali (1906-1988), parceiro musical de Tom Jobim e amigo de Villa-Lobos, que trabalhou com inúmeros arranjos e orquestrações para a música brasileira (tanto erudita como popular). Wolff explica que Gnattali teve grande influência na obra de Tom Jobim, a ponto de incentivá-lo e dar “preciosas dicas de composição e orquestração” (WOLFF, 2007).

Além disso, há também a contribuição do já mencionado maestro Léo Peracchi (1911-1993), cuja vinculação comum a Tom Jobim, de quem foi professor, e Villa-Lobos, para quem orquestrou várias obras que este, então com 70 anos, não tinha mais resistência nem tempo para realizar (CHEDIAK, 1990, p. 14), pode apontar alguns caminhos na reinterpretação de elementos que associam Tom Jobim ao legado villalobiano. Ademais, como já dito, Jobim declarou que Peracchi o levou pessoalmente à casa de Villa. Por estes e outros fatores, pode aqui se verificar um elo entre os dois compositores.

Outro aspecto sobre o qual podemos refletir é o imaginário que se construiu a respeito de Villa-Lobos e de como, posteriormente, Tom Jobim talvez tenha se utilizado desse imaginário ao construir parte de sua imagem com a reflexão da imagem de Villa-Lobos.

Guérios explica, por exemplo, que é necessário descrever e discorrer sobre o imaginário que se constituiu a respeito de Villa-Lobos ao longo dos anos (GUERIOS, 2003, p. 13), o qual, segundo o autor, foi construído por pessoas das mais diversas origens, mas principalmente a partir de uma fonte principal: a biografia escrita pelo musicólogo Vasco Mariz na década de 1940. Um dos exemplos disso está nas supostas viagens de Villa-Lobos pelo Brasil. Hoje os estudiosos de Villa-Lobos

afirmam com mais clareza que grande parte de seus relatos de viagens era fruto de sua imaginação. A partir da obra de Mariz, no entanto, – hoje ainda uma das mais consultadas a respeito do compositor – tais viagens foram aos poucos se concretizando nesse imaginário, “à medida que iam sendo reproduzidas em vários estudos. Nas viagens, Villa-Lobos teria ‘despert[ado] o sentido de brasilidade que trazia no sangue’ e assimilado todas as manifestações musicais do país, condensando-as em sua obra” (GUERIOS, 2003, p. 23). A biografia escrita por Mariz, portanto, faz-se importante nesse contexto de construções de imagens e imaginários. Guérios explica que

grande parte do que o livro diz sobre Villa-Lobos e do que este afirmou a Mariz tem menos a ver com fatos do passado do compositor do que com (a produção de um passado que justificasse seu presente). O livro do musicólogo surge então como um elemento a mais na construção da imagem de Villa-Lobos e de uma posição social que, longe de existir por si só, teve que ser produzida pelo compositor [...] uma etapa importante do surgimento de todo um cânone mitológico “oficial” em torno da figura de Heitor Villa-Lobos (GUERIOS, 2003, p. 26-27).

Além da influência musical, vemos que Jobim demonstrava essa ascendência mediante a própria construção e divulgação de sua imagem. Um primeiro exemplo disso está nas figuras a seguir: Tom Jobim quase sempre com o charuto na boca (Figura 1) e, como podemos verificar, segurando um disco de Villa-Lobos, a fim de provavelmente afirmar sua admiração e influência (Figura 2):

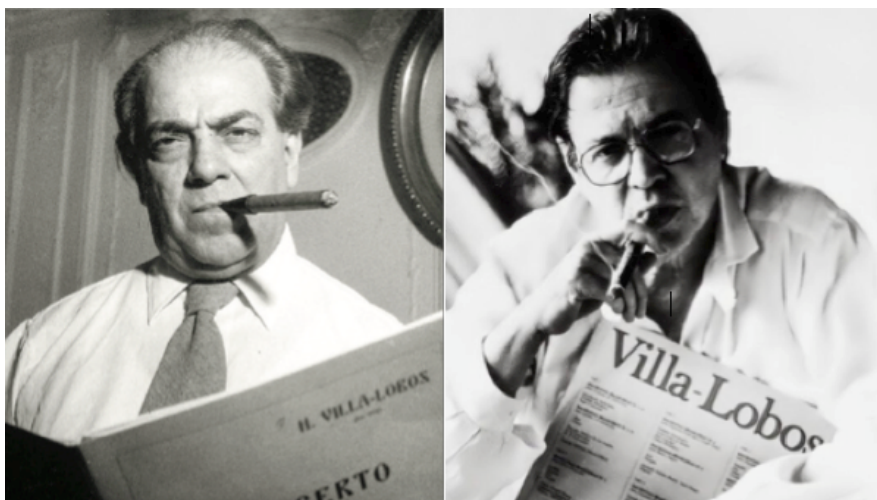


Figura 1: Semelhanças entre imagens de Villa-Lobos e Tom Jobim.



Figura 2: Semelhanças entre imagens de Villa-Lobos e Tom Jobim.

Guérios ainda explica que

chapéus, bengala, charutos, jogos [...] são os signos do trabalho de perpetuação dessa imagem tão laboriosamente cultivada pelo compositor [Villa-Lobos] e animadamente reproduzida por seus admiradores [...] Signos, enfim, da criação de uma figura emblemática, de um artista único. É essa imagem de singularidade que viaja o mundo e cuja memória é cultuada pelo museu. (GUÉRIOS, 2003, p. 29)

Sobre o espelhamento e a construção dessas imagens que Tom Jobim parecia progressivamente construir de si a partir de Villa-Lobos,

ainda podemos fazer uma breve reflexão quanto a outras ocorrências. Já é conhecida a famosa frase que Villa-Lobos dizia: “O folclore sou eu”. Sobre isso, em entrevista concedida à “Rádio Cultura” no começo dos anos 1990, Tom Jobim disse: “Quando Villa-Lobos era xingado, acusado de roubar as coisas do folclore, ele dizia: ‘o folclore sou eu’. Hoje eu sinto que qualquer dia eu vou dizer na imprensa: ‘o Brasil sou eu’” (JOBIM, 2014, 3’07-3’20). Em outra entrevista, concedida no ano de 1987 à apresentadora Marília Gabriela, Jobim afirmou: “Revolucionário é o Tom Jobim, isso sim, isso é que é revolucionário. [...] Trocar uma estrutura toda, uma visão toda, trocar a harmonia, trocar tudo, modificar os troços, influenciar o mundo inteiro: isso é que é revolução” (MARILIA, 2014, 5’26-5’41).

Percebe-se, portanto, por esses exemplos, a semelhança entre os discursos dos dois compositores. Um tipo de abordagem, com certa altivez misturada com atrevimento, que aos poucos construiu e conectou também o perfil psíquico desses dois grandes personagens da música brasileira. Formaram-se, então, as figuras de dois “gênios” construtores (ou “inventores”) da música brasileira: Villa-Lobos e Tom Jobim, muito provavelmente com o segundo se espelhando no primeiro não apenas no aspecto musical.

Nós tivemos que inventar o Brasil, o Brasil não existia. Quer dizer, eu, quando fui inventar o Brasil, o Brasil já estava inventado. Mas, pessoas antes de mim tiveram que inventar o Brasil. O Villa-Lobos teve que inventar o Brasil, o Portinari... Tiveram que inventar a língua inclusive. Estava conversando ali com nosso amigo, professor de português: essas palavras indígenas que nós temos não existem no português de Portugal. Então, a gente tinha que fazer uma música brasileira. E isso aí, para eu dizer porque é que eu fiz isso, é muito simples: porque eu nasci aqui. (JOBIM, 1993)

Guérios ainda explica que Heitor Villa-Lobos talvez tenha sido o único compositor brasileiro a conseguir uma verdadeira afirmação e reconhecimento internacional na primeira metade do século XX, sendo colocado ao lado de outros compositores como Stravinski, Bartok, Falia e Prokofiev (GUERIOS, 2003, p. 11). Aos poucos, portanto, Villa foi agindo, construindo e conquistando seu lugar não apenas no cenário musical do Brasil, mas também do mundo, por meio de suas músicas, de suas falas, de suas ações e das relações sociais que foi constituindo. Dessa maneira,

foi também “instalando os refletores e construindo o [seu] monumento” (GUERIOS, 2003, p. 27). Além da admiração anunciada, por tais espelhamentos, será que Tom Jobim desejava seguir este mesmo caminho?

Não desejamos aqui, de maneira alguma, fazer algum juízo de valor a respeito de tais fatos e ocorrências, mas apenas refletir sobre como se construíram as imagens e os perfis dos dois compositores, e como de alguma forma eles se conectam, mostrando, sob outros aspectos que não apenas o musical, as influências de um sobre o outro.

Fato é que, ao assumir tais influências de Villa-Lobos e produzir o espelhamento dele na imagem que construía de si, um músico popular de tamanha notoriedade como Tom Jobim, considerado um dos fundadores do movimento da Bossa-Nova, começou também, pouco a pouco, a mudar o modo de recepção – e mesmo de apropriação – da obra de Villa-Lobos. Aos poucos a música popular e erudita entraram em uma espécie de amálgama, abrindo e seguindo um caminho que perdura até os dias hoje. Seguindo este caminho, veremos a seguir um aspecto ainda pouco comentado: como o próprio viés da música popular e seus músicos mudaram, principalmente a partir de Tom Jobim e, como veremos adiante, a partir da cantora Elizeth Cardoso, a maneira de recepção e de apropriação da obra de Villa-Lobos, abrindo as portas para novos arranjos, novas abordagens, novas maneiras de escuta, novas gravações, novas divulgações e novas percepções.

## **A influência de Jobim sobre Villa-Lobos**

Nas últimas décadas, a obra de Villa-Lobos tem sido cada vez mais lida por um viés de música popular. Isso foi alavancado também, e talvez principalmente, pelas declarações de Jobim sobre Villa-Lobos – ou ainda pelo espelhamento de sua imagem – que contribuíram para influenciar e mudar o modo de recepção da obra – e mesmo da imagem! – de Villa-Lobos, culminando assim num outro ponto de vista a respeito do aspecto da influência. Todas as declarações de Jobim mencionadas até aqui a respeito de Villa-Lobos – de admiração, contato, e influência – traçaram um caminho que conduziu e influenciou a maneira como Villa-Lobos passou a ser visto e recebido, e sua obra, então, reapropriada. Assim, o conceito de recepção será utilizado aqui como uma ferramenta para demonstrar,

dentre outros elementos, quais e como diversas questões influenciaram determinado círculo cultural a olhar e receber de uma maneira particular a obra de Villa-Lobos após as declarações e reinterpretaciones de sua obra feitas por músicos populares.

A conexão de Villa-Lobos com a música popular já não nos é algo estranho. Sabemos, por exemplo, que o compositor frequentava meios da música popular, como os grupos dos chorões, formados por músicos boêmios que, ao se apropriarem de ritmos europeus como a *polka* e os *schottisches*, criaram uma nova expressão musical. Guérios ainda explica que, naquela época, não havia discos nem rádios. A população pobre, portanto, só ouvia música por intermédio de grupos como os dos chorões, que ficavam transitando entre bares, confeitarias ou praças, onde normalmente também podiam ser encontrados e então solicitados para festas (2003, p. 51-52).

Além disso, sabe-se a respeito da apropriação que Villa-Lobos fez da música popular dentro do repertório da música erudita, tornando-se um compositor que não apenas citava melodias folclóricas e populares em suas obras, mas também ressignificava esses elementos, estilizando-os, inventando tradições. Um exemplo disso está no seu *Quarteto de Cordas nº 6*, em que ele mesmo coloca como subtítulo, no manuscrito, *Quarteto Brasileiro*. Salles afirma que, neste quarteto, “elementos estilísticos e retóricos da música popular brasileira dialogam com tópicos europeus, embora dessa vez não sejam empregadas melodias folclóricas” (SALLES, 2017, p. 435). Segundo o autor, ainda, o relacionamento de Villa-Lobos com músicos populares também é observável pelas dedicatórias de algumas obras como *Choros nº 1* (1920), dedicado a Ernesto Nazareth, e a *Fuga da Bachianas Brasileiras nº 1* (1930), dedicada a Sátiro Bilhar (2014, p. 81).

A mudança na recepção da obra de Villa-Lobos começou já no final dos anos 1950, e principalmente nos anos 1960-70, não só com as declarações de Tom Jobim, vistas anteriormente em alguns exemplos da primeira parte deste artigo, mas igualmente com a interpretação da ária da *Bachianas Brasileiras nº 5*, feita por uma cantora popular chamada Elizeth Cardoso. Vale lembrar que no final dos anos 1950 ainda surgia a Bossa Nova, marcada inicialmente por dois discos – ambos com arranjos e orquestrações, bem como diversas composições, feitos por Tom Jobim –: *Canção do amor demais* (1958), de Elizeth Cardoso, e *Chega*

*de saudade* (1959), de João Gilberto. De certo modo, mostra-se aqui a figura de Elizeth também fortemente conectada com a de Tom Jobim, que havia dado o impulso inicial na mudança da recepção da obra de Villa-Lobos por meio de declarações e depoimentos, influenciando, portanto, a maneira como a obra de Villa-Lobos passava a ser recebida a partir de então, além, da construção da sua música e de sua própria imagem espelhadas no compositor ao longo dos anos.

Considerado como um desafio para a cantora, em 1964, um convite do maestro Diogo Pacheco foi aceito por Elizeth Cardoso, que interpretou a ária *Bachianas Brasileiras n.º 5* em apresentações marcantes no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e no de São Paulo.

Cabral (2010) narra com detalhes este fato no livro *Elisete Cardoso: uma vida*. Segundo o autor, a cantora ficou sabendo das intenções de Diogo Pacheco de convidá-la para interpretar a *Bachianas Brasileiras n.º 5* por Silveira Sampaio, um grande realizador de espetáculos - ela não sabia que a cronista D'Or já havia publicado, no final de 1963, uma nota sobre a intenção de Pacheco. Cabral ainda explica que a informação, em si, já havia sido motivo de preocupação para a cantora, que ficou ainda mais nervosa quando ouviu o disco que Diogo Pacheco lhe emprestara com uma gravação da obra cantada pela soprano Alice Ribeiro. Elizeth chegou até a tentar cancelar a apresentação, mas ficou sabendo que esta já estava com data e local marcados, e aconteceria no dia 12 de outubro no Theatro Municipal de São Paulo.

De início, Elizeth chegou a questionar o maestro se ele gostaria que ela cantasse como uma cantora lírica. Para sua surpresa, ele lhe disse que não: queria apenas que ela cantasse como Elizeth Cardoso. Não sabia ela, também, que desde que Diogo a ouvira, em 1958, no disco *Canção do amor demais*, ele já planejara tal recital para a cantora, argumentando que o disco tinha uma estreita relação com a música de câmara. Tudo isso não tranquilizou Elizeth, que ouviu e estudou durante horas a gravação de Alice Ribeiro. Por questões de tessitura vocal, porém, fez-se necessário que Elizeth cantasse a ária uma oitava abaixo da tonalidade original.

Como resultado do primeiro ensaio da obra em São Paulo, o maestro, logo após a execução da cantora, disse que era a primeira vez que ele compreendia a letra da música de forma a entender cada palavra, já



que a cantora, segundo ele, possuía uma dicção perfeita. Além disso, explicou que estava cansado das interpretações das cantoras líricas em geral, com uma empostação típica das escolas europeias, que, segundo ele, eram incompatíveis com as intenções daquela música. O maestro ainda procurava deixar claro que desejava, a partir de agora, que tal acontecimento fosse o marco e também o pontapé inicial de uma série de casamentos entre figuras da música erudita com a música popular.

No dia 12 de outubro, Elizeth subiu ao palco do Theatro Municipal de São Paulo, que estava lotado. Após sua interpretação, a cantora foi aplaudida de pé durante quinze minutos pelo público de 1800 pessoas, ainda com pedido de bis. Elizeth chorou. “Era a mulatinha brasileira, de origem humilde e que, depois de enfrentar toda série de dificuldades e preconceitos, concluiu, vitoriosa, o teste de cantar no templo musical em que raras vezes os cantores populares tinham vez” (CABRAL, 2010, grifo nosso). Reforça-se aqui, mais uma vez, a mudança na forma de recepção da música erudita, agora em amálgama com a música popular: misturadas, encontradas, recebidas e igualmente aplaudidas por um público dito “culto” no Theatro Municipal de São Paulo. Vê-se também a mudança na forma de abordagem, execução e recepção da obra de Villa-Lobos, nesse momento por músicos populares, no palco do Theatro Municipal de São Paulo, ou onde quer que seja a partir de então.

Este acontecimento teve grande repercussão na mídia e a cantora foi aclamada e elogiada por todo o Brasil. Mas ainda faltava a apresentação no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que aconteceria no dia 14 de novembro do mesmo ano de 1964. Elizeth estava nervosa, já que agora cantaria Villa-Lobos em sua cidade e não sabia como seria recebida. Em seus últimos ensaios para a apresentação da obra, teve ainda a presença de Arminda Villa-Lobos (“Mindinha”), a viúva de Villa-Lobos, que aprovou e muito elogiou a cantora, dando-lhe inclusive outra obra de Villa para cantar depois da que estava ensaiando: *Samba clássico*.

Assim como no Theatro Municipal de São Paulo, no Rio de Janeiro a plateia estava lotada. Ao final da apresentação, o mesmo sucesso: quinze minutos de aplausos, pedidos de bis. Elizeth disse, então, ser esse o dia mais feliz de sua vida. A diferença do Rio de Janeiro para São Paulo, porém, estava na crítica carioca. Nem todos os críticos musicais concordaram com a iniciativa de Diogo Pacheco, alguns diziam que ele rebaixara

Villa-Lobos, não por Elizeth Cardoso, mas por diversas escolhas estéticas ou, por exemplo, pela escolha dos instrumentistas. Para tudo isso Diogo já havia alertado Elizeth, dizendo que a crítica não estaria preparada para receber iniciativas como aquela. Outros criticaram especificamente Elizeth. Diferentemente disso, os jornalistas que não faziam parte da crítica específica da música erudita como, por exemplo, Vinícius de Moraes, que escrevia sobre a Bossa Nova, elogiaram muito a apresentação da cantora. Vinícius de Moraes, que segundo Cabral “conheceu bem o autor das *Bachianas*”, escreveu: “Pena o velho Villa não estar vivo, pois tenho certeza de que sairia do concerto direto para escrever uma nova *Bachiana* especialmente para Eliseth” (CABRAL, 2010). Todos esses acontecimentos mexeram tanto com a vida musical da cidade que outra apresentação igual foi marcada para o dia trinta de novembro do mesmo ano.

A cantora também esteve presente em outro fato importante a respeito desta obra: ela gravou, em 1979, a nova letra escrita por David Nasser para a primeira parte, com arranjo e regência de Radamés Gnattali.

Ainda sobre essa ária, podemos citar a interpretação da cantora popular Marisa Monte no encerramento das Olimpíadas de Londres em 2012. Algumas matérias jornalísticas na internet anunciaram o slogan: “Marisa Monte irá repetir Elizeth Cardoso em Londres!”, evidenciando a nossa reflexão sobre como os estímulos iniciais de Tom Jobim e Elizeth Cardoso começaram a influenciar e mudar as abordagens e a recepção da obra de Villa-Lobos. A partir desses acontecimentos como impulsos iniciais, muitos outros músicos populares começaram a receber a obra de Villa-Lobos e apropriar-se dela em diversas e diferentes possibilidades de interpretação.

Outro nome que merece destaque nesse contexto é Mário Adnet (1957), compositor, violonista e arranjador brasileiro que gravou extensa obra de diversos compositores como Heitor Villa-Lobos, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Baden Powell, Moacir Santos, George Gershwin, dentre outros. Em um álbum chamado *Um olhar sobre Villa-Lobos*, lançado em 2012, Adnet gravou obras de Villa-Lobos, com a participação de músicos populares como Mônica Salmaso, Edu Lobo, Milton Nascimento, Muiza Adnet, Paula Santoro e Yamandu Costa. Adnet já havia lançado, no ano 2000, um álbum intitulado *Villa-Lobos coração popular*, predominantemente com obras de Villa-Lobos. Segundo ele, esse disco foi feito “justamente para mostrar como a música dele [de Villa-Lobos] não tem fronteiras” (ADNET, 2012).

Seguindo essa linha que conecta a música erudita com a popular, e que muda a visão sobre a recepção e as novas execuções da obra de Villa-Lobos, Adnet diz:

Sempre falam que Villa-Lobos era um compositor erudito. Não que eu ache que isso seja uma coisa ruim, porque erudito tem a ver com conhecimento. Mas ele adorava Cartola, Pixinguinha, João da Baiana, era fã do Tom Jobim, do Cláudio Santoro. Ele acompanhava o que estava acontecendo na música brasileira. (ADNET, 2012)

Em entrevista para o *Álbum Itaú Cultural*, o violonista ainda declara que

Villa-Lobos é o pai da música brasileira contemporânea. É como se ele fosse uma fonte. Ele tanto buscou referências pelo Brasil, que virou referência na música nacional, [...] [dando] toda a base para a música contemporânea que a gente ouviu nas décadas de 1960 e 1970. Conheci Villa-Lobos por meio do Tom Jobim, que bebeu muito na obra dele. (ADNET, 2012)

Podemos destacar também o pianista popular brasileiro Nelson Ayres, que nos últimos tempos se dedicou a fazer releituras da obra de Villa-Lobos. Em 2012 lançou, com seu grupo *Pau Brasil*, o cantor Renato Braz e o conjunto de cordas Ensemble SP, o álbum *Villa-Lobos Superstar*, com doze releituras de obras do compositor mediante arranjos que deram uma nova roupagem ao repertório. Com este álbum, o grupo conquistou os títulos de “Melhor CD” e “Melhor Grupo Instrumental” no “Prêmio da Música Brasileira 2013”. Ainda com seu trio (ele ao piano, Alberto Luccas no contrabaixo e Ricardo Mosca na bateria), o pianista fez diversos shows interpretando, dentre outras obras da música popular brasileira, um arranjo para a ária da *Bachianas Brasileiras nº 4*, com novas abordagens adaptadas para trio e improvisação.

Além disso, outros músicos, mesmo ligados mais ao campo da música erudita, têm de alguma forma abordado esse viés de Villa-Lobos a partir da música popular. Um exemplo disso é o pianista Marcelo Bratke, que recentemente esteve à frente de um projeto em tributo a

Heitor Villa-Lobos, nomeado *Villa-Lobos Worldwide*, que incluía uma campanha internacional de divulgação da música de Villa-Lobos por meio da gravação de sua obra integral para piano solo em oito CDs, concertos pela Europa, Estados Unidos e Ásia, e a produção de um documentário sobre o compositor para TV internacional.

Ainda mais recentemente, em 2017, o canal Arte 1 e a produtora Cine Group lançaram uma série sobre Villa-Lobos, com apresentação de Marcelo Bratke, a qual faz um recorte biográfico do compositor, destacando o legado que sua produção deixou, tanto para música erudita brasileira, quanto para a música popular. O oitavo e último episódio, intitulado “Os ecos de Villa-Lobos”, aborda justamente o que tratamos anteriormente: novas interpretações e novos caminhos da obra de Villa-Lobos, também, por músicos populares. Para tanto, o capítulo utiliza interpretações inéditas da obra do compositor, bem como depoimentos de nomes como Edu Lobo, Yamandu Costa, Nelson Ayres, dentre outros. Seguindo esta linha de projetos e a mistura entre erudito e popular, após o primeiro projeto sobre Villa-Lobos, Marcelo Bratke seguiu com um somente sobre Ernesto Nazareth, e seu último, e mais recente, sobre Tom Jobim, intitulado Tom Jobim Plural.

Para citar uma das obras mais famosas de Heitor Villa-Lobos, *O trezinho do caipira*, da qual temos diversas gravações e apresentações com novos arranjos e novas abordagens feitas por músicos populares, como: Maria Bethânia, Ney Matogrosso, Raimundo Fagner, Adriana Calcanhoto, Edu Lobo, Yamandu Costa, Egberto Gismonti, Roberto Sion e Itamar Colaço, dentre outros.

Finalizamos esta primeira parte do artigo com os dois últimos exemplos da apropriação da obra de Villa-Lobos pelo viés da música popular. O primeiro é de um grupo paulistano de jazz e música experimental intitulado “Projeto B”, que mistura a vanguarda do jazz, música brasileira e música erudita contemporânea. No mês de junho de 2018, o grupo lançou um álbum intitulado *A viagem de Villa-Lobos*, com o qual realizou adaptações e novos arranjos para sexteto (guitarra, sax/clarinete, trompete, baixo, bateria e piano) de obras de Villa compostas após sua primeira viagem a Paris.

O segundo é do cantor popular brasileiro Ney Matogrosso. Em 1988, ao lado de João Carlos Assis Brasil e Wagner Tiso, ele gravou

a suíte *A Floresta do Amazonas*, de Heitor Villa-Lobos, adaptada e rearranjada por Wagner Tiso, além de duas faixas com composições dele. Em 1997, o cantor gravou um CD intitulado *Cair da tarde*, no qual alterna, por novos arranjos e novas abordagens que misturam diferentes ritmos, improvisações, novas instrumentações – desde guitarra com distorção até violino com improvisação –, obras dos dois compositores abordados neste artigo: Villa-Lobos e Tom Jobim, como a amálgama perfeita que ilustra um dos melhores “casamentos de figuras da música popular com a erudita” (CABRAL, 2010).

Joel Albuquerque explica que, apesar de Tom Jobim deixar claro em sua fala que admira muito a música de Villa-Lobos, e de já ser praticamente senso comum a influência deste na obra de Jobim, “não encontramos trabalhos de análise musical interessados nas obras de Tom Jobim a partir desta perspectiva, que corroborem esta afirmação mediante um estudo comparativo entre obras dos dois artistas” (ALBUQUERQUE, 2017, p. 54).

Como dito, outros autores já iniciaram comparações entre obras dos dois compositores. A segunda parte deste artigo apresentará, portanto, princípios de estudos e análises estruturais/comparativas entre algumas obras dos compositores Heitor Villa-Lobos e Tom Jobim, analisando mais específica e detalhadamente como se manifestam musicalmente tais influências.

### ***Bachianas Brasileiras nº 1 (Villa-Lobos) e Sinfonia da alvorada/O homem (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)***

Começaremos as análises musicais com a comparação entre as seguintes obras: *Bachianas Brasileiras nº 1* (1930), de Villa-Lobos, e *Sinfonia da alvorada* (1960), de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. *Sinfonia da alvorada* é uma obra sinfônica encomendada em fevereiro de 1958 por Juscelino Kubitschek para ser apresentada na inauguração de Brasília, que aconteceria em 1960. Assim, esta obra, que também é conhecida como *Sinfonia de Brasília*, foi estruturada em cinco movimentos: I – O planalto deserto; II – O homem; III – A chegada dos candangos; IV – O trabalho e a construção; V – Coral.

O violonista Daniel Wolff comenta sobre a notória influência de Villa-Lobos em *Sinfonia da Alvorada*, presente, por exemplo, na melodia lenta dos violoncelos do segundo movimento *O homem*, acompanhada por um ritmo mais rápido em semicolcheias, que, segundo o autor, parece extraído dos compassos iniciais da *Bachianas Brasileiras n.º 1* de Villa-Lobos (WOLFF, 2007). No primeiro exemplo da *Bachianas Brasileiras n.º 1* (escrita para orquestra de violoncelos) verificamos uma distribuição textural em que a melodia (em região grave) é dobrada em oitavas e ocorre contra um *ostinato* nos outros instrumentos (Figura 3).

The image displays a musical score for the first system of *Bachianas Brasileiras n.º 1*, measures 5-14. The score is presented in two systems. The first system (measures 5-10) shows a complex texture with multiple staves. A red box highlights the 'ostinato' pattern in the upper staves, and a green box highlights the 'melodia' in the lower staves. The music is in 4/4 time and includes dynamic markings like 'p' and 'mf'. The second system (measures 11-14) continues the same texture, with the red box highlighting the 'ostinato' and the green box highlighting the 'melodia'. The score is written in a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

Figura 3: *Bachianas Brasileiras n.º 1* (compassos 5-14).

No próximo exemplo (Figura 4), vemos a redução da partitura<sup>3</sup> de um trecho do segundo movimento, “O homem” de *Sinfonia da alvorada*, no qual o mesmo procedimento do exemplo anterior é utilizado, mediante uma melodia que aparece a partir do compasso 23 (executada pelos violoncelos) contra um *ostinato* (executado pelos violinos):

3 Partitura da redução disponibilizada pelo Instituto Antônio Carlos Jobim no site: <<https://bit.ly/2OBTktm>>. Acesso em: 26 set. 2018.

Figura 4: *Sinfonia da Alvorada* (II movimento, *O Homem*, compassos 23-31), redução.

Abordaremos e utilizaremos a seguir outra ferramenta analítica comum em análises mais recentes da música do século XX, a teoria dos conjuntos, principalmente a tabela de catalogação de classes de conjuntos proposta por Allen Forte (STRAUS, 2013, p. 281-287) e conceitos relacionados a essa teoria, como “classe de altura”, “classe de intervalo”, “simetria inversiva”, dentre outros (STRAUS, 2013), os quais são ferramentas úteis para o repertório proposto, visto que a música de Tom Jobim, converge elementos tonais, modais e também pós-tonais, mostrando-nos como as análises de suas obras podem apontar caminhos mais complexos.

Roig-Francoli, por exemplo, chama o século XX de “o século da pluralidade”, no qual convergem elementos tonais, pós tonais, atonais e mesmo outros estilos (2008, p. 1). Straus (2005, p. 130) explica que alguns atributos da tonalidade tradicional da prática comum ocidental caracterizam uma parte significativa da música pós-tonal, sendo utilizados, porém, de maneiras não tradicionais. Richard Parks exemplifica tais problemas quando analisa a obra de Debussy e mostra, dentre outros aspectos, como ele utiliza “análogos tonais como ferramentas atonais” (1985). Dessa forma, o autor explica que “análises que dependam exclusivamente de elementos tonais mostram-se pouco eficientes” para obras de compositores como Debussy (ABRAMOVAY, 2014, p. 5), dentre outros do século XX.

Podemos comparar tais trechos das duas obras mostradas anteriormente a partir dos seus aspectos harmônicos. Assim, verificamos que ambas mantêm um *ostinato* que começa no primeiro grau da tonalidade proposta na armadura de clave. Além disso, os dois acordes apresentam 7ª menor, sendo que a *Bachianas* nº 1 constrói o *ostinato* sobre o acorde de Dó menor com 7ª menor – o acorde no *ostinato* está com a 5ª omitida, porém esta 5ª aparece na melodia, completando então acorde-, e *Sinfonia da Alvorada* constrói inicialmente seu *ostinato* sobre o acorde de Si menor com 7ª menor.

Segundo a tabela Forte (STRAUS, 2013, p. 282), ambos os acordes (Cm7 e Bm7) pertencem à classe de conjunto 4-26 (0358). Além disso, podem ser considerados acordes de conjuntos inversamente simétricos (STRAUS, 2013, p. 146) em, respectivamente,  $T_{10}|$  –visto que em Cm7 a nota Dó se inverte em Si bemol e a nota Mi bemol em Sol) e  $T_8|$  (Bm7) (STRAUS, 2013, p. 6), como demonstrado nas figuras 5 e 6:

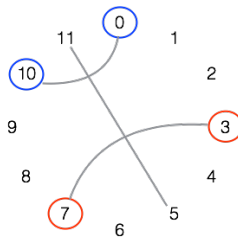


Figura 5: Simetria inversiva no acorde de Dó menor com 7ª menor presente na *Bachianas Brasileiras* nº 1 (Heitor Villa-Lobos).

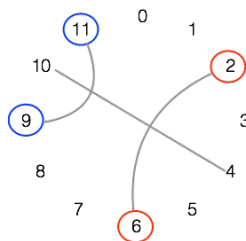


Figura 6: Simetria inversiva no acorde de Dó menor com 7ª menor presente na *Sinfonia da Alvorada* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes).

Assim, portanto, a simetria da classe de conjunto 4-26, ao qual pertencem esses dois acordes, é inversiva, pois tal conjunto mapeia-se nele próprio sob inversão. Ou seja, “conjuntos que são inversamente simétricos podem ser escritos de modo que os intervalos lidos da



esquerda para a direita sejam os mesmos que os intervalos lidos da direita para a esquerda” (STRAUS, 2013, p. 93), gerando assim um palíndromo intervalar, como podemos verificar a seguir:

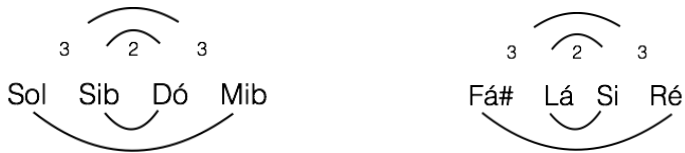


Figura 7: Conjuntos inversamente simétricos dos acordes de Dó menor com 7ª menor e Si menor com 7ª menor em suas formas normais (Conjunto 4-26).

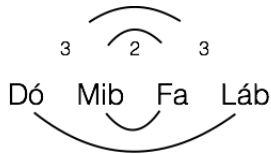


Figura 8: Simetria inversiva no conjunto 4-26 (0358).

Verificamos ainda que a escolha de ambos os compositores por acordes menores com sétima, estruturando, nesse caso, a harmonia dos *ostinatos*, manifesta um procedimento muito usado por Villa-Lobos, e agora também por Tom Jobim: a simetria. Salles explica que “a construção de estruturas simétricas é uma das características mais evidentes da poética villalobiana” (2009, p. 45).

Além disso, notamos, sobre o aspecto melódico dos trechos aqui analisados, que as quatro primeiras notas de cada exemplo possuem o mesmo perfil, sendo construídas sobre a fundamental (tônica), 3ª m, 5ª J dos acordes em questão, com direção ascendente, e passando por notas que exercem (em ambas as melodias) as mesmas funções dentro dos acordes em questão:

Figura 9: Comparação (1) dos perfis melódicos (*Bachianas Brasileiras nº 1* e *Sinfonia da alvorada*).

Na repetição seguinte da mesma melodia da *Bachianas Brasileiras* n.º 1, porém, completa-se a semelhança quase literal de suas quatro primeiras alturas com *Sinfonia da Alvorada*:

Figura 10: Comparação (2) dos perfis melódicos (*Bachianas Brasileiras* n.º 1 e *Sinfonia da Alvorada*).

De igual modo, é possível constatar que os *ostinatos* em que ambas as melodias acontecem simultaneamente também possuem perfis rítmicos muito semelhantes. Assim, para analisar os perfis dos dois exemplos, podemos adaptar a fórmula de compasso do *ostinato* em *Sinfonia da Alvorada* de 2/2 para o correspondente em 2/4, a fim de deixá-la equivalente à fórmula de compasso da *Bachianas Brasileiras* n.º 1, facilitando assim a comparação. verificamos nestas comparações que as células rítmicas de cada tempo dos compassos são praticamente iguais, exceto por uma pausa presente na segunda semicólcheia do primeiro tempo de *Sinfonia da Alvorada* e pela subdivisão da 2.ª metade do 2.º tempo de *Sinfonia da Alvorada* em relação à mesma célula rítmica da *Bachianas Brasileiras* n.º 1, como demonstrado no exemplo a seguir:

Diferença: subdivisão da 2.ª metade do 2.º tempo de *Sinfonia da Alvorada* em relação à *Bachianas Brasileiras* n.º 1

Figura 11: Comparação dos perfis rítmicos (*Bachianas Brasileiras* n.º 1 e *Sinfonia da Alvorada*).

## **Quarteto de Cordas n.º 6 (Villa-Lobos) e Samba de uma nota só (Tom Jobim/Newton Mendonça)**

Analisaremos a seguir o início do III movimento (*Andante, quasi adagio*) do *Quarteto de Cordas* n.º 6 (1938) em comparação com

o início de *Samba de uma nota só* (1961). O início do *Quarteto n.º 6* possui as seguintes características a serem observadas: a repetição da nota Sol em dois perfis melódicos (violinos I e II), e o movimento cromático descendente a partir de Dó na região grave (a partir do compasso 3). A associação deste trecho com o início do *Samba de uma nota só*, então, é imediata: vemos na obra de Tom Jobim a repetição da nota Ré na melodia, enquanto as notas mais graves da harmonia propõem realizar movimento cromático descendente.

repetição da nota Sol

repetição da nota Sol

notas mais graves da harmonia em movimento cromático descendente

Figura 12: Villa-Lobos, *Quarteto de Cordas n.º 6* (III movimento, andante, quasi adagio, compassos 1-4).

Moderato

notas mais graves da harmonia em movimento cromático descendente

repetição da nota Ré na melodia

Eis a - qui es - te - sam - bi - nha - Fei - to nu - ma no - ta só - - - - - Ou - tras

Figura 13: *Samba de uma nota só* (compassos 1-4).<sup>4</sup>

4 Partitura disponibilizada pelo Instituto Antônio Carlos Jobim no site <<https://bit.ly/2QxkrH>>. Acesso em 5 out. 2018.

Após isso, no compasso 8 de *Samba de uma nota só*, a nota repetida é transposta de Ré para Sol, e o mesmo procedimento é utilizado no *Andante* do *Quarteto de Cordas n.º 6*, em que a nota repetida Sol é transposta para Dó (a partir do compasso 7). Em ambas as obras ocorre transposição da nota melódica repetida por um intervalo equivalente, 5.º J descendente (*Quarteto de Cordas n.º 6*) e sua inversão em 4.º J ascendente (*Samba de uma nota só*). É possível notar ainda a extensão aproximada desses dois trechos, 8 compassos no *Samba de uma nota só* e 7 compassos no *Andante*.

repetição da nota Dó

mf

p

repetição da nota Dó

notas mais graves da harmonia em movimento cromático descendente

notas mais graves da harmonia em movimento cromático descendente

Dm7(9) D7(9) Cmaj7(9) Cm (maj7) Cm6

ou - tra\_é con - se - quên - cia — Do que\_a - ca - bo de — di - zer — Co - mo\_eu

repetição da nota Sol na melodia

Figura 14: *Quarteto de Cordas n.º 6* e *Samba de uma nota só*.

É possível também analisar e comparar aspectos harmônicos das duas obras por meio das progressões empregadas nesses trechos. Usando o conceito de “conjunto de classes de alturas”, da teoria dos conjuntos, podemos identificar sua base triádica, como visto a seguir.

classe de conjunto 3-11 3-11 3-11 3-11

Figura 15: *Quarteto de Cordas n° 6* – análise das classes de conjuntos das tríades (harmonia).

*Moderato*

Utilizando somente as tríades:

classe de conjunto 3-11 3-11 3-11 3-11

*Eis a - qui es - te - sam - bi - nha - Fei - to nu - ma no - ta só - - Qu - tras*

Figura 16: *Samba de uma nota só* – análise das classes de conjuntos das tríades (harmonia).

Ambas as harmonias pertencem à mesma classe de conjunto 3-11, que abrange tanto a tríade maior quanto a menor, mas as relações entre elas vão além dessa constatação mais óbvia. Em *Samba de uma nota só*, podemos projetar dois ciclos de conjuntos, em sua forma normal, inversamente transpostos por, respectivamente,  $T_4$  e  $T_0$ , com um grau de parcimônia<sup>5</sup> P2 entre as tríades internas de cada um desses ciclos. Straus explica que, em “conjuntos relacionados por inversão [escritos com imagens espelhadas um do outro], a primeira nota de um mapeia-se na última nota do outro” (STRAUS, 2013, p. 49). Assim, entendemos que os quatro conjuntos de classes de notas equivalentes (das quatro tríades de *Samba de uma nota só*) estão relacionados por inversão em pares, podendo ser representados como imagens espelhadas um do outro (STRAUS, 2013, p. 49), mostradas logo abaixo de cada

5 Parcimônia é a propriedade de maior proximidade intervalar entre acordes, ou a “lei do caminho mais curto” (DOUTHETT; STEINBACH, 1998, p. 242).

par de triadas, em representação circular. Vale ressaltar ainda que essa configuração espelhada resulta em um palíndromo de relações intervalares. Novamente, temos simetria, desta vez entre as classes de conjuntos dos dois conjuntos analisados e comparados.



Figura 17: Triadas inversamente transpostas em *Samba de uma nota só* (Si menor e Si bemol maior, Lá menor e Lá bemol maior).

Além disso, verificamos que as quatro triadas no *Andante* do *Quarteto de Cordas nº 6* estão dispostas e projetadas por meio de um ciclo intervalar cromático (C1) descendente (STRAUS, 2013, p. 169). Albuquerque explica que:

[O] interesse de Villa-Lobos pelos ciclos aparece expresso na investigação das relações intervalares simétricas entre a coleção cromática (ciclo C1) e de tons inteiros (ciclo C2) por eixo de simetria averiguado em um rascunho de 1916 de Villa-Lobos pertencente ao conjunto documental do poema sinfônico “Tédio de Alvorada” – o Manuscrito P38.1.1 – denominado de “tabela prática” por Maria Alice Volpe. (ALBUQUERQUE, 2014, p. 71).

Já as quatro triadas de *Samba de uma nota só* mostradas anteriormente podem ser analisadas mediante transformações triádicas, avaliando assim as “situações de substituição e permanência invariante de classes de alturas (ALBUQUERQUE; SALLES, 2015, p. 106-107). Nesse contexto, verificamos a presença da transformação S (*Slide*) – utilizada

na teoria neorriemanniana – que relaciona uma tríade maior com uma menor através do compartilhamento da mesma terça, induzindo então duas vezes a moverem-se, cada uma por um semitom apenas. Dessa forma vemos também a semelhança com o movimento cromático utilizado nas tríades do *Quarteto de Cordas n.º 6* em que, por meio do cromatismo, o movimento é sempre muito próximo.

Com essa mudança de duas vozes movendo-se por um semitom, cada uma oferece-nos um grau de parcimônia P2, a qual acontece duas vezes dentro dessa harmonia, da seguinte forma:

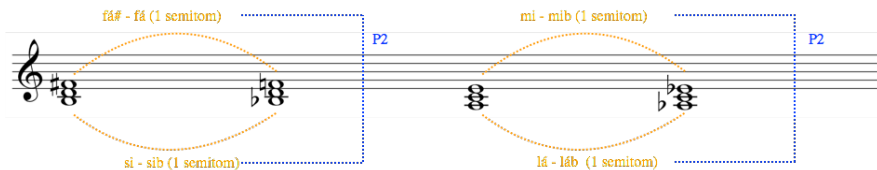


Figura 18: *Samba de uma nota só*: parcimônia entre os acordes de Si menor e Si bemol maior, Lá menor e Lá bemol maior)

Ao concluir esta seção, avaliamos que, mediante a utilização de tríades de classes de conjuntos semelhantes (3-11), e de tríades que caminham suas notas mais graves cromaticamente, e descendentemente, são utilizados procedimentos semelhantes de composição entre os trechos aqui analisados no *Andante* do *Quarteto de Cordas n.º 6* e em *Samba de uma nota só*. Tais trechos se conectam, portanto, por perfis melódicos semelhantes – repetição da mesma nota sobreposta de uma harmonia que se move – e procedimentos harmônicos semelhantes – caminho cromático e mesmas classes de conjuntos, bem como o uso de simetrias.

## Considerações finais

Como visto neste artigo, podemos discorrer e refletir sobre as conexões entre Villa-Lobos e Tom Jobim ao analisá-los sob alguns aspectos diferentes pelo conceito de influência. Discutimos sobre como Villa-Lobos influenciou Tom Jobim, tanto musicalmente quanto na construção e divulgação de sua imagem no decorrer de sua vida. Além disso, vimos como os impulsos iniciais de Tom Jobim e de Elizeth Cardoso contribuíram para mudar o modo de recepção – e mesmo de apropriação – da obra de Villa-Lobos, fazendo com que

ela começasse a ser lida também pelo viés de música popular. É bem provável que, após os impulsos iniciais de Tom Jobim e Elizeth Cardoso, muitos tenham visto nisso uma chance de marketing pessoal – ou mesmo certo incentivo para novas possibilidades musicais – abordando, cada qual, um novo viés na interpretação da obra de Villa-Lobos. Isso se propagou com diferentes projetos, arranjos, experimentações, e mesmo visões particulares, e novas possibilidades que a música popular, em si, normalmente propicia devido, principalmente, aos caminhos da improvisação e da criação de novos arranjos.

Cabral comenta que, quando Diogo Pacheco convidou Elizeth Cardoso para interpretar a ária da *Bachianas Brasileiras n.º 5*, o maestro também já sonhava em abrir, com isso, as portas para que se ouvisse, por exemplo, Agostinho dos Santos interpretando músicas clássicas, Baden Powell tocando Vivaldi no violão, João Gilberto interpretando peças da Idade Média, ou mesmo a própria Elizeth cantando obras de Schubert (2010). Isso realmente começou a acontecer, mesmo que com outros músicos populares.

Podemos traçar um breve resumo de uma espécie de genealogia do que foi tratado neste texto. Além das declarações de Tom Jobim sobre Villa-Lobos, que alavancaram o processo e contribuíram para mudar o modo de recepção da obra – ou mesmo da imagem – de Villa-Lobos, devemos lembrar que Tom Jobim e Elizeth Cardoso estavam juntos – Elizeth como cantora e Jobim como compositor, arranjador e pianista – no disco que foi considerado um dos marcos iniciais da Bossa Nova: *Canção do amor demais*. Após ouvir este disco, o maestro Diogo Pacheco idealizou um recital para a cantora, argumentando que o disco tinha uma estreita relação com a música de câmara. Tal recital se concretizou em 1964 com a execução da ária da *Bachianas Brasileiras n.º 5*, de Villa-Lobos, no Theatro Municipal de São Paulo, dentre outros lugares.

Além disso, com as análises estruturais feitas no artigo, também foi possível comparar e relacionar semelhanças sonoras com procedimentos técnico-musicais, investigando de forma mais aprofundada como tais semelhanças entre algumas obras dos dois compositores de fato acontecem em música.



Finalizamos este texto com algumas citações que podem amarrar toda a discussão exposta. Nassif, por exemplo, reforça como esses acontecimentos marcaram os rumos e a nova maneira de recepção da música de Villa-Lobos pelo viés da música popular: “quando Diogo Pacheco colocou Elizeth Cardoso no Teatro Municipal de São Paulo cantando as ‘Bachianas Brasileiras Número 5’, foi como se tivesse sido firmado o pacto final, a síntese definitiva entre o erudito e o popular brasileiro” (NASSIF, 2001). Já o maestro Diogo Pacheco disse a Elizeth Cardoso, sobre a crítica não estar preparada para receber iniciativas como a que eles tiveram ao interpretar a ária da *Bachianas Brasileiras n.º 5*: “Mas você pode ficar tranquila. Mais do que você e eu, quem ganha com isso tudo é o próprio Villa-Lobos” (CABRAL, 2010). “Seja como for, o sucesso por ele [Villa-Lobos] atingido é indiscutível. Os indicadores do sucesso do compositor no mundo social, conseguido apenas após a década de 1930 e estabelecido definitivamente somente depois de sua morte, são inúmeros” (GUERIOS, 2003, p. 28). Talvez fosse isso que, com o espelhamento, tanto musical quanto da imagem e do imaginário que construía de si que, Jobim também buscasse para si. Mais do que uma possível estratégia de marketing, o desejo e a conquista – consumada – da perpetuação.

## Referências

ABRAMOVAY, Juliano. *Quarteto de cordas em sol menor de Claude Debussy: reiteraões e aspectos formais*. 2014. 115 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ADNET, Mário. *Villa-Lobos é o pai da música brasileira contemporânea*: Depoimento. Entrevista concedida ao Álbum Itaú Cultural. São Paulo, 12 nov. 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2zUbJcM>>. Acesso em 5 out. 2018.

ALBUQUERQUE, Joel. Simetria intervalar em Tom Jobim: Chovendo na Roseira, um legado de Villa-Lobos?. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 4., 2017, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2017.

\_\_\_\_\_. *Simetria intervalar e rede de coleções: análise estrutural dos Choros nº 4 e Choros nº 7 de Heitor Villa-Lobos*. 2014 Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo São Paulo.

ALBUQUERQUE, Joel; SALLES, Paulo de Tarso. Teoria dos conjuntos versus teoria neo-riemanniana: duas abordagens interdependentes na análise dos choros n. 4 e choros n. 7 de Villa-Lobos. *Revista da Tulha, Ribeirão Preto*, v. 1, n. 1, p. 104-126, nov. 2015.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

CABRAL, Sérgio. *Elisete Cardoso: uma vida*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2010.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990. v. 2.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Influência e intertextualidade na Suite Antiga de Alberto Nepomuceno. *Música em Perspectiva, Curitiba*, v. 1, n. 2, p. 53-82, out. 2008.

DOUTHETT, Jack; STEINBACH, Peter. Parsimonious graphs: a study in parsimony, contextual transformations and modes of limited transposition. *Journal of Music Theory, New Haven*, v. 42, n. 2, p. 241- 263, 1998.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

JOBIM, Antônio Carlos. *Brasília: Sinfonia da Alvorada*. Nova York: Columbia, 1961. 1 Partitura. Orquestra. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/10968>>. Acesso em: 17 jul. 2018.

\_\_\_\_\_. *Crônica*. Manuscrito. Caderno 19. 1987. Disponível em <<https://bit.ly/2E6fFuR>>. Acesso em: 08/10/2018.

\_\_\_\_\_. *Cancioneiro Jobim: biografia*. Rio de Janeiro, Jobim Music, 2002.

\_\_\_\_\_. *Jobim, por Antônio Brasileiro* – a influência de Villa-Lobos: depoimento. 1990. Entrevista concedida à Rádio Cultura Brasil. Disponível em <<https://bit.ly/2RxtYeK>>. Acesso em 08/10/2018.

\_\_\_\_\_. *Tom Jobim*: depoimento. São Paulo, 20 dez. 1993. Entrevista concedida ao programa Roda Viva. Disponível em: <<https://bit.ly/2QC3aZz>>. Acesso em: 8 out. 2018.

JOBIM, Helena. *Antonio Carlos Jobim, um homem iluminado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

LEWIN, David. *Generalized musical intervals and transformations*. New Haven: Yale University Press, 1987.

MARILIA Gabriela entrevista Tom Jobim – Canal Livre – Tom 60 anos – 1987. 19'55". *Roberto Antonio Cera*. YouTube. 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2E9tSHx>>. Acesso em: 8 out. 2018.

MANFRINATO, Ana Carolina; QUARANTA, Daniel; DUDEQUE, Norton. Tempo e música: considerações a respeito de influência e intertextualidade. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA-USP, 2013.

NASSIF, Luís. O maestro Léo Peracchi. *Folha de São Paulo*, São Paulo, dez. 2002. Disponível em: <<https://bit.ly/2E7ot3O>>. Acesso em: 8 out. 2018.

\_\_\_\_\_. Villa-Lobos e a alma brasileira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 ago. 2001. Disponível em: <<https://bit.ly/2E5Z76n>>. Acesso em: 8 out. 2018.

PARKS, Richard. Tonal analogues as atonal resources and their relation to form in Debussy's 'Chromatic Etude'. *Journal of Music Theory*, [s.l.], v. 29, n. 1, p. 33-60, 1985.

RIPKE, Juliana. Tópicos afro-brasileiras a partir de Villa-Lobos e suas influências em outros compositores brasileiros: canto de xangô e berimbau. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 27., 2017, Campinas. *Anais...* Campinas: ANPPOM, 2017a.

\_\_\_\_\_. Tom Jobim e a Bossa Nova: uma análise comparativa de possíveis influências e conexões. In SIMPÓSIO VILLA-LOBOS, 3., 2017, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA-USP, 2017b. v. 1. p. 1-20.

\_\_\_\_\_. Canto de Xangô: uma tópica afro-brasileira. *ORFEU*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 44-73, 2016.

ROIG-FRANCOLÍ, Miguel. *Understanding post-tonal music*. Boston: McGraw-Hill, 2008.

ROSADO, Clairton. *Brasília - Sinfonia da Alvorada: estudo dos procedimentos composicionais da obra sinfônica de Tom Jobim*. 2008. 141 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SALGADO, Michele Botelho da Silva. *Canções de amor de Cláudio Santoro, análise e contextualização da obra*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SALLES, Paulo de Tarso. A concisão modernista da Seresta n. 9 (Abril) de Villa-Lobos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, [s.l.], n. 59, p. 79-96, dez. 2014.

\_\_\_\_\_. A forma sonata nos Quartetos de Villa-Lobos. In: SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (Orgs.). *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Editora UFPR, 2017.

\_\_\_\_\_. *Os quartetos cordas de Villa-Lobos: o discurso da Besta*. 2016. Tese (Livre Docência) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

\_\_\_\_\_. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SALLES, Paulo de Tarso; DUDEQUE, Norton (Orgs.). *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Editora UFPR, 2017.

STRAUS, Joseph. *Introdução à teoria pós-tonal*. 3. ed. São Paulo: Editora da Unesp; Salvador, Edufba, 2013.

SUZIGAN, Maria Lúcia Cruz. *Tom Jobim e a moderna música popular brasileira – os anos 1950/60*. 2011. 175 f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

TYMOCZKO, Dmitri. *A geometry of music: harmony and counterpoint in the extended common practice*. New York: Oxford University Press, 2011.

TOM JOBIM – *As nascentes*. 53'47". *TV Cultura Digital*. YouTube. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2O4HOaz>>. Acesso em: 11 jul. 2018.

VENTURA, Zuenir. *3 Antônio e 1 Jobim – histórias de uma geração: o encontro de Antônio Callado, Antônio Candido, Antônio Houaiss, Antônio Carlos Jobim*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

WOLFF, Daniel. *Tênuas diferenças: canções populares de Tom Jobim escondem referências a Villa-Lobos e ao romantismo enquanto obras sinfônicas assumem os acordes da bossa nova*. *Continente Multicultural, Recife*, n. 73, 2007. Disponível em: <<https://bit.ly/2O9kMzb>>. Acesso em: 08/10/2018.

## Sobre a autora

Juliana Ripke é Doutoranda e Mestre em Musicologia pela Universidade de São Paulo (ECA-USP) sob orientação do Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles, e bacharel em Piano pela Faculdade Cantareira sob orientação do pianista cubano Yaniel Matos. Atualmente é professora e pianista correpetidora no Instituto Baccarelli; professora na EMESP (Escola de Música do Estado de São Paulo), e pianista do Coral Jovem do Estado de SP. É membro integrante do PAMVILLA (Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos), grupo de estudos dedicado à reavaliação e reinterpretação da obra de Heitor Villa-Lobos, e editora assistente da Revista Música (Programa de pós-graduação em Música da ECA/USP). Recentemente, ainda, tem apresentado sua pesquisa em diversos congressos nacionais e internacionais.

Recebido em: 06/08/2018

Aprovado em: 13/09/2018

ENTRE O ERUDITO E O POPULAR: APROXIMAÇÕES  
E DISTANCIAMENTOS NA FORMAÇÃO DA MÚSICA  
URBANA BRASILEIRA

*BETWEEN ERUDITE AND THE POPULAR: APPROACHES  
AND DETACHMENTS IN THE FORMATION OF BRAZILIAN  
URBAN MUSIC*

Luciana Fernandes Rosa  
Universidade de São Paulo  
lfrosa1@gmail.com

Silvia Maria Pires Cabrera Berg  
Universidade de São Paulo  
silviaberg@usp.br

## Resumo

Este artigo discute a classificação dos gêneros formadores da música urbana brasileira nas categorias de música popular e erudita, desde meados do século XVII até início do século XX. Os conceitos e distinções analisados por Didier Francfort e outros autores serão aqui exemplificados nos processos de construção e desenvolvimento dos gêneros musicais formadores da música brasileira, bem como os mecanismos de apropriação e transferência de gêneros entre o universo erudito e o popular. Os gêneros analisados são a modinha, pertencente ao período colonial, e as danças europeias e gêneros executados pelas bandas de corporação no período joanino, como a polca e o *schottisch*, assim como seus compositores e suas influências musicais diversas, que culminaram em estilos musicais híbridos. O artigo também demonstra como o esnobismo influenciou a aceitação de compositores brasileiros pelas classes dominantes de suas épocas, e o efeito que esta rejeição provocou nos compositores e no julgamento de suas obras.

**Palavras-chave:** música brasileira; choro; erudito e popular; música popular; música urbana.

## Abstract

This article discusses the classification of the genres that compose Brazilian urban music in the categories of popular and erudite music, since the middle of the 17th century until the beginning of the 20th century. The concepts and distinctions analyzed by Didier Francfort and other authors will be exemplified here in the processes of construction and development of the musical genres that compose the Brazilian music, as well as the mechanisms of appropriation and transference of genres between erudite and popular universes. The genres analyzed are the *modinha*, pertaining to the colonial period, and the European dances and genres performed by the bands of corporation in the Johannine period, such as the polka and the *schottisch*, as well as their composers and their diverse musical influences, which culminated in hybrid musical styles. The article also shows how snobbery influenced the acceptance of Brazilian composers by the dominant classes of their times, and the effect that this rejection had on the composers and on the judgment of their works.

**Keywords:** Brazilian music; choro; erudite and popular; popular music; urban music.

## Introdução

A música circulante nos meios de consumo na atualidade possui uma grande divisão categórica: música erudita e música popular. Não sendo objetivo deste artigo discutir a origem desta divisão, tampouco a adequação dos termos erudito e popular, é fato que a distinção ocorre nas lojas de disco, nas *playlists* da internet, nos eventos acadêmicos e nos cursos universitários. À música erudita se propõem outras denominações, como música de concerto, também utilizada largamente, em detrimento do inadequado uso do termo música clássica, uma vez que se refere ao conjunto de obras e compositores pertencentes a um período específico na história da música ocidental, não se aplicando, por conseguinte, às músicas de outros períodos. Entende-se por música erudita a música culta, composta para formações orquestrais, corais ou camerísticas, fazendo uso da partitura para registro e execução e

comumente executada em teatros, igrejas e salas apropriadas para este fim. Em termos de consumo e produção, a música erudita historicamente sempre esteve relacionada à elite.

Por outro lado, a chamada música popular no Brasil hoje engloba distintos gêneros, como os contemporâneos funk, rap, hip hop, rock nacional, axé, pagode, sertanejo e forró, para citar alguns. Retrocedendo algumas décadas, vimos a canção brasileira dos compositores e intérpretes da Era do Rádio, o choro e o samba, a música das orquestras de rádio e *jazz bands*, entre outros gêneros, como pertencentes à esta categoria. Nas décadas de 1960 e 1970 temos ainda a bossa-nova e a própria MPB, sigla da Música Popular Brasileira, referindo-se a uma categoria ampla de gêneros populares cantados, surgida principalmente com o advento dos festivais televisionados a partir 1960 (SEVERIANO, 2013).

O que se observa é que a distinção entre música popular e erudita não é capaz de categorizar gêneros tão díspares entre si, tampouco a própria evolução da música dentro de um mesmo estilo ou autor. Discorreremos neste artigo sobre como esta diferenciação ocorreu na formação e no desenvolvimento dos gêneros musicais urbanos no Brasil e sobre os casos em que erudito e popular são classificações excludentes e limitadoras, além do caráter de esnobismo presente nas classificações desses gêneros no Brasil.

## A modinha

A modinha foi um gênero muito comum em meados do século XVIII no Brasil e em Portugal, tendo sido seu maior expoente o mestiço Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), filho de um português e de uma escrava alforriada. Por volta de 1770 Caldas Barbosa vai a Portugal para estudar, lá permanecendo até sua morte. Não há consenso entre os estudiosos da área sobre a origem da modinha ser portuguesa ou brasileira, sobretudo em virtude da escassez de documentação que possa comprovar sua procedência. Paulo Castagna (2003), apoiado principalmente nos estudos de Manuel Morais (2000), acredita que não é possível afirmar que Caldas Barbosa, além de autor das letras de modinhas reconhecidamente suas, tenha sido o autor das melodias, uma vez que as coletâneas de modinhas encontradas em Portugal, onde



o mestiço viveu e se celebrizou, não continham autoria nas melodias. Manuel Veiga (1998) concorda com Castagna, após analisar vários trabalhos sobre a modinha, de autoria de Mozart de Araújo, Baptista Siqueira, Gerard Béhague, Robert Stevenson, Frederico de Freitas e Gerhard Doderer. O pesquisador José Ramos Tinhorão, no entanto, acredita que Caldas Barbosa foi o introdutor do gênero em Portugal. Tinhorão baseia-se em vários documentos históricos para sua afirmação, como no fato de ter encontrado letras de cantigas de Caldas Barbosa com alusão à sua atividade de poeta improvisador e cantor na colônia, por exemplo, o seguinte verso: “Já na silvestre América eu cantava” (TINHORÃO 2004, p. 43). O pesquisador também cita depoimentos de outros contemporâneos de Caldas Barbosa, como Bocage, que se referia a ele como “o Cantarino Caldas” (Ibidem, p. 69), ou a crítica do aristocrata Antônio Ribeiro do Santos, quando diz textualmente: “eu admiro a facilidade da sua veia, a riqueza das suas invenções, a variedade dos motivos que toma para seus cantos, o pico e a graça dos estribilhos e ritornelos com que os remata (apud TINHORÃO, 2004, p. 73, grifo nosso). Tinhorão também traz para a discussão os depoimentos do folclorista Silvio Romero, que encontrou muitas cantigas de Caldas Barbosa sendo entoadas por pessoas simples no interior do Brasil, e cita Mozart de Araújo (1963), que aponta que, na transcrição das melodias de Caldas Barbosa, elas podem ter sofrido um processo de transformação e descaracterização, como observa neste trecho:

O exiguo material brasileiro que ilustra alguns livros de viagem ou que aparece no Jornal de Modinhas (editado em Lisboa entre 1792 e 1795), é por assim dizer, um material de segunda mão, algo deformado pelos acompanhamentos “clássicos” dos mestres contrapontistas de então, ou já transfigurado pelo artificialismo das versões eruditas que este material sofreu, ao ser transcrito pelo pentagrama. (ARAÚJO, 1963 apud TINHORÃO, 2013 p. 23)

O pesquisador observa a história de outro mulato brasileiro, Joaquim Manuel, cujas modinhas foram transcritas pelo músico austríaco Sigismund von Neukomm, discípulo de Haydn, que perpetuou, sob sua ótica, a obra do brasileiro, harmonizando e transcrevendo as melodias segundo sua escuta, por volta de 1816 (TINHORÃO, 2004, p. 75).

Intencionalmente ou não, as nuances da composição e interpretação nativas do cantador brasileiro certamente passaram pelas mãos de um músico estrangeiro letrado, que as transcreveu segundo seus parâmetros e sua formação musical e cultural. Processo semelhante pode ter de fato acontecido com Caldas Barbosa, que, segundo Tinhorão (loc. cit.), “não sendo capaz de registrar suas melodias tal como as cantava e acompanhava, [acabava por] ficar sujeito aos azares da transmissão oral, ou à mediação de músicos da escola, responsáveis por arranjos desfiguradores do estilo popular”.

Edison Lima (2010), embora não afirme como Tinhorão a origem brasileira da modinha, acredita que esta hipótese é bem plausível. Lima cita em seu trabalho um trecho do viajante inglês William Beckford, também relatado no livro de Araújo, que descreve uma cena testemunhada pelo inglês em Lisboa: “duas jovens muito elegantes, as quais acompanhadas pelo seu mestre de canto, um frade baixo e quadrado, de olhos verdes, cantavam modinhas brasileiras” (ARAÚJO, 1963 apud *Ibidem*, p. 30). Outro fator que contribui para a ideia sustentada por Araújo e Tinhorão é a presença de elementos de sincopa, célula de origem afro-latina, encontrados nos álbuns de modinhas e lundus atribuídos a Caldas Barbosa, no manuscrito *Modinhas do Brasil* (BÉHAGUE, 1968) e no códice *Muzica escolhida da Viola de Lereño* (BARBOSA, 2003).

Neste processo de expropriação do gênero da colônia para a sede em Portugal observa-se um mecanismo dicotômico na recepção da modinha de Caldas Barbosa, entoada por um mestiço, porém aceita pela elite da corte lisboeta, até mesmo pela própria D. Maria I, que admirava aquele tipo de música diferente da que se ouvia em Portugal. No entanto, alguns setores da aristocracia portuguesa foram refratários ao sucesso de Caldas Barbosa e à sua influência naquela sociedade, por considerarem sua música cheia de arroubos românticos – uma influência ruim à juventude portuguesa. Severiano relata um trecho de um escrito do doutor Antônio Ribeiro dos Santos:

Eu não conheço um poeta mais prejudicial à educação [...] do que este trovador de Vênus e Cupido: a talufaria do amor, a meiguice do Brasil e em geral a moleza americana, que faz o caráter das suas trovas, respiram

os ares voluptuosos de Pafus e Citara, e encantam com venenosos filtros a fantasia dos moços e o coração das damas (SANTOS apud SEVERIANO, 2013, p. 15.).

Por esta citação nota-se a declaração carregada de esnobismo do referido escritor, dadas as condições do compositor a que se refere, um mestiço de origem modesta, proveniente da colônia, declaração essa possivelmente muito influenciada pelo sucesso de Caldas Barbosa na alta sociedade portuguesa. No depoimento percebe-se também a natureza da crítica, relacionada ao caráter de sentimentos mundanos, “voluptuosos”, sempre relacionados à música e dança feita pelos negros no Brasil, e que também encontraram no país a resistência da nossa aristocracia a aceitar estes ritmos vindos de camadas populares. Esta desqualificação da música popular relacionada à condição e ao comportamento de classes populares não é privilégio da realidade brasileira. Francfort (2014) exemplifica este tipo de pensamento através de uma citação de Roger Pouivet (2003):

Os critérios de pertinência à Grande Arte são positivos: a complexidade formal, a precisão expressiva, o valor moral. Os critérios de pertinência às artes menores são negativos: a simplicidade formal, a sentimentalidade, a vulgaridade (POUIVET, 2003 apud FRANCFORT, 2014, p. 12).

Ainda assim, as críticas não foram fortes o suficiente para impedir o crescimento da popularidade do gênero, tendo despertado o interesse de compositores eruditos portugueses, “que passaram a tratá-lo de forma requintada, sob nítida influência da música operística italiana” (SEVERIANO, 2013, p. 17). Assim, a modinha retornou ao Brasil com a vinda da família real em 1808, com um caráter mais elaborado, já influenciada pelas árias portuguesas.

A música culta que se fazia no Brasil antes da chegada da família real estava basicamente restrita ao ambiente sacro. Havia poucos compositores eruditos na época, sendo os mais conhecidos o Padre José Maurício Nunes Garcia (1786-1830), Francisco Manoel da Silva, autor do Hino Nacional Brasileiro, Manoel Pimenta Chaves, um oboísta que afinava

pianos, Domingos da Rocha Mussurunga (1807-1856), soteropolitano, e Damião Barbosa (1778-1856). Apesar de compositores de músicas sacras ou de concerto, todos também compuseram algumas modinhas e lundus, como a conhecida “Beijo a mão que me condena”, do Pe. José Maurício, ou “Confissões de uma senhora”, de Francisco Manuel da Silva (Ibidem, p. 19). Praticamente todos os compositores de modinhas também fizeram lundus, um outro gênero vindo da África e praticado por negros no Brasil. Assim como a modinha, o lundu passou por um processo de elitização e começou a ser composto por músicos de formação acadêmica, quando ficou conhecido como lundu de salão (Ibidem, p. 20).

## **As danças europeias de salão e a música urbana popular**

Com a chegada da família real em 1808 no Brasil, o panorama musical e social passa por transformações profundas que irão surtir efeitos também nas práticas musicais e culturais como um todo, principalmente no Rio de Janeiro, que se tornou capital do Império. Junto com a corte vieram muitos membros da aristocracia portuguesa, inclusive músicos, e houve a necessidade de continuar as práticas musicais de Lisboa e suas influências europeias na nova sede do Império. O Rio de Janeiro passou por um processo de crescimento e desenvolvimento intenso neste período e ganhou diversas instituições culturais, advindas dessa demanda de novos aristocratas. Em 1813 foi construído o Real Teatro São João, que abrigava espetáculos de ópera, um dos gêneros prediletos de D. João VI (MONTEIRO, 2010, p. 89). A música instrumental e os novos gêneros de dança, em voga na Europa, foram ganhando espaço nas composições e nas salas de concerto cariocas. Dentre as primeiras danças introduzidas no Brasil pela corte estão a valsa, que alcançou grande notoriedade, e a quadrilha, de origem francesa, que foi incorporada pelos compositores brasileiros (SEVERIANO, 2013, p. 24). Posteriormente, em meados do século XIX chegaram outros gêneros dançantes europeus, como a polca, a mazurca, o *schottisch*, a habanera e o tango. Se por um lado estes gêneros dançantes eram executados nos salões de bailes para a elite, por outro lado a música que se ouvia nas ruas e nas festas religiosas, executadas nos coretos, e por bandas militares e conjuntos de negros e mestiços era uma mistura de gêneros populares como a modinha, o batuque e o lundu, entre outros.

Com o adensamento da população no Rio de Janeiro, uma nova camada social oriunda do declínio da mineração e da industrialização crescente nas capitais deu origem à primeira classe de músicos urbanos de que se tem notícia: os músicos barbeiros (TINHORÃO, 1998, p. 155). O barbeiro – profissão urbana que incorporou diversos negros alforriados e mestiços –, ao possibilitar tempo livre aos seus profissionais, viabilizou aos que a exerciam uma intensa atividade musical. Vale lembrar que as fazendas possuíam grupos musicais formados por escravos para entreter os senhores, então muitos desses novos profissionais já traziam a formação musical daquele tempo. Tinhorão observa que era comum os negros das cidades trabalharem cantando, surgindo até um tipo de canto de trabalho característico dos negros carregadores de piano (Ibidem, p. 158). Estes barbeiros eram muito solicitados nas festividades populares, sobretudo nos espaços públicos como portas de igrejas e coretos. Monteiro (2010, p. 109) constata que neste Rio de Janeiro joanino conviviam três tipos de etnias – a tropical e autóctone, advinda dos índios remanescentes; a negra africana, oriunda do intenso tráfico de escravos, e a última branca, cristã e europeia – e que, embora cada qual tivesse seus espaços de atuação definidos, existiam ocasiões e espaços onde havia troca e articulação entre estes grupos. Há um relato de Debret no ensaio de Monteiro sobre um cortejo observado na rua, onde havia:

“imbróglio de estilo e harmonia”, resultante de uma inexplicável e indecisa mistura de “alamandas (sic), lundus, gavotas, recordações de baile, militarmente entrecortadas pela trombeta da retaguarda que domina tudo com uma marcha cadenciada (DEBRET, 1978 apud MONTEIRO, 2010, p. 114).

Francfort (2014) também observou este fenômeno, o qual denomina contratransferência, que seria a incorporação de temáticas eruditas ao repertório popular, como ele exemplifica:

O pianista de jazz Uri Caine adaptou as sinfonias de Mahler fazendo aparecer seus elementos constitutivos, por exemplo, suas características de música *kletzmer*. O movimento de ida-e-volta das transferências musicais

proporciona resultados surpreendentes: as fanfarras da Sicília ou de Corfu inventam uma música bem próxima daquela de Verdi para acompanhar as procissões de Semana Santa (Ibidem, p. 19).

Outra formação musical surgida com a vinda da família real foi a banda militar. As bandas tornaram-se corporações muito bem organizadas e com alta qualidade técnica, e logo surgiram bandas civis em fábricas e colégios. Estas organizações também foram responsáveis pela popularização e pelo abasileiramento do repertório das danças europeias como a polca, a valsa, o *schottisch*, a mazurca e a quadrilha. Apresentavam-se em coretos e traziam para a população mais simples o repertório orquestral que se executava nos salões de baile, mesclando estes gêneros mais dançantes ao repertório de marchas e dobrados. Como observou o pesquisador Tinhorão,

ia ser, aliás, da forma característica com que essas bandas executavam principalmente as polcas influenciadas pelo lundu, que iria marcar o som tão próprio para os movimentos de corpo dos dançarinos dos bailes de pobres, ao que tudo indica chamados de *maxixes* (TINHORÃO, 1998, p. 185, grifo do autor).

Aqui também se estabelece um paralelo com o que Francfort (2014) observa ter acontecido na Europa, onde as bandas militares e a rede orfeônica conservam possibilidades de conhecimento das árias de ópera para um vasto público popular: na Itália, onde trabalhadores frequentam os teatros líricos; e na Inglaterra, onde mineiros tocavam arranjos de Haendel nas fanfarras. Segundo o autor, na Europa as linhas de demarcação da música de concerto e popular acontecem também através da demarcação física: “os parques de diversão e os cabarês ou as salas de concerto onde um ritual preciso se estabelece” (Ibidem, p. 8).

O compositor Anacleto de Medeiros (1866-1907) foi um dos maiores expoentes da formação musical brasileira. Nascido na ilha de Paquetá (RJ), filho de um médico e de uma escrava liberta, começou a estudar música aos nove anos na escola interna da Companhia de Menores do Arsenal de Guerra, na cidade do Rio de Janeiro, ali permanecendo até os

dezoito anos, quando integra a banda da instituição, regida por Antônio dos Santos Bocot. Em busca de um ensino musical mais sólido, se matricula no Conservatório de Música do Rio de Janeiro, onde foi colega de Francisco Braga. Aprende a tocar diversos instrumentos de sopro, porém, para sobreviver, neste período começa trabalhar na Tipografia Nacional, na cidade do Rio de Janeiro, quando passa a frequentar as rodas de choro da cidade e também a compor. Pouco depois é convidado para assumir a direção do maior e mais duradouro núcleo de formação de instrumentistas já criado no Brasil: A Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (TINHORÃO, 1998, p. 184).

Anacleto passou a compor músicas para o repertório de banda, como marchas e dobrados, estes com forte inspiração na opereta, o que comprova a ligação do compositor com Henrique Alves de Mesquita, outro importante nome da composição e que se consagrou neste gênero. Além do repertório marcial, Anacleto compôs muitas polcas consagradas, belíssimas valsas e *schottisches*, gênero no qual alcançou maestria. O contato e a vivência com os chorões cariocas e sua formação erudita proporcionaram as condições ideais para que o músico se desenvolvesse de maneira única na composição dos gêneros iniciais de nossa música, unindo influências da música das ruas e do conhecimento acadêmico adquirido (DINIZ, 2007). Radamés Gnattali (1906-1988), importante músico e arranjador brasileiro, o considerava, ao lado de Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Pixinguinha, um dos pilares da música nacional.

Uma das obras mais conhecidas de Anacleto, o *schottisch* lara, composto em 1896, percorreu um interessante processo de transformação, apropriação e transferência (FRANCFORT, 2014). Sua formação original era puramente instrumental, escrita para um conjunto de sopros, tendo sido um dos primeiros registros fonográficos no país, em 1907, pela Banda da Casa Edison. Alguns anos depois ganhou letra de Catulo da Paixão Cearense, com o nome de *Rasga o coração*, sendo gravada por Mário Pinheiro em 1910. Posteriormente a canção ficou famosa na voz de Vicente Celestino, em um arranjo de 1952, de marcada influência operística, com emissão vocal sugestiva, como era uso entre os cantores populares da época, emprego de orquestra de cordas e ritmo pontuado, diferente da marcação binária de colcheias e semicolcheias do *schottisch* original. Na década de 1920, Villa-Lobos utiliza a melodia do *schottisch* no seu

*Choros n.º 10 - Rasga o coração*, com o tempo alargado, inserindo-a dentre uma orquestração vigorosa, que inclui um coro cantando sílabas de inspiração indígena e um solo atonal de trompete simultâneo à melodia, em uma combinação interessante e caótica de gêneros e estilos<sup>1</sup>. Uma mesma música percorreu três momentos distintos na música brasileira, absorvendo as influências estilísticas de cada época, se transformando e ganhando novas características, porém sem perder sua essência.

## A polca, Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga

A polca foi outro exemplo da apropriação de um gênero europeu de salão para o ambiente popular. Dança em compasso binário vinda da Boêmia por volta de 1830, fez muito sucesso na Europa, tendo chegado ao Brasil por volta de 1845. A dança se consolidou na música brasileira, tendo sido incorporada por diversos compositores e à qual se atribui, junto com o lundu, o nascimento do choro como linguagem. Interessante notar no livro de Alexandre Gonçalves Pinto (1870-1940), carteiro e músico amador, autor do mais antigo registro que se tem notícia sobre o choro, como polca é descrita:

A polca foi, e continuará a ser o ABC dos dançarinos. Qualquer que seja a modalidade de dança que os modernistas ou futuristas possam inventar, tem forçosamente que cair no passo da polca, tem que obedecer à sua cadência do mesmo modo que nenhuma palavra se forma sem recorrer às letras do abecedário. É possível que nos classifiquem de passadistas, mas se “O Choro”<sup>2</sup> não passa de uma recordação do passado, não devemos permitir que os ilusionistas trucidem as tradições, esqueçam o que é puramente brasileiro e mistifiquem o que é nosso, com as bambochatas<sup>3</sup> que, repassadas da velha Europa cansada e carcomida, venham para a cidade Maravilhosa a título de... novidade. A polca cadenciada e chorosa ao som de uma flauta, fosse o flautista o Viriato, o Callado, o Rangel, ou seja o Pixinguinha, o João de Deus ou o Benedito Lacerda;

---

1 Para observar a diferença de arranjo e interpretação da música, ver *Iara* em 1907 pela Banda da Casa Edison (IARA..., 2011); *Rasga o coração* por Vicente Celestino (VICENTE..., 2011); e *Choros n.º 10* (VILLA-LOBOS..., 2010).

2 “O Choro” refere-se ao título do livro deste autor, de onde é extraído este trecho.

3 Festa marcada por excessos; orgia.



[...] foi, é e continuará a ser a alma da dança brasileira, com todo seu esplendor de melodia e sua beleza de música buliçosa, atraente e às vezes convidativa aos repuxos do maxixe... sim, do maxixe, essa modalidade somente nossa e hoje oficializada nos grandes centros norte-americanos, onde foi resolvida a questão do fox e outras danças. A polca, a brasileiríssima polca, ainda é a delícia dos namorados, dos apaixonados ou a aproximação de dançarinos arrufados. Quantas vezes dois entes queridos se querem, mas se acham separados, aproveitam a cadência de uma polca para os segredinhos da pacificação. A polca, com toda a sua beleza, com todos os requisitos de elegância e com todas as tentações que sua execução provoca, jamais poderá desaparecer de nossos salões e nossas salinhas, como um preito de homenagem aos nossos bisavós e como um respeito às nossas tradições. (PINTO, 2014, p. 123-124).

O longo (porém necessário) trecho transcreve o verbete do livro sobre a polca. Pinto, popularmente conhecido como Animal, escreve seu livro em linguagem poética, com imprecisões gramaticais (utilizo aqui a terceira edição revisada), relatando os chorões e os choros, termo utilizado para as reuniões e festas dos músicos do período compreendido entre 1870 e 1936, porém sem registros de datas de nascimento e morte. O livro está escrito em forma de verbetes de chorões deste período e tem relatos de festas e outras situações curiosas, além de alguns verbetes sobre os gêneros musicais, como a quadrilha, a modinha e a polca.

Pela descrição de Pinto, que abarcou um período considerável da formação dos gêneros musicais, a polca já havia se consolidado como gênero tipicamente brasileiro. O “Animal” frequentou inúmeros encontros de choro durante toda a sua vida, e nos verbetes de seu livro há vários relatos onde aparece o termo polca, não havendo ainda naquela época o estabelecimento do choro como um gênero ou linguagem. Os choros eram as reuniões onde tocavam os chorões, e normalmente os gêneros que aparecem listados no livro como executados nestes encontros são a polca, a modinha, o lundu e o *schottisch*. O trecho explicita o temor do autor diante da perspectiva das influências externas que ameaçavam a música brasileira e da importância da permanência da polca neste cenário. Dos flautistas que ele cita os primeiros são da geração anterior, e os seguintes contemporâneos ao tempo em que o livro foi escrito, e demonstram a

permanência e consolidação da polca enquanto gênero genuinamente brasileiro, segundo o autor. Ao final, Pinto diz que a polca “jamais poderá desaparecer de nossos salões e nossas salinhas”, configurando a onipresença do gênero, fosse nos salões, os bailes frequentados pela elite, ou nas salinhas, as casas das pessoas simples onde ocorriam os choros, frequentados pelos funcionários públicos e empregados urbanos, como o próprio Animal e outros descritos em seu livro.

O processo de absorção da polca como um gênero dançante de elite para uma música composta para as camadas mais populares e apreciada por estas ocorreu junto com a enxurrada de pianos que tomou conta da cidade do Rio de Janeiro por volta de 1850. Francfort (2014) relatou o processo de democratização do piano na Europa como apropriação doméstica de um repertório erudito. Um processo semelhante ocorreu no Brasil envolvendo os pianos, que significavam uma aproximação da elite selvagem e escravagista de um Brasil colonial com os hábitos da classe europeia. Ter um piano era símbolo de status e de civilização. A polca foi o gênero que mais se popularizou no país, tendo surgido uma geração de compositores que, sobre este gênero, obtiveram enorme sucesso e fizeram suas carreiras, como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, pianistas, e Joaquim Callado, flautista. No entanto, com a democratização e apropriação doméstica, a polca também ganhou notoriedade entre os grupos e compositores das camadas mais populares, pulverizando-se assim por todos os extratos sociais. Segundo Machado (2010, p. 122-123),

Como vemos, a polca será o *medium* cultural (na sua origem latina, o que está no centro, que concilia opostos, mediador) da sociedade do Segundo Império: é tocando polca que os pianeiros, nome pejorativo para músicos de pouca formação musical e muito balanço, circularão pelos salões da elite; é pra ouvir polcas que essa mesma elite irá aos pequenos teatros pra assistir operetas e revistas; serão as mesmas polcas que as sinhazinhas tocarão ao piano, na privacidade de seus lares, e os conjuntos de pau-e-corda (flauta, violão e cavaquinho)<sup>4</sup> tocarão, com um balanço um pouco diferente, nas festas populares da Cidade Nova (bairro popular construído sob o aterro do canal do mangue).

---

4 A formação inicial dos grupos de choro descritos no livro de Pinto (2014).

Com o processo de popularização da polca, ocorreu o mesmo fenômeno que Francfort (2014, p.10) observa ter passado com a popularização da música erudita, quando diz que “o sucesso realmente popular das obras inscritas no grande repertório clássico contribui para desqualificá-las”. A polca foi perdendo o *status* de música de elite para virar um gênero popular, o que corrobora o pensamento do autor quando diz:

a revalorização ou de desvalorização de obras musicais ou de práticas musicais permite pensar que a mesma música, de acordo com os contextos, pode ser classificada sem problema como uma obra de música erudita ou como uma obra comercial largamente difundida [...] a oposição entre música popular e música erudita diz respeito mais às utilizações da música do que às suas qualidades intrínsecas. A mesma música pode, de acordo com as circunstâncias, ser classificada diferentemente. A fronteira entre gêneros musicais aparece bem como produto de uma construção (Ibidem, p. 7-11).

No caso da polca e de como ocorreu sua apropriação pelas camadas mais populares no Brasil, fica evidente este tipo de oposição, inclusive no que concerne ao comportamento, à conduta e expectativa de seus próprios compositores. Analisemos o caso de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. Chiquinha Gonzaga foi uma pioneira em vários sentidos. Divorciada no Rio de Janeiro no século XIX, precisou trabalhar como pianista para seu sustento, numa época em que mulheres divorciadas e que trabalhavam fora não eram consideradas pessoas honradas pela sociedade. Lutando contra tudo e contra todos conseguiu se estabelecer como compositora e pianista, atuando no teatro de revista e dando aulas de piano. Integrou o grupo Choro Carioca, de Joaquim Callado, o primeiro grupo de choro que alcançou notoriedade no Rio de Janeiro. Foi republicana, abolicionista e a primeira musicista que lutou pelos direitos autorais. Ficou célebre pela composição de polcas, sobretudo pela sua atuação no teatro de revista, que alcançou notoriedade na vida cultural do Rio de Janeiro da virada do século XIX para o século XX. Diniz (2009) observa que a música popular àquela época era destinada às camadas intermediárias da população, uma vez que os negros ainda não tinham acesso ao entretenimento e a aristocracia frequentava e consumia a música dos salões (Ibidem, p. 130).

Ernesto Nazareth, apesar de sua origem humilde e também de ter se destacado musicalmente na composição de polcas inicialmente, sempre almejou a carreira de compositor erudito. Tentou obter apoio do imperador para se aperfeiçoar na Europa e não conseguiu. Trabalhou como pianista demonstrador, em lojas que vendiam partituras, e tocando no cinema mudo. Prosperou como músico nos salões da aristocracia, tocando suas polcas e os clássicos do repertório romântico de salão comuns na época. Veio a consolidar seu estilo composicional em um segundo momento, como compositor de tangos brasileiros e valsas.

Nazareth tinha um estilo muito característico de compor com forte influência de matrizes africanas, como a presença constante de síncopa. A junção destes traços com o discurso musical proveniente dos gêneros europeus imprimia um caráter único à música de Nazareth. O compositor Darius Milhaud admirava-o por sua genialidade em unir essas influências em sua música, conforme atesta em um artigo de 1920 (MILHAUD, 1920, p. 61, apud NORONHA, 2010, p. 605). No entanto, o que poderia ser considerado um fator positivo na construção de uma identidade musical nacional, que afirmasse o caminho do país em busca de ser uma nação independente, era visto pela aristocracia carioca como marcas de “seu passado dependente, escravocrata e bárbaro” das quais o país queria se livrar (MACHADO, 2010 p. 128).

O autor observa três situações na vida de Nazareth que demonstram tanto seu conflito como compositor de gêneros considerados populares como a resistência da alta sociedade carioca em o aceitar. A primeira dessas situações foi quando grupos de elite protestaram contra a inclusão de tangos de Nazaré em um concerto de alunos do Instituto Nacional de Música, em 1922, com obras de compositores brasileiros. A segunda situação foi relatada por Francisco Mignone, por ocasião da visita do pianista e compositor Arthur Rubinstein ao Brasil, que queria ouvir os tangos de Nazareth, porém este insistiu em tocar Chopin, para frustração do compositor. E por último, o famoso episódio da crise nervosa que Nazareth teve em 1930 após um concerto de Guiomar Novaes, saindo do teatro em prantos e lamentando-se por não ter ido estudar na Europa e se tornado um pianista da estirpe de Guiomar Novaes (Ibidem, p. 130).

Sobre as trajetórias dos dois compositores, Diniz (2009) cita o musicólogo Andrade Muricy (1895-1984), que escreve:

Chiquinha Gonzaga e Nazareth foram naturezas muito diferentes, mas que se completam. Chiquinha Gonzaga é mais popular. A sua arte está mais próxima da canção, gênero de eficiência incomparável sobre o povo. Nazareth tentou a canção sem êxito. Esse filho do povo, nascido no morro carioca, procedia de modo mais indireto para chegar ao público. Chiquinha Gonzaga, descendente de estirpe ilustre, tomou direto contato com a massa, sem esforço, como por impulso natural. Nazareth nem sequer escrevia danças para serem dançadas. A sua síntese admirável da dança urbana carioca, do choro, da seresta, é de caráter eminentemente artístico e concertístico. Não gostava de tocar suas valsas, os seus tangos, as suas polcas “para dançar”. Isso o humilhava... Queria ser “ouvido” e se não lhe davam atenção, parava. Chiquinha Gonzaga estava inteiramente à vontade no terreno da música popular. Não visava, como Nazareth, a artística elevada. Era como um simples instrumento sensível, através do qual a alma carioca exprimia o melhor do seu sentimento (MURICY, 1943 apud DINIZ, 2009, p. 130).

Esta passagem remonta à ideia de Bernard Lahire, lembrado no texto de Francfort (2014), quando demonstra que o autor “propõe um novo tipo de oposição nos ‘comportamentos face às obras’: de um lado, o que revela uma ‘cultura quente’ (as músicas de dançar, as festas nas quais o público intervém...), de outro, a ‘cultura fria’ que apela para a contemplação contida e silenciosa (LAHIRE, 2004, p. 72-76 apud FRANCFORT, 2014, p. 13)”. Este conceito exemplifica bem o ideal de compositor de Nazareth, um homem simples que absorveu em sua obra os elementos musicais presentes no paradigma cultural de uma época em que os estilos e influências musicais se mesclavam, mas, devido à não aceitação dessa tendência por parte das elites, e por uma ambição própria em fazer um tipo de música que ele considerava mais elevada, não conseguiu se conciliar com sua genialidade e viveu em conflito com sua trajetória e arte.

Virginia Bessa (2010, p. 26) lembra que a música popular no início do século XX passou a ocupar lugares de entretenimento público como cafês, teatros e cinemas, onde não havia lugar para a dança, como outrora nos bailes nas casas de pessoas – ou os “choros”, no sentido de festa – como descritos por Pinto (2014). Bessa também levanta a questão de a música popular ter passado pelo fenômeno que o crítico

argentino Diego Fischerman (2004) chama de “efeito Beethoven”, o qual seria, segundo as palavras da autora,

a contaminação da música popular por um tipo de escuta e de valoração estética oriundos da chamada “música culta”. Esta se caracterizaria pela busca da abstração, pelo cultivo da música pura, desvinculada tanto da palavra (texto poético), como do corpo (dança/ritual) (BESSA, 2010, p. 57).

Pode-se deduzir que Nazareth tenha absorvido, por necessidade de aceitação própria e da alta sociedade, o esnobismo que sempre acompanhou os círculos de produção e consumo de música erudita, ainda mais acentuados em um país que tentava se afirmar como nação independente e civilizada no início do século XX. Também é aceitável supor que ele tenha sucumbido ao “efeito Beethoven” observado por Fischerman (2004). A contraposição entre as posturas de Chiquinha Gonzaga – “descendente de estirpe ilustre tomou direto contato com a massa, sem esforço, como por impulso natural” – e de Nazareth – “este filho do povo, nascido no morro carioca, procedia de modo mais indireto para chegar ao público” e que “não gostava de tocar suas valsas, os seus tangos, as suas polcas ‘para dançar’. Isso o humilhava... Queria ser ‘ouvido’ e se não lhe davam atenção, parava” (MURICY, 1943 apud DINIZ, 2009, op. cit.) – vem ao encontro da prerrogativa de Rouvillois (2008 apud CASTRO, 2012, p. 2), quando aponta:

A verdadeira aristocracia, aquela que não precisa provar nada, dispensa cruelmente a seriedade com relação a seus próprios valores, crendo-se acima da fidelidade ao que garante sua nobreza e podendo mesmo achar muito “chique” esse desprezo declarado: é bem mais original não se comportar conforme àquilo que seu status ou sua posição possa sugerir... O esnobe, o falso nobre, ao contrário, não pode se permitir isso: eis porque ele é por vezes mais fiel ao verdadeiro espírito da velha nobreza.

Nazareth veio postumamente a se tornar um “clássico” da música brasileira, alcançando renome internacional, reconhecido como “o grande sistematizador da música popular urbana ‘genuinamente’

brasileira” (MACHADO, 2010, p. 128), ao lado de Chiquinha Gonzaga. Sua obra entrou para o repertório de concerto internacional para piano, interpretada e gravada por grandes pianistas como Arthur Moreira Lima e a Dominique Cornil, entre outros. Não pôde colher em vida os louros do reconhecimento de seu legado, vítima de um sistema de subjugação artística que perdura até os dias de hoje e distingue manifestações artísticas em categorizações inúteis, que só contribuem para um abismo cada vez maior entre a arte e o público.

## Conclusão

Como vimos, em um considerável período na formação da música brasileira as distinções entre a música erudita, feita pela e para a elite, e a música popular, pertencente ao povo, foram por diversas vezes diluídas por processos que acarretaram o livre trânsito dos gêneros de um universo e outro. Na época colonial, a música feita por um mestiço vindo de uma colônia portuguesa, com versos considerados inapropriados pela elite portuguesa, não obstante a rejeição e crítica sofridas, alcançou sucesso na corte. Porém, a própria polêmica que circunda a origem da modinha está relacionada à questão da capacidade de Caldas Barbosa de compor melodias. O fato de o mestiço não ser conhecedor de música escrita, portanto incapaz de deixar registros em partituras de suas modinhas, caso tenha sido o compositor, é um indício do filtro do estrangeiro e do erudito sobre o compositor do povo, ligado à tradição oral. Ainda há muitas investigações e estudos futuros no intuito de esclarecer essa questão, no entanto, a história nos mostra que a escrita perpetua valores e crenças, e a oralidade está condenada ao esquecimento e à subestimação por acadêmicos e povos mais desenvolvidos.

No Brasil, devido às questões levantadas ao longo do texto, percebemos o quanto os trânsitos entre a música considerada erudita e a popular proporcionaram o desenvolvimento musical no país como um todo. A consolidação da polca, uma dança europeia absorvida e transformada pelos compositores na virada do século XIX para o século XX, dando origem posteriormente ao choro, é um sintoma e um exemplo de como as trocas e absorções foram frutíferas para o enriquecimento da música brasileira. No entanto, a diferenciação entre erudito e popular persistiu e ainda persiste até os dias atuais, ocasionando ao longo da

história problemas para compositores e discrepâncias na aceitação e no desenvolvimento de estilos nacionais.

Estes processos também foram influenciados pela indústria fonográfica, pelo fenômeno da globalização e pela massificação da música de consumo, e atualmente são afetados diretamente pelas plataformas digitais. A música de concerto vem perdendo público em nível mundial e sofre uma crise cuja solução parece apontar para a aproximação de um repertório que se identifique mais com o público jovem e as camadas populares. Podemos observar muitas orquestras, inclusive no Brasil, com o exemplo da Sinfônica Municipal em São Paulo, buscando esta alternativa, em um esforço de gerar mais público. Há que se refletir sobre como estes caminhos podem definir os rumos de compositores e composições, e sobre quais os mecanismos possíveis para que a indústria cultural deixe de agir como reprodutora de padrões arraigados e excludentes.

## Referências

ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu do século XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

BARBOSA, Domingos Caldas. *Muzica escolhida da Viola de Lereno (1799)*. Lisboa: Estar, 2003.

BÉHAGUE, Gerard. Biblioteca da Ajuda (Lisbon) Mss. 1595 / 1596: Two Eighteenth-Century Anonymous Collections of Modinhas. *Anuario*, Lisboa, v. 4, p. 44-81, 1968.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.

CASTAGNA, Paulo. *A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Unesp, 2003. (Apostila do curso História da Música Brasileira). Disponível em: <<https://escriturasvirreinales.files.wordpress.com/2014/04/lundum-y-modinha.pdf>>. Acesso em: 18 jul. 2018.



CASTRO, Marcos Câmara. Música erudita e esnobismo: contribuição para uma etnografia das práticas contemporâneas. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22., 2012. João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: ANPPOM, 2012. p. 1341-1348. Disponível em: <[http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/1010561/mod\\_resource/content/0/PREENCHIDO\\_Template\\_para\\_trabalhos\\_escritos\\_XXII\\_Congresso\\_Anppom.pdf](http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/1010561/mod_resource/content/0/PREENCHIDO_Template_para_trabalhos_escritos_XXII_Congresso_Anppom.pdf)>. Acesso em: 18 jul. 2018.

DINIZ, André. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

FISCHERMAN, Diego. *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

FRANCFORT, Didier. *Músicas populares e músicas eruditas: uma distinção inoperante?* Tradução de Marcos Câmara de Castro. Tradução de: *La musique savante manque à notre désir* (Rimbaud, *Illuminations*). [S.l.]: [s.n.], 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2BGfyVV>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

IARA (Rasga o coração) - Banda da Casa Edison (1907). 2'40". *Leonardo Thurler*. YouTube, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k-DJrbGACWA>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

LIMA, Edilson Vicente. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. 2010. 247 f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MACHADO, Cacá. *Batuque: mediadores culturais do final do século XIX*. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias T. (Orgs.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 119-160.

MONTEIRO, Mauricio. *Aspectos da música no Brasil na primeira metade do século XIX*. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias T. (Orgs.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 79-116.

NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. Darius Milhaud e o Brasil. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 1., 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Simpom 2010. p. 598-607. Disponível em: <[www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/download/2746/2058](http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/download/2746/2058)>. Acesso em: 18 jul. 2018.

PINTO, Alexandre G. *O Choro: reminiscências dos Chorões antigos*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Acari Records, 2014.

POUIVET, Roger. *L'Oeuvre d'art à l'âge de sa mondialisation: un essai d'ontologie de l'art de masse*. Bruxelles: La Lettre Volée, 2003.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*. São Paulo: Editora 34, 2004.

\_\_\_\_\_. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. 7. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

VEIGA, Manuel. O estudo da modinha brasileira. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, Austin, v. 19, n. 1, p. 47-91, 1998. Disponível em: <<http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Veiga-Modinha-LAMR.pdf>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

VICENTE Celestino - Rasga o coração. 2'46". *Helio Francisco*. YouTube, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tg2TO1oTjGk>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

VILLA-LOBOS - Choros nº 10 "Rasga o coração. 2'19". *Daian Tai*. YouTube, 2010. Disponível em: <<http://youtu.be/7UnVmG-DDhY?t=2m17s>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

## Sobre as autoras

Luciana Fernandes Rosa é bacharel em violoncelo e licenciada em música pela Universidade de São Paulo e mestre em violoncelo pela Louisiana State University (EUA). Tocou em diversas orquestras no Brasil e EUA. Tem importante atuação na música popular, tendo colaborado com expressivos artistas e grupos no país. Recebeu menção honrosa como compositora no 25º Programa Nascente da USP. Lecionou em importantes projetos sociais como Instituto Baccarelli, SESC e Guri. É professora certificada pelo Método Suzuki. Apresentou trabalhos acadêmicos e ministrou oficinas no México, em Cuba e em várias universidades brasileiras. Realiza doutoramento na Escola de Comunicações e Artes da USP na área de Educação Musical, com pesquisa sobre o ensino do choro.

Silvia Maria Pires Cabrera Berg, compositora e regente paulistana, é bacharel em composição pela ECA-USP, pós-graduada na Universidade de Oslo e doutora pela Universidade de Copenhague. Atualmente é docente do Departamento de Música da FFCLRP-USP, coordenadora do Lapecipem, do arquivo Edmar Ferretti e do Intercâmbio Acadêmico Internacional com o Bornekorakademiet (Dinamarca), e membro do NAP-Cipem do Departamento de Música da FFCLRP. Fundou a Oficina Experimental do Departamento de Música da mesma faculdade, grupo de câmara de excelência que abraça alunos de todos os anos da graduação e ex-alunos, e é dedicado à pesquisa e performance vocal e instrumental, sendo sua diretora e regente desde a fundação.

Recebido em: 06/04/2018

Aprovado em: 10/07/2018

# ALMIR SATER: CONSIDERAÇÕES SOBRE A INSTRUMENTAÇÃO DA COMPOSIÇÃO “LUZEIRO” DO ÁLBUM *INSTRUMENTAL*, LANÇADO EM 1985

## ALMIR SATER: CONSIDERATIONS ON THE INSTRUMENTATION OF “LUZEIRO” IN THE ALBUM *INSTRUMENTAL*, LAUNCHED IN 1985

Max Junior Sales  
Universidade de São Paulo  
maxjsales@usp.br

### Resumo

No Brasil, os primeiros discos gravados no segmento da música instrumental de viola são da década de 1960. Neste segmento, músicos e pesquisadores reconhecem algumas inovações inauguradas pela produção do músico Almir Sater. Tomando como referência a audição crítica de discos instrumentais de outros violeiros, buscamos neste artigo tecer algumas considerações sobre o tratamento dado à instrumentação da composição “Luzeiro”, registrada no ano de 1985 em seu disco intitulado *Instrumental*. Ao término deste trabalho, verificou-se a grande relevância que esse aspecto representa para essa gravação da composição.

**Palavras-chave:** música brasileira; música instrumental; viola de dez cordas; Almir Sater; Luzeiro.

### Abstract

In Brazil, the first recordings recorded in the instrumental music segment of Brazilian ten-string guitar are from the 1960s. In this segment, musicians and researchers attribute some innovations to the production of musician

Almir Sater. Taking as reference the critical hearing of instrumental discs of other Brazilian ten-string guitar instrumentalists, we seek, in this work, to make some considerations about the treatment given to the instrumentation of the composition *Luzeiro*, registered in 1985 in his disc entitled *Instrumental*. At the end of this article, we verified the great relevance that this aspect represents for this recording of the composition.

**Keywords:** Brazilian music; instrumental music; Brazilian ten-string guitar; Almir Sater; Luzeiro.

## Introdução

O aspecto solista na prática da viola no Brasil é percebido tanto no fazer musical dos violeiros tradicionais<sup>1</sup> que não registraram seus trabalhos em disco quanto nas gravações de músicas caipiras a partir do final da década de 1920<sup>2</sup>. Porém, somente a partir da década de 1960 compositores e instrumentistas ligados à viola de dez cordas<sup>3</sup> começaram a registrar em disco suas primeiras produções no campo da música instrumental. Essa produção é marcada pela influência de diferentes linguagens musicais, que vão desde a já

---

1 Dois projetos se dedicaram a estudar este tema: Viola instrumental brasileira, organizado por Andréia Carneiro de Souza (2005), e Um Brasil de viola, produzido pelo violeiro Cacai Nunes em 2010.

2 “Em 1929, [Cornélio Pires] pagou com recursos próprios a gravação do primeiro disco contendo músicas, anedotas e poesias caipiras na Byington & Company, representante da gravadora Colúmbia no Brasil. O sucesso dessa primeira experiência levou Cornélio Pires a gravar outras séries e despertou o interesse das gravadoras para explorar esse novo segmento fonográfico. A partir de então, surgiram inúmeros compositores e duplas, como Raul Torres, Teddy Vieira, João Pacífico, Alvarenga e Ranchinho, Tonico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, que produziram um vasto repertório considerado atualmente como a música sertaneja de ‘raiz’” (ZAN, 2003, p. 6).

3 Optamos pela utilização desta nomenclatura, pois acreditamos que ela abarca com maior precisão a produção musical estudada neste trabalho. O termo “viola caipira”, por exemplo, pode designar não só uma característica estrutural da construção do instrumento, como também uma maneira de tocá-lo que é típica do Sudeste e do Centro-Oeste do Brasil (VILELA, 2013); neste caso, violeiros nordestinos que também produziram seus trabalhos instrumentais com a viola de dez cordas seriam excluídos. Já o termo “viola brasileira” não foi utilizado, pois pode dar a entender que nossos estudos englobam também outros tipos de viola de origem nacional, como a viola dinâmica, viola de Queluz, viola machete, viola de fandango, viola de buriti, viola de cocho, viola de cabaça etc.

citada música caipira do Centro-Oeste e Sudeste do Brasil até a música clássica. Neste artigo, para realizar algumas considerações a respeito do tratamento dado à instrumentação da composição “Luzeiro”, tomaremos como referência um histórico de gravações de discos inseridos no segmento da viola instrumental.

## Ouvir música

Vilela (2014) reafirma a importância do uso de fontes primárias (os discos) em uma pesquisa musicológica quando se pode ter acesso a elas. O autor busca, ainda, mostrar como esta prática contribui para a não perpetuação de cânones. Para isso, parte da diferenciação entre *informação e experiência*, proposta por Jorge Larrosa Bondia:

A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência. Por isso a ênfase contemporânea na informação, em estar informados, e toda a retórica destinada a constituir-nos como sujeitos informantes e informados; a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência. O sujeito da informação sabe muitas coisas, passa seu tempo buscando informação, o que mais o preocupa é não ter bastante informação; cada vez sabe mais, cada vez está melhor informado, porém, com essa obsessão pela informação e pelo saber (mas saber não no sentido de “sabedoria”, mas no sentido de “estar informado”), o que consegue é que nada lhe aconteça [...] O saber de experiência se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana. De fato, a experiência é uma espécie de mediação entre ambos. (Bondia, 2002, p. 21 e 22)

Em seu artigo, Vilela (2014) traz essa diferenciação realizada por Bondia (2002) para o campo da musicologia, no qual *informação* se refere a dados sobre determinado objeto transmitidos de uma pesquisa a outra sem as necessárias reflexões; e a *experiência* seria o confronto das informações contidas na literatura já produzida a respeito deste objeto com a prática da “fruição” musical, pois “a percepção obtida disso amplia o entendimento do objeto” (VILELA, 2014, p. 130). O autor menciona que tem se tornado cada vez mais

comum a realização de estudos musicológicos utilizando como fonte apenas a literatura que existe a respeito, excluindo completamente o registro da fonte sonora, ou seja, a música em si.

Para Vilela (2014, p. 102), a literatura é importante na “construção da imagem e do conhecimento a ser estudado”, mas, muitas vezes, quando a audição de um disco não é tomada como fonte, corre-se o risco de perpetuação de algumas visões equivocadas.

Assim, 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 quem 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)

Referindo-se à canção, o autor a reconhece como um fenômeno polissêmico que pode e deve ser estudado pela perspectiva de diferentes campos: história, ciências sociais, jornalismo, literatura, geografia etc. Todas essas visões servem para enriquecer o entendimento dela, mas a música, seu principal veículo, deve “entrar no mérito das questões musicológicas” (VILELA, 2014, p. 103).

Devido à inexistência de pesquisas relativas à produção musical instrumental de Almir Sater, neste artigo pretendemos utilizar as reflexões supracitadas como referencial metodológico, a fim de tecer algumas considerações sobre a instrumentação da composição “Luzeiro”.

## Almir Sater

O músico sul-mato-grossense é cantor, compositor e instrumentista. Possui doze discos gravados na carreira, sendo o primeiro intitulado *Estradeiro* (1981), e o último, *+AR* (2018), em parceria com Renato Teixeira. Sua obra perpassa uma diversidade significativa de influências, como a música paraguaia, o rock, o blues, a música árabe, a música clássica e a MPB.

Almir Sater tem intensa atividade como instrumentista. Além de composições instrumentais distribuídas na discografia como um todo,

dentre os doze álbuns lançados, dois são instrumentais: *Instrumental* (1985) e *Instrumental dois* (1990). Embora já no início da década de 1980 Almir já tenha se estabelecido como músico, a relevância desses dois álbuns para sua carreira contribui para que alguns músicos e pesquisadores atribuam ao seu trabalho muitas inovações inauguradas no universo da música instrumental de viola. O pianista, compositor e regente Nelson Ayres se refere à obra do músico como uma das responsáveis por “levar o instrumento a alturas nunca antes imaginadas”, extrapolando os “limites técnicos e musicais, fazendo a viola transpor as fronteiras da música regional”<sup>4</sup>. Já o pesquisador Saulo Alves coloca que o trabalho de Almir “foi muito importante pra difundir e mostrar uma outra face desse tocador de viola”. Acrescenta que “a própria linguagem do instrumento dele é muito diferente daquilo que era concebido por nós ouvintes”<sup>5</sup>. Para Vilela (2013), Almir Sater “foi o músico que inseriu a viola no contexto musical e harmônico da MPB. Virtuoso em seu instrumento, gravou dois álbuns tidos como antológicos na música instrumental brasileira” (VILELA, 2013, p. 116 e 117).

## Discografia da viola instrumental

Antes de abordarmos especificamente a instrumentação da composição “Luzeiro”, faremos algumas considerações a respeito dos primeiros discos instrumentais (em alguns casos, únicos) de violeiros que lançaram seus álbuns antes de 1985. Serão abordados quatro discos: *A viola do Ze* (1966), de Zé do Rancho; *É isso que o povo quer* (1976), de Tião Carreiro; *A fantástica viola de Renato Andrade* (1977), de Renato Andrade; e, por último, *Função de violeiro* (1979), de Bambico.<sup>6</sup>

---

4 Este relato de Nelson Ayres está no texto que o músico escreveu para a contracapa do disco da Orquestra Filarmônica de Violas, intitulado Encontro das Águas - Orquestra Filarmônica de Violas convida solistas, lançado em 2017.

5 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vJY5pAzFNyY>>. Acesso em: 17 jul. 2018.

6 Adiante, serão estabelecidas algumas relações entre os discos mencionados e a composição “Luzeiro” sob o aspecto da instrumentação. Contudo, é importante ressaltar que a intenção deste trabalho é apenas constatar características das produções abordadas que podem ser percebidas pela audição dos discos, e não associar alguma ideia de sofisticação musical a determinada obra em detrimento de outra. A elaboração de cada produção possui seus próprios critérios e prioridades. Não é objetivo deste artigo sugerir qualquer tipo de hierarquia entre eles. Ao invés da ideia de “evolução”, as relações estabelecidas serão entendidas como mudanças ocorridas naturalmente com o passar do tempo no fazer musical desses violeiros.



Apenas dois trabalhos relevantes para a história da viola no Brasil não serão considerados: *Viola brasileira*, do compositor Ascendino Theodoro Nogueira, gravado em 1963; e o disco intitulado *Quarteto novo*, gravado pelo grupo de nome homônimo em 1967, no qual Heraldo do Monte é responsável pela execução da viola. Essas produções não serão levadas em consideração por não se tratarem exatamente de instrumentistas de viola registrando trabalhos marcados principalmente por suas personalidades musicais. A atuação de Theodoro Nogueira se dá exclusivamente como compositor, e a de Heraldo do Monte, como instrumentista cujo trabalho é uma resultante entre as diferentes concepções criativas de outros músicos.

### ***A viola do Zé (1966), de Zé do Rancho<sup>7</sup>***

A instrumentação básica utilizada neste disco é viola, violão, contrabaixo e percussão. Porém, em algumas faixas são inseridos outros instrumentos que destacaremos adiante.

Na terceira faixa do disco, “La Paloma (A Pombinha)”, além dos instrumentos já citados, com exceção do contrabaixo, são incluídos a sanfona e a guitarra havaiana. Apesar de, em geral, a viola assumir as melodias das composições do disco, nesta faixa, além da própria viola, a guitarra havaiana e a sanfona também se alternam na realização dessa função. Em alguns trechos da composição, enquanto um instrumento é encarregado de executar a melodia, os demais são responsáveis pela confecção de contracantos, de harmonias, ou são extraídos. Apenas a percussão realiza a mesma função durante toda a composição.

Para a faixa “Rio abaixo”, o arranjo conta com a presença de um pequeno conjunto de cordas. Quando a viola executa a melodia, o conjunto de cordas se encarrega da execução de contracantos. Em um pequeno trecho adiante na composição, as cordas assumem a melodia enquanto a viola executa a harmonia com arpejos na região aguda. O conjunto de cordas também é incluído em outras faixas: “Não me abandones” e “Despertar da montanha”. Nesta última, há

---

<sup>7</sup> Para a audição do disco, não tivemos acesso às faixas 4 e 6 do disco, “Isto é viola” e “Caprichos do destino”, respectivamente. Portanto, os apontamentos feitos não as levam em consideração.

também a presença da flauta, quando a melodia e os contracantos são alternados com a viola.

Para Pinto (2008, p. 30, grifo do autor),

as formas, construções melódicas e a utilização dessa instrumentação nos arranjos de algumas faixas revelam a atuação de alguma espécie de arranjador. [...] Tanto a instrumentação variada quanto a presença de arranjos para cordas, por exemplo, teoricamente seriam condições um tanto onerosas e supostamente reservadas para os discos de artistas e intérpretes mais renomados da gravadora, o que não era o caso do violeiro. No entanto, esses “privilégios” tornam-se viáveis neste disco pioneiro provavelmente porque Zé do Rancho era um dos músicos de estúdio mais atuantes nas gravadoras, o que lhe conferia uma posição privilegiada tanto frente à gravadora quanto aos músicos e arranjadores para realizar este trabalho de maneira menos custosa.

### ***É isso que o povo quer (1976), de Tião Carreiro***

Assim como no disco de Zé do Rancho, a instrumentação básica presente neste álbum de Tião Carreiro é viola, violão (às vezes dois), contrabaixo e percussão.<sup>8</sup> Porém, nenhum outro instrumento é incluído. De maneira geral, a viola tem atuação de destaque: é ela que se encarrega da execução das melodias e tem funções<sup>9</sup> que dentro das composições não são alternadas. Outro procedimento padrão do disco é a permanência de todos os instrumentos do início ao fim da faixa.

Um procedimento interessante a se destacar é o uso de um violão vinculado ao contrabaixo nas linhas de baixo. Enquanto o contrabaixo executa poucas notas de apoio, o violão imprime mais movimento, com melodias bem delineadas. Esse recurso é verificado nas composições “Ferreirinha da viola” e “Menino da porteira”.

---

8 Pinto (2008, p. 57-58) menciona que o disco se utiliza de uma “percussão leve”, contendo “ovinho, caxixi, bongo, reco-reco de madeira, bloco sonoro (block), coquinhos etc.”.

9 Neste trabalho, entende-se por “funções musicais” a harmonia, o ritmo e os diferentes tipos de construções melódicas: melodia principal, baixarias, contracantos e polifonia.

## ***A fantástica viola de Renato Andrade (1977), de Renato Andrade***

Já nesse primeiro trabalho de Renato Andrade, deparamos com a sua principal escolha estética: a conjugação da viola caipira e do violão como únicos instrumentos da composição. À viola, Renato atribuiu a função de protagonista da música, portadora de todos os desenhos melódicos, texturas e gestos musicais que o compositor lança mão para a feitura de suas músicas. Resta ao violão o papel de coadjuvante no acompanhamento rítmico-harmônico. Há apenas algumas poucas exceções em toda sua discografia, nas quais aparecem outros instrumentos que não os cordofones citados, ou ainda, momentos de opção pelo uso exclusivo da viola solista. (PEREIRA, 2011, p. 14)

Como é possível verificar em Pereira (2011), a diversidade timbrica no que diz respeito aos instrumentos utilizados na gravação do disco não é uma prioridade de Renato Andrade. Ao contrário, provavelmente esta escolha tenha sido feita com o intuito de colocar a viola em uma posição de protagonista, mostrando o potencial musical do instrumento, visto que até aquele momento era comum utilizar *regionais* no acompanhamento da viola, como é o caso do disco *A viola do Zé* (1966), de Zé do Rancho, citado anteriormente (CARDOSO, 2012; PEREIRA, 2011).

Como é possível perceber pela audição do disco, em algumas faixas, além do acompanhamento rítmico-harmônico, nota-se uma intenção bastante discreta em construir linhas melódicas na região grave do violão: as chamadas *baixarias*, muito presentes nas linhas do violão de sete cordas utilizado no choro. Essa intenção ocorre nas faixas “O Jeca na estrada”, “Amor caipira” e “Corpo fechado”.

Em relação ao tratamento dado aos dois instrumentos utilizados em todas as faixas, em “Siriema”, “Literatura de cordel”, “Sinhá e o Diabo” e “Relógio da fazenda”, nota-se um procedimento recorrente que consiste em inserir uma breve introdução realizada pela viola solo em tempo livre. Logo após a introdução, o violão é incorporado ao arranjo e permanece até o final da composição. Em “Relógio da fazenda”, por exemplo, a utilização dos *harmônicos* na introdução provavelmente tem o intuito de fazer alguma referência ao título da composição. O mesmo

acontece em *Siriema*, em que a sonoridade obtida pelo pinçar das cordas, com o abafamento destas com a mão esquerda, cria um efeito muito similar ao cantar do pássaro que dá nome à faixa.

Em quase todas as faixas em que se utilizam violão e viola, ou os dois instrumentos estão presentes em toda a composição, ou o violão é inserido logo no início, após as já mencionadas introduções da viola. A única exceção em relação a este aspecto é a faixa “Viola e suas variações”, na qual somente na metade do arranjo o violão é incluído. Possivelmente essa pequena diferença encontrada no álbum se deva à sugestão do título, quando o músico apresenta recortes de diferentes gêneros musicais do mundo e tenta buscar uma sonoridade típica de cada um deles com a viola.

### ***Função de violeiro (1979), de Bambico***

Este disco contém viola, violão, contrabaixo e percussão como instrumentação básica; e há acréscimo do cavaco em algumas faixas. O tratamento dado à instrumentação do disco é bastante similar ao que pode ser verificado no disco de Tião Carreiro já citado. A viola ocupa lugar de destaque nos arranjos, não havendo alternância das funções musicais nas faixas. Em alguns momentos, identificam-se os instrumentos atuando em suas funções de maneira levemente expandida, como os movimentos melódicos discretos do cavaco na faixa “Sanfoneiro folgado” e os contracantos feitos pelo violão nas linhas de baixo das composições “Pout pourri n° 2”, “O astronauta” e “Função de violeiro”. Percebe-se também uma tendência pela manutenção de todos os instrumentos do início ao fim das composições.

### **Considerações parciais**

Por meio da fruição dos discos supracitados, foi possível verificar algumas características gerais referentes ao tratamento dado à instrumentação:

- Número reduzido de instrumentos utilizados no disco;
- Pouca alternância de combinações dos instrumentos entre as faixas;
- Tendência em manter o instrumental utilizado do início ao fim da faixa;
- Pouca alternância das funções musicais entre os instrumentos na mesma composição;
- Tendência em não criar variações na execução do instrumento ao longo da faixa.

## ***Instrumental (1985), Almir Sater***

A instrumentação utilizada neste disco é relativamente diversificada: viola, violão, violão de doze cordas, violino, cítara, percussão, bateria eletrônica e voz. Percebe-se também grande variedade nas formações de cada faixa: violão e violão em “Corumbá”, “Minas Gerais”, “Vinheta do Capeta”, “Rio de lágrimas” e “Na Piratininga: de Jeep”; viola e violão de doze cordas em “Benzinho”; viola solo em “Viola de buriti”; viola e violino em “Doma”; viola, cítara e violino em “E de Minas pra riba”; e, por fim, viola, bateria eletrônica, percussão e voz em “Luzeiro”.

A combinação viola e violão, como foi visto, bastante explorada por Renato Andrade em sua discografia e conhecida como *casal*<sup>10</sup> no universo da música caipira, marca presença neste disco. Na maioria das faixas a viola assume exclusivamente a melodia, e o violão assume a função rítmico-harmônica. No entanto, na faixa “Na Piratininga: de Jeep”, composição de Tavinho Moura, nota-se, na segunda parte da composição, que tanto a viola quanto o violão executam melodias simultâneas: em alguns momentos a mesma melodia, e em outros, melodias distintas, criando-se um efeito contrapontístico.

O tratamento dado à viola e ao violino em “Doma” demanda algumas observações. Nesta composição, as funções de cada instrumento vão sendo alternadas em cada trecho. Em alguns momentos encontra-se contraponto, quando melodias diferentes são executadas pela viola e pelo violino simultaneamente. Em outros, percebe-se também a melodia sendo executada pelo violino e acompanhada pela harmonia da viola. Notam-se, ainda, trechos em que a melodia é dobrada.

A composição “E de Minas pra riba” também apresenta bastante diversidade no tratamento dado à alternância das funções musicais realizadas pelos instrumentos. Num primeiro momento, a composição é executada apenas por viola e violino. Em seguida, a cítara é inserida. Em ambos os momentos os instrumentos se alternam nas funções melódicas e rítmico-harmônicas. Em alguns trechos, percebe-se uma construção contrapontística com participação dos três instrumentos presentes na composição.

---

10 “Se precisássemos escolher uma instrumentação reduzida que pudesse caracterizar e reproduzir a maioria dos gêneros da música caipira e sertaneja, a mais adequada seria o ‘casal’ viola e o violão” (PINTO, 2008, p. 69).

## “Luzeiro”

Composta por Almir Sater, “Luzeiro” é a quarta faixa do disco *Instrumental*. Seu registro contou com a participação de José de Ribamar Viana, o Papete, tocando bateria eletrônica e percussão e, provavelmente,<sup>11</sup> Alzira Espíndola, musicista responsável pela gravação dos efeitos de voz. É interessante observar como a voz e a percussão/bateria são aplicadas dentro do arranjo. A voz, por meio de vocalizações, é utilizada como mais um timbre para a composição das texturas,<sup>12</sup> e não como um elemento central em primeiro plano no momento em que todos os instrumentos criam uma “cama musical” para sua acomodação. Já a fusão de peças de bateria eletrônica com peças acústicas de percussão apresenta uma elaboração complexa por meio da inserção e da extração de seus elementos ao longo da faixa, contribuindo, com a viola, para a construção de seções com mais ou menos densidades.<sup>13</sup>

A seguir, apresentamos um mapa esquemático (Figura 1) no qual dividimos a composição por seções em função das diferentes combinações de instrumentos. Devido à diversidade de peças utilizadas pela percussão/bateria e a maneira como cada uma delas interfere na densidade e na textura de cada seção, buscamos apresentar neste mapa cada peça separadamente.<sup>14</sup>

---

11 Na contracapa do disco, após o título de cada faixa, são especificados os instrumentos utilizados e o músico executante do respectivo instrumento. Porém, em “Luzeiro”, não é citado o efeito de voz presente no arranjo e por quem foi realizado. Já na faixa seguinte, “Benzinho”, cita-se um efeito de voz realizado por Alzira Espíndola que não existe no arranjo da composição. Esta ocorrência nos leva a crer que houve um erro de edição quando a informação foi inserida na faixa errada.

12 Entendemos este conceito segundo Senna (2007, p. 8): “a percepção da textura envolve a interação entre as diversas camadas de alturas, porém modificada e ‘colorida’ pelos atributos tímbricos e rítmicos de determinada passagem, e características da performance musical, tais como a agógica, a dinâmica e a articulação”.

13 Neste trabalho, densidade sonora corresponde à quantidade de sons presentes na composição ou em trecho dela. Nela inclui-se não só o número de instrumentos presentes como também a quantidade de notas executadas por cada instrumento. Por exemplo, um trecho em que apenas um instrumento executa poucas notas é caracterizado como pouco denso; já um trecho onde há vários instrumentos em que cada um executa muitas notas é caracterizado como muito denso.

14 As diferentes peças da percussão são apresentadas na medida em que é possível reconhecê-las. Nos poucos casos em que isso não foi possível, referimo-nos não à peça, mas ao efeito sonoro obtido por sua execução.

0:00"	INTRODUÇÃO	0:29"	SEÇÃO A	1:00"	SEÇÃO B	1:11"	SEÇÃO C	1:19"	SEÇÃO D
	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Inserção gradativa dos seguintes elementos: ostinato agudo na percussão viola e caixa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Chimal fechado com algumas notas abertas</li> <li>■ Ataques caixa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Chimal fechado com algumas notas abertas</li> <li>■ Ataques caixa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Chimal fechado com algumas notas abertas</li> <li>■ Ataques caixa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Notas pontuais do berimbau</li> <li>■ Notas pontuais da caixa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Chimal fechado com algumas notas abertas</li> <li>■ Ataques de pratos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Chimal fechado com algumas notas abertas</li> <li>■ Ataques de pratos</li> </ul>	
1:32"	SEÇÃO E	2:03"	SEÇÃO F	2:19"	SEÇÃO G	3:07"	PONTE	3:15"	SEÇÃO H
	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Chimal fechado com algumas notas abertas</li> <li>■ Bumbo</li> <li>■ Conga</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Caixa</li> <li>■ Notas pontuais berimbau</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Inserção gradativa dos seguintes elementos: chimal fechado com algumas notas abertas, bumbo, conga, berimbau</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Tons</li> <li>■ Ataques de pratos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Conga</li> <li>■ Bumbo</li> <li>■ Berimbau</li> <li>■ Chimal fechado com algumas notas abertas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Tons</li> <li>■ Ataques de pratos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Conga</li> <li>■ Bumbo</li> <li>■ Berimbau</li> <li>■ Chimal fechado com algumas notas abertas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Conga</li> <li>■ Bumbo</li> <li>■ Berimbau</li> <li>■ Chimal fechado com algumas notas abertas</li> </ul>	
3:26"	SEÇÃO I	3:50"	SEÇÃO J	4:07"	SEÇÃO A	4:19"	SEÇÃO C	4:26"	SEÇÃO D
	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Tons</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Inserção gradativa dos seguintes elementos: Viola, bumbo, conga e berimbau</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Caixa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Caixa (Inserção gradativa)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Conga</li> <li>■ Caixa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Caixa (Inserção gradativa)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Efeito de voz ( mais presente que a primeira vez)</li> <li>■ Notas pontuais do berimbau</li> <li>■ Efeitos de pratos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Efeito de voz ( mais presente que a primeira vez)</li> <li>■ Notas pontuais do berimbau</li> <li>■ Efeitos de pratos</li> </ul>	
4:40"	SEÇÃO T	4:59"	CODA	5:08"	CODETA	Duração total: 5:23"			
	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Berimbau</li> <li>■ Pratos</li> <li>■ Tons</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Viola</li> <li>■ Bumbo</li> <li>■ Conga</li> <li>■ Berimbau</li> <li>■ Efeitos de voz</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>■ Diferentes texturas: harmônico da viola e notas sustentada pela voz, inserção do berimbau, extração da viola e da voz, encerramento com berimbau</li> </ul>						

Por meio do mapa apresentado, é possível perceber como os instrumentos e as peças da percussão/bateria são inseridos ou extraídos ao longo do arranjo. Este recurso de inserção e extração é realizado com bastante diversidade, como é o caso da conga, presente apenas nas seções *E*, *G*, *H* e *Coda*, e do bumbo da bateria, nas seções *E*, *G*, *H*, *J* e *Coda*. O mesmo acontece com a linha do berimbau, porém sua utilização adquire tamanha relevância dentro do arranjo, que o instrumento pode ser percebido como um elemento independente do conjunto da percussão. Acompanhando o desenvolvimento de sua linha no decorrer da composição, percebe-se como o instrumento é inserido de diferentes formas para a construção de cada seção: às vezes com notas pontuais, como na seção *C* e *F*, e às vezes com motivos constituídos de muitos ataques, criando um efeito bastante cheio e rítmico, como é o caso da seção *G*.

Outro aspecto que se destaca é a diversidade de combinações de instrumentos e/ou peças da percussão em cada seção: viola solo; viola, chimbau e caixa; viola, berimbau e caixa; viola, chimbau e voz; viola e tons; viola e caixa; viola, chimbau, bumbo e conga (a combinação mais repetida entre as seções) etc. Essas combinações vão criando diferentes texturas ao decorrer da composição.

A densidade sonora também é um aspecto da composição em que essas diferentes combinações da instrumentação interferem. Momentos de pouca densidade são observados em diferentes seções, como na *introdução*, executado pela viola solo; no *A'*, em que a seção *A* é variada melodicamente combinando viola e caixa na instrumentação; e, por fim, na *codeta*, quando os harmônicos da viola e as notas pontuais do berimbau sobre a nota sustentada pela voz criam uma sonoridade leve. Um trecho com grande densidade pode ser observado na seção *G*, na qual, com a viola, outros elementos são inseridos, como chimbau, bumbo, conga e berimbau. Além desta seção representar um trecho da faixa em que muitos instrumentos estão presentes, alguns deles executam muitas notas, como é o caso da viola, da conga e do berimbau, o que reforça ainda mais a alta densidade da seção.

Apesar de a viola atuar em um plano de destaque, assumindo uma espécie de protagonismo em toda a composição, em alguns momentos percebe-se a ocorrência de diálogos entre os instrumentos. Na seção *I*, por exemplo, os acordes atacados pela viola alternam com as linhas rítmicas



dos tons que sugerem alguns perfis melódicos pelas diferenças de altura de cada peça.<sup>15</sup> Já na seção I observa-se o mesmo diálogo entre viola e percussão, porém, nas interferências percussivas, são inseridas algumas combinações de peças, resultando em respostas com diferentes texturas: tons e berimbau, pratos e berimbau, e, em alguns trechos, apenas os tons. Na seção C cria-se um efeito interessante pela alternância entre viola e berimbau no plano de destaque. Inicialmente é possível perceber o motivo rítmico executado pelo berimbau, mas que se localiza em segundo plano devido ao perfil melódico com muitas notas e bem delineado executado pela viola. Em seguida, a melodia realizada pela viola é caracterizada por alguns momentos sem movimento preenchidos pelas interferências rítmico-melódicas do berimbau. Por fim, o berimbau assume o primeiro plano com o mesmo motivo rítmico-melódico apresentado desde o início da sessão com algumas variações, e a viola se encarrega de executar algumas notas pontuais que não chegam a configurar um perfil melódico bem delineado. Neste último trecho, em que o berimbau é mais destacado, cria-se uma espécie de solo do berimbau.

## Considerações finais

De maneira geral, foi possível perceber que o tratamento dado à instrumentação da música “Luzeiro” se apresenta como aspecto de grande relevância na composição. Essa relevância se dá tanto pela maneira como os instrumentos e/ou peças da percussão são inseridos e extraídos do arranjo quanto pelos diálogos estabelecidos entre eles, procedimentos que interferem substancialmente na construção de diferentes texturas e densidades sonoras.

Além disso, por meio das audições dos discos de outros violeiros que foram abordados neste trabalho e das características percebidas neles sob o ponto de vista da instrumentação, nota-se que a composição “Luzeiro” representa um momento importante para o histórico discográfico da viola instrumental no Brasil, em que a diversidade no tratamento da instrumentação torna-se aspecto de grande evidência dentro da composição, apontando para novas possibilidades dentro do fazer musical deste segmento.

---

15 Para LaRue (1970), a melodia se refere a um perfil formado por um conjunto de sons.

## Referências

ANDRADE, Renato. *A fantástica viola de Renato Andrade*. [s.l.]: Chantecler, 1977.

BAMBICO. *Função de violeiro*. [s.l.]: Chantecler, 1979.

BONDÍA, Jorge Larrossa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, abr. 2002.

CARDOSO, Bruno Aragão. *A viola embaixatriz de Renato Andrade: contextualização das turnês patrocinadas pela Ditadura Militar e ponderações sobre a face caipira do violeiro*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

CARREIRO, Tião. *É isto que o povo quer*. [s.l.]: Chantecler, 1976.

LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Labor, 1989.

MONTE, Heraldo; PASCOAL, Hermeto; BARROS, Theo de; MOREIRA, Aírto. *Quarteto novo*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1967.

NOGUEIRA, Ascendino Theodoro. *Viola brasileira*. [s.l.]: Chantecler, 1963.

NUNES, Cacaí. *Um Brasil de viola: tradições e modernidades da viola caipira*. São Paulo: Funarte, 2010. (Edital Bolsa Funarte de Produção Crítica sobre as Interfaces dos Conteúdos Artísticos e Culturas Populares).

PEREIRA, Vinícius Muniz. *Entre o Sertão e a sala de concerto: um estudo da obra de Renato Andrade*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

PINTO, João Paulo do Amaral. *A viola caipira de Tião Carreiro*. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

RANCHO, Zé do. *A viola do Zé*. Reio de Janeiro: RCA, 1966.

SATER, Almir. *Estradeiro*. São Paulo: Continental, 1981.

\_\_\_\_\_. *Instrumental*. São Paulo: Som da Gente, 1985.

\_\_\_\_\_. *Instrumental dois*. São Paulo, Galeão, 1990.

SATER, Almir; TEIXEIRA, Renato. +AR. São Paulo: Universal Music, 2018.

SENNA, Caio. *Textura musical: forma e metáfora*. 2007. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SOUZA, Andréa Carneiro de. *Viola instrumental brasileira*. Rio de Janeiro: Artviva Editora, 2005.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo: Edusp, 2013.

\_\_\_\_\_. Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia. *Música em Perspectiva*, Curitiba, v. 7, n. 2, p. 101-131, dez. 2014.

ZAN, José Roberto. Do êxodo rural a indústria cultural. *Jornal da Unicamp*, Campinas, n. 219, jul. 2003.

## Sobre o autor

Mestrando em musicologia e etnomusicologia pela Universidade de São Paulo (USP) sob orientação do Prof. Dr. Ivan Vilela. Possui graduação em música pela Universidade Federal de São João Del-Rei

(2010) e especialização em Música Popular pela Universidade da Música Popular de Barbacena, a Bituca (2014), onde estudou harmonia, criação musical, arranjo e método Kodaly. Em São João Del-Rei (MG), ministra aulas particulares de viola caipira, violão, teoria e prática em conjunto. Desde 2012 dirige o Pingo D' Água, grupo formado por violeiros que realiza apresentações e pesquisa relacionadas à música caipira. Como violeiro, entre outros trabalhos, destaca-se sua atuação como instrumentista, compositor e arranjador.

Recebido em 06/08/2018

Aprovado em 13/09/2018

**O BARBEIRO DE SEVILHA: ANÁLISE DE ALGUNS  
ASPECTOS DA INTERTEXTUALIDADE ENTRE A COMÉDIA DE  
BEAUMARCHAIS E O LIBRETO DA ÓPERA DE ROSSINI**

***THE BARBER OF SEVILLE: ANALYSIS OF SOME ASPECTS  
OF THE INTERTEXTUALITY BETWEEN THE BEAUMARCHAIS'  
COMEDY AND THE LIBRETTO OF ROSSINI'S OPERA***

Regina Rocha  
reginarocha@usp.br

### **Resumo**

Compreender o contexto histórico e a elaboração do enredo de uma ópera são elementos fundamentais para uma visão crítica da obra de arte e, para isso, faz-se necessário investigar dados primários e fontes bibliográficas. No caso de *O barbeiro de Sevilha* de Rossini, o libretista Cesare Sterbini se baseou na comédia *O barbeiro de Sevilha* de Beaumarchais, escrita na França no final do século XVIII, numa sociedade que passava por grandes transformações sócio-políticas, rumo à Revolução Francesa. Após a leitura dos dois textos, propôs-se a identificação dos trechos da comédia de Beaumarchais mantidos e eliminados no libreto. A partir das informações obtidas, foi realizada discussão e análise das possíveis mudanças genéricas do libreto de Sterbini, tendo em vista o conteúdo de sua fonte. Da comparação do hipertexto de Sterbini com o hipotexto de Beaumarchais, pode-se depreender que o sentido político presente na comédia, derivado do seu caráter satírico (crítica dos vícios morais) é amenizado na ópera. A mudança de gênero produz um deslocamento de tom, tornando o texto de Sterbini mais leve e carregado de comicidade, sem esbarrar nas questões políticas. A caracterização de Rosina e seu destino amoroso fazem com que o texto de Sterbini se aproxime do Romantismo, em desenvolvimento na Europa da época. Assim, os procedimentos de apropriação do hipertexto também servem para adequar o enredo aos preceitos da nova estética em formação. Talvez por isso a ópera

tenha se tornado tão popular para o público da época: discutia temas nascentes, como uma nova sociedade e a sua subjetividade.

**Palavras-chave:** música; libreto; Cesare Sterbini; ópera; Rossini; análise intertextual.

## Abstract

Understanding the historical context and how the plot was elaborated is fundamental to have a critical view of the art work and, for this purpose, investigating the source and primary data is necessary. In the case of Rossini's *The Barber of Seville*, the librettist Cesare Sterbini based his writing on the comedy *The Barber of Seville* by Beaumarchais, written in France at the end of the XVIII century while the French society was under great sociopolitical changes that led to the French Revolution. After reading both texts, the passages that were maintained or not in the libretto when compared with Beaumarchais' comedy were identified. After gathering these data, the possible genre changes in structure made in the libretto by Sterbini were analyzed and discussed. From the comparison of Sterbini's hypertext with Beaumarchais' hypotext, it could be noted that the political sense present in the comedy, derived from its satirical character (critic of moral vices), is softened in the opera. This change of genre produces a tone dislocation, leading to a lighter and full of comic text in Sterbini, with no political matters involved. Rosina's characterization and her fate in love shows that Sterbini's text is close to Romanticism, which was emerging in Europe at that time. This way, the procedures of appropriation of the hypertext also serve to adapt the plot to the precepts of the new esthetics that was being formed. This might be the reason why the opera had become so popular at that time: the discussion of emerging themes, as a new society and its subjectivity.

**Keywords:** music; *libretto*; Cesare Sterbini; opera; Rossini; intertextual analysis.

## Introdução

É comum, quando o nome de uma ópera é citado, pensar no compositor ou em sua ária mais marcante. Dificilmente é feita uma associação imediata com o libretista, que geralmente fica quase no anonimato. Lorenzo da Ponte<sup>1</sup> (1749-1838) descreve a profissão de libretista como “uma profissão ingrata, difícil e pouco proveitosa, tanto em termos financeiros quanto de glória artística” (COELHO, 2003, p. 53).

No entanto, as óperas são edificadas sobre dois pilares: o libretista e o compositor<sup>2</sup>. O libretista faz o mapeamento das ações, estabelece pontos de dissonância e resolução no discurso, prepara e cria o clímax do enredo, oferece condições para que o compositor desenvolva, em determinados momentos, as árias principais, duetos, trios, recitativos, entre outros. Para criar um enredo, cujo texto seja capaz de ser musicado, é de suma importância que o libretista domine o conhecimento prosódico e lexical, principalmente se a fonte do libreto provir de outro idioma.

É a partir do material fornecido pelo libretista que o compositor constrói um discurso musical, fazendo a plateia delirar em risos ou levando o público a uma introspecção, dependendo do gênero da ópera.

Em suma, a ópera necessita de um “arquiteto” linguístico para escrever o texto: o libretista. E de um artista que construirá o edifício musical com este texto: o compositor.

---

1 Libretista italiano, judeu que convertido ao cristianismo, também foi padre na Itália. Em 1779 foi para Veneza, onde tornou-se libretista do teatro italiano. Seus libretos mais notáveis foram: *As Bodas de Figaro*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte*, todas musicadas por Mozart. Por volta de 1805, emigrou para os Estados Unidos e foi professor de italiano na Universidade Columbia. Escreveu cerca de 50 libretos, sendo a maioria adaptações de obras de outros escritores e quase sempre comédias (SADIE, 1994, p. 252).

2 Na História da ópera alguns compositores escreveram seus próprios libretos, porém na Itália, no início do século XIX, isso não era prática comum. Já nos países germânicos, existem alguns exemplos como: Albert Lortzing escreveu *Zar und Zimmermann* e *Der Widschütz*, Wagner escreveu *Beatrice et Benedict* (1862) e *Les troyens* (1863). Donizetti escreveu a ópera e o libreto de *Il campanello di notte* e *Betty*. Arrigo Boito escreveu *Mefistofele* (1868). Ruggero Leoncavallo escreveu *I Pagliacci*, *I Medici* e *Chatterton* (PISTONE, 1988, p.17-18).

## A Gênese dos “dois barbeiros”

### *Beaumarchais*

Em 1772, o dramaturgo francês Pierre-Augustin de Caron Beaumarchais - que além de dramaturgo era músico - escreveu *O barbeiro de Sevilha* ou *A precaução inútil*<sup>3</sup> como uma ópera cômica, mas seu trabalho não foi aceito pela comédia italiana e, em 1773, ele a reescreveu em forma de comédia em cinco Atos. Neste formato, foi aceita pela comédia francesa e a peça começou a ser ensaiada com previsão de estreia em fevereiro de 1773, mas Beaumarchais foi preso por problemas pessoais, e o trabalho parou (NEUMAN, 1960, p. 86).

Em 27 de fevereiro de 1775, Beaumarchais, já em liberdade, estreia sua comédia *O barbeiro de Sevilha* ou *A precaução inútil* na França, treze anos antes da Revolução Francesa, onde as ideias do Iluminismo já fermentavam. A estreia foi um fracasso. Beaumarchais fez algumas adequações no texto e, dois dias depois, a peça foi encenada e bem recebida pelo público, rompendo a seguir as fronteiras da França<sup>4</sup> (TARTAK, 1969, p. 454). É importante lembrar que, nesta época,

---

3 Beaumarchais se baseou num romance do escritor Paul Scarron, intitulado *A precaução inútil*. Este romance também inspirou Moliere a escrever *Escolas de mulheres*, de quem Beaumarchais era discípulo, segundo Berrettini (1980). O fato é que este romance trata da humanidade da figura feminina em não ser perfeita, ela também trai. Para a época, isto era uma grande reflexão.

4 Da estreia do *Barbeiro* de Beaumarchais até a de Rossini, foram criadas 14 óperas cuja fonte literária foi esta comédia (CASOY, 2006, p. 305). Isto demonstra o sucesso deste enredo no gosto do público. Vale ressaltar que, dentre estas 14 óperas, três foram compostas no ano seguinte da estreia de Beaumarchais, fora da Itália. São elas: 1. Libreto de Joseph von Raditschnigg Lerchenfeld (não menciona o compositor), com estreia em 4 de maio de 1776, em Viena, encenada no Burgtheater; 2. Libreto de G.F.W. Grossmann e música de F.L. Brenda, produzido em Dresden em 8 de agosto de 1776; 3. Libreto e música de Johann Andre, produzida em Berlim em 2 de outubro de 1776 (LOEWENBERG, 1939, p. 147).



a França ainda era o centro cultural do mundo ocidental. Esta é a versão da comédia<sup>5</sup> que se conhece hoje.

Existem pelo menos duas hipóteses quanto ao episódio da não aceitação da versão original escrita por Beaumarchais como ópera cômica pela comédia italiana. Uma delas é que “a peça se destinava à Comédia Italiana, mas foi ali recusada porque o ator que deveria interpretar o barbeiro Figaro não aceitou o papel pelo fato de já ter sido em outros tempos aprendiz de barbeiro” (NEWMAN, 1960, p. 86).

Outra possibilidade, que não cita diretamente este episódio, mas relata o gosto do público da época é:

As plateias francesas parecem terem sempre preferido a boa representação ao bom canto. Se se comparar, como por vezes são possíveis, as versões musicais francesas e italianas do mesmo libreto, por vezes quase com as mesmas palavras, vê-se que os italianos produziam trechos de muito mais exibição para os cantores enquanto os compositores franceses pretendiam atingir principalmente a expressão natural das palavras. (DENT, 1963, p. 63)

---

5 A Comédia é um drama que tem a finalidade de provocar riso no ouvinte, fazendo uso de vocabulário comum. O enredo parte de uma situação em que existe insatisfação e chega a um final feliz. Faz críticas através do ridículo e as personagens retratam pessoas comuns e personagens irônicas. Historicamente, as primeiras comédias que se tem registro pertencem ao gênero *comédia antiga*, e são de autoria de Aristófanes. Uma característica marcante nesta modalidade de comédia era o uso de máscaras (VASCONCELLOS, 1987, p. 47). Uma segunda modalidade foi a *comédia mediana*, que abordava temas mitológicos ou literários, embora pudesse incluir questões sociais. Muitas vezes é incoerente afirmar a ruptura de um gênero em arte, pois muitas vezes dois gêneros coexistem num mesmo período. Porém, historicamente, após a morte de Alexandre Magno, iniciou-se outro tipo de comédia, não mais abordando assuntos políticos e sim cotidianos, com personagens estereotipados. Denominado *comédia nova*, este novo gênero atravessou os séculos, subsistindo com outros gêneros cômicos, apresentando personagens na sua maioria fixas (escravo sagaz, velho rabugento, donzela apaixonada), e influenciando a *Commedia dell'arte*, um dos gêneros cômicos nascidos na Renascença italiana, que influenciou fortemente os autores cômicos do século XVIII na Europa. Na França dessa época, os nomes de Molière e Mariavaux são indispensáveis (BERRETTINI, 1980), pois, segundo Moussinac (1957, p. 285): “com Mariavaux e Beaumarchais, a comédia do século XVIII atingirá, enfim, os cumes da obra-prima”.

Atualmente, isso não é de se admirar, mas naquela época, três óperas terem sido criadas a partir do mesmo texto literário – e fora da Itália – no espaço de um ano após a estreia da comédia, é demonstrativo do grande sucesso que foi para o gosto do público europeu.

Após algumas adequações desta comédia em outros países, na segunda década do século XIX, 41 anos após a estreia da comédia na França, surge, em Roma, uma ópera cômica baseado na comédia de Beaumarchais. De início a ópera tinha por nome *Almaviva* ou *A precaução inútil*<sup>6</sup> com libreto de Cesare Sterbini<sup>7</sup>, e música de Gioachino Rossini. Somente a partir da apresentação em Bologna, esta ópera recebeu o nome de *Il barbiere di Siviglia*, título que permanece até hoje.

### **Sterbini**

Entre outubro e novembro de 1815, Rossini foi para Roma escrever sua nova ópera: *Torvaldo e Dorliska*, com libreto de Cesare Sterbini para ser encenada no teatro Valle, concorrente do teatro Argentina, ambos em Roma. O teatro Argentina era de propriedade da família Cesarini, que alugava o teatro para temporadas de ópera séria, mas a partir de 1807 passou a ser dirigido pelo duque Francesco Cesarini e sua administração quase o levou à falência. Em 1815, ele estava com uma coleção de dívidas e Cesarini projetou em Rossini a possibilidade de levantar a publicidade do teatro, oferecendo ao público uma ópera bufa fazendo concorrência ao Valle, que só encenava este tipo de ópera.

Neste contexto, em 15 de dezembro, Rossini assinou o contrato para sua nova ópera, com o libreto de Jacopo Ferretti, porém este libreto não agradou ao duque e Cesare Sterbini foi contratado, tendo apenas uma semana para entregar o libreto do primeiro ato, e o segundo ato foi entregue quatro dias após o primeiro. Alguns musicólogos defendem que Sterbini não encontrou dificuldades

---

6 Sterbini e Rossini, na estreia não intitularam esta ópera como *Il barbiere di Siviglia* provavelmente para evitar comparações com a ópera *Il barbiere di Siviglia*, de Paisiello, com libreto de Petrosellini.

7 Cesare Sterbini nasceu em Roma em 1784, falava grego, latim, francês, italiano e alemão. Escreveu o libreto de *Torvaldo e Dorliska* (1815), *Il barbiere di Siviglia* (1816), *Il Contraccambio*, de Giacomo Cordella (1816) e *Isaura Ricciardo*, de Francesco Basili (1820). Faleceu em Janeiro de 1831, em Roma.

em adaptar tão rapidamente a peça para o libreto porque, originalmente, Beaumarchais teria escrito *O barbeiro de Sevilha* para ser uma ópera.

A escolha do enredo foi do duque Cesarini, provavelmente porque sabia de seu sucesso através de *O barbeiro de Sevilha* de Paisiello, com libreto de Petrosellini e, provavelmente, conhecia o fato de outras óperas terem sido criadas a partir desta comédia de Beaumarchais e também que este enredo era do gosto do público. Considerando a possibilidade de sucesso garantido em relação à bilheteria do teatro Argentina com a encenação de uma ópera do gosto do público, Cesarini precisou desconsiderar ser ele um nobre, já a comédia tem um viés do pensamento iluminista, ainda que fosse uma denúncia tão patente aos costumes da corte como em *As bodas de Fígaro* de Beaumarchais. Na verdade, Cesarini como um nobre, deveria ser o principal agente de censura desta ópera, mas a sua necessidade naquele momento o levou a colocá-la em cena.

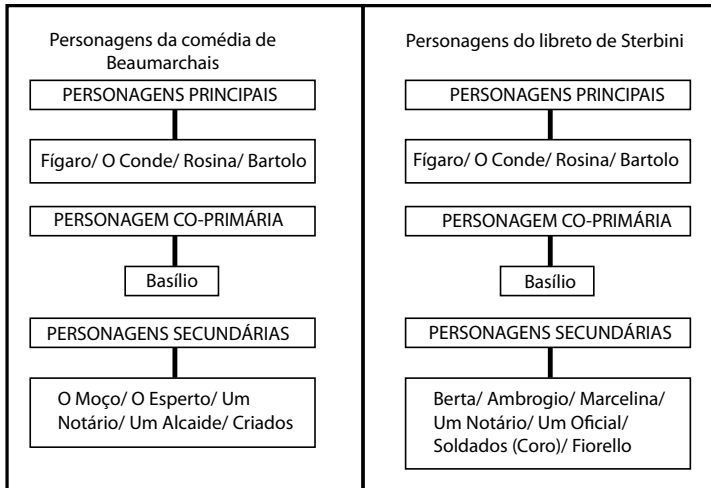
## Comparação entre as obras

### *Os personagens*

Para iniciar a comparação entre as duas obras, cumpre identificar os personagens e seus papéis nos textos de Beaumarchais e Sterbini (Quadro 1), classificando-os em primários, coprimários e secundários, além de descrever brevemente seus perfis.

Dentro da proposta da teoria dos níveis de Barthes (1973), pode-se classificar como núcleo central (tanto do *Barbeiro de Sevilha* de Beaumarchais como o de Sterbini) o desejo de Conde e de Dr. Bartolo de se casar com Rosina. Ela é o foco central de todo o empenho dos dois, e Fígaro (ao lado do Conde) e Dom Basílio (ao lado do Dr. Bartolo) são os catalisadores que os auxiliarão na conquista de sua meta.

Quadro 1 – Personagens da comédia de Beaumarchais e personagens do libreto de Sterbini



## *Perfis dos personagens principais em Beaumarchais e Sterbini*

### *Conde de Almaviva*

Nos dois textos, o Conde é um rapaz jovem, rico e de origem nobre que busca conquistar a mulher que declara amar. Embora na comédia de Beaumarchais possa parecer digno o desejo do Conde em conquistar Rosina, observando-se com cuidado, o leitor poderá mudar de opinião ao perceber que o Conde estava tentando conquistar não uma moça solteira e sim uma mulher casada (B. I 4). O próprio Figaro oferece uma ideia de que ele já estava acostumado a ver o Conde flertando alguém quando diz: “já sei qual o motivo de sua mascarada: um amor em perspectiva” (B. I 4)<sup>8</sup>.

Em Sterbini, o perfil do Conde é modificado, tornando seu desejo em conquistar Rosina algo puro e sublime, pois nessa versão o Conde

8 “*Monseigneur, je ne suis plus en peine des motifs de votre mascarade; vous faites ici l’amour e perspective*” (BEAUMARCHAIS, 1982, p. 61).

Neste artigo serão adotadas sigla a exemplo de “B. I 4” para referir-se ao texto de Beaumarchais e de “S. I 2” para o texto de Sterbini, que pode ser encontrado em ROSSINI (2011). O número romano é o Ato e o número cardinal refere-se à cena.

pensava que ela era solteira, filha do Dr. Bartolo. Esta diferença reflete a transformação romântica do amor entre os dois textos.

Em Beaumarchais, o Conde sabia que Rosina era de sangue nobre. Sterbini omite este fato, o que leva a pensar que, nessa versão, Rosina apesar de ter uma herança a receber, não era da nobreza (S. I 2) (Quadro 2). Mais uma característica do Romantismo em maior escala presente no texto de Sterbini: um nobre pensando em se casar com alguém de uma classe social diferente.

Quadro 2

BEAUMARCHAIS	STERBINI
<p><b>Conde</b> Muito bem. Fica então sabendo que o acaso me fez encontrar no Prado, há seis meses, uma criaturinha de uma beleza... Procurei-a em vão por toda Madri. Só há dias é que vim a descobrir que se chama Rosina, que é de sangue nobre, órfã e casada com um velho médico desta cidade, chamado Bartolo. (B. I 4)</p>	<p><b>Conde</b> Eu vou lhe contar. No Prado, vi uma flor de formosura, uma moça, filha de um velho médico que há pouco se estabeleceu aqui. Eu, conquistado por ela, deixei pátria e parentes para segui-la. E aqui, noite e dia, eu passo girando em volta desta varanda. (S. I 2)</p>

Em Beaumarchais, a fala do Conde se concentra na beleza de Rosina, em Sterbini o texto, apesar de falar da formosura da personagem, concentra-se mais no sentimento de amor do Conde, que deixou tudo em Madri em busca de conquistar este amor. E ele cita valores como família, amigos, pátria; em Beaumarchais não. Em Sterbini, o Conde demonstra mais virtudes e valores morais do que em Beaumarchais. Outro detalhe, é que, em Beaumarchais, é especificado há quanto tempo o conde viu Rosina pela primeira vez em Madri: seis meses. Em Sterbini, isto é omitido.

Em Sterbini, o Conde tem mais autonomia em relação a Figaro e é mais corajoso. Já na primeira cena, antes de se encontrar com Figaro, o Conde canta sua ária principal *Ecco ridente in cielo*, acompanhado por músicos, onde ele expõe o desejo de ver sua amada, ao contrário do Conde de Beaumarchais, que sequer conhece o nome de sua adorada.

## Figaro

Em ambos os textos, Figaro é uma espécie de agenciador de casamentos (figura que remonta à Idade Média). Em Beaumarchais, escolheu atuar como barbeiro em Sevilha, pois fracassou no intento de viver da literatura em Madri, segundo ele por inveja dos “homens das letras”. Em Sterbini, está satisfeito com sua profissão de barbeiro em Sevilha, pois se sente inteiramente útil e requisitado em várias atividades, como boticário, agenciador de casamentos, barbeiro, fazedor de perucas, entre outros. Ele é o “faz tudo” da cidade.

Para Grendel (1977, p. 74), Figaro é a transcrição fonética de  *fils caron*. Schwartz (2010, p. 1114) afirma que Figaro “é a persona literária de seu criador”. Segundo Schwartz, o nome Figaro é oriundo de  *fils caron*, que significa “filho de Carons”. Esta associação é plausível se considerarmos que Figaro é o  *factótum* o “faz tudo” da cidade. Em Beaumarchais, tem uma trajetória eclética, vendeu armas, foi relojoeiro e músico<sup>9</sup>.

Seja como for, a figura do Figaro tanto em Beaumarchais como em Sterbini é a de um agenciador de casamentos motivado pelo dinheiro. (Quadro 3).

Quadro 3

BEAUMARCHAIS	STERBINI
FÍGARO (com vivacidade)	FÍGARO (Recitativo)
Ouro, meu Deus! Ouro! É a mola da açã! (B. I 6)	“Estou pronto. Ah, não sabe os maravilhosos efeitos que para satisfazer o meu senhor Lindoro produz em mim a doce ideia do ouro”. Dueto (FÍGARO)

9 Ducharte (1966, p. 162) afirma que Figaro, em Beaumarchais, é uma variante do personagem Brighella da *Commedia dell'arte*. O fato é que Brighella às vezes aparecia tocando e cantando. Esta é uma das similaridades com o personagem Figaro que chamam atenção, além de ele ser esperto e muito bem articulado.

## Rosina

Em ambos os textos, Rosina é uma moça jovem, bonita e infeliz pelo destino de se casar com seu tutor – um velho rabugento. Em Beaumarchais, possui dote e sangue nobre. Em Sterbini, é órfã, não pertence à nobreza, mas possui herança para receber. Rosina, tanto em Beaumarchais como em Sterbini, é o foco principal de Conde e de Dr. Bartolo. A diferença está em como ela se comporta em cada um.

Em ambas as versões, aparece pela primeira vez na cena 3 do I Ato. Nos dois casos, Rosina aparece com um ar ingênuo, porém com um plano muito bem arquitetado para ludibriar Bartolo e conseguir enviar um bilhete ao rapaz que a observa da rua. Nos dois textos, ela tem êxito, no entanto, levanta suspeita em Bartolo, que fica ansioso em apressar o casamento.

Sterbini dá mais profundidade às estratégias de Rosina, colocando-a na cena primeiramente sozinha, o que deu à personagem a oportunidade de mostrar mais impetuosa, porém tentando passar uma impressão de ser envergonhada, quando declara querer entregar um bilhete ao Conde. Já Beaumarchais a insere acompanhada de Bartolo, tornando a personagem mais discreta na ação de tentar falar com o Conde (Quadro 4).

Quadro 4

BEAUMARCHAIS	STERBINI
ROSINA Como é bom respirar o ar livre! Esta janela se abre tão raramente... BARTOLO Que papel é esse que tens na mão? ROSINA São as árias da Precaução inútil, que o meu mestre de canto me deu ontem. BARTOLO E que história é essa de Precaução inútil! ROSINA É uma comédia nova. (B. I 3)	ROSINA ( <i>da varanda</i> ) Ainda não veio. Talvez... CONDE ( <i>saindo do pórtico</i> ) Oh, minha vida! Minha deusa! Meu tesouro! Vejo-a enfim, enfim... ROSINA ( <i>pegando um bilhete</i> ) Oh, que vergonha! Queria entregar o bilhete a você... BARTOLO ( <i>aparecendo na varanda</i> ) Então, mocinha? O tempo está bom. O que é esse papel? ROSINA Nada, nada, senhor: são as palavras da ária da "Inútil Precaução".

continua...

Quadro 4: Continuação.

BEAUMARCHAIS	STERBINI
<p>ROSINA <i>(O papel escapa-lhe da mão e tomba na rua)</i> Ah! A minha canção! A minha canção caiu enquanto e o escutava. Corra, corra, senhor! A minha canção! Eu vou perder a minha canção! BARTOLO Também que jeito de segurar as coisas! <i>(Deixa o balcão)</i> ROSINA <i>espia para dentro e faz sinal para a rua. Pst, pst (o Conde aparece),</i> agarre depressa e fuja <i>(O Conde, num salto, apanha o papel e retira-se).</i> BARTOLO <i>sai à rua e procura.</i> Mas onde está? Não vejo nada. ROSINA Debaixo da janela, junto à parede.</p>	<p>CONDE Mas que perfeita... Da "Inútil Precaução"... FÍGARO Que esperta! BARTOLO Mas o que é esta "Inútil Precaução"? ROSINA Oh, então não sabe! É o título da nova ópera. ROSINA <i>(Deixando cair o bilhete)</i> Oh, que desajeitada! Deixei cair a ária. <i>(Para Bartolo)</i> Apanhe-a, depressa. BARTOLO Vou pegar! ROSINA <i>(para o Conde)</i> Pst...Pst...</p>
<p>BARTOLO Belo encargo me dá! Não terá passado alguém? ROSINA Não, não vi ninguém. BARTOLO, <i>para si mesmo.</i> E eu que tenha a gentileza de procurar... Bartolo, meu amigo, não passas de um idiota; isto deve ensinar-te a nunca abrires janelas que dão para a rua. (B. I 3)</p>	<p>CONDE Entendi. <i>(recolhendo o papel)</i> ROSINA Depressa. CONDE Não tenha medo. <i>(Esconde-se)</i> BARTOLO <i>(saindo para a rua)</i> Estou aqui. Onde está? ROSINA Ah! O vento levou-o para longe. <i>(Apontando para longe)</i> Olhe... BARTOLO Eu não o vejo. Oh, senhorita, não será que... Está agora! Está tentando me enganar! Para casa, para casa, vamos, para dentro! Ainda está aí? Para casa, depressa ROSINA Eu vou, eu vou. Que raiva!</p>

continua...



Quadro 4: Continuação.

BEAUMARCHAIS	STERBINI
	BARTOLO Eu quero mandar emparedar essa varanda... Para dentro, vamos. ROSINA Ah! Que vida azarada! <i>(Rosina, retira-se da varanda. Bartolo também volta para dentro de casa).</i> (S. I 3)

Outra diferença está em Sterbini mostrar uma Rosina com reflexos mais ágeis para sair de situações difíceis do que em Beaumarchais. Pois quando ela avista “Alonso” e o reconhece como Lindoro, em Beaumarchais, ela grita mas consegue uma desculpa para seu grito com a ajuda do primeiro. Em Sterbini, ela consegue justificar seu grito sozinha (Quadro 5).

Quadro 5

BEAUMARCHAIS	STERBINI
BARTOLO Que tens? ROSINA, muito perturbada, com as duas mãos no coração. Oh! Meu Deus!... Senhor... Oh! Meu Deus! BARTOLO Ela ainda se sente mal... senhor Alonso! ROSINA Não, não me sinto mal... mas é que virando-me... Ah! O CONDE Torceu o pé senhora? ROSINA Ah! Sim, torci o pé. Dói-me horrivelmente. (B. III 4)	ROSINA <i>(vendo o Conde)</i> Ah! BARTOLO O que foi? ROSINA É uma cáibra no pé. (S. II 3)

Sterbini expõe com mais ênfase o estado de insatisfação de Rosina, trabalhando com uma visão mais romântica em relação ao autor francês (B. II 2 / S.I 10) (Quadro 6).

Quadro 6

BEAUMARCHAIS	STERBINI
<p>FÍGARO Bem de saúde, senhora Rosina? ROSINA Não muito bem, senhor Fígaro. Morro de tédio. FÍGARO Assim o creio. O tédio só engorda os tolos. (B. II 2)</p>	<p>FÍGARO Oh, Bom dia senhorita! ROSINA Bom dia, senhor Figaro. FÍGARO Então, como vai? ROSINA Morro de tédio. FÍGARO Oh, mas que diabo! Será possível? Uma moça formosa e alegre... ROSINA Ah, ah, me faz rir! Pra que me serve o espírito, o que agrada a beleza, se estou sempre fechada entre estas quatro paredes, que mais pareço estar numa sepultura?... FÍGARO Numa sepultura?... ai, ai! (S. I 10)</p>

A cena V do I Ato é mais um exemplo do perfil passional que Sterbini tece na personagem Rosina, em relação ao texto de Beaumarchais. Sterbini torna mais evidente a dualidade do perfil de Rosina, que ao mesmo tempo é uma moça doce, respeitosa, mas capaz de mentir e lutar por seus ideais, e que se define como uma víbora na ária *Una voce poco fa*.

Outro fato marcante no texto de Sterbini é que Rosina diz que seu coração está ferido e que foi Lindoro que a machucou. (S. I 9). O Conde fala sobre a flecha que o feriu (*Ecco ridente* S. I 1). Ambos estão falando do mesmo assunto: o inflamar do amor. Uma conotação bastante romântica, relacionando o amor com a dor. Sterbini introduz o sentimento do Conde e de Rosina como um cânone entre a cena I do primeiro Ato e a cena 5 do mesmo Ato. O que possibilitou Rossini introduzir, logo no primeiro ato, as duas principais árias dos protagonistas do amor deste enredo: *Ecco ridente* e *Una voce poco fa*.

É como se Rosina, na cena 9 do I Ato, fizesse eco às palavras do Conde expressando o mesmo sentimento de se sentir ferida através do amor (Quadro 7).

Quadro 7

BEAUMARCHAIS	STERBINI
<p>ROSINA (<i>sozinha, com um castiçal na mão</i>)</p> <p>Marcelina está doente, todo o pessoal se acha ocupado, e ninguém me vê escrever. Não sei se estas paredes têm olhos e ouvidos, ou se o meu Argos tem algum gênio maligno que o informa de tudo, mas não posso dizer uma palavra, nem dar um passo, sem que ele logo adivinhe a intenção... Ah! Lindor!... (<i>Fechando a carta.</i>)</p> <p>Fechemos a carta, em todo caso, embora eu não saiba como nem quando lhe mandar. Vi-o, através das minhas grades, falar longamente com o barbeiro Figaro. Um bom homem, esse Figaro. Já tem demonstrado compadecer-se de mim... Se eu pudesse falar-lhe um momento. (B. II 1)</p>	<p>ROSINA (<i>com uma carta nas mãos</i>)</p> <p>Uma voz, há pouco, ressoou em meu coração; o meu coração já está ferido, e foi Lindoro quem o machucou. Sim, Lindoro será meu; já jurei e conseguirei. O tutor recusará, e eu aguçarei o engenho. No fim, se acalmará, e eu serei feliz... Sim, Lindoro será meu; já jurei e conseguirei. Eu sou dócil, sou respeitadora, sou obediente, doce, amorosa; e me deixo convencer, me deixo levar. Mas... mas se tocam meu ponto fraco, serei uma vibora, e cem armadilhas armarei antes de ceder. Sim, sim, eu vencerei. Se pelo menos eu pudesse enviar-lhe esta carta. Mas como? Aqui não confio em ninguém; o tutor tem cem olhos... Basta, basta; de todo modo, eu a deixo com selo. (<i>Dirige-se para a escrivaninha e sela a carta</i>)</p> <p>Da janela eu vi que ele conversou mais de uma hora com Figaro, o barbeiro. Figaro é um cavalheiro, um jovem de bom coração... Quem sabe se ele não protegerá nosso amor! (S. I 9)</p>

### **Bartolo**

Nos dois textos, Bartolo é um médico que deseja se casar com Rosina, que é muito mais jovem do que ele, a fim de faturar sua herança. Ele se acha esperto e vive se precavendo para que Rosina não saia de casa e nem converse com estranhos em sua ausência.

Sterbini é menos detalhista do que Beaumarchais no episódio em que Bartolo, irado, reclama das atitudes de Figaro na sua casa enquanto ele estava ausente. Com três palavras – ópio, sangue e rapé – condensou todo o discurso de Bartolo em Beaumarchais, omitindo o cataplasma no olho de um animal cego (Quadro 8). Esta condensação faz parte do ofício do libretista.

Quadro 8

<b>BEAUMARCHAIS</b>	<b>STERBINI</b>
<p>BARTOLO Maldição! Figaro bandido! Não se pode sair um momento de casa sem que...</p> <p>ROSINA Por que toda essa cólera, senhor?</p> <p>BARTOLO É esse maldito barbeiro que me desarranjou toda a casa. Pois não é que acaba de dar um narcótico ao Esperto, um esternutatório ao Moço, e de sangrar o pé de Marcelina? Nem a minha mula escapou... Imagine-se! Um cataplasma nos olhos de um pobre animal cego! Só porque me deve cem escudos, apressa-se em aumentar a minha conta. Ah! Que se atreva a apresentá-la! E ninguém na antecâmara, chega-se neste apartamento como na praça d'armas. (B. II 4)</p>	<p>BARTOLO Ah, desgraçado Figaro! Ah, indigno! Ah, maldito! Ah, patife!</p> <p>ROSINA Aqui está; sempre gritando.</p> <p>BARTOLO Mas pode ser pior ainda! Converteu em hospital toda a família na base do ópio, sangue e rapé. Senhorita, você viu o barbeiro? (S. I 11)</p>

*Dom Basílio*

Em ambas as obras, Dom Basilio é um professor de música que leciona canto para Rosina e, apesar de ter título de nobreza, não tem dinheiro. Assim como Figaro, ele é uma espécie de agenciador de casamentos em troca de dinheiro (B. II 8/ S. I 12) (Quadro 9).

Quadro 9

BEAUMARCHAIS	STERBINI
<p>BASÍLIO            Sim. Mas o senhor regateou à custa; e, na harmonia da boa ordem, um casamento desigual, um julgamento iníquo, uma evidente ilegalidade, são dissonâncias que se devem sempre preparar e atenuar por meio do acorde perfeito do ouro.            (B. II 8)</p>	<p>BASÍLIO            Que venha o dinheiro: para o resto aqui estou.            (S. I 12)</p>

A diferença entre Figaro e Basilio é que este último não mede consequências para alcançar seus objetivos, ainda que tenha que caluniar alguém (B. II 8 / S. I 12). Ele demonstra com isto um caráter inescrupuloso (Quadro 10).

Quadro 10

BEAUMARCHAIS	STERBINI
<p>BASÍLIO            Meu Deus! Nada de comprometer-se! O melhor é uma boa intriguinha. E, enquanto a coisa ainda estiver fervendo, dar vasão à calúnia... Isto sim!            BARTOLO            Singular maneira de descartar-se de um homem!</p>	<p>BASÍLIO            É preciso começar a inventar alguma farsa que diante de todos o torne malvisto, que o faça parecer um homem infame, uma alma perdida...            Eu, eu lhe ajudarei: daqui a quatro dias acredite em mim, Basilio jura, nós o faremos fugir dos muros da cidade.            BARTOLO            O senhor acredita?            BASÍLIO            Oh, claro! É o meu sistema. E não falha.            BARTOLO            E o que quer?            Mas uma calúnia...</p>

continua...

Quadro 10: Continuação.

BEAUMARCHAIS	STERBINI
<p>BASÍLIO A calúnia? Oh! O senhor não sabe o que desdenha. Já vi as mais honradas pessoas quase aniquiladas por ela. Creia-me que não há mesquinha maldade, nem revoltante horror, nem absurda história, que não se consiga, com algum jeito, propalar entre os ociosos de uma grande cidade; e temos aqui gente de uma habilidade para tais coisas!... Um leve rumor primeiro, renteando o chão como andorinha antes da tempestade, murmura pianíssimo e alça o vôo, e semeia correndo o atroz veneno. Uma boca o recolhe e, piano, piano, instila-o habilmente num ouvido. O mal está feito, germina, alastra-se, caminha, e reforçando de boca em boca, segue o seu destino; depois de súbito, não se sabe como, vê-se a calúnia erguer-se, silvar, inflar-se, crescer a olhos vistos; lança-se, revoa, turbilhona, envolve, arranca, arrasta, rebenta e reboa, e torna-se, graças ao Céu, uma grita geral, um crescendo público, um <i>chorus</i> universal de ódio e proscricção. Quem lhe resistiria? (B. II 8)</p>	<p>BASÍLIO Ah, então o senhor não sabe o que é uma calúnia? BARTOLO Não, de verdade. BASÍLIO Não? Ouça-me em silêncio. BASÍLIO A calúnia é um vento, uma brisa quase gentil que insensível, sutil, levemente, docemente, começa a sussurrar. Pouco a pouco, rastejando, em voz baixa, sibilando, vai correndo, vai zumbindo, nos ouvidos da gente, introduz-se astutamente, e as cabeças e os cérebros deixa aturdidos e inchados. Saindo da boca, o rumor vai crescendo, ganha força, pouco a pouco, vai voando de um lugar a outro; parece um trovão, uma tempestade, que do seio da floresta vai assobiando, retumbando, e faz você gelar de horror. Por fim, transborda e arrebenta, propaga-se e se multiplica, produzindo uma explosão como um tiro de canhão, um terremoto, um temporal, um tumulto geral, que faz o ar retumbar. E o infeliz, caluniado, desprezado, esmagado, sob o público flagelo, achará que morrer é uma grande sorte. Ah! O que me diz? BARTOLO Eh! Será verdade, mas, enquanto isso, perde-se um tempo que aqui é vital. Não, farei à minha maneira. Vamos ao meu escritório. Quero que juntos preparemos o contrato de casamento. Quando for minha mulher, veremos a forma de afastá-la desse idiota apaixonado. BASÍLIO Que venha o dinheiro: para o resto aqui estou eu. (SI 12)</p>

Basilio trabalha de acordo com quem pode pagar mais: apesar de ter trabalhado em prol de Bartolo, ele aceita o dinheiro do Conde e assina o contrato de casamento entre este e Rosina. Sterbini, tenta amenizar esse mau caráter de Bartolo, colocando-o sob a ameaça de receber um tiro ou aceitar um anel em troca de assinar como testemunha do casamento (Quadro 11).

Quadro 11

BEAUMARCHAIS	STERBINI
<p>O CONDE Bem assinemos. Dom Basilio terá a honra de nos servir de segunda testemunha. (Assinam). BASÍLIO Mas Excelência... eu não compreendo... O CONDE Que é isso, mestre Basilio? Um nada o embarraça, e tudo o espanta. BASÍLIO Mas Excelência... e se o doutor... O CONDE, lançando-lhe uma bolsa O senhor está se fazendo de criança! Assine logo. BASÍLIO, atônito Oh! Oh!... FÍGARO E agora, onde é que está a dificuldade de assinar? BASÍLIO, sopesando a bolsa Acabou-se. Mas é que eu, uma vez empenhada a minha palavra, só mesmo motivos de grande peso... (Assina) (B. IV 7)</p>	<p>BASÍLIO Mas devagar. Bartolo... Onde está? CONDE <i>(chama Basilio, tira um anel do dedo e lhe faz um gesto para se calar)</i> Eh, Dom Basilio, este anel é para o senhor. BASÍLIO Mas eu... CONDE <i>(sacando uma pistola)</i> Para o senhor tenho ainda duas balas na cabeça, se criar dificuldades. BASÍLIO <i>(pegando o anel)</i> Bem, eu prefiro o anel. Onde assino? (S. II 12)</p>

Beaumarchais acentua o materialismo de Basilio e de Bartolo (Quadro 12).

## Quadro 12

BARTOLO (*irritado*)

Estavam todos contra mim; meti a cabeça numa casa de marimbondos.

BASÍLIO

Qual casa de marimbondos, qual nada! Reflita, doutor. Não podendo ficar com a mulher que lhe fique o dinheiro; e depois...

BARTOLO

Oh! Deixe-me em paz, Dom Basílio! O senhor só pensa no dinheiro. A mim, pouco me está importando o dinheiro! Na verdade, fico com ele; mas acredita que seja esse o motivo que me determina?

(Assina)

(B.IV 8)

### ***Análise de algumas diferenças entre os textos***

Em Beaumarchais, Conde aparece sozinho na I cena e Figaro é introduzido somente no início da II cena. Sterbini amplia a primeira cena tanto na quantidade de personagens (Conde, Fiorello e um coro), como no discurso narrativo<sup>10</sup>. Outra ampliação no discurso de Sterbini, na I cena, é que ele apresenta a expectativa e frustração de Conde em não conseguir ver sua amada, além do quanto ele não mede esforços financeiros para investir na sua conquista. Ele paga tão bem os músicos que eles ficam tão agradecidos a ponto de não quer parar de beijar o Conde, o que o deixa mais irritado.

Na II cena, Sterbini faz uma ampliação quanto a Figaro, fazendo-o entrar em "grande estilo". O autor escreveu um texto que deu possibilidade a Rossini compor uma ária, possivelmente a mais conhecida desta ópera entre a grande maioria dos ouvintes: *Largo al factótum dela città* - Deixem passar o "faz tudo" da cidade (Quadro 13).

---

10 Goldin (1985, p. 184) comenta esta primeira cena de Sterbini dizendo que o fato de ele criar um discurso que possibilite ao compositor inserir um pequeno coro é uma citação da mais alta tradição da ópera-bufa, senão um exemplo do estilo mozartiano, que geralmente inseria um pequeno coro: "[...] si veda la primissima scena di Almaviva, con coro e concertino di suonatori, Fiorello e il Conte; scena assolutamente inventata rispetto a Beaumarchais [...], e forse memore della tradizione buffa piú alta - se non altro per gli esempi mozartiani- che metteva spesso in scena piccoli cori".



Quadro 13

BEAUMARCHAIS	STERBINI
<p>FÍGARO, O CONDE, oculto  <i>Figaro, com uma guitarra a tiracolo, da qual pende uma larga fita. Tem na mão um lápis e um papel, e vai cantarolando alegremente:</i>          Longe os pesares          Que nos consomem...          Sem a alegria          Do vinho amigo,          Que não seria de um pobre homem?!          A triste vida          Que levaria          Com que presteza não morreria!          Até aqui parece que não vai mal...          Com que presteza          Não morreria!          A preguiça e o vinho          Disputam meu coração...          Qual! Disputar, não disputam... Reinam amigavelmente no meu coração.          Partilham... meu coração          É assim que se diz? Partilham?... Ora! Os nossos fazedores de óperas não têm desses escrúpulos. Hoje em dia, o que não merece ser escrito, canta-se...          (Canta)          A preguiça e o vinho          Partilham meu coração.          Eu desejaria terminar com alguma coisa de belo, de brilhante, de cintilante, que parecesse um pensamento.          (Põe um joelho em terra e escreve, cantando.)          Partilham meu coração:          Se aquele me tem carinho...          Este me tira a aflição.          Não! Falta realce. É preciso uma oposição, uma antítese:          Se uma... é a minha senhora,          O outro...          Pronto! Achei.          O vinho e a preguiça, agora          Partilham meu coração:          Se uma é a minha senhora,          O outro é meu servidor.          O outro é meu servidor...          O outro é meu servidor...          (B. I 2)</p>	<p>Deixem passar, o <i>factótum</i> da cidade.          Depressa para a loja, que a manhã já chegou.          Ah, que bela vida, que grande prazer para um barbeiro de qualidade!          Ah, bravo Figaro!          Bravo, bravíssimo; mas que sortudo, de verdade!          Disposto a tudo, de noite e de dia, sempre ao alcance eu devo estar.          Melhor ventura para um barbeiro, vida mais nobre, não, não se arranja.          Lâminas e pentes, pinças e tesouras, às minhas ordens sempre estão.          Estão os truques, pois são do ofício com a dama...          Com o cavaleiro...          Ah, que bela vida, que grande prazer para um barbeiro de qualidade!          Todos me chamam, todos me querem, mulheres, rapazes, velhos e moças: aqui, a peruca...          Depressa, a barba...          Aqui, a sangria...          Depressa, este bilhete...          Figaro... Figaro...          Estou aqui! Estou aqui!          Ah, que confusão!          Ah, quanta gente!          Um de cada vez, por caridade!          Figaro... Figaro...          Estou aqui! Estou aqui!          Figaro cá, Figaro lá,          Figaro para cima, Figaro para baixo.          Pronto, prontíssimo, sou como um raio: sou o <i>factótum</i> da cidade.          Ah, bravo Figaro!          Bravo, bravíssimo; para você a fortuna não faltará.          (S. I 3)</p>

Nesta ária existe uma diferença significativa no discurso de Sterbini em relação ao hipotexto de Beaumarchais. Na comédia, o discurso de Fígaro, mesmo sendo feliz, não é tão efusivo quanto o de Sterbini, que coloca na voz do personagem grande entusiasmo. Por exemplo, logo no primeiro discurso de Fígaro, o personagem apresenta grande satisfação com sua profissão. Ele diz: “Ah, que bela vida, que grande prazer, para um barbeiro de qualidade! Ah, bravo Fígaro! Bravo, bravíssimo; mas que sortudo de verdade” (S.I 2). Deste modo, ele faz uma modificação no discurso, ampliando a figura do barbeiro, dando um novo sentido ao personagem. Em Sterbini ele realmente é o “faz tudo da cidade” (*factótum della città*), o barbeiro orgulhoso da sua profissão, dizendo que em Sevilha ninguém se casa sem a sua ajuda. Esta é uma ampliação por adicionar detalhes dos afazeres de Fígaro, porque em Beaumarchais, neste discurso, Fígaro fala pouco de sua atividade como barbeiro e mostra a intenção de ainda compor versos cantados. Em Beaumarchais, Fígaro ainda nutre um forte interesse pelas letras – reduzido na versão de Sterbini – e apesar de “cantar alegremente” (como o texto descreve), demonstra uma frustração em ter fracassado no campo literário, que segundo ele, foi por inveja (Quadro 14).

Sterbini não mostra esta preocupação de Fígaro, e omite este assunto no diálogo de Conde com Fígaro. Ele condensa este fato e pula para expor o objetivo do Conde em Sevilha e o quanto Fígaro pode ajudá-lo.

Embora nesta ária exista esta ampliação, também existe uma diminuição, mais especificamente uma excisão do diálogo seguinte entre o Conde e Fígaro, onde Fígaro descreve suas atividades em Madri e conta que trabalhou como ajudante de boticário nas caudelarias da Andaluzia. Lá ele medicava (ainda que vendendo remédio veterinário para pessoas). O fato de Fígaro ter tido a função de tratar de doentes é subentendido nesta ária, quando ele cita: “Aqui, a sangria...” (S. I 2).

## Quadro 14

Ah! Quando isto estiver com o respectivo acompanhamento, é que vamos ver, senhores da claque, se eu não sei o que digo!

(B. I 2)

Eis precisamente a causa da minha desgraça, Excelência. Quando foram denunciar ao ministro que eu fazia (e posso dizer que muito jeitosamente) “ramalhetes a Chloris”, que enviava enigmas aos jornais, que corriam madrigais de minha lavra, quando ele soube que eu andava impresso em vida, tomou a coisa pelo lado trágico, e mandou me tirarem o emprego, sob o pretexto de que o amor das letras é incompatível com o espírito dos negócios.

(B. I 2)

De volta a Madrid, quis tentar de novo os meus talentos literários, e o teatro afigurou-se me um campo de honra [...]

Na verdade, não sei como não obtive o mais retumbante sucesso. Eu tinha distribuído pela plateia os mais hábeis auxiliares. Mãos que eram umas batadeiras... Proibi luvas, bengalas, tudo que pudesse ensurdecer os aplausos. E, palavra! Antes do espetáculo, o café me parecera nas melhores disposições. Mas os esforços da claque [...]

(B. I 2)

Foi o meu Anjo da Guarda, Excelência, pois tenho agora a felicidade de encontrar o meu antigo senhor. Vendo que em Madrid a república das letras é a república dos lobos, sempre em luta um com os outros e que, na baixeza a que os reduz essa ridícula fúria, todos os insetos, os mosquitos, os parentes, os críticos, os marimbondos, os invejosos, os foliculários, os livreiros, os censores, tudo o que se apegava ao couro dos infelizes homens de letras, acabava de os despedaçar, sugando-lhes o pouco de substância que lhes restava; cansado de escrever, aborrecido de mim, desgostoso dos outros, carregado de dívidas e aliviado de dinheiro; convencido afinal de que os úteis proventos da navalha são preferíveis às vãs honrarias da pena, deixei Madrid, e, com a minha bagagem a tiracolo, percorrendo filosoficamente as duas Castelas, a Mancha, a Estremadura, a Sierra Morena, a Andaluzia; acolhido numa cidade, aprisionado noutra, e sempre superior aos acontecimentos; ajudando o bom tempo, suportando o mau; zombando dos tolos; afrontando os malvados; rindo de minha miséria e fazendo a barba a todo o mundo; eis-me enfim estabelecido em Sevilha, e pronto para servir de novo a Vossa Excelência, em tudo o que lhe aprouver ordenar-me.

(B. I 2)

Em Beaumarchais, no primeiro diálogo entre Figaro e o Conde, Figaro faz um relato de suas atividades antes de chegar a Sevilha e, só depois, o objetivo do Conde na cidade é proposto. Neste relato de Figaro fica evidente a questão da pirâmide social da época e as privações da base desta pirâmide (terceiro Estado) (Quadro 15).

## Quadro 15

Por muito feliz que me dei em ser esquecido! Pois estou certo de que um grande já nos faz muito bem quando não nos faz mal nenhum.

FÍGARO

Meu Deus, senhor Conde! É que sempre exigem que o pobre seja sem defeitos.

CONDE

Eras um preguiçoso, um relaxado...

FÍGARO

Ah! Pelas virtudes que exigem de um criado, conhecerá Vossa Excelência muitos senhores que sejam dignos de ser lácios?

(B. I 2)

Em Sterbini, o relato das atividades de Figaro em Madri e nas caudelarias da Andaluzia é omitido, bem como a temática da discriminação por ser pobre em relação aos nobres, num exemplo da técnica de condensação.

Para ele, esta temática não é o foco principal história e provavelmente por isto suprimiu esta parte. Ao contrário de Beaumarchais, que queria, nesta primeira comédia da trilogia, criticar a nobreza, ainda que de maneira mais sutil – quando comparando à comédia seguinte (*As Bodas de Figaro*). Também pretendia fazer o terceiro Estado rir, tanto é que, em dois momentos da fala de Figaro, ele escreve (Quadro 16):

## Quadro 16

FÍGARO

[...] rindo da minha miséria e fazendo a barba a todo mundo...

Apresso-me a rir de tudo, por medo de ser obrigado a chorar.

(B. I 2)

Sterbini não tinha a intenção de alimentar as ideias do Iluminismo, que foram extremamente disseminadas na França, levando à Revolução Francesa. Ele escreveu o libreto depois da Revolução e na Itália, não havendo a necessidade de incitar o povo a uma revolta social e política contra a nobreza. Ainda que Sterbini mantenha a temática do hipotexto de Beaumarchais em muitos aspectos, a intenção do autor era de criar um libreto favorável ao desenvolvimento, por Rossini, de construções musicais que ganhassem os aplausos do público e esgotassem a bilheteria do teatro Roma.

Beaumarchais, quando criou esta comédia, escolheu o tema e Sterbini, quando criou o libreto, teve o texto original como referência não por escolha própria, pois como já dito, quem escolheu este texto foi o administrador do teatro Roma. Para Sterbini, poderia ser qualquer outro tema, pois ao escrever o libreto, não era movido por uma ideologia político-social. Em vez de enfatizar que os pobres eram sempre subjugados pelos patrões, ele mostra um nobre lutando para se casar com uma moça que, mesmo com dote, não era da nobreza. Em Beaumarchais, Rosina pertencia à nobreza. Em Sterbini, para o Conde, Rosina era filha do doutor, ou seja, ela era plebeia. Na primeira versão, ela era casada com o velho médico. No fundo, Beaumarchais estava mostrando os desvios morais da nobreza, enquanto o Conde flertava com uma mulher casada. Sterbini, por outro lado, mostra a idealização do amor.

Em Beaumarchais, o Conde relata o que está fazendo em Sevilha depois de ele e Figaro ouvirem a conversa entre Bartolo e Rosina e a mesma deixar cair o bilhete para o Conde. E antes mesmo de o Conde contar suas intenções, Figaro habilmente deduz o que o ex-patrão está fazendo em Sevilha.

Outra transformação no hipertexto de Sterbini em relação ao hipotexto de Beaumarchais é a exclusão da mudança de tratamento e “humor” do Conde para com Figaro. Em Beaumarchais, na cena 2 do I Ato, o Conde dirige suas palavras a Figaro chamando-o de desgraçado, biltre, malandro; e na cena 4 do mesmo Ato, ele o abraça, o chama de amigo e de bem aventurado (Quadro 17).

#### Quadro 17

CONDE

Creio que é o malandro do Figaro.

[...] Andas desgraçado! Que me pões a perder.

[...] Biltre! Se dizes mais uma palavra...

(B. I 2)

O CONDE, abraçando-o.

Ah! Figaro meu amigo, tu serás o meu anjo, o meu libertador, o meu deus tutelar.

Bem-aventurado Figaro!

(B. I 4)

E Figaro, inteligente como era, soube discernir que aquela mudança de tratamento era por interesse (Quadro 18).

Quadro 18

<p>FÍGARO Ora veja! Como o interesse logo diminuiu as distâncias! Esses apaixonados!... (B. I 4)</p>
--

Embora Sterbini mostre a insatisfação do empregado através da fala de Fiorello, este tema é muito mais ameno neste do que em Beaumarchais, que mostra o extremo da arrogância e abuso de poder da nobreza. O autor francês, que nascera em família plebeia e lutou ao longo da vida para ascender socialmente numa sociedade em que isto era praticamente impossível, fez questão de enfatizar, no seu texto, a triste realidade do povo, provocando no público uma reflexão acerca dos ideais do Iluminismo. É como se ele pudesse tocar uma trombeta, convocando o povo a lutar pela igualdade, liberdade e fraternidade. Fatores com os quais Sterbini não precisava (ou não queria) se preocupar (Quadro 19).

Quadro 19

BEAUMARCHAIS	STERBINI
<p>BARTOLO Êsses cachorros dêsses criados! Moço! Esperto! vem cá, maldito Esperto! (B. II 5)</p> <p>Onde estavas mosca tonta, quando esse barbeiro entrou aqui? (B. II 5)</p> <p>O MOÇO, espirrando Mas então não existe justiça, patrão?</p> <p>BARTOLO Justiça! Que tem a fazer a justiça entre miseráveis? Sou eu o senhor de vocês, - o senhor, compreendem? - para sempre estar com a razão. (B. II 7)</p>	<p>FIORELLO (<i>entrando</i>) Viva o meu patrão! Duas horas em pé, reto como um pau, me faz esperar, e depois deixa-me só e se vai. Por baco! Pobre servidão servir um patrão assim, nobre, jovenzinho e apaixonado; esta vida, caramba, é um tormento! (S. I 8)</p>

Quanto ao segundo disfarce do Conde, como Alonso, em Beaumarchais, “Alonso” diz que Basílio tinha conhecimento da carta de Rosina, em Sterbini, não (Quadro 20).

Quadro 20

BEAUMARCHAIS	STERBINI
<p>○ CONDE, altivamente Sem sombra de dúvida. Basílio, inquieto por causa do senhor, com essa correspondência, pediu-me que lhe mostrasse a carta dela. Mas da maneira como o senhor toma as coisas... (B. III 2)</p>	<p>CONDE (<i>acalmado-se</i>) Esta manhã ele estava hospedado na mesma estalagem onde estou, e por acaso este bilhete caiu em minhas mãos, (<i>Mostrando um bilhete</i>) da sua pupila, a ele dirigido. BARTOLO (<i>agarrando o bilhete e tentando ler</i>) ○ que vejo!... É sua letra! CONDE Dom Basílio nada sabe dessa folha e eu, já que viria dar a lição à moça, queria ganhar um mérito com o senhor... porque... com esse bilhete... S. II 2</p>

○ *barbeiro de Sevilha* de Beaumarchais funciona como uma ferramenta para alimentar a sede por transformações sócio-políticas. Nesta comédia existem várias situações onde são mostrados os abusos e o autoritarismo dos “poderosos” em detrimento dos “fracos”. Segundo o historiador Christophe Charle (2012, p. 289), Coquelin – um ator interprete de Figaro – relata: “a cada representação do *Barbier de Séville* o público acorria em massa, na esperança de ver ridicularizada essa ou aquela figura oficial cuja presença se enunciara”.

Já o libreto de Sterbini apresenta um mergulho mais profundo na estética romântica, com uma Rosina mais passional do que em Beaumarchais e com um nobre se casando com uma moça plebeia.

## Considerações finais

Beaumarchais, por meio da comédia, inverte a pirâmide social da época, colocando um empregado dando conselhos ao patrão nobre e rico. O povo sente-se satisfeito ao ver alguém de sua classe tendo um papel de “salvador da pátria” numa comédia, sendo abraçado e

chamado de amigo pelo nobre patrão rico. De certa forma isso estimula a dignidade moral daqueles excluídos por serem do terceiro Estado.

Da comparação do hipertexto de Sterbini com o hipotexto de Beaumarchais pode-se depreender que o sentido político presente na comédia, derivado do seu caráter satírico (crítica dos vícios morais) é amenizado na ópera. A mudança de gênero produz um deslocamento de tom, tornando o texto de Sterbini mais leve e carregado de comicidade, sem esbarrar nas questões políticas.

A caracterização de Rosina e seu destino amoroso fazem com que o texto de Sterbini se aproxime do Romantismo, em desenvolvimento na Europa da época. Assim, os procedimentos de apropriação do hipertexto também servem para adequar o enredo aos preceitos da nova estética em formação. Talvez por isso a ópera tenha se tornado tão popular para o público da época: discutia temas nascentes, como uma nova sociedade e a subjetividade.

## Referências

BARTHES, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1973.

BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron. *Le barbier de Séville*. Paris: Gallimard, 1982.

BEAUMARCHAIS, Pierre Augustin Caron. *O bafeiro de Sevilha*. Tradução de Mrio Quintana. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1946.

BERRETTINI, Célia. *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CASOY, Sergio. *Óperas e outros cantares*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. Trad. Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.



COELHO, Lauro M. *A ópera clássica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DENT, Edward J. *Ópera*. Tradução de José Blanc de Portugal. Lisboa: Ulisseia, 1963.

DUCHARTE, Pierre. *The Italian comedy*. New York: Dover, 1966.

GOLDIN, Daniela. *La vera fenice: librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*. Torino: Einaudi, 1985.

LOEWENBERG, Alfred. Paisiello's and Rossini's "Barbiere di Siviglia". *Music & Letters*, Oxford, v. 20, n. 2, p. 157-167, abr. 1939.

MOUSSINAC, Léon. *História do teatro: das origens aos nossos dias*. Trad. Mário Jacques. Lisboa: Livraria Bertrand, 1957.

NEWMAN, Ernest. *História das grandes óperas e de seus compositores*. Trad. João Henrique Chaves. Rio de Janeiro: Globo, 1960. v. 6.

PISTONE, Danièle. *A ópera italiana no século XIX de Rossini à Puccini*. Trad. Carlos Caetano. Lisboa: Caminho, 1988.

ROSSINI, Gioacchino. *O barbeiro de Sevilha*. Trad. Mariana Portas. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2011.

SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de música-edição concisa*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SCHWARTZ, Leon. *A scion of the times: Leon Schwartz*. New York: Worthy Shorts, 2010. v. 2

TARTAK, Marvin. The two "Barbieri". *Music & Letters*, Oxford, v. 50, n. 4, p. 453-469, out. 1969.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

## Bibliografia consultada

ROSSINI, G. *Il barbiere di Siviglia*. Partitura in full score. Milano: Ricordi, 2004.

## Sobre a autora

Regina Rocha é doutoranda em Música pela Universidade de São Paulo (ECA/USP), na área de Teoria e Análise Musical, sob orientação do Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles. Mestre em Musicologia e bacharela em Regência pelo Instituto de Artes da Unesp. Concluiu o curso técnico em Música (piano) pela Escola Municipal de Música Maestro Fêgo Camargo (Taubaté/SP) e possui formação pedagógica em música pela Faculdade Mozarteum de São Paulo.

Foi integrante do Coral do Estado de São Paulo (1998-2000). Como corista, atuou na apresentação das óperas: *Pedro Malazarte*, de Camargo Guarnieri, *Così fan Tutti*, de Mozart, e *Les contes d'Hoffmann*, de Offenbach, todas encenadas no Teatro São Pedro, em São Paulo. Atuou como regente assistente da Orquestra Filarmônica Jovem de Caieiras e regente convidada Orquestra e Coral da Sociedade Pró Musica Sacra de São Paulo. Atualmente integra o Grupo de Pesquisa PAMVILLA (Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos).

Recebido em 06/08/2018

Aprovado em 29/08/2018

# CONTRIBUIÇÕES DA RÍTMICA DE DALCROZE À PREPARAÇÃO DO COLABORADOR MUSICAL

## DALCROZE EURHYTHMICS AND THE EDUCATION OF COLLABORATIVE MUSICIANS

Daniela Amaral Rodrigues Nicoletti  
Universidade de São Paulo  
danielaamaral@usp.br

Silvia Berg  
Universidade de São Paulo  
silviaberg@usp.br

### Resumo

O presente artigo, pautado na pesquisa da obra de Émile Jaques-Dalcroze, trata das contribuições que sua *Ritmica* pode vir a oferecer à preparação do pianista, com foco na colaboração musical, à medida que tem por objetivos a superação de *arritmias*, automatismos e a integração entre o corpo e a audição, bem como o desenvolvimento da escuta e da criatividade. Para isso, são delineadas as particularidades dessa atuação artística, tomando como principal referência teórica a obra de Martin Katz. Entende-se que essas contribuições podem, do mesmo modo, ser aplicadas a outros instrumentistas que se dedicam à música de câmara, pelas suas semelhanças performáticas, no que diz respeito especialmente à necessidade de perceber e corresponder musicalmente ao outro em uma interpretação conjunta.

**Palavras-chave:** colaboração musical; pedagogia musical, rítmica dalcroze; performance musical; música de câmara.

## Abstract

Based on a research into Émile Jaques Dalcroze's work, this paper deals with the contributions that his Eurhythmics can offer to the collaborative pianist's education, once this method aims at developing skills for overcoming "arrhythmias" and automatisms and for promoting body and hearing integration. To this purpose, it is necessary to point out some particularities of the specialized field of musical collaboration and here Martin Katz's thought proves to be of great theoretical importance. These contributions can also apply to other instrumentalists dedicated to chamber music, given their similarities to the pianists in the fabric of a performance, especially in what concerns the need of fitting in with the partners and giving musical responses in ensemble playing.

**Keywords:** musical collaboration; musical pedagogy; dalcroze eurhythmics; musical performance; chamber music.

## Introdução

O exercício da função de pianista colaborador requer o desenvolvimento de muitas aptidões e capacidades, o domínio de múltiplas competências interdisciplinares, além da técnica instrumental e de conhecimentos teóricos musicais. Se o estudo e a análise da partitura, o contexto histórico, estético e as características estilísticas da obra, bem como seu conteúdo poético-literário são para isso de cabal importância, não menos relevante é a capacidade de transitar com autonomia da notação para a execução musical, dispondo de acuidade perceptiva e capacidade de reação, além de traduzir e representar o que está além da escritura, sugerindo subtextos, dando ensejo ou salientando uma intenção composicional ou do intérprete.

A denominação *colaborador* substituiu, a partir do século XX, em especial nos Estados Unidos, como informa Ballestero (2014), outros termos, tais quais *acompanhador*, *correpetidor* e *repassador*, designando, de maneira mais adequada e abrangente, a função do pianista como intérprete, preparador, ensaiador, quando esta se associa à música vocal ou coral, instrumental ou orquestral. Desse modo, o pianista assume

a função de colaborador, participe criativo da performance musical, agregando ideias e ampliando o sentido da obra, além de auxiliador na interpretação, à medida que proporciona estabilidade estrutural, quanto a aspectos como tempo/ andamento, realização rítmica e agógica, contexto harmônico, equilíbrio sonoro e fraseado ou condução melódico-temática. O pianista colaborador necessita, portanto, de grande acuidade perceptiva do outro, estabelecendo com ele um diálogo vivo e atual e correspondendo ao que a performance musical pode oferecer no momento da sua realização, incluindo variantes e matizes interpretativos, de ordem física ou de adequação acústica, afetiva ou emocional. Katz argumenta que:

Preocupa de início, no entanto, a noção de que colaboração é meramente sincronização rítmica, alinhamento vertical, juntamente com o cuidado de não se tocar forte demais. É certo que tanto o conjunto perfeito quanto o bom equilíbrio sonoro com o parceiro são essenciais [...], mas eles são apenas uma pequena parte da grande figura da colaboração, e talvez a menos imaginativa de todo o nosso trabalho. [...] Alguns desses desafios demandam nosso entendimento físico de como o nosso parceiro se sente; outros são inteiramente subjetivos como contar histórias ou manipular emocionalmente nossos parceiros e nossa audiência. (KATZ, 2009, p. 3)<sup>1</sup>

Do mesmo modo, a pesquisa contemporânea da performance musical, de acordo com Lima (2006, p. 13), tem favorecido uma concepção mais ampla, desde o próprio sentido etimológico do termo, que integra a aceção de interpretação, execução e prática, para abarcar um espectro extenso de saberes e capacidades, incluindo conhecimento intuitivo, sensibilidade, emoção e cultura do executante. A ideia de performance musical sobrepuja, portanto, a preocupação

---

1 Of immediate concern, however, is the notion that collaboration is merely rhythmic synchronization, vertical alignment, if you will, along with the care not to play too loudly. To be sure, both perfect ensemble and good balance with one's partners are essential [...] but they are only a small part of the big picture of collaboration, and perhaps the least imaginative of all our jobs. [...] Some of these challenges demand our physical understanding of how our partners feel; others are entirely subjective as we wordlessly tell stories or emotionally manipulate our partners and our audience." (KATZ, 2009, p. 3)

mecanicista da prática e a racionalidade da episteme analítica, “na sua tendência fortemente exclusivista, estruturalista e neopositivista”, como adverte Duprat (apud LIMA, 2006, p. 17), abrindo, assim, aos executantes, uma gama de possibilidades de escolha, que “processam-se em qualquer nível de consciência, até mesmo nas escolhas inconscientes que ele assumiu em razão das inúmeras variáveis que coabitam o universo interpretativo”.

O viés teórico e tecnicista da formação pedagógica do músico profissional, em detrimento da própria acuidade auditiva, despertou a preocupação do compositor e pedagogo suíço Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) desde a sua primeira experiência pedagógica, como professor de harmonia no Conservatório de Genebra, entre 1892 e 1910. A dificuldade de seus alunos de ouvir ou conceber mentalmente as harmonias que escreviam e realizar vocalmente as músicas impulsionou suas pesquisas sobre o aprendizado de música. A princípio, dedicou-se à educação auditiva dos seus alunos, no entanto, não tardou a concluir que também “a musicalidade unicamente auditiva revelava-se como uma musicalidade incompleta”, usualmente ocultando deficiências que designou “arritmias musicais” (DALCROZE, 1920, p. 5).

## A integração entre corpo e audição

Jaques-Dalcroze observou experimentalmente que a apreensão dos elementos de natureza motriz e dinâmica da música não dependia apenas do ouvido, mas da relação entre sistema muscular e nervoso, do organismo inteiro (“*de l’organisme tout entier*”), da “harmonização entre o espírito e o corpo”. Isso instigou a expansão da sua experiência

Em busca das relações entre a mobilidade e o instinto auditivo, entre a harmonia dos sons e a das durações, entre o tempo e a energia, entre o dinamismo e o espaço, entre a música e o caráter, entre a música e o temperamento, entre a arte musical e a da dança. (DALCROZE, 1920, p. 6)

O autor reparou que as dificuldades rítmicas não se restringiam ao controle dos pequenos músculos isolados dos dedos, mãos ou braços, solicitados para a execução musical ao piano; ao contrário

disso, acometiam, em geral, o sistema muscular, como um todo, que apresentava, nesses casos, alguma espécie de resistência ou rigidez, manifesta em ações como andar ou equilibrar-se em uma parada súbita, dificuldade em dissociar atos ou dosar energia, conforme a necessidade do movimento. Atribuiu os entraves a ritmos corporais, que se suporiam espontâneos, a hábitos sociais da modernidade urbana, relacionados à mecanização instrumental das mais diversas ações cotidianas e da locomoção, que historicamente reduziam a amplitude das experiências motoras, sensíveis – especialmente auditivas e táteis – e espaciais.

Os ritmos naturais, ou seja, aqueles que seriam ingênitos ao ser humano e não dependeriam de treinamento, resultariam de uma colaboração equilibrada entre os sistemas muscular e nervoso. Uma perturbação nesse âmbito, desencadearia “uma desordem em todo o organismo, uma desarmonia entre todas as partes do indivíduo, que comprometeria a liberdade de funcionamento do conjunto das faculdades psicofísicas” (DALCROZE, 1948, p. 158). Por isso, conclui que “o tratamento da arritmia deve ser empreendido no organismo inteiro, antes de ser aplicado a uma parte dele” (*ibidem*, p. 173), ou seja, tratando-se a origem mais profunda e não a manifestação mais superficial.

Um outro aspecto salientado por Jaques-Dalcroze como propósito de sua Rítmica seria a superação ou ruptura de automatismos, de gestos inúteis, sem sentido, contraídos inconscientemente por repetição – substituídos por novos automatismos, a partir da educação consciente do movimento – e, conseqüentemente, do seu desperdício de energia, bem como dos dispêndios nervosos desnecessários ou descomuns, “saltos de humor, brusquidões, irregularidades, impaciência, depressões e hipersensibilidades”, pois “um ritmo natural convenientemente efetuado em tal estado de espírito perde sua regularidade e sua facilidade se este estado de espírito se encontra alterado (DALCROZE, 1948, p. 157).” “Economizar, equilibrar, essa deve ser nossa divisa (*ibidem*, p. 166).”

Por isso também, Jacques-Dalcroze recomenda que não haja predominância do aspecto cerebral sobre o aspecto físico (*ibidem*, p. 162), que a complexidade dos exercícios não chegue a provocar fadiga cerebral nos educandos, já que “para fazer o corpo participar da ação cerebral, é importante que essa não absorva todas as

forças do ser” (*ibidem*, p. 164). Referindo-se em especial às crianças, o educador deveria, de acordo com isso, lançar mão de jogos, ao menos a metade da aula e fazer com que a introdução de ritmos novos e esquecidos aconteça em meio a outros naturais ou orgânicos. Além disso, ele deve observar sempre o estado dos educandos e, ao menor sinal de fadiga, como momentos de falta de atenção e bocejos, propiciar-lhes o repouso, seja através de exercícios de relaxamento, seja por apelos diretos à sua curiosidade e imaginação. É pela intervenção frequente do “estado completo de descontração”, que se pode indicar aos educandos “as relações estreitas entre as nuances dinâmicas musculares e os diversos graus da duração, como os diversos graus do espaço” (DALCROZE, 1948, p. 163).

Dalcroze aponta a necessidade da aquisição da técnica da parada, do repouso e do silêncio. Os propósitos da Ritmica, conforme o autor são: desobstruir (*déclancher*) os ritmos corporais espontâneos (com os “hops” ou comandos inopinados); equilibrar os centros nervosos e os dinamismos musculares, apelando sempre à concentração de espírito, diminuindo os ritmos intempestivos e reforçando os ritmos úteis; dar livre curso à imaginação e ao sentimento, ao harmonizar as funções corporais e espirituais. Para isso, os exercícios da aula de Ritmica são acompanhados de comandos que têm, nas palavras do próprio autor, a função de provocar ora movimentos ou interrupções súbitas, ora combinações de parada e atividade; pôr o espírito em condições de escolher, dentre o conjunto dos músculos, aquele que for mais necessário à ação requisitada e imobilizar os outros; aliviar o sistema nervoso, de modo que os comandos do espírito sejam imediata e integralmente executados; associar ou dissociar os ritmos impostos; combinar e intercambiar os ritmos espontâneos com os controlados pela razão; influenciar o espírito com o impulso irresistível da ritmica instintiva, assim como influenciar o corpo com a energia dos centros de volição – em suma, “penetrar as forças dos subconsciente pelo afluxo do consciente e vice-versa (*ibidem*, p. 159)”.

Os comandos gestuais, verbais ou sonoros agem sobre a vontade e os reflexos, segundo Jaques-Dalcroze, educando apenas o consciente ou o inconsciente dos educandos, enquanto a música, “substrato de todas as emoções humanas através dos tempos” (*ibidem*, p. 161), age sobre a sensibilidade nervosa e o sentimento. Por isso, ele



sublinha a importância de o ensino da Rítmica contemplar também melodia, harmonia, dinâmica e durações musicais, estimulando sempre as faculdades de imaginação ou invenção.

## **Primazia à escuta e às relações entre cérebro, ouvido e laringe**

Em sua experiência pedagógica nas classes avançadas do Conservatório de Genebra, Dalcroze percebeu logo que: “entre os estudantes mais velhos, as sensações acústicas eram retardadas por raciocínios antecipados e inúteis, enquanto que entre as crianças, elas se revelavam de um modo bem espontâneo e engendravam muito naturalmente a análise (DALCROZE, 1920, p. 5)”. Assim, ele observou que as dificuldades de solfejo e harmonia deviam-se a insuficiências da capacidade auditiva dos alunos, e dedicou-se, a partir de então, ao desenvolvimento e ao aperfeiçoamento da escuta na sua classe, estimulando a percepção de gradações e nuances de altura, intensidade, sutilezas tímbricas, de suas combinações, temporais, agógicas, discernimento de notas na harmonia, de vozes na polifonia, nos seus desenhos contrapontísticos. À época, desenvolver a audição dos alunos no Conservatório era praticamente um contrassenso, pelo pressuposto de que os alunos de Música deveriam ser dotados de uma escuta pronta, dedicando-se quase que exclusivamente à destreza na execução instrumental. Mais que isso, exigia-se dos alunos compor sem lançar mão do piano, em nome do “talento”, como dom inato e diferencial do Músico – ignorando-se que os resultados, na realidade, eram praticamente fortuitos e muitas vezes desastrosos.

No entanto, o autor notou, nesse mesmo período, que alguns estudantes, embora apresentassem um desenvolvimento normal de suas aptidões auditivas, enfrentavam dificuldades em emitir os sons, o que atribuiu à sua incapacidade no momento de “medir igualmente os sons e de ritmar suas sucessões de duração desigual”, ou seja, pela dificuldade em sentir a pulsação da música (*beat*) e a distribuição rítmica dentro dessas durações regulares. Percebeu nisso uma discrepância entre a inteligência musical e a capacidade corporal de realização do aparelho vocal. Dalcroze assinala a sequência das observações que deram origem à sua *Rítmica*, sempre a fim de solucionar as dificuldades práticas, experimentais, dos alunos:

Eu concluí, a partir disso, que tudo que, em música, é de natureza motriz e dinâmica depende não apenas da audição, mas também de um outro sentido que eu pensava primeiramente ser o sentido tátil, já que os exercícios métricos efetuados pelos dedos favorecem o progresso dos alunos. No entanto, as reações que eu notava nas outras partes do corpo, além das mãos, enquanto se tocava piano: batidas dos pés, oscilações do tronco e da cabeça, estremecimentos por todo o ser, me incitaram logo a pensar que as sensações musicais, de natureza rítmica, revelam o jogo muscular e nervoso do *organismo todo inteiro*. Eu apliquei aos alunos exercícios de andar [marche] e parar e os habituava a reagir corporalmente à audição de ritmos musicais. (DALCROZE, 1920, p. 6, grifo nosso)

O mestre inventa, então, exercícios a fim de estabelecer relações entre as sensações de percepção do som e as sensações vocais e assim “criar entre o cérebro, o ouvido e a laringe as correntes necessárias para fazer do organismo todo o que se poderia chamar *uma orelha interior*” (DALCROZE, 1920, p.10). Buscava com isso propiciar *sinergias* entre os movimentos vocais e os gestos do corpo inteiro, entre a respiração e o ritmo, muito claro no caso do canto, na escansão das frases, mas de modo análogo em toda música.

Para tanto, era preciso dar primazia à escuta, deter a reação imediata de executar e anotar graficamente; ensinar a despertar o pensamento antes de traduzi-lo nas suas palavras. Dalcroze entende que o ritmo havia se tornado algo puramente intelectual no aprendizado musical. Era necessário, então, trazê-lo novamente para o corpo, incorporá-lo por meio de uma memória especial:

A imagem dessas experiências rítmicas corporais, gravadas e incessantemente renovadas no cérebro, desperta e desenvolve o senso rítmico; da mesma forma, mais tarde, a imagem das experiências acústicas do ouvido, igualmente gravada e sempre renovada no cérebro, despertará e desenvolverá o senso da tonalidade. (DALCROZE, 1920, p. 110)

Além de preconizar um ensino experiencial com a Música anterior ao aprendizado de um instrumento, uma *musicalização*, em que se pudesse ouvir, sentir as vibrações dos sons no corpo, mover-se com a música, brincar com a ampla gama de emoções e sentimentos que ela desperta, improvisar, criar livremente – sem a preocupação de realizá-la no instrumento –, fruir uma música em diversos níveis de complexidade, mesmo muito antes de ser capaz de executar um dedilhado complexo, pois a escuta não ficaria estagnada, aguardando o treinamento técnico-corporal para isso.

Por fim, ele salienta a estreita relação e a mútua interferência entre aparelho fonador e sistema auditivo, o que faz com que seja distintamente importante o uso da voz no aprendizado musical:

A produção mecânica de sons em um instrumento não necessita de nenhum esforço do ouvido; este não serve senão como meio de controle e, mesmo sem ele, o controle da vista e do toque é suficiente para obter convenientemente uma afinação aproximativa. Ao contrário disso, os esforços empreendidos pelo aluno para assegurar a afinação dos sons vocais leva a um desenvolvimento progressivo das faculdades auditivas. Em outros termos, o ensino com o auxílio de um instrumento pode levar a ouvir [*entendre*] melhor, o que é baseado no canto leva a escutar [*écouter*]<sup>2</sup> melhor. (DALCROZE, 1920, p. 26)

Além de distinguir assim níveis de escuta, apontando um trajeto de desenvolvimento da faculdade auditiva, Dalcroze reconhece a associação entre a escuta e o aparelho fonador, sendo esse responsável tanto pela recepção como pela emissão de sons, em uma relação de comprometimento mútuo, em que ouvir educa a voz e cantar aprimora a audição.

---

2 Essa diferenciação dos termos *ouir*, *écouter* e *entendre*, ao que Pierre Schaeffer ainda acrescenta uma quarta escuta, *comprendre*, é sutil e controversa, adquirindo e transformando conotações historicamente. A mesma ambiguidade pode ser atribuída aos termos em português *ouvir* e *escutar*, como assinala Maria Trench Fonterrada (FONTERRADA, 2003, p.128), ao se referir à distinção semelhante apontada por Willems. Porém, pode-se entender, neste caso, que Dalcroze faz alusão a uma complexidade e uma sutileza mais refinada, a partir de um ajuste mais minucioso do instrumento corporal pela via sensorial, enquanto receptor e emissor dos sons.

## A improvisação e o desenvolvimento da intuição musical para Dalcroze

Um dos elementos diferenciais da *Ritmica* como pedagogia musical é a improvisação. O despertar da sensibilidade e o desenvolvimento da apreciação estética por meio de uma escuta com o *ser inteiro* estão sempre aliados à criação momentânea, sem a mediação do pensar, como manifestação de um veio subterrâneo, onde habita o que há de mais autêntico em cada um. Dalcroze insiste muitas vezes na importância de se conciliar o consciente e o inconsciente humano e, inclusive, abrir passagem ao subconsciente, camada em que se depositam profundamente as experiências formativas mais relevantes.

Para ele, o *pensar* muitas vezes obstrui o *agir*. O pedagogo entreviu na sua *Ritmica* a possibilidade de conciliar a inteligência e a vontade, por meio do sentir, capaz de graduar, regular e equilibrar a relação entre essas duas outras forças. Buscando referenciar sua crítica ao ensino tradicional em filósofos, nomeadamente, Montaigne, Helvetius, Locke, Leibnitz, Rousseau, Goethe e Schiller, o autor de *Notes Bariolées* remete-se a uma concepção pedagógica em que a Música e as artes justificam-se em um papel essencial: “a música era a conciliadora entre a inspiração e a medida, a arte de se exprimir em um ritmo pessoal” (DALCROZE, 1920, p. 107).

A intuição, frequentemente reprimida numa sociedade baseada no pensamento lógico-abstrato, sob esse ponto de vista, é portadora da singularidade de cada indivíduo. O compositor suíço valoriza o modo intuitivo de compor em oposição ao engenho de um pensamento meticuloso, surpreendendo-se com o que poderia ser a comprovação de sua tese: “Algumas obras que foram compostas febrilmente de um só jorro e sem preparação podem assim mesmo produzir uma impressão de ordem, de calma e de sagacidade que não se encontra sempre em composições longa e sabiamente meditadas” (DALCROZE, 1948, p. 109).

Para Dalcroze, a moderação dos antagonismos entre o *querer*, como impulso ou instinto corporal – ou como a pulsação, princípio vital perene, subjacente a qualquer ação humana – e, de outro lado, o sistema nervoso, com a sua exigência de controle, permitiria que a intuição assomasse de modo distintamente criativo, como as revelações feitas à consciência durante o estado de sono. A improvisação, com seu

caráter imediato, enquanto ausência da tutela do intelecto, com suas premissas de regras, formas ou técnicas, seria, desse modo, capaz de propiciar essa atividade especialmente criativa, a expressão livre das particularidades de um sujeito. Assim, define a intuição:

A intuição é frequentemente o resultado de uma série de atividades interiores contínuas se exteriorizando bruscamente sob o choque inesperado de uma viva emoção. Durante o sono, o corpo repousa e o cérebro se libera de todos os entraves de natureza nervosa, sanguínea e muscular. A gente se revira na cama, a gente acorda e eis que a ideia se deflagra. (DALCROZE, 1948, p. 71)

O sagaz observador, apesar de sua concepção clássica dos procedimentos composicionais, entende que o ritmo é imanente à vida e podem surgir de outras maneiras, independentemente da lógica:

Toda a composição musical é construída sobre ritmos diversos apresentados sob formas logicamente encadeadas, de modo a criar um ritmo geral equilibrando os diversos procedimentos de construção da obra. Os ritmos espontâneos entram intimamente em relação e suas particularidades se sucedem, opondo-se e combinando-se, formando um todo compacto onde circula uma intensa vida interior. (DALCROZE, 1948, p. 104)

E continua, encontrando o ritmo, inclusive nas artes visuais ou artes do espaço:

Na arquitetura, a construção se opera também sobre o ritmo das linhas regradas pela razão, aliando-se aí a medida à fantasia. A orquestração das sombras e das luzes corresponde em pintura à dos movimentos sonoros, dos timbres e dos dinamismos; é assim que em um quadro são orquestradas as formas, as tintas, as matérias picturais e a luminosidade. (DALCROZE, 1948, p. 104)

Da mesma forma, a vida e a criatividade, de acordo com a sua filosofia pedagógica, tem de permear todo o processo de ensino-

aprendizagem: o ensino não pode ser “matéria requeitada”, na metáfora do autor. O mestre desaprova um ensino baseado na reprodução de fórmulas, procedimentos técnicos, juízos prontos, e acrescenta que cabe ao professor de música ir além disso na formação desse ouvinte-criador. Ainda sugere que se suscite a imaginação dos educandos, desde o princípio, na infância, referindo-se sempre à razão das propostas sem explicá-las, fecundando sua curiosidade, a partir dos detalhes da gestualidade da vida ordinária, inventando jogos e improvisando melodias (*ibidem*, p. 186).

A Música, para Dalcroze, deve ser veículo da expressão pessoal. Isso é afirmado reiteradamente até suas últimas anotações dispersas, dois anos antes do seu falecimento, à guisa de conclusão de uma vida inteira de reflexões sobre um sentido mais profundo de inserção da Música no itinerário humano:

Parece-me inútil ensinar uma técnica a alguém que não tem o desejo de se servir dela com um fim pessoal. É muito bonito saber exprimir as ideias dos outros, mas é preciso igualmente saber exprimir de tempos em tempos as suas próprias. (DALCROZE, 1948, p. 141)

Professor do Conservatório de Genebra, ainda muito jovem, ele enuncia seu ideal, reportado por Berchtold:

O dia em que meus alunos estiverem desenvolvidos o suficiente para escutar como eu, dir-lhes-ei: “Não escutem mais com meus ouvidos, mas sirvam-se dos seus. Procurem combinações especiais, submetam-nas ao critério da sua própria experiência auditiva, sem se preocuparem com as regras que lhes dei; expliquem-nos e me expliquem qual é o detalhe particular que lhes faz considerar que soem bem as combinações de notas que o uso corrente reprova e uma vez que encontrem uma explicação, procurem combinações de formas diferentes onde aplicarão os mesmos princípios (DALCROZE apud BERCHTOLD, 2005, p. 46).

Mais do que tornar a escuta acurada, seu ideal formativo almeja a autonomia e a compreensão da música como construto histórico-cultural, aliando a sensibilidade à maturidade necessária à liberdade

criativa. A prática da improvisação, a capacidade criativa, a seu ver, é imprescindível não apenas aos alunos de composição, mas a todo aprendiz de Música, seja ele instrumentista, cantor – um músico profissional –, seja ele mais tarde apenas um ouvinte, consciente e criativo. O entendimento da técnica como ferramenta dota também o educando da confiança na sua capacidade de empregá-la em função da interpretação musical da notação, também entendida, por sua vez, como código, registro mnemônico e síntese, a que dará corpo e vida no instante.

## **A crítica ao Conservatório, por Émile Jaques-Dalcroze**

O pedagogo musical suíço viveu até seus 10 anos de idade na efervescente capital austríaca, Viena. Tendo uma longa filiação familiar à Música, sua formação dá-se nas artes, em especial na música, no teatro e na literatura, nos quais desenvolve seus pendores pessoais, desde muito cedo manifestos. O fato de ter cultivado essas artes de modo não excludente durante seu período de formação musical, escrevendo e participando de encenações teatrais, parece ter cunhado sua relação distinta com a música, bem como seu interesse em transformar os processos de ensino-aprendizagem musicais e expandir suas fronteiras.

Posteriormente, sua experiência como regente na Argélia, então colônia francesa, revela ao jovem músico um universo novo, em que a música *incorporada* da cultura autóctone mostrava uma diferente articulação com a vida, dotando os músicos da orquestra folclórica de um outro sentido, como um instinto *rítmico*. O modo diferente de sentir e dividir as durações temporais entre essas duas culturas criou a necessidade de uma comunicação gestual diferenciada com o grupo.

Na condição de docente, 30 anos mais tarde, de volta ao Conservatório Musical de Genebra, esse novo papel é desempenhado com uma postura compreensiva, reflexiva e consciente da sua responsabilidade, o que, juntamente com a revisão da sua própria trajetória de estudante, impele-o a uma solução criativa: encontrar novas estratégias pedagógicas para suprir as necessidades dos educandos. O caráter experimental e dialógico das suas propostas e a acuidade de sua observação, reformulando seus exercícios, a partir das aulas,

leva-o a novas abordagens e novos pontos de vista para atender às suas dificuldades, entendendo-as a princípio como auditivas.

Seu objetivo inicial é o treinamento técnico para o exercício de uma função específica em uma perspectiva profissional, o que lhe permite entrever progressivamente o quanto a música alicerça-se profundamente no desenvolvimento humano, apontando a importância da presença dessa arte na trajetória de todo indivíduo. Isso inspirou seu projeto de reforma do ensino escolar, com a inclusão curricular da Música, divulgado como artigo em 1905, em uma das publicações do seu periódico *Le Rythme (Un essai de réforme de l'enseignement musical dans les écoles)*. Pode-se entender esse momento de sua carreira artística e pedagógica como um marco em que a Música lança-se, do universo estrito do Conservatório, em direção ao entendimento mais amplo e complexo das suas relações com a vida e com as outras artes que caracterizou essencialmente o pensamento e a atuação do criador da Ritmica.

Cabe salientar aqui alguns aspectos que definem a instituição musical denominada Conservatório, em que residem pontos fundamentais da problematização do ensino musical feita por Dalcroze. O primeiro deles, a distinção entre competências e saberes necessários ao intérprete-instrumentista e ao compositor. Os primórdios desse tipo de organização, os *Ospedali*, datam do século XVII, na Itália, quando ocorre também um grande desenvolvimento da música instrumental, com o gênero camerístico, o advento do *baixo continuo* e o *estilo concertato*, que dão lugar aos *solos*, e com eles a elevação da complexidade da execução técnica da música instrumental, alçada a um *status* autônomo.

A música, de forma geral, torna-se progressivamente independente das instituições religiosas, a partir desse momento, e passa a integrar a vida cultural das cidades, especialmente cultivada pelo mecenato nas cortes. Vasconcelos, em seu estudo sobre os Conservatórios, analisa suas origens:

Sob o ponto de vista da formação, a necessidade da instituição de uma escola deste tipo assentou na ideia base de racionalizar a transmissão dos saberes musicais, contribuindo para a divisão do trabalho, que progressivamente foi criando



um estatuto autônomo do intérprete em comparação com o compositor. É fundamentalmente a partir desta dinâmica que a socialização da profissão de músico-intérprete se concretizou. (VASCONCELOS, 2002, p. 36)

Disso decorrem dois efeitos, levados ao seu paroxismo no século XX: a separação entre execução instrumental e composição; e a racionalização dos saberes musicais, tornando mais do que pauta central, exclusiva, a técnica para o instrumentista e a teoria para o compositor. À medida que se aprofunda essa divisão do trabalho, perde-se alguns dos elementos essenciais a essa música instrumental, cuja falta Dalcroze assinala e busca recuperar por meio da sua *Ritmica*: a capacidade de improvisação, a sensibilidade estética e, propriamente, a escuta, desarmada do pensamento analítico e, em última instância, a própria arte, na sua dimensão criativa e de expressão pessoal. O modelo que se busca, então, é o do *virtuose*, e os estudos musicais restringem-se às partituras e à ferramenta básica da leitura e notação musical.

Dalcroze, no seu texto satírico em forma de diálogo, intitulado *O piano e a menina do conservatório*, toma por interlocutor um burguês caricato ou típico, o *Senhor Qualquer*, que se envaidece pelo sucesso de sua filha nos exames de piano, para denunciar a situação com que se depara em seu tempo. Assim ele sintetiza:

Antigamente os músicos artistas, sem exceção, conheciam todos os segredos técnicos da sua arte. Hoje esses segredos não são revelados senão aos futuros compositores. Enchem-se os conservatórios de rapazes e moças que se gabam de bons dedos, bons pulmões, boas cordas vocais, e que, no entanto, não possuem *nem bom ouvido, nem boa inteligência, nem uma bela alma*. (DALCROZE, 1924, p. 166, grifos nosso)

Dalcroze avalia nisso uma decadência da arte, substituindo o artista pelo *artífice*, comparando o músico a um vidraceiro ou marceneiro, que também haviam perdido seu atributo artístico, só fazendo, então, imitar modelos ou realizar as concepções de desenhistas. Em seguida, assinala a raiz do problema: a pressuposição de que *ouvido, inteligência e gosto musical sejam dons inatos do talento e não possam*

ser *desenvolvidos*. Ao contrário disso, afirma: “Poderá (um ensino bem compreendido) despertá-lo, formá-lo, se existir em gérmen.” É completa, salientando o fim último do ensino musical na formação humana: “A não ser assim, tornar-se-ão papagaios e macacos, em vez de se tornarem músicos e homens” (DALCROZE, 1924, p. 168).

Esse pianista-improvisador, depois de expulso das aulas de Bruckner – que lhe recomendava esperar os 40 anos para começar a criar, só depois que os estudos de harmonia e contraponto constituíssem fundamentos muito sólidos para a composição – foi acolhido por Adolph Prosnitz e Hermann Graedener, no mesmo Conservatório Musical de Viena. O primeiro, segundo Dalcroze, bem ao contrário de Bruckner, costumava exigir que seus alunos se inspirassem com a emoção provocada pela interpretação de uma obra, para comentá-la livremente improvisando no seu estilo pessoal: “Assim se estabelecia uma espécie de colaboração entre o intérprete e o autor que animava a interpretação de uma arrepiante corrente de vida” (BERCHTOLD, 2005, p. 38). O segundo é lembrado por seu aluno pela boa recepção de um exercício de composição, em que havia cometido todos os erros permitidos (como dissonâncias com resolução muito retardada): ao invés de uma dura reprovação, “só faltou sufocar de tanto rir”, pedindo antes que o jovem tocasse e ouvisse o efeito “pavoroso de se ouvir, embora engraçado” (Ibid., p. 38).

Em sua própria jornada de aluno parece ter sido gestada a pedagogia que preconiza uma relação humana, de *camaradagem*, com os educandos, que lhes permita experimentar a transgressão das normas tradicionais da música, segundo sua vontade criativa, dando vazão à sua personalidade e ao reconhecimento auditivo do que seja ou não interessante musicalmente e chegando, por fim, à compreensão da justificativa da interdição.

Dalcroze observa e aponta que a concentração exclusiva na racionalidade teórica e analítica, bem como na ação mecânica da realização instrumental – o que é assinalado também por Rudolf Steiner (1861-1925) como *unilateralidades* no desenvolvimento de capacidades e habilidades – é contrária e limitadora ao desabrochar da musicalidade, de que, por sinal, todo o ser humano é portador. Em *O piano e a menina do Conservatório* (1905), ele salienta como faltas principais aos alunos desse ensino: o amor à música, a *alegria* e o prazer de fazer a música

permeiar a vida e não ficar restrita aos exames. Do mesmo modo, refere-se ao o gosto musical, a que os dedos deveriam obedecer desde a primeira lição. “A base do ensino devia ser o estudo, não do meio mecânico de expressão, mas da ideia a exprimir” (DALCROZE, 1924, p.168). No texto, Dalcroze usa a comparação de um piano a um realejo para mostrar a inversão que a cultura mecanicista havia promovido.

Essa *ginástica de dedos* evidencia, para o criador da *Ritmica*, uma desconexão entre ouvido e músculos, entre pensamento e ouvido, e entre musculatura e memória – motivo pelo qual as músicas estudadas desse modo são esquecidas logo que deixam de ser repetidas. A falta de consciência sobre a própria ação corporal não deixa rastros, como os sulcos profundos da experiência estética proposta pela *Ritmica*, a fim de recuperar o sentido poético e a significação existencial da música. Dalcroze entrevê aí uma noção mais ampla da memória, mais profunda e mais complexa, superando novamente o dualismo mente e corpo, o que mais tarde será designado como memória corporal, inteligência corporal-cinestésica<sup>3</sup> (GARDNER, 1994) ou mente incorporada<sup>4</sup>.

Mais que isso, Dalcroze percebe mesmo que o desenvolvimento muscular corresponde a um treinamento exaustivo ou uma hipertrofia de segmentos muito limitados em detrimento de outros, ou seja, nota a existência de um sistema muscular como uma cadeia global, cujo desequilíbrio teria como efeito final a interferência prejudicial no que denominou *sentido rítmico*.

---

3 Gardner, buscando argumentos para a definição da inteligência corporal-cinestésica, faz uma interessante síntese a partir da análise do psicólogo britânico, Frederic Bartlett, sobre as características de uma *performance* corporal hábil. Sua análise aproxima um jogador de bola a um cirurgião pelo desempenho de sua atividade específica. Diz o autor: “(...) todos os desempenhos hábeis incluem uma noção bem aguçada de ritmo, onde cada trecho de uma sequência se encaixa no fluxo de uma maneira primorosamente colocada e elegante; pontos de repouso ou mudança, onde uma fase do comportamento está em uma extremidade, e alguma calibragem é necessária antes que a segunda entre em jogo; um senso de direção, uma meta clara para a qual a sequência esteve conduzindo, e um ponto de onde não há volta, onde um *input* adicional de sinais não produz mais resultados porque a fase final da sequência já foi ativada”. (GARDNER, 1994, p. 162)

4 Wânia Storolli informa em sua tese que o conceito de *mente incorporada* foi apresentado pela primeira vez por Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch (*The embodied mind: cognitive science and human experience*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991). A partir de pesquisas de ciência cognitiva associadas à filosofia, os autores sustentam a interdependência entre conhecimento e experiência (STOROLLI, 2009, p. 50).

## Dalcroze e a formação do pianista

O pedagogo suíço considerava que muitas dificuldades na execução e interpretação musical dos pianistas e instrumentistas, de maneira geral, eram decorrências de equívocos e insuficiências na formação convencional oferecida pelos Conservatórios para aos artistas, com seu foco na especialização, curto prazo e, sobretudo, sua ênfase ao virtuosismo e às regras tradicionais, em detrimento do desenvolvimento da criatividade e espontaneidade diante do instrumento – ou a ideia de que isso deveria ser posterior à conclusão de todo o estudo instrumental e teórico. Afirmava, pelo contrário, que “o estudo do virtuosismo não deve ser empreendido antes do desenvolvimento do espírito musical e o despertar das forças espontâneas do indivíduo” (DALCROZE, 1945, p. 180). Raramente, observou, os estudos puramente táteis eram precedidos de exercícios destinados a desenvolver, de modo geral, a musicalidade e a imaginação dos educandos e instigá-los a exprimir seus sentimentos ao piano, transformando-os em sensações, traduzindo-os e dando-lhes forma (DALCROZE, 1945, p. 177).

Para Dalcroze, ao músico adulto que almejava a criatividade e o cunho pessoal em suas interpretações, era necessária a superação de alguns entraves adquiridos ao longo dessa formação: seu cérebro deveria voltar a ser livre das regras arbitrárias, tolhedoras e dos exercícios convencionais sem relação com a musicalidade, que diminuem a sensibilidade original. Além disso, ele também deveria alcançar o estado de descontração física, que favorece a inventividade. Daí a importância de uma *educação geral*, que lhe permita realizar a síntese criativa dos seus movimentos físicos e psicológicos, orquestrando suas nuances:

Todo artista precisa, para ser completo, possuir uma técnica perfeita. Mas o estudo de procedimentos técnicos não é suficiente para formar um artista, e não deve, por consequência, alcançar isso até que uma educação geral dê ao aluno qualidades indispensáveis de impulsão, de sensibilidade, de leveza, de espírito, de ordem e de imaginação. (Ibid., p. 123)

O pianista Martim Katz, em seu livro *The Complet Collaborator* (2009), ao traçar os aspectos necessários à *performance* do pianista

colaborador, refere-se à importância de se trazer para o corpo a ação do solista, em busca do seu objetivo último de alcançar a “completa fusão com o parceiro”. Para isso, diz ele, o pianista colaborador deve respirar, pronunciar e flexionar as frases com o cantor ou, no caso da música instrumental, fazer o mesmo, imaginando sentenças ou palavras, como recurso para alinhar-se verticalmente com o solista e dar forma viva e orgânica à música. Katz acrescenta que todo músico beneficia-se cantando e, por exigência disso, respirando, “mas particularmente aqueles para quem o ar não é necessário para fazer seu instrumento funcionar.” A respiração pode ser uma necessidade física ou expressiva, mas deve tornar-se natural, involuntária e inconsciente para que o pensamento ou a informação demasiada não arruíne o processo espontâneo (KATZ, 2009, p. 20), o que pode ser entendido como o “desenvolvimento de um *automatismo instintivo*”, definido por Dalcroze como produto de numerosas repetições de sentimentos e sensações (Ibid., p. 191). Assim, ilustra o pianista, para terminar graciosamente uma frase, respirar e entrar novamente para frase seguinte, requer-se um tempo extra, imponderável (“a bit of extra, out-of-time”), o que só se torna possível cantando e sentindo isso em seu próprio corpo. “Isso não é um julgamento intelectual, está enraizado na fisicalidade”, completa Katz (Ibid., p. 16).

Por outro lado, Katz salienta ser de suprema importância que o pianista não tenha nenhum impedimento físico, dedilhado complicado ou o mínimo de tensão com uma mudança de posição, que possa limitar sua flexibilidade e custar a sua liberdade para ser natural, como o seu parceiro (KATZ, 2009, p. 28) – ou, como diz Dalcroze sobre a liberdade em relação às regras e convenções pianísticas, “é necessário ao pianista tocar sem se preocupar com a maneira como toca” (DALCROZE, 1948, p. 191). Isso implica igualmente em uma autonomia do músico para realizar escolhas que resultem, por exemplo, na supressão de notas ou uma transgressão da tradição técnica, em prol da musicalidade.

Nos momentos em que o pianista assume a função de diretor, como designa Katz em um dos seus capítulos, expressando-se musicalmente, ou seja, quando realiza uma introdução, um interlúdio ou um pós-lúdio de um *lied* ou *mélodie*, faz-se essencial uma ativa e fecunda imaginação, que potencialize sua capacidade de ampliar e expandir a informação contida na partitura.

as mesmas marcas de staccato são usadas para uma serenata ("*Ständchen*", de Brahms), sarcasmo ("*Für fünfzehn Pfennige*", de Strauss), desejo ("*Ganymed*", de Schubert), raiva ("*Warte, warte*", de Schumann) [...]. As mesmas marcas de portamento para o piano são vistas para o primeiro amor ("*Seit ich ihn gesehen*", de Schumann), lágrimas ("*Wonne der Wehmuth*", de Beethoven), e insônia ("*Morgens steh' ich auf*", de Schumann). A mesma dinâmica é requerida para descrever um passeio noturno de uma rainha das fadas ("*Neue Liebe*", de Mendelssohn) e um grupo de almas torturadas no Inferno ("*Gruppe aus den Tartarus*", de Schubert). (KATZ, 2009, p. 61)

As aptidões e competências requisitadas ao pianista colaborador assemelham-se às que Dalcroze assinalava como ausentes ou insuficientes aos músicos de formação convencional e que impulsionaram suas pesquisas como pedagogo. Na concepção do autor, o músico completo deveria ser capaz de interpretar sutilezas, nuances expressivas imponderáveis, não só de uma sonoridade, como de um silêncio, que, mesmo desprovido de movimento, é repleto de vibração (DALCROZE, 1948, p. 24), bem como saber dosar e orquestrar essas nuances.

Para isso, uma de suas conclusões foi sobre a importância do desenvolvimento da capacidade de improvisação, além do desenvolvimento rítmico geral através da música associada ao movimento, desde o início do aprendizado musical. Assim, torna-se possível despertar no estudante, desde cedo, o desejo de criação, de expressão individual, de dar forma aos sentimentos através da música, permitindo que ele seja o condutor de seu interesse pelos estudos tradicionais, de seus esforços técnicos, do desenvolvimento de seu sentido tátil, de sua audição e de sua musculatura. O papel do bom educador, segundo Dalcroze, é criar no aprendiz de música "a simultaneidade de atos inconscientes e atos conscientes, provocar e facilitar seus intercâmbios, estabelecer ligações rápidas entre as faculdades da vontade e de reação, de imaginação, de análise, de realização e criação" (DALCROZE, 1945, p. 191). A seu ver, a prática da improvisação, nas aulas de piano ou de Rítmica, deveria ser um recurso indispensável para desenvolver a percepção dos mais diversos matizes rítmicos, dinâmicos e agógicos da música, a atenção, o espírito de adaptação e a variabilidade.

## Conclusão

A *Ritmica* de Émile Jaques-Dalcroze foi criada, a princípio, com o propósito de suprir insuficiências, observadas pelo autor, na formação convencional de Conservatório do músico profissional, no início do século XX, bem como superar entraves, de ordem muscular e nervosa, à prática e interpretação musical, decorrentes, a seu ver, da própria rigidez do sistema pedagógico tradicional vigente, e da reduzida experiência motora-tátil e sensorial, de modo geral, do contexto urbano moderno. Na atualidade, no entanto, ainda é possível reconhecer semelhantes dificuldades na execução musical, denominadas por ele como “arritmias musicais”.

Na função de pianista colaborador, torna-se preponderante, mais do que o preciosismo técnico-instrumental ou a capacidade intelectual de análise musical, a possibilidade de conjugar múltiplas aptidões e competências, abarcando inclusive o domínio textual/literário. Em síntese, segundo Katz, as quatro responsabilidades primordiais da função de colaborador seriam: guardar e manter os desejos do compositor; os requisitos do poeta, conforme a visão do compositor; as necessidades emocionais e físicas do parceiro; e, finalmente, as necessidades expressivas do próprio pianista. De acordo com isso, faz-se essencial ao pianista colaborador, além da capacidade própria a todo bom intérprete de traduzir e explorar as potencialidades sonoras latentes nas indicações da partitura, sob o prisma da sua personalidade artística, colaborar por uma performance com um parceiro, o que exige não apenas uma percepção acurada simultânea de si e do outro, mas também a capacidade de reação e de adaptação rápida a circunstâncias inopinadas e ao que o outro pode oferecer de significativo no momento vivo da performance.

Entende-se que a *Ritmica* de Dalcroze pode contribuir muito para a formação do pianista colaborador, como prática e como filosofia pedagógica musical, à medida que visa a liberar o instrumentista de condicionamentos adquiridos por repetição, *automatismos* e gestos inúteis da intervenção constante do pensamento, para torná-lo mais flexível, fluente e capaz de decisões rápidas, sensíveis e criativas, contemplando uma gama vasta de matizes interpretativos. Dalcroze assinala também a importância da relação entre a voz e a audição, da respiração e do gesto musical, implícito no som, para a performance musical, inclusive do

instrumentista – mostrando-se de especial relevância, para o pianista na função de colaborador ou para prática camerística, de modo mais amplo. Isso resultaria, ao contrário de uma especialização, em uma educação musical geral e essencial a todo músico, dando primazia à vivência sensorial, auditiva e tátil, à experiência espacial e corporal, do gesto e do movimento, através da música, integrando o físico e o psicológico, permitindo que as dimensões humanas do consciente, inconsciente e subconsciente afluam e nutram-se mutuamente, enriquecendo a obra artística.

## Referências

BACHMAN, Mariz-Laure. *Dalcroze today: an education through and into music*. Oxford: Claredon Press, 1993.

BALLESTERO, Luiz Ricardo Basso. “As relações entre texto e música na performance da música vocal, a partir de publicações de pianistas colaboradores”. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPPOM, 2014.

BERCHTOLD, Alfred. *Émile Jaques-Dalcroze et son temps*. Lausanne: Editions L'Âge d'Homme, 2005.

DALCROZE, Émile Jaques. *Le rythme, la musique et l'éducation*. Lausanne: Fœtisch Frères, 1921.

\_\_\_\_\_. *La musique et nous: notes sur notre double vie*. Genève: PerretGentil, 1945.

\_\_\_\_\_. *Notes Bariolées*. Genebra: Édition J.-H. Jeheber, 1948.

\_\_\_\_\_. *La rythmique*. Lausanne: Jobin & Cie Éditeurs, 1916, 2 v.

\_\_\_\_\_. GARDNER, Howard. *Estruturas da Mente: a Teoria das Inteligências Múltiplas*. Tradução: Sandra Costa. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1994.



KATZ, Martin. *The Complete Collaborator: the pianist as partner*. New York: Oxford University Press, 2009.

LIMA, Sonia Albano (Org.). *Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa, 2006.

NICOLETTI, Daniela Amaral Rodrigues. *A educação estética através da música no segundo setênio: aproximações entre Rudolf Steiner e Émile Jaques-Dalcroze*. 2017. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

VASCONCELOS, António Ângelo. *O conservatório de música: professores, organização e políticas*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional, 2002. Disponível em: <[http://issuu-download.tiny-tools.com/print.php?doc\\_id=140215171512-fecb2c2391b02a4a55c0923a1861332d](http://issuu-download.tiny-tools.com/print.php?doc_id=140215171512-fecb2c2391b02a4a55c0923a1861332d)>. Acesso em: 12 out. 2018.

## Sobre as autoras

Daniela Amaral Rodrigues Nicoletti é Doutoranda em Música pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e mestre pela mesma instituição. É bacharel em Composição e Regência, pelo Instituto de Artes da UNESP, e formada em Canto, pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Sua carreira de musicista desdobra-se em três focos: canto, regência e educação musical. Atua, como educadora musical, no Ensino Formal e Informal, com crianças, desde 2004. Foi ministrante de oficinas de Canto-Coral pela Secretaria Municipal de Cultura de São Bernardo do Campo e pelo Sesc, preparadora vocal do Coro Municipal do Guarujá, coordenadora e artista-educadora do Programa de Iniciação Artística (PIÁ) da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Foi fundadora do Coral Patois, da Aliança Francesa, em 2010, tendo sido responsável por sua direção e preparação vocal até 2014, e do Núcleo Tessituras. Dedicou-se à Música de Câmara, em diversas formações.

Silvia Maria Pires Cabrera Berg, natural de São Paulo, é bacharel em Música com Habilitação em Composição pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade São Paulo (ECA-USP). Como bolsista do CNPq, realizou seus estudos de pós-graduação na Universidade de Oslo, onde fixou residência por 24 anos. Fundadora e regente do Ensemble Øresund de 1999 a 2000. Regente titular até janeiro de 2008, do tradicional Københavns Kammerkor e do Grupo AmaCantus. Realizou mais de duzentos concertos na Europa antes de seu retorno ao Brasil em 2008. Como compositora, têm tido suas obras executadas regularmente em concertos e festivais na Europa, América Latina e Estados Unidos, destacando-se sua participação no ISCM World Music Days, de Zagreb, em 2005, com *Dobles del Páramo?* para piano solo. Desde maio de 2008 é docente do Departamento de Música da ECARP (atualmente Departamento de Música da FFCLRP), na área de Educação Musical, atuando ainda nas áreas de Percepção Musical e Regência e Canto Coral.

Recebido em 12/8/2018

Aprovado em 17/10/2018

# ENTRE A “OCUPAÇÃO” E A “PROFISSÃO”: CONSIDERAÇÕES SOBRE O TRABALHO NA MÚSICA

## *BETWEEN “OCCUPATION” AND “PROFESSION”: CONSIDERATIONS ON WORK IN MUSIC*

Helder Danilo Capuzzo  
Universidade de São Paulo  
heldercapuzzo@usp.br

### Resumo

Este texto aborda o debate a respeito dos termos “ocupação” e “profissão” relacionados ao fazer musical, discussão levantada em parte das pesquisas sobre o trabalho na música. Assim, consideram-se primeiramente as análises de Becker, Segnini e Menger a respeito da temática do trabalho nas artes e, nas conclusões, evidencia-se uma postura que acata as ambiguidades próprias das interações entre música e universo profissional.

**Palavras-chave:** trabalho artístico; profissões artísticas; sociologia da música

### Abstract

This text addresses the debate regarding the terms “occupation” and “profession” related to music making, a discussion that is raised in part of the research on work in music. Thus, it considers firstly the analyses by Becker (1982), Segnini (2006) and Menger (2005) on the theme of work in the arts and, in the conclusions, highlights a stance that complies with the ambiguities of the interactions between music and the professional universe.

**Keywords:** artistic work; artistic professions; music sociology

## Introdução

São previsíveis os episódios em que instrumentistas ou cantores são expostos errônea ou ironicamente enquanto indivíduos que possuem (ou deveriam possuir) um “trabalho de verdade”<sup>1</sup>. Após relatar uma dessas histórias envolvendo uma famosa orquestra britânica, Zanon (2006) aponta para a predominância de uma falta de compreensão sobre o trabalho artístico na sociedade em geral. Segundo ele, existe uma propensão a cobrir esse tipo de atividade com um “verniz amadorístico” por parte de quem a observa de fora. No entanto, se, por um lado, há uma persistência na ideia de que a música não possa prover o sustento integral de uma família, por outro, o autor também entende que, em contrapartida, os músicos e estudantes muitas vezes insistem em noções pouco realistas sobre as condições e cenários de atuação profissional.

Assim, este artigo pretende discutir brevemente aspectos da interação entre músicos e seu universo de trabalho, em especial o debate a respeito dos termos “ocupação” e “profissão” relacionados ao fazer musical, considerado em uma parcela dos estudos que abordam a temática do trabalho na música. Para isso, nos pareceu relevante considerar também aproximações entre arte e trabalho a partir de Becker (1982), Segnini (2006) e Menger (2005). Devido à configuração do assunto, os enfoques muitas vezes interdisciplinares dos trabalhos consultados transitam entre a história, a musicologia e a sociologia.

### Trabalhadores artistas: pontos de partida

Nas últimas décadas, as ciências sociais vêm se dedicando ao universo do trabalho artístico de maneira crescente. Em oposição a uma possível mentalidade romântica do “artista puro”, Becker (1982) salienta justamente a face “terrena” das relações estabelecidas entre pessoas envolvidas nas diversas manifestações artísticas. No prefácio de *Art Worlds (Mundos da Arte)*, esclarece que sua visão de arte está mais relacionada aos “padrões de cooperação entre as pessoas que produzem obras do que com as obras propriamente ditas ou àquelas

---

1 Há também outra frase muito disseminada pelo senso comum: “o músico trabalha enquanto se diverte!”.

[pessoas] convencionalmente definidas como seus criadores”<sup>2</sup> (BECKER, 1982, p. ix, tradução nossa). Dessa maneira, ao longo do livro, o autor nos auxilia a observar estabelecimentos de regras, divisões de trabalho, profissões, relações de emprego e carreiras profissionais, entre outras características do presente nas atividades artísticas.

Como afirma Segnini (2012), é possível considerar a arte como um trabalho e o artista como um trabalhador. A autora nos lembra ainda que

o trabalho do artista é frequentemente analisado privilegiando-se sua *performance* ou obra, expressões resultantes de processos de trabalho que possibilitam a interpretação e a criação. [...] A obra é revelada e a organização do trabalho que a elabora é silenciada, embora se inscreva em múltiplas relações sociais, tais como classe, gênero, etnia, geração (SEGNINI, 2006, p. 321).

No Brasil, o trabalhador da música é previsto na CBO- *Classificação Brasileira de Ocupações*<sup>3</sup>, em pelo menos dois grupos: *músicos intérpretes e músicos compositores, arranjadores, regentes e musicólogos*. As “condições gerais de exercício” da atividade informam que os músicos intérpretes

dedicam-se à música erudita e popular e costumam exercer suas atividades organizando-se em grupos sob formatos de duos, trios, quartetos, bandas, coros, orquestras e também individualmente, em carreiras solo. Podem combinar essas duas modalidades ou se especializar em uma delas. A maioria trabalha como autônomo para empresas e instituições diversas, públicas ou privadas, apresentando seu trabalho nos mais variados ambientes e para os mais diversos públicos; apenas uma pequena parcela é empregada, geralmente em corpos musicais estáveis, vinculados à esfera pública

---

2 No original: “I have treated art as the work some people do, and have been more concerned with patterns of cooperation among the people who make the works than with the works themselves or with those conventionally defined as their creators”.

3 Trata-se de uma classificação que reconhece, nomeia e codifica os títulos e conteúdos das ocupações do mercado de trabalho, bem como uma exigência da Organização Internacional do Trabalho para todos os seus países membros. A relação completa está disponível em <<http://www.mtecbo.gov.br>>. Acesso em: 26 jul. 2018).

estadual e municipal ou a universidades. Seus horários de trabalho costumam ser irregulares e, em algumas das suas atividades, alguns profissionais podem permanecer em posições desconfortáveis por longos períodos, trabalhar sob pressão e ruído intenso<sup>4</sup>.

Tal descrição está de acordo com o “laboratório de flexibilidade” proposto por Menger (2005) para traçar aspectos de seu *Retrato do artista enquanto trabalhador*. Segundo ele, “o autoemprego, o *freelancing* e as diversas formas atípicas de trabalho [intermitência, tempo parcial, multiassalariado...] constituem as formas dominantes de organização do trabalho nas artes” (*ibidem*, p. 109)<sup>5</sup>.

Por sua vez, o meio acadêmico da Música tem demonstrado preocupação crescente na inserção laboral dos músicos na sociedade. Já é observada a inclusão, nos currículos pedagógicos das instituições de ensino, de disciplinas que contemplam saberes relacionados à chamada “administração musical” (*music management*) como, por exemplo, elaboração de projetos culturais, organização de eventos, legislação a respeito de direitos autorais, e gerenciamento de carreiras artísticas (CERQUEIRA, 2014)<sup>6</sup>.

## Música: ocupação/profissão

O músico sempre teve várias possibilidades de trabalho, seja vinculado a cidades, a igrejas ou a cortes, seja trabalhando diretamente para guildas e confrarias religiosas, universidades, centros de entretenimento (como tavernas e casas de banhos) ou diretamente para indivíduos. Para os menos afortunados,

---

4 Disponível em <<http://www.mteco.gov.br>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

5 Além de Menger (2005), os estudos de Segnini (2006) e (2009), Coli (2008) e Requião (2015) também alertam para os processos de precarização do trabalho do músico.

6 Em um outro estudo sobre as perspectivas profissionais dos bacharéis em piano no Brasil, Cerqueira (2010) apontou para a docência como principal atuação dos egressos de diversas universidades pelo país, além das demandas satisfatórias para oportunidades como colaborador. O autor concluiu também, após ouvir pianistas formados em todas as regiões do Brasil, sobre a importância de outros tipos de conhecimento que se mostram úteis – tais como administração, publicidade e legislação – na elaboração de projetos para leis de incentivo à cultura ou mesmo para trabalhos como agentes culturais e na organização e divulgação de eventos.

ganhar a vida nas ruas poderia ser um importante meio de subsistência. Para outros, recorrer ao ensino ou à construção de instrumentos serviria de complemento à renda. Por outro lado, sempre se poderia recorrer a atividades não-musicais para tirar seu sustento (SIMÕES, 2011, p. 57).

Os estudos de Coli (2008) e Simões (2011) propõem uma reflexão em torno da distinção entre duas categorias de atividade musical: a “ocupação” e a “profissão”. Pode-se dizer que não há um consenso em dizer se “músico” é uma coisa ou outra. Em suma, os papéis desempenhados seriam divididos nestes dois grupos,

no primeiro, mais ligado ao mundo da “ocupação”, ou anterior à profissionalização do ofício, o músico compartilha várias qualidades com o artesão e o artista; no segundo, mais ligado ao mundo da “profissão”, algumas qualidades são compartilhadas com o empregado/funcionário e o com o trabalhador/operário (*ibidem*, p. 29).

De acordo com Coli (2008, p. 96), a ocupação é definida por estar baseada em “habilidades empíricas, manuais ou mecânicas”, ao contrário da atividade profissional, que “adquire a conotação de habilidade em um campo específico do conhecimento, sustentada por um sistemático corpo teórico”. Para a autora,

as profissões estão ancoradas, por sua definição e especificidade, a valores do universo simbólico ligados ao moderno sistema capitalista industrial e às suas regras e medidas objetivamente calculadas; já a ocupação musical pertence ao universo de valores artesanais que perderam a sua validade na sociedade atual (*ibidem*, p. 96).

A contextualização histórica e social para se melhor compreender o conceito de profissão no meio musical que se desenvolve ao longo do século XIX identifica (1) a separação entre as funções de compositor e intérprete, (2) a tendência de alta especialização do intérprete respaldada pela noção de virtuosismo e (3) o papel do professor enquanto complemento remunerativo principalmente da atividade de

compositor como os principais elementos responsáveis pela consolidação da profissionalização do músico (*idem*, 1998, p. 95).

No contexto da sociologia, no entanto, parece não haver concordância sobre a possibilidade de se considerar o trabalho musical enquanto uma profissão. Como informam Nunes e Mello (2011), uma parcela de pesquisadores chega a negar o estatuto profissional das atividades musicais. Frederickson e Rooney, por exemplo, classificam este tipo de trabalho como “semiprofissional” e listam pelo menos três motivos:

1) músicos dominam um corpo especializado de conhecimento e técnicas, mas não são exigidos a completar um treinamento padronizado; 2) eles fracassaram em assegurar um monopólio legal sobre o campo da performance por meio da exigência de testes e licenciamentos de graduados; e 3) eles têm autonomia limitada: precisam rigorosamente coordenar sua música [seu ato de tocar] sob a direção de um regente, e a função de sua performance é muitas vezes controlada pelo cliente (1990, p. 190-191, tradução nossa)<sup>7</sup>.

Os autores explicam como a ocupação musical, ao longo dos séculos, obteve avanços no caminho da profissionalização, a partir da conquista da autonomia musical, da separação entre público e *performer* e um crescente status social do músico. No entanto, nunca teria se emancipado totalmente por não conseguir constituir um monopólio sobre sua prática. Para eles, o sucesso em música pode ser avaliado por meio de habilidades facilmente observáveis, e não através de certificações de conhecimento. “Em sua ênfase nas habilidades observáveis, a música revela sua orientação de ofício essencial: fazer é mais importante do que saber” (FREDERICKSON; ROONEY, 1990, p. 198, tradução nossa)<sup>8</sup>.

---

7 No original: “1) musicians possess a body of specialized knowledge and techniques, but they are not required to complete a standardized course of training; 2) they have failed to assert a legal monopoly over the field of performance through required testing and licensing of graduates; and 3) they have limited autonomy; they must closely coordinate their playing under the direction of a conductor, and the function of their performance is often controlled by the client”.

8 No original: “In its emphasis upon observable skill, music reveals its essential craft orientation: doing is more important than knowing”.



Além disso, na contramão de outras profissões que absorveram princípios do novo capitalismo industrial, a ocupação musical

se ateuve em valores do universo simbólico antigo sem adotar novos preceitos. Assim, ao longo do tempo a ocupação musical foi sendo percebida como antiquada e mais elitista que as profissões porque fazia uso de princípios que tinham perdido sua plausibilidade. (FREDERICKSON e ROONEY, 1990, p. 200, tradução nossa)<sup>9</sup>.

Coli (2008, p. 97) propõe uma lista de tópicos para explicar o assunto:

Podemos entender a profissão do músico enquanto uma forma de ocupação que tende à profissionalização e que se revela ainda artesanal em plena sociedade capitalista pós-industrial. Esta tese pode ser reforçada pelos seguintes pontos:

1. Em relação ao corpo de conhecimento e técnica. O ambiente musical apresenta uma clara propensão ao desenvolvimento técnico em detrimento do conhecimento geral e teórico, por que o *savoir-faire* é a condição *sine qua non* para o exercício desta atividade. Por isso, apesar de utilizar-se de uma grande capacidade mental e psicológica, sua atividade é próxima a do artesão baseados muito mais na observação e imitação do seu mestre.

2. Quanto ao percurso formativo para a aquisição da competência. Frequentar o conservatório ou o estudo privado não é condição para o exercício da atividade musical. Nota-se, porém, que, apesar de longa e árdua, a formação institucional não prepara o aluno para o mercado de trabalho; eis o porquê de tantos cursos de especialização ou de um percurso prático de aquisição de competências que o setor formativo tradicional não garante.

3. Quanto ao reconhecimento de uma fatia do monopólio de mercado, não existe uma profissão exclusiva para os diplomados do conservatório porque o diploma não garante oferta de trabalho.

---

9 No original: "The music occupation, in contrast, relied upon the values of the earlier symbolic universe without adopting the values of the new. Hence, over time the music occupation has been perceived as outdated and more elitist than professions because it used values which have lost their plausibility".

4. Quanto à substituição de um controle hierárquico por um controle autônomo e colegiado as profissões institucionalizadas são dotadas de estruturas de controle impostadas sob critérios de racionalidade científica; mas as atividades musicais não exigem regras de procedimentos standardizados porque os juízos são determinados por valores estéticos assumindo um caráter fundamental o “carisma” dos artistas.

Por sua vez, Nunes e Mello consideram difícil acatar a posição de autores que consideram o trabalho de músico como semiprofissionais. Os pesquisadores convergem a entender a profissão “não como um conjunto de atributos ou requisitos que devem ser satisfeitos, mas como um processo de construção contínua, no início como ocupação sistematicamente organizada até o reconhecimento institucional” (2011, p. 3).

Simões (2011, p. 64) propõe pensar a atividade “entre” esses dois (ou mais) mundos: “[a] divisão entre os dois opostos não necessariamente precisa ser tão rígida e excludente, e, mais ainda, implicar um juízo de valor tão desmerecedor para o artesão”. Aliás, nos parece oportuno resgatar a elaboração de Norbert Elias a respeito da ideia em torno de “profissão”: em um estudo sobre a gênese da profissão naval durante os séculos XVII e XVIII, o autor propõe uma “combinação de deveres” necessária aos oficiais da Marinha inglesa que, por sua vez, precisava reunir algumas das qualidades de um artesão experiente e de cavalheiro militar. Segundo ele,

profissões, despojadas de suas roupagens próprias, são funções sociais especializadas que as pessoas desempenham em resposta a necessidades especializadas de outras; são, ao menos em sua forma mais desenvolvida, conjuntos especializados de relações humanas. O estudo da gênese de uma profissão, portanto, não é simplesmente a apreensão de um certo número de indivíduos que tenham sido os primeiros a desempenhar certas funções para outros e a desenvolver certas relações, mas sim a análise de tais funções e relações (ELIAS, 2001, p. 90)<sup>10</sup>.

---

10 É enorme a contribuição Norbert Elias no retrato do desenvolvimento do campo de trabalho profissional para o músico. Sua análise da história de Wolfgang A. Mozart traça um quadro das pressões sociais que agiam sobre o artista a procura de reconhecimento e de recursos para sustentar sua família. (ELIAS, 1995).

## Considerações finais

No Brasil, os estudos sobre a relação entre música e trabalho formam um campo de pesquisa ainda recente, mas que já conta com importantes contribuições de Segnini (2006, 2009, 2012), Requião (2005), Coli (2006, 2008), Pichoneri (2011), Nunes e Melo (2011), Simões (2011), Cerqueira (2014), Bomfim (2017), entre outros. Essas pesquisas revelam, cada uma a sua maneira, complexidades verificáveis às tensões entre arte e sociedade presentes nos estudos de Becker (1982) e Menger (2005), por exemplo.

No âmbito deste artigo, procuramos evidenciar o debate em torno dos termos “ocupação” e “profissão” relacionados ao fazer musical, com ligeiro foco nas características do músico intérprete. Ainda que não haja um consenso formal na sociologia das profissões que determine a atividade enquanto uma “profissão” por ainda contar com muitas qualidades relacionadas ao que se conhece como “ocupação” – em tese, um estágio anterior –, o trabalho na música é organizado em carreiras profissionais que se consolidaram historicamente e preservam elementos dos dois universos. Tendemos a seguir Simões (2011), para quem o alinhamento de arte e profissão constitui inúmeros desafios e ambiguidades. Dessa maneira, acreditamos que a reflexão sobre as diversas possibilidades de ser músico na sociedade atual pode criar subsídios para uma melhor consciência das condições práticas do fazer musical enquanto trabalho ligado às artes performáticas.

## Referências

BECKER, Howard Saul. *Art worlds*. Berkeley, University of California Press, 1982.

BOMFIM, Camila Carrascoza. *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*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2017.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. "Perspectivas profissionais dos bacharéis em piano". *Revista Eletrônica de Musicologia*. Curitiba, v. XIII, não paginada, jan. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2NmHejd>>. Acesso em: 4 out. 2018.

\_\_\_\_\_. Administração musical: proposta de eixo temático para a área de música. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL, 2., 2014, Vitória. *Anais...* Vitória: Ufes, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2O1XJWZ>>. Acesso em: 4 out. 2018.

COLI, Juliana. *Vissi d'Arte, por amor a uma profissão*. São Paulo: Annablume, 2006.

\_\_\_\_\_. Descendência tropical de Mozart: trabalho e precarização no campo musical. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 89-102, 2008.

ELIAS, Norbert. Estudos sobre a gênese da profissão naval: cavalheiros e tarpaulins. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 89-116, abr. 2001. Disponível em: <<https://bit.ly/2Nn2bua>>. Acesso em: 4 out. 2018.

\_\_\_\_\_. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FREDERICKSON, John; ROONEY, James F. How the music occupation failed to become a profession. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, [s.l.], v. 21, n. 2, p. 189-206, dez. 1990. Disponível em: <<https://bit.ly/2DXjm61>>. Acesso em: 4 out. 2018.

MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora, 2005.

NUNES, Jordão Horta; MELLO, Matheus Guimarães. Socialização e identidade: o trabalho em serviços musicais. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 15., 2011, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Sociedade Brasileira de Sociologia, 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/2zR2FW2>>. Acesso em: 4 out. 2018.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. *Relações de trabalho em música: a desestabilização da harmonia*. 2011. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

REQUIÃO, Luciana. "Festa acabada, músicos a pé!": um estudo crítico sobre as relações de trabalho de músicos atuantes no estado do Rio de Janeiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 64, p. 249-274, ago. 2016.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Acordes dissonantes: assalariamento e relações de gênero em orquestras. In: ANTUNES, Ricardo (Org.). *Riqueza e miséria do Trabalho no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006. p. 321-336

\_\_\_\_\_. Vivências heterogêneas do trabalho precário: homens e mulheres, profissionais da música e da dança, Paris e São Paulo. In: GUIMARÃES, Nadya Araújo; HIRATA, Helena; SUGITA, Kurumi (Orgs.). *Trabalho flexível, empregos precários?* Uma comparação Brasil, França, Japão. São Paulo: Edusp, 2009. p. 169-202

\_\_\_\_\_. Música: arte, trabalho e profissão". In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte; COLI, Juliana (Orgs.). *Entre gritos e sussurros: os sortilégios da voz cantada*. São Paulo: Letra e Voz, 2012. p. 49-63.

SIMÕES, Julia da Rosa. *Ser músico e viver da música no Brasil: um estudo da trajetória do Centro Musical Porto-Alegrense (1920-1933)*. 2011. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

ZANON, Fábio. Música como profissão. In: LIMA, Sônia Albano (Org.). *Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa, 2006. p. 102-127

## Sobre o autor

Helder Capuzzo é doutorando pelo Programa de Pós-Graduação da ECA/USP sob orientação da Prof.<sup>ª</sup> Dr.<sup>ª</sup> Luciana Sayure Shimabuco. Foi monitor no curso de graduação na mesma universidade, com bolsa do Programa de Aperfeiçoamento do Ensino. Possui Graduação em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo, atuou como docente da Fundação das Artes de São Caetano do

Sul (disciplinas de Piano, Percepção Musical e História da Música) e atualmente desenvolve atividades como pesquisador, pianista colaborador e professor de piano.

Recebido em 06/08/2018

Aprovado em 01/10/2018

# REQUERIMENTO AO CONSELHO DA CIDADE DE LEIPZIG<sup>1</sup>

## APPLICATION TO THE COUNCIL OF THE CITY OF LEIPZIG

Johann Sebastian Bach

### Tradução e notas com comentários

Rubens Russomanno Ricciardi  
Universidade de São Paulo  
rubensricciardi@gmail.com

Dorothea Hofmann  
Escola Superior de Música e Teatro de Munique  
hofmannmusic@t-online.de

## Resumo

Trata-se da tradução, com notas comentadas, feita por Rubens Russomanno Ricciardi e Dorothea Hofmann, de um requerimento manuscrito, redigido por Bach, em 1730, endereçado ao Conselho da Cidade de Leipzig. Não obstante se referir à música sacra, Bach se concentra em condições artísticas para a performance musical de seus conjuntos vocal e instrumental. Reivindica também um número maior de bolsas para seus alunos, bem como critérios mais rigorosos na admissão de estudantes para Escola da Igreja de Tomé. Por fim, Bach, em sua pedagogia, divide os alunos em três categorias: os utilizáveis, os ainda não utilizáveis e os incapazes.

**Palavras-chave:** musicologia histórica, tradução do alemão, Johann Sebastian Bach, Escola de Tomé e igrejas de Leipzig.

---

1 Fonte: *Bach-Dokumente*. Herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Band I. *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs* - Kritische Gesamtausgabe von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1963, S.60-66 (*Documentos de Bach*. Publicados pelo Arquivo Bach de Leipzig. Volume I. *Textos manuscritos de Johann Sebastian Bach* - Edição crítica completa por Werner Neumann e Hans-Joachim Schulze. Leipzig: Firma de Propriedade Popular Editora Alemã de Música, 1963, p.60-66).

## Abstract

This is a translation by Rubens Russomanno Ricciardi and Dorothea Hofmann, with commentary notes, of a manuscript application written by Bach in 1730 and addressed to the City Council of Leipzig. Albeit referring to sacred music, Bach focuses on the artistic conditions for the musical performance of its vocal and instrumental ensembles. He also vindicates a greater number of scholarships for his students, as well as stricter criteria in student admission to the St. Thomas Church school. Finally, Bach, in his pedagogy, divides the students into three categories: the employable, the not-yet-employable, and the unemployable.

**Keywords:** historical musicology, German translation, Johann Sebastian Bach, St. Thomas School, and Leipzig churches.

## Requerimento ao Conselho da Cidade de Leipzig<sup>2</sup> Leipzig, 23 de agosto de 1730

Um esboço curto, mas altamente necessário, de como deve funcionar uma boa música sacra, além de algumas ponderações, sem tomar qualquer iniciativa antecipada diante de sua degradação.

Em uma boa música sacra<sup>3</sup>, devem atuar cantores<sup>4</sup> e instrumentistas.

---

2 Trata-se de uma solicitação endereçada aos burocratas de influência, integrantes de um colegiado da cidade de Leipzig que delibera também sobre questões religiosas, incluindo-se as mais diversas atividades da igreja luterana.

3 Embora Bach aponte problemas na “música sacra”, sua preocupação se concentra na *performance* da música, não adentrando em questões da igreja, nem mesmo na função religiosa da música. Por este documento, pelo menos, entendemos que a música, para Bach, era uma questão artística e não de fé ou louvor. Poder-se-ia imaginar melhor propaganda para igreja com a utilização de um grande coro de fiéis. Bach, contudo, prioriza poucos cantores e instrumentistas, com excepcional habilidade artística, capazes de dar conta da música contemporânea de seu tempo e, de fato, de sua própria música, que se tornou técnica e artisticamente mais exigente em relação às gerações anteriores.

4 Para designar “cantores”, Bach usa o termo *Vocalisten*, que não deve ser confundido com “vocalistas” na acepção atual da indústria da cultura. Àquela altura, nos países de língua alemã, os termos latinos eram amplamente utilizados, pois o latim era base de toda a formação. Bach frequentou a “escola latina”, como se chamava então o “ginásio”, equivalente hoje ao ensino médio brasileiro. Para que tenhamos uma comparação, tal como Bach, por terem também frequentado o ginásio, Haydn e Schubert (meninos cantores na Catedral de São Estevão em Viena) por certo também dominavam o latim. Agradecemos a Paulo Eduardo de Barros Veiga, latinista ribeirão-pretano, pela revisão dos termos latinos neste artigo.



Os cantores são formados aqui mesmo, em Leipzig, entre os alunos da Tomé<sup>5</sup>, e por certo há quatro tipos de cantores<sup>6</sup>: sopranos, contraltos, tenores e baixos. E numa configuração adequada, os cantores dos coros de repertório sacro devem ser divididos em dois tipos: concertistas e ripienistas<sup>7</sup>.

Em geral são quatro concertistas, ou eventualmente cinco, seis, sete ou até oito, quando da necessidade de cantar a dois coros.

Os ripienistas devem ser, pelo menos, também em número de oito, ou seja, dois cantores por naipe.

Os instrumentistas também são divididos em diversas espécies: rabequistas<sup>8</sup>, oboístas, flautistas, trompetistas e timpanistas. *N.B.*<sup>9</sup>: Entre os rabequistas também constam violas, violoncelos e contrabaixos<sup>10</sup>.

Há 55 alunos na Escola de Tomé. Estes 55 alunos são divididos em quatro coros, de acordo com as atividades das quatro igrejas, nas quais têm de atuar em parte em atividade concertante, em parte cantando motetos e em parte cantando corais<sup>11</sup>.

5 Em geral se traduz *Thomas* por "Tomás". Mas aqui se trata de Tomé, apóstolo de Cristo, e não Tomás de Aquino, dominicano peripatético da Idade Média. Bach se refere aos alunos da Escola de Tomé, atrelada à Igreja de Tomé e ao Conselho da Cidade de Leipzig. Nos tempos de Bach, os conselhos das cidades luteranas exerciam a autoridade tanto civil como religiosa.

6 Bach descreve os cantores do coro de acordo com termos latinos: *discantus* (menino de voz aguda, e não voz feminina, que era soprano), *altus*, *tenor* e *bassus*.

7 O termo "ripienista" vem do italiano *di ripieno*, ou seja, aquele instrumentista ou cantor que não atua como solista. Hoje se diz "coralista" ou "músico de fila" (atuando nos *tutti*).

8 *Violisten* na grafia de Bach. Traduzimos por "rabequistas", correspondendo ao mesmo sentido arcaico que havia no português brasileiro do século XVIII, quando o termo "rabeça", ou seja, a família das rabeças, designava tanto o violino como a viola, sendo ainda a viola de orquestra então chamada "violeta" (a viola era o correspondente à nossa viola caipira). Já rabeção poderia ser tanto o violoncelo (rabeção pequeno) como contrabaixo (rabeção grande).

9 *NB* (*Nota Bene*) é sigla original latina tal como consta na grafia de Bach, ou seja, "note bem" ou "preste atenção", sempre elaborando didaticamente suas justificativas.

10 O próprio Bach se preocupou em definir didaticamente os *Violisten*, a família dos violinos, aqui traduzidos por "rabequistas", porque pensava na compreensão limitada dos integrantes do Conselho de Leipzig, formado por burocratas. Ainda hoje, leigos não diferenciam de modo mais preciso os instrumentos de cordas.

11 Bach procura diferenciar, de modo contrastante, *musicieren* (atividade concertante, música com solistas e virtuosidade com instrumentos) e "cantar em motetos" (contrapontos complexos em geral só com vozes *a cappella* ou com acompanhamento de baixo contínuo) – ambos exigindo uma alta *performance* técnico-artística –, da atividade do canto de corais (as melodias luteranas), na qual nada mais se exige que uma homofonia simples, mesmo que a quatro vozes.

Nas três igrejas, São Tomé, São Nicolau e na Igreja Nova, os alunos têm de ser todos musicais. À Igreja de Pedro enviamos o resto, justamente aqueles alunos que nada entendem de música e que apenas conseguem cantar um coral, ainda assim com esforço e dificuldade<sup>12</sup>.

Em cada coro musical há pelo menos três sopranos, três contraltos, três tenores e o mesmo número de baixos, para que, com isso, em caso de impedimento, pelo menos se possa cantar um moteto a dois coros. Os impedimentos ocorrem muito frequentemente, em especial nesta época do ano<sup>13</sup>, e prova disso são os medicamentos prescritos pelo médico da escola à farmácia (*N.B.*: seria ainda melhor se pudéssemos contar com quatro vozes por naipe, de modo que cada coro tivesse 16 vozes).

Portanto, é necessário que haja 36 pessoas com capacidade musical.

A música instrumental consiste dos seguintes integrantes:

Dois também três para o Violino I

Dois até três para o Violino II

Dois para a Viola I

Dois para a Viola II

Dois para o Violoncelo

Um para o *Violon*<sup>14</sup>

Dois ou, de acordo com a característica, três para os Oboés

Um também dois para o Fagote

Três para os Trompetes

Um para os Tímpanos

Somatória: 18 pessoas, pelo menos, para a música instrumental. *N.B.*: São necessárias ainda pelo menos mais duas pessoas nas ocasiões de obra sacra composta também com flautas (quer sejam doce quer transversas, tal como muito frequentemente ocorre em benefício da variedade). No total são 20 instrumentistas.

---

12 Por "coral", Bach não se refere à formação de um coro, mas à melodia tradicional luterana, já explicada na nota anterior.

13 Bach se refere ao verão.

14 Bach designa um instrumento de cordas grande com a função de contrabaixo, mas com afinação e número de cordas flexíveis.

O número disponível no momento para a música sacra é de oito pessoas: quatro *Stadtpfeifer*<sup>15</sup>, três *Kunstgeiger*<sup>16</sup> e um *Geselle*<sup>17</sup>. Entretanto, minha modéstia me proíbe aludir à verdade sobre a qualidade e as ciências musicais destes músicos. Todavia, há de se considerar que em parte já passou o tempo de sua aposentadoria, em parte não estão preparados como bem deveriam estar<sup>18</sup>.

Eis o plano, então, diante destes fatos:  
 Senhor Reiche<sup>19</sup> para o Trompete I  
 Senhor Genßmar para o Trompete II  
 Vacante para o Trompete III  
 Vacante para os Tímpanos  
 Senhor Rother para o Violino I  
 Senhor Beyer para o Violino II  
 Vacante para a Viola  
 Vacante para o Violoncelo  
 Vacante para o Violon  
 Senhor Gleditsch para o Oboé I  
 Senhor Kornagel para o Oboé II

---

15 *Stadtpfeifer* ("músico da cidade") é uma antiga profissão do norte da Europa que remonta ao século XIV. Trata-se de músicos com emprego público atrelado à administração municipal. O verbo *pfeifen* (atualmente "assobio", em alemão) designa toda música produzida com pressão dos lábios por meio de ar (sopro), incluindo-se a produzida pelos tubos de um órgão. Mas havia também entre os *Stadtpfeifer* aqueles que tocavam outros instrumentos, como violino, por exemplo. Na hierarquia entre os músicos de emprego público municipal, os *Stadtpfeifer* recebiam salário bem maior que os *Kunstgeiger* (ver nota de rodapé seguinte). 16 Embora numa primeira vista possa se pensar que se trata de um músico que toca violino, havia também entre os *Kunstgeiger* ("rabequistas de arte") aqueles que tocavam instrumento de sopro. O termo *Kunstgeiger* era assim utilizado para diferenciar estes músicos, que possuíam formação profissional e emprego público municipal, daqueles outros chamados *Bierfiedler* ("rabequista de cerveja"), evidentemente num sentido pejorativo, designando os músicos sem emprego público nem formação sistemática e que tocavam nas tabernas. Em alemão, embora ambos os verbos *geigen* e *fiedeln* possam ser traduzidos por "tocar violino" ou "tocar rabeça", o primeiro tem uma conotação artística mais elevada e o segundo remonta aos antigos violinos, com outras afinações e com postura de execução mais rudimentar. Havia certa rivalidade entre os *Kunstgeiger* e os *Bierfiedler* por conta da inveja recíproca na busca por serviços musicais pagos por particulares.

17 *Geselle*, no original de Bach, era a designação para um artesão graduado que já havia cumprido as etapas do aprendizado, com aprovação em provas específicas de seu ofício.

18 A crítica de Bach a estes músicos se deve, portanto, ao fato de estarem com dificuldades técnico-artísticas por conta da idade avançada ou de não se dedicarem ao estudo do instrumento de modo adequado.

19 Johann Gottfried Reiche (1667-1734) foi mencionado por Bach aos 63 anos, quatro anos antes de sua morte. Foi famoso em seu tempo enquanto trompetista virtuoso.

Vacante para o Oboé III ou *Taille*<sup>20</sup>  
 O Assistente para o Fagote

E assim faltam as pessoas mais altamente necessárias, em parte para o reforço, em parte por serem imprescindíveis:

Dois violinistas para o Violino I  
 Dois violinistas para o Violino II  
 Dois assim que tocam Viola  
 Dois violoncelistas  
 Um que toque *Violon*  
 Dois para as Flautas.

Esta lacuna, que se torna evidente, teve de ser preenchida até agora em parte por estudantes<sup>21</sup>, e na maior parte das vezes pelos alunos<sup>22</sup>. Os senhores estudantes atuavam voluntariamente na esperança de que um ou outro pudesse receber com o tempo algum regozijo, quem sabe ser gratificado com uma bolsa ou com um honorário (como anteriormente era o costume). Mas, como agora tal coisa não ocorreu, e sim, como os raros benefícios que antigamente eram conferidos ao *Chorum musicum*<sup>23</sup> foram sucessivamente contingenciados, assim, com isso, perdeu-se também a voluntariedade dos estudantes; então quem vai trabalhar de graça ou fazer o serviço? Além disso, é necessário considerar que acabo sempre tendo de contar com alunos na maior parte das vezes para preencher o segundo violino, e ainda em todas as vezes nos casos da viola, do violoncelo e do *violon* (por conta da carência de pessoas mais habilitadas): então, com isso, fica evidente como o *Vocal Chor*<sup>24</sup> foi diminuindo gradualmente. O que foi dito até aqui só se refere às ocasiões da música dominical. E, se devo então mencionar as ocasiões dos dias solenes (quando tenho de dar conta simultaneamente da música em ambas as igrejas principais<sup>25</sup>), então a ausência dos coralistas indispensáveis vai saltar

---

20 O instrumento citado por Bach, *Taille* [*d'hautbois*], hoje substituído pelo *corne inglês*, era uma espécie de oboé tenor em Fã do período barroco.

21 Bach se refere aos estudantes da Universidade de Leipzig.

22 Bach se refere aos alunos da Escola de Tomé.

23 Conjunto de instrumentistas.

24 Conjunto de cantores.

25 Tomé e Nicolau são até hoje as duas principais igrejas de Leipzig.

ainda mais veementemente aos olhos, porque fico totalmente sem o apoio daqueles alunos que tocam um ou outro instrumento e precisam deixar o coro para preencher o conjunto instrumental.

Diante de tais fatos, se torna incontornável a discussão de que, por meio da admissão até aqui de tantos meninos inaptos e sem nenhum talento para a música, logicamente acabou-se provocando a decadência tanto quantitativa como qualitativa da vida musical. Então se pode compreender que um menino que absolutamente não sabe nada de música e sequer consegue ajustar uma segunda na garganta<sup>26</sup>, também não possui qualquer natureza musical; conseqüentemente jamais poderá ser aproveitado para a música. E aqueles que já trazem à escola alguns poucos princípios rudimentares, ainda assim não trazem o suficiente para que sejam aproveitáveis. Não há tempo para ensiná-los por anos até que estejam prontos para o aproveitamento; mas tão logo são admitidos, acabam sendo distribuídos nos coros, e pelo menos deveriam estar seguros no compasso e no tom<sup>27</sup> para que pudessem ser aproveitáveis no serviço litúrgico<sup>28</sup>. É fácil concluir que o *Chorus musicus* acaba diminuindo porque todo ano, entre aqueles que participam das atividades musicais, alguns acabam deixando a escola, e, no lugar destes, entram outros, os ainda não aproveitáveis e, em maior número, os totalmente incapazes.

É notório que os senhores meus antecessores, Schelle e Kuhnau, contavam com apoio dos senhores estudantes<sup>29</sup> quando estes executavam uma música completa e bem soante; e assim podiam prestar seu serviço com alguns cantores agraciados com bolsas, baixo, tenor e contralto, como também com instrumentistas, em especial dois violinos, e tudo à parte, por conta do egrégio e douto conselho, animando o fortalecimento dos grandes eventos musicais das igrejas.

---

26 Bach aponta um problema básico de percepção musical, qual seja: a dificuldade por parte desses alunos de entoar até mesmo o intervalo de segunda, entre os mais fáceis do canto.

27 Hoje diríamos "domínio de um solfejo rítmico-melódico".

28 No contexto luterano (*Gottesdienst*), Bach se refere aos domingos habituais com canto de corais, e não às principais atividades concertantes.

29 Bach se refere aos estudantes da Universidade – e não aos alunos da Escola de Tomé.

O atual *status musicus*<sup>30</sup> se difere drasticamente daquele de épocas passadas, e a arte se elevou sobremaneira. O *gusto*<sup>31</sup> se transformou de modo admirável, e o tipo anterior de música não quer mais soar aos nossos ouvidos. Com isso, torna-se ainda mais necessário um apoio considerável por meio da seleção e contratação de tais *subjecta*<sup>32</sup>, com os quais se alcança o gosto musical de agora e se viabilizam os novos tipos de música, conferindo satisfação ao trabalho do compositor. Contudo, ao invés de ampliar os poucos benefícios, que deveriam ser aumentados e não diminuídos, eles acabaram sendo totalmente subtraídos do *Choro Musico*<sup>33</sup>.

Em todos os casos, torna-se milagroso o que se espera dos músicos alemães. Eles devem ser capazes de executar *ex tempore*<sup>34</sup> todo tipo de música, quer seja da Itália quer da França, da Inglaterra ou da Polônia, devem poder atuar tão bem quanto aqueles virtuosos para os quais a música foi composta originalmente. Estes virtuosos estudam previamente por longo tempo e conseguem tocar de cor, além disso, *quod notandum*<sup>35</sup>, são bem pagos em seus empregos fixos como recompensa a todo esforço e dedicação. Os nossos músicos, entretanto, não são sequer considerados e deixados à própria sorte, ao ponto de alguns terem de se preocupar com o alimento de cada dia, e, assim, não conseguem se aperfeiçoar, nem muito menos se distinguir. Para que tenhamos um exemplo comprovado desta situação, basta ir a Dresden para se ver lá, por parte da Majestade Real, como os músicos são pagos com seus salários. Não devemos nos esquecer de mencionar que os músicos de Dresden não passam pelo desgosto da preocupação de ter o que comer, cada um toca tão somente um único instrumento e, nestas condições, o que se ouve acaba sendo preciso e excelente. Não é difícil concluir o desfecho: os benefícios cessam e assim minhas forças sucumbem – forças imprescindíveis para melhorar a condição da música.

---

30 Condições com as quais se trabalhava com música àquela altura, tanto em questões de administração e de organização, como também estilísticas e ainda em relação às tendências da composição musical.

31 A ideia de "gosto" – termo técnico italiano – tem a ver com o estilo composicional.

32 Termo latino para designar o contingente de profissionais pretendido por Bach.

33 Aqui designando o conjunto de instrumentistas e cantores de apoio, estudantes da universidade, que deveriam ser agraciados com bolsas.

34 No contexto musical, este termo latino, cuja tradução literal seria "de repente", "sem preparo", denota leitura à primeira vista, dando conta imediata de uma parte ou partitura.

35 O que deve ser notado, observado com cuidado.

Por fim, sinto-me obrigado a anexar um apêndice com o número atual dos alunos, com a indicação, em cada caso, da respectiva capacidade musical, para que, com isso, possamos amadurecer as reflexões, se é possível prosseguir com esta situação ou se o quadro tende ainda a piorar. É necessário subdividir em três classes todo o *coetus*<sup>36</sup>.

Os aproveitáveis são os seguintes:

1. Pezold, Lange, Stoll, *Præfecti*. Frick, Krause, Kittler, Pohlreüter, Stein, Burckhard, Siegler, Nitzer, Reichhard, Krebs *major & minor*<sup>37</sup>, Schöneman, Heder e Dietel.

Os que cantam motetos, de tal modo que ainda precisam se aperfeiçoar mais para que possam, com o passar do tempo, ser aproveitados na *Figural Music*<sup>38</sup>, chamam assim como se segue:

2. Jänigke, Ludewig *major & minor*, Meißner, Neücke *major & minor*, Hillmeyer, Steidel, Heße, Haupt, *Suppius*, Segnitz, Thieme, Keller, Röder, Oßan, Berger, Lösch, Hauptman e Sachse.

Os da última espécie não são músicos de modo algum, e chamam então:

3. Bauer, Graß, Eberhard, Braune, Seyman, Tietze, Hebenstreit, Wintzer, Ößer, Leppert, Haußius, Feller, Crell, Zeymer, Guffer, Eichel e Zwicker.

Soma: 17 aproveitáveis, 20 ainda não aproveitáveis e 17 incapazes<sup>39</sup>.

*Leipzig, 23 de agosto de 1730.*  
*Joh[hann] Seb[astian] Bach Director Musices*<sup>40</sup>

---

36 O conjunto dos alunos.

37 "Mais velho e mais jovem", distinguindo-se dois alunos com mesmo sobrenome.

38 No português da época de Bach, dir-se-ia *canto de órgão*, ou seja, música concertante.

39 Devemos entender que, àquela altura, não havia, como hoje, normas politicamente corretas nas questões do ensino e do aprendizado na música. Como se observa em seu requerimento, Bach se utiliza da expressão *untüchtige* para se referir à condição de incapacidade (inaptidão, ineficiência) de um determinado grupo de alunos. Na esperança de haver melhor seleção com maior exigência de critérios, Bach argumenta que os inaptos sequer deveriam ser admitidos na Escola de Tomé. Chega a concluir de modo drástico que o problema sequer contempla solução: "não são músicos de modo algum" - algo diverso, portanto, do que se entende hoje em algumas linhas de pedagogia.

40 Bach designa em latim sua função como "diretor musical".

## Sobre os autores

Dorothea Hofmann é compositora, pianista e musicóloga. Também é professora da Escola Superior de Música e Teatro de Munique (Alemanha). Em suas pesquisas e escritos, dedica-se, acima de tudo, a questões de sociologia da música. Suas composições contemplam repertórios sinfônicos, camerísticos e canções.

Rubens Russomanno Ricciardi é compositor, maestro, pianista e musicólogo. Fundador, professor titular e decano do Departamento de Música da FFCLRP-USP, onde fundou e dirige a USP-Filarmônica, o Centro de Memória da Artes, o Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música e o projeto USP-Música-Criança.

Recebido em 29/05/2018

Aprovado em 27/08/2018



EDIÇÃO CRÍTICA DO *QUARTETO Nº 3 (1962)* DE  
MOZART CAMARGO GUARNIERI

*CRITICAL EDITION OF QUARTET Nº 3 (1962) BY MOZART  
CAMARGO GUARNIERI*

Diego Rueda  
Universidade de Ribeirão Preto  
diegorueda@gmail.com

Lucas E. S. Galon  
Universidade de São Paulo  
lucasgalon@gmail.com

## Resumo

Mozart Camargo Guarnieri foi, sem dúvida, um dos maiores e mais influentes compositores brasileiros do século XX, tendo suas obras e seu trabalho reconhecido por todo o mundo, principalmente após a década de 1950, quando se tornou uma referência nacional e internacional no âmbito do modernismo, junto com outros importantes compositores, como Heitor Villa-Lobos e Francisco Mignone. Apesar de ter sido um dos mais influentes na área da composição, possui ainda nos dias de hoje obras apenas em registros manuscritos, sem uma edição final corrigida e revisada. Este trabalho visa preencher um pouco a lacuna existente ainda hoje, com uma edição crítica da obra *Quarteto nº 3*, de 1962, incluindo a partitura completa e suas respectivas partes individuais.

**Palavras-chave:** Mozart Camargo Guarnieri; *Quarteto nº 3*; Edição Sibelius.

## Abstract

Mozart Camargo Guarnieri was, undoubtedly, one of the greatest and most influential Brazilian composers of the 20th century. His work was recognized all over the world, especially after the 1950s, when he became a national and international reference in modernism, along with other important composers, such as Heitor Villa-Lobos and Francisco Mignone. Although he was one of the most famous in the composition area, there are manuscript records without a final, corrected and revised edition. This study aims to fill the gap that exists today, with a critical edition of his *Quartet No. 3 (1962)*, including the full score and its respective individual parts.

**Keywords:** Mozart Camargo Guarnieri; Quartet No. 3 (1962); Sibelius Edition.

## Nota preliminar

É quase consensual a ideia de Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) como o mais representativo compositor brasileiro, ao lado de Heitor Villa-Lobos. Sua vasta obra, executada ao redor do mundo, atesta a consistência da atividade do compositor do interior paulista, cuja atuação na capital dos anos 1950 em diante colocou-o não só num patamar de liderança da chamada “Escola Paulista” como viu extrapolar sua influência: a famigerada “Carta Aberta” é um marco indelével da polêmica na qual se fundamentará o debate estético-musical no Brasil no século XX, a saber, a disputa entre “nacionalistas” (ou seja, neofolcloristas caudatários das ideias de Mário de Andrade) e vanguardistas. Guarnieri ainda desempenhará função central como funcionário da Universidade de São Paulo (USP), em especial por seu trabalho junto à Orquestra Sinfônica da USP (OSUSP) a partir de 1975. Apesar do status gozado pelo compositor, ainda hoje um dos mais reconhecidos, influentes e celebrados brasileiros ao redor do mundo, muitas de suas obras continuam sem edições críticas ou esperando por estudos mais profundos, malgrado muito tenha sido realizado no meio acadêmico já há algum tempo. Mesmo a obra de

Villa-Lobos, com toda a sua importância para a música ocidental, ainda é executada em orquestras sinfônicas e ensembles com manuscritos ou sem a devida revisão. A proposta que aqui fazemos busca preencher uma parte desta lacuna: o pouco executado e ainda não editado *Quarteto n.º 3* (1962) de Guarnieri permaneceu até hoje circulando em versões manuscritas – frequentemente a mesma cópia heliográfica que se encontra no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). Copiadas por F. Paes de Oliveira (1977), embora legível e absolutamente bem reproduzida, as partes disponíveis ainda possuem uma série de erros e pequenos equívocos. Há também dificuldade em obter a partitura, permanecendo, mesmo no acervo do IEB, apenas as partes cavadas acessíveis. Nossa proposta é publicar uma primeira edição crítica – ainda em caráter parcial – da partitura completa com as partes, incluindo correções comentadas e apontamentos sobre elementos ambíguos na cópia. Dizemos “caráter parcial”, pois, para os fins aqui propostos, não levaremos em conta questões estético-poéticas e estilísticas mais profundas, concentrando-nos apenas no mais urgente e essencial: a própria edição da partitura com a lista de correções anexa.

É necessário destacar brevemente também o processo que levou à edição:

1. Autorização para uso concedida por Vera Silvia Camargo Guarnieri (viúva do compositor).
2. Liberação e envio da cópia heliográfica pelo IEB, mediante pagamento.
3. Transcrição das partes cavadas no software Sibelius (versão 8.2). Após a transcrição das partes cavadas, foi feita a edição de layout da partitura completa, assim como ajustes no espaçamento de bordas, barras de compasso, entre outros. Depois, exportação e edição das partes cavadas, levando em consideração, sempre que possível, os compassos de pausa para páginas de virada.
4. Identificação de ambiguidades e erros na cópia e suas devidas correções e justificativas.
5. Adequação e finalização da edição, baseada nas normas da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP) criadas por Rubens Russomanno Ricciardi em 1997 (2011).

## Anexo com erros encontrados e corrigidos na cópia de F. Paes de Oliveira (1977) para simples conferência

### VIOLINO I

#### 1<sup>o</sup> Movimento

- Compasso 46 – Copista escreveu de forma confusa as vozes do compasso, faltando meio tempo.
- Compasso 48 – Copista escreveu de forma confusa as vozes do compasso, faltando meio tempo.
- Compasso 109 – Faltava uma indicação para retornar ao arco.
- Compasso 140 – Copista escreveu última figura como colcheia, resultando em tempo a mais.  
O correto, baseado na audição da única gravação e pela dedução do contraponto, é uma semínima.
- Compasso 171 até 174 – Copista escreveu compasso 2/4; o correto era 2/2.

#### 2<sup>o</sup> Movimento

- Compasso 94 – Copista pulou compasso 94 na parte do violino I. Compasso de repetição.

#### 3<sup>o</sup> Movimento

- Compasso 16 – Copista copiou duas vezes o que há entre os compassos 10 ao 17.

### VIOLINO II

#### 1<sup>o</sup> Movimento

- Compasso 46 – Copista escreveu de forma confusa as vozes do compasso, faltando meio tempo.
- Compasso 48 – Copista escreveu de forma confusa as vozes do compasso, faltando meio tempo.
- Compasso 143 – Na cópia manuscrita a ligadura foi escrita de maneira errada e logo em seguida apagada pelo copista, apresentando assim marcas no papel. Foi substituída por acentos.

### 3<sup>o</sup> Movimento

- Compasso 2 – Pausa de colcheia, em vez de pausa de semicolcheia.
- Compasso 49 – Segunda nota do compasso é uma semicolcheia; no original, colcheia.

## VIOLA

### 1<sup>o</sup> Movimento

- Compasso 12 – Pausa de colcheia a mais.
- Compasso 21 – Falta uma pausa de colcheia.
- Compasso 46 – Copista copia duas vezes os compassos 44 e 45.
- Compasso 55 – Falta um ponto de aumento.
- Compasso 74 e 75 – Copista errou na contagem dos compassos. Deixou também o compasso 74 com notas a mais. Corrigido baseado na gravação original.
- Compasso 77 – Copista esqueceu-se de alterar a clave de dó para sol, pois há uma nota ligada.
- Compasso 106 – Faltava a indicação para usar o arco.
- Compasso 113 – Faltava pausa de colcheia.
- Compasso 151 – Falta pausa de colcheia.

## VIOLONCELO

### 1<sup>o</sup> Movimento

- Compasso 100 – Faltava a indicação para usar o arco.
- Compasso 116 – Copista escreveu última figura como colcheia, resultando em tempo a mais.  
O correto, baseado na audição da gravação e nas regras do contraponto, é uma semínima.
- Compasso 164 – Faltava a indicação para usar o arco.

**Anexo: partitura *Quarteto N<sup>o</sup> 3***

2.1 Edição Quarteto n° 3 - Camargo Guarnieri

# Quarteto n° 3

São Paulo, 1962

Transcrição de Diego RuEDA, de acordo com a cópia bibliográfica  
dos manuscritos do capitão F. Pires de Oliveira em 1977, localizada no  
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo - IEB

Mozart Camargo Guarnieri  
1º de Fevereiro, 1907 - 1993, São Paulo

**Violento (♩=100)**

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello

6  
VI. I  
VI. II  
Va.  
Vc.

10  
VI. I  
VI. II  
Va.  
Vc.

2

13

VI. I *f espress.*

VI. II

Va. *pizz.*

Vc. *f espress.* *mf*

18

VI. I *p*

VI. II *mf* *mf*

Va. *p*

Vc. *p* arco

23

VI. I *f* *cresc.* *f* *cresc.*

VI. II *f* *cresc.*

Va. *ff (sonoro)* *cresc.*

Vc. *f (sonoro)* *cresc.*

27

VI. I *ff*

VI. II *ff*

Va. *ff*

Vc. *ff*

(vibrando) *ff*

31

VI. I *ff*

VI. II *ff*

Va. *fff*

Vc. *fff*

*fff*

*fff*

36

VI. I *mf dolce*

VI. II *mf dolce*

Va. *pp*

Vc. *pp*

*f*

*pp*



4

39

VI. I *mf*

VI. II *mf*

Va.

Vc.

42

VI. I *f*

VI. II *f*

Va. *f*

Vc. *f*

45

VI. I *f (sonoro)*

VI. II *f (sonoro)*

Va. *f*

Vc. *f*

48

VI. I *f (sonoro)* *ff* 5

VI. II *f (sonoro)* *ff* 5

Va. *ff*

Vc. *ff*

51

III Corda

VI. I *p dolce (tastiera)*

VI. II *p dolce (tastiera)*

Va. *p dolce (tastiera)*

Vc. *p dolce (tastiera)*

56

IV Corda

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Va. *pp*

Vc. *pp*

64

VI. I

*ppp* *ff*  
(dramático)

VI. II

*ff*  
(dramático)

Va.

*ff*  
(dramático)

Vc.

*ff*  
(dramático)

70

VI. I

cresc. *fff* *pp*  
(tastiera)

VI. II

cresc. *fff* *pp*  
(tastiera)

Va.

cresc. *fff* *pp*  
(tastiera)

Vc.

cresc. *fff* *pp*  
(tastiera)

79

VI. I

pizz. arco *f*

VI. II

pizz. arco *f*

Va.

*f* *ff-p*

Vc.

*f* *ff-p*

87

VI. I *ff* *ff* *mf*

VI. II *ff*

Va. *f* *ff* *pizz.*

Vc. *ff* *f* *ff* *pizz.* *p*

92

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

97

VI. I *ff* *p* *pizz.*

VI. II *ff* *p* *pp*

Va. *ff* *p* *p* *pizz.*

Vc. *ff* *arco* *f*

103

VI. I *f*

VI. II *f* *p*

Va. *f* arco

Vc. *p*

109

VI. I arco *f*

VI. II *f*

Va. *p*

Vc. *p*

114

VI. I *p*

VI. II *p*

Va. *p*

Vc. *p*

117

VI. I *f* *mf* *p*

VI. II *p* (*lamentoso*)

Va. *f* *p*

Vc. *f* *p*

121

VI. I *ppp* *p*

VI. II *mf* *ppp* *mf*

Va. (*lamentoso*) *pp*

Vc. (*lamentoso*) *pp*

128

VI. I

VI. II

Va. *f*

Vc.

10

133

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*f*

*p*

138

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*f*

*cresc.*

143

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*fff*

*f*

*ff*

147

VI. I *f* *ff* *p*

VI. II *f* *ff* *p*

Va. *f* *ff* *p*

Vc. *f* *ff* *p*

151

VI. I *f*

VI. II *f*

Va. *f*

Vc. *f*

155

VI. I *f* *cresc.* *f espress.* *dim.*

VI. II *f* *f espress.*

Va. *f* *f espress.*

Vc. *f* *cresc.* *f espress.* *dim.*



12

159

VI. I *p* *mf*

VI. II *espress.* *p* *mf*

Va. *f espress.* *pizz.* *p*

Vc. *mf*

164

VI. I *f* *p* *ff*

VI. II *mf* *p* *ff*

Va. *p* *ff*

Vc. *arco* *f* *p* *ff*

169

VI. I *fff* *ff*

VI. II *fff* *ff*

Va. *fff* *ff*

Vc. *fff* *ff*

174

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*ff*

*ff*

179

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*f*

*mf*

*p*

*f*

*ff*

*p*

183

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*p*

*p*

*f*

186

VI. I *cresc.* *f*

VI. II *f*

Va.

Vc.

190

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

193

VI. I *cresc.* *ff alla corda*

VI. II *cresc.*

Va. *cresc.*

Vc. *cresc.*

197

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*ff* *alla corda*

*alla corda* *ff*

*ff* *alla corda*

201

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

204

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

16

206

VI. I *fff*

VI. II *fff*

Va. *fff*

Vc. *fff*

Lento (♩ = 52)

210

VI. I *ff sostenuto* *fff*

VI. II *ff sostenuto* *fff*

Va. *ff sostenuto* *fff*

Vc. *ff sostenuto* *fff*

Lento ( $\text{♩}=60$ )

## II

1

VI. I *p*

VI. II IV Corda Sempre *pp*

Va.

Vc. *pp*

8

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

16

VI. I

VI. II *p*

Va. *p*

Vc. *p*

18

24

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*p*

*p*

33

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*espress.*

*espress.*

*espress.*

*espress.*

42

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*p*

*pp*

*ppp*

*p*

*p*

*p*

*f*

*pp*

*ppp*

*p*

*pizz.*

*p*

49

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

53

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

59

VI. I

VI. II

Va.

Vc.



66

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*pp*

*pp*

arco

75 **Scherzando** ( $\text{♩} = 132$ )

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*p*

*pp*

*simili*

*pp*

*simili*

pizz.

*p*

arco

pizz.

79

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

arco

83

VI. I

VI. II

Va.

Vc. pizz. arco pizz.

87

VI. I

VI. II

Va.

Vc. arco

*f* *p* *f* *p*

92

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*f* *p* *p* *f*

96

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

pizz.

pizz.

101

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

arco

105

VI. II

Va.

Vc.

arco

*f* *p*

pizz.

arco

pizz.

109

VI. I *p*

VI. II *p*

Va. *f*  
arco

Vc. *f*

113

VI. I *cresc.*

VI. II *cresc.*

Va.

Vc.

117

VI. I *p*

VI. II *p*

Va. *p*

Vc. *p*

24

121

VI. I *f*

VI. II

Va. *f*

Vc.

126

VI. I *ff* *p* *pp*

VI. II *ff* *p* *pp* *p*

Va. *ff* *p* *pp* *p*

Vc. *ff* *p* *pp* *p*

133

VI. I *p* *p* *pp* con sord. rall. . .

VI. II *p* *pp* con sord. IV - C

Va. *p* *pp* con sord.

Vc. pizz. arco pizz. *pp* *p*

139 **Lento** (♩=60) 25

VI. I *pp* 3

VI. II *pp* 3

Va. *p*

Vc. *p* con sord.

145

VI. I 3

VI. II 3

Va.

Vc.

150

VI. I *p* 3

VI. II *p* 3

Va.

Vc.

26

155

VI. I *pp* *p*

VI. II *pp* *p*

Va. *pp* *p*

Vc. *pp* *p*

161

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Va. *pp*

Vc. *pp*

169

*rall.*

VI. I *dim.* *pp* *pp*

VI. II *dim.* *pp* *pp* *pp*

Va. *dim.* *pp* *pizz.* *arco* *pp*

Vc. *dim.* *pp* *pizz.* *arco* *pp*

**Vivo e Ritmato** (♩=138)

**III**

The musical score is arranged in three systems, each with four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.).

**System 1 (Measures 1-6):**

- VI. I:** Starts with a first ending bracket (1) over measures 1-2. Dynamics: *ff* (measures 1-2), *mf* (measure 3), *f* (measures 4-6).
- VI. II:** Dynamics: *ff* (measures 1-2), *ff* (measures 3-6).
- Va.:** Dynamics: *ff* (measures 1-2), *ff* (measures 3-4), *f* (measures 5-6).
- Vc.:** Dynamics: *ff* (measures 1-2), *ff* (measures 3-4), *f* (measures 5-6).

**System 2 (Measures 7-11):**

- VI. I:** Continuous eighth-note patterns.
- VI. II:** Continuous eighth-note patterns.
- Va.:** Continuous eighth-note patterns.
- Vc.:** Continuous eighth-note patterns.

**System 3 (Measures 12-15):**

- VI. I:** Features sixteenth-note runs and slurs.
- VI. II:** Features sixteenth-note runs and slurs.
- Va.:** Features sixteenth-note runs and slurs.
- Vc.:** Features sixteenth-note runs and slurs.



28

17

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*mf*

23

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

28

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*cresc.*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

33

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*ff*

*ff*

38

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*f espress.*

*ff*

*p*

*f*

*ff*

*p*

*f*

43

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

8va-----

30 49

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*ff*

54

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*ff*

59

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

64

VI. I *f*

VI. II *f*

Va. *ff*

Vc. *ff*

69

VI. I *f*

VI. II *f*

Va. *f*

Vc. *f*

73

con sord.

VI. I *ff*

VI. II *f* *p* *pp*

Va. *f* *p* *pp* con sord.

Vc. *cresc.* *ff* *dim.*

32

81 **Calmo** (♩=60) **Rápido** (♩=138)

VI. I *pp* *p*

VI. II *pp* *p*

Va. *pp* *p*

Vc. *ppp* *mf* *f*

87 **Calmo** (♩=60)

VI. I *f*

VI. II *f* *pp*

Va. *f* *pp*

Vc. *fpp*

94 **Rápido** (♩=138) **Calmo** (♩=60) *senza sord.*

VI. I *p*

VI. II *p* *f* *p* *IV - c* *3*

Va. *mf* *f* *fpp*

Vc. *p* *f* *p* *3*

**Rápido** (♩=138)

101

VI. I *f*

VI. II *via sordina* *f*

Va. *via sordina* *f*

Vc. *f*

106

VI. I *f*

VI. II *f*

Va.

Vc. *f*

111

VI. I

VI. II

Va. *f*

Vc.

34

116

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*f*

*p*

121

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*cresc.*

*p*

*f*

127

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*f*

35

132

*ff*

137

*ff*

142

*fff*

*mf*

*fff*

*mf* — *f*

*mf*

*mf*

*mf*



148

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

154

VI. II

Va.

Vc.

160

VI. II

Va.

Vc.

165

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*f*

arco

*f*

169

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*f*

*ff*

*ff*

*ff*

174

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*fff*

*fff*

*fff*

*fff*

## Violino I

## Quarteto n° 3

São Paulo, 1962

Transcrição de Diego Raeda, de acordo com a cópia bibliográfica dos manuscritos do copista F. Paes de Oliveira em 1977, localizada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo - IEB

Mozart Camargo Guarnieri  
1° de Fevereiro, 1907 - 1993, São Paulo

**Violento (♩=100)**

5

9

12

16

20

24

28

33

38

43

*f* *ff* *f* *p* *f* *espress.* *p* *f* *cresc.* *f* *cresc.* *ff* *mf* *f (sonoro)*

## Violino I

2

47 *f* (sonoro) *ff*

51 III Corda *p dolce*

58 IV Corda *pp*

64 *ppp* *ff* (dramático)

71 *cresc.* *fff* *pp* (tastiera)

77 *pizz.* *f* *arco* *f*

83 *ff* *ff*

90 *mf*

95 *ff*

100 *p* *pizz.* *f* 5

## Violino I

109 arco *f*

115 *p* *f*

119 *mf* *p* *ppp* *p*

126

132

136 *p*

141 *f* *fff* *cresc.*

144 *f* *ff* *f* *ff*

149 *p*

152 *f*

155 *f* *cresc.* *f* *espress.*

## Violino I

4

158  $p$

163  $f$   $p$

168  $ff$

171  $fff$

176

180  $f$   $mf$   $p$   $f$   $p$

185  $p$   $f$   $cresc.$   $f$

189

193  $cresc.$   $ff$  *alla corda*

197

202  $fff$

206  $fff$   $ff$  *sostenuto*  $fff$

Lento ( $\text{♩} = 52$ )

## Violino I

## II

5

*Lento* (♩=60)

Musical score for Violino I, Part II, measures 1-64. The score is written in treble clef with various time signatures and dynamic markings.

Measures 1-5: *p* (piano). Time signatures: 4/4, 2/4, 4/4, 3/4, 5/4.

Measures 6-10: *p*. Time signatures: 5/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4.

Measures 11-15: *p*. Time signatures: 5/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4.

Measures 16-20: *p*. Time signatures: 3/4, 3/4, 3/4, 2/4, 3/4.

Measures 21-25: *p*. Time signatures: 3/4, 2/4, 3/4, 3/4, 2/4.

Measures 26-33: *p*. Time signatures: 2/4, 3/4, 3/4, 3/4, 3/4, 3/4, 3/4, 3/4.

Measures 34-39: *espress.* (espressivo). Time signatures: 3/4, 2/4, 3/4, 3/4, 3/4, 3/4.

Measures 40-45: *p* and *pp* (pianissimo). Time signatures: 3/4, 3/4, 3/4, 2/4, 3/4, 3/4.

Measures 46-50: *pp* and *p*. Time signatures: 2/4, 3/4, 4/4, 2/4, 2/4, 3/4.

Measures 51-55: *p*. Time signatures: 3/4, 2/4, 3/4, 3/4, 2/4, 2/4.

Measures 56-63: *p*. Time signatures: 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 3/4, 3/4, 3/4, 3/4.

Measures 64-68: *p*. Time signatures: 2/4, 2/4, 2/4, 2/4, 2/4, 2/4.

## Violino I

6

## 75 Scherzando (♩=132)

75 *p* < < > >

81 *p*

86 *f* *p*

91 *f* *p* *p* *f*

98 **4**

109 *p* < < > > *cresc.*

115 *p*

120 *p* *f* *f*

125 *ff* *p* *pp* **3**

133 *p* < < *p* *pp* **rall.** **con sord.**



## Violino I

7

139 Lento ( $\text{♩} = 60$ )

143



146



151



157



166



## III

Vivo e Ritmato ( $\text{♩} = 138$ )

7



14



20



26



31

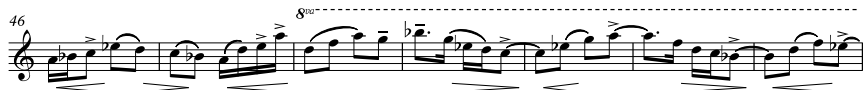


## Violino I

8

37 

46

46 

53

53 

58

58 

63

63 

68

68 

72

72 

81

81 **Calmo** (♩=60) 

88

88 **Calmo** (♩=60) 

95

95 **Rápido** (♩=138) 

## Violino I

9

101 **Rápido** (♩=138)

*f*

105 *f*

110

115

120 *f* *cresc.*

126 *8<sup>va</sup>*

132 *ff*

138 *ff*

143 *fff* *mf* *f*

170 *f* *ff* *fff*

Violino II

# Quarteto n° 3

São Paulo, 1962

Transcrição de Diego Rueta, de acordo com a cópia bibliográfica dos manuscritos do copista F. Paves de Oliveira em 1977, localizada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo - IEB

Mozart Camargo Guarnieri  
1º de Fevereiro, 1907 - 1993, São Paulo

Violento ( $\text{♩} = 100$ )

## Violino II

39 *mf* *f*

43 *f (sonoro)*

47 *f (sonoro)*

51 (tastiera) *p dolce* *pp*

60 (tastiera)

67 (dramático) *ff* *cresc.* *fff*

73 *pp*

77 (tastiera) *pizz.* *f*

81 arco *f* *ff*

89 *ff*

93 *ff* *p* *pp*

97 *ff* *p* *pp* 2

## Violino II

3

103 *f* *p*

109 *f*

115

119 *p* (lamentoso) *mf* *ppp* 2

126 *mf*

132

136

141 *f* *cresc.* *fff*

144 *f* *ff* *f* *ff*

149 *p*

152 *f* 3

155 *f* *f* *espress.*

## Violino II

158 *f* *espress.* *p* *mf*

163 *mf*

167 *p* *ff*

171 *fff* *ff*

174 *ff*

181

185

189 *f*

193 *cresc.*

197 *ff* *alla corda*

202 *fff*

206 *fff* *Lento* (♩ = 52) *ff* *sostenuto* *fff*

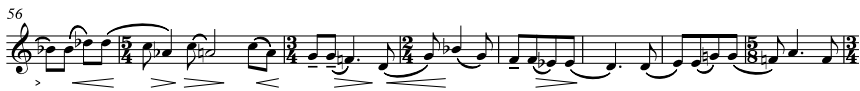
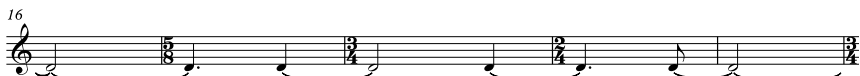
## Violino II

## II

5

1 Lento (♩=60)

IV Corda Sempre





## Violino II

6

## 75 Scherzando (♩=132)

75 *pp* *simili*

81 *p*

86 *f* *p*

92 *f* *p* *p* *f*

99 *p*

105 *p* *f* *p*

110

114 *cresc.*

119 *p* *p*

124 *ff*

## Violino II

7

128 *p* *pp* **2** *p*

133 *p* *pp* con sord. **rall.** - *iv* - *c*  
con sord.

**Lento** ( $\text{♩} = 60$ )  
139 *pp* *pp* *pp*

145 *pp* *pp* *pp*

150 *p*

155 *pp*

160 *p*

166 *pp* *dim.*

171 **rall.** *pp* *pp* *pp*

Violino II

## III

1 Vivo e Rítmato (♩=138)

8

15

22

26

30

35

40

45

49

53

57

*ff*

*ff*

*ff*

*mf*

*cresc.*

*ff*

*ff*

*p*

## Violino II

9

60 *ff*

64 *f*

68 *f* *f* *f* *f*

73 *f* *f* *p* *pp*

81 Calmo (♩=60) *pp* Rápido (♩=138) *p* *f*

88 Calmo (♩=60) *pp* *p*

95 Rápido (♩=138) *p* Calmo (♩=60) *f* *p* Rápido (♩=138) *p*  
IV - C via sordina

102 *f*

106 *f*

109 *f*

112 *f*

116 *p*

## Violino II

10/21



Viola

# Quarteto n° 3

São Paulo, 1962

Transcrição de Diego Ruada, de acordo com a cópia bibliográfica  
dos manuscritos do copista F. Paes de Oliveira em 1977, localizada no  
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo - IEB

Mozart Camargo Guarnieri  
1º de Fevereiro, 1907 - 1993, São Paulo

**Violento** ( $\text{♩} = 100$ )

1

*ff*

6

*ff*

10

*ff*

13

*ff*

17

*p*

21

*ff*

25

*ff (sonoro) cresc. ff*

30

*ff fff fff*

35

*f*

39

*f*

43

*f*

## Viola

2

47 *ff*

51 *p dolce*  
(tastiera)

58 *pp*

64 *ff*  
(dramático)

71 *cresc.* *fff* *pp*  
(tastiera)

77 *f* *ff-p*

83 *f* *ff*

90 *f*

95 *ff*

100 *p* *p* *f* **2**

## Viola

3

106 arco



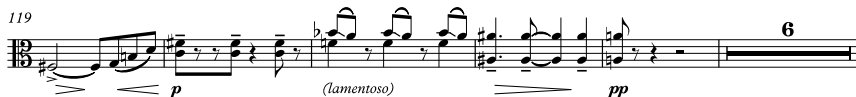
110



115



119



130



135



139



144



148



152





## Viola

4

156



159



164



168



173



180



184



187



190



193



Viola

5

197 *alla corda ff*

200 *fff*

203 *fff*

207 *fff*

211 *Lento* ( $\text{♩} = 52$ ) *ff sostenuto* *fff*

## II

*Lento* ( $\text{♩} = 60$ ) *p*

6 *p*

11 *p*

16 *p*

21 *p*

28 *p*

## Viola

6

34



40



48



52



57



64



75 Scherzando (♩=132)



80



85



90



96



## Viola

7

102 *arco*

*f p*

108

*f f*

112

115

*p*

120

*p f*

125

*ff p pp*

132 *rall. .*

*p p pp*

139 *Lento* (♩=60)

*p*

145

150

154

*pp*

Viola

8

159



166



171



## III

1 Vivo e Ritmato (♩=138)



6



11



16



23



27



31



38



42



## Viola

9

47

51

56

60

67

72

81 Calmo (♩=60)

85 Rápido (♩=138)

Calmo (♩=60)

90

94 Rápido (♩=138)

97 Calmo (♩=60)

Rápido (♩=138)

via sordina

## Viola

10

103

*f*

106

*f*

111

*f*

116

*f*

121

*p*

126

130

135

140

*ff* *fff*

## Viola

11

146



151



155



159



164



169



174





Violoncelo

# Quarteto n° 3

São Paulo, 1962

Transição de Diego Kneida, de acordo com a cópia heliográfica dos manuscritos do copista F. Paes de Oliveira em 1977, localizada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo - IEB

Mozart Camargo Guarnieri  
1º de Fevereiro, 1907 - 1993, São Paulo

**Violento** ( $\text{♩} = 100$ )

6

10

13

17

21

25

28

33

38

42

*f* *ff* *p* *mf* *f* *espress.* *pizz.* *arco* *f (sonoro)* *cresc.* *ff* *(vibrando)* *fff* *pp* *f* *pp* *f*

## Violoncelo

2

46 *f* *ff*

51 *p dolce*  
(tastiera)

58 *pp*

64 *ff*  
(dramático)

71 *cresc.* *fff* *pp*  
(tastiera)

77 *f* *ff=pp*

83 *ff* *f* *ff*

90 *pizz.* *p*

97 *ff* *f* *arco*

103 *p*

107 *p*

## Violoncelo

3

111

115

119

126

135

140

143

147

150

153

156

159

*p* *f* *pp* *f* *cresc.* *fff* *f* *ff* *f* *p* *f* *mf*

*(lamentoso)* *2* *3* *f* *espress.* *dim.*

## Violoncello

4

163 *arco*

168 *ff* *fff* *ff*

174 *ff* *ff* *ff* *p*

181 *ff* *ff* *ff* *p*

185 *ff* *ff* *ff* *p*

189 *ff* *ff* *ff* *p*

193 *cresc.*

197 *ff alla corda*

202 *fff*

206 *fff* *Lento* ( $\text{♩} = 52$ ) *ff sostenuto* < *fff*

Violoncello

5

## II

Lento (♩=60)

1

*pp*

9

19

*p*

27

*p*

34

*espress.*

41

2

*pizz.*

*p*

48

53

58

64

**Scherzando (♩=132)**

72

*arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

*p*

79

*arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

## Violoncello

6

87 arco *f* *p* *f* *p* *p*

95 *f* pizz.

102 arco pizz. arco pizz. arco *f*

110 *f*

115 *p* *p*

121 *ff*

127 *p* *pp* *p*

133 pizz. arco *pp* pizz. *p* rall. .

139 Lento (♩=60) con sord. *p*

145

## Violoncelo

7

151

157

162

168

172

*pp* *dim.* *pizz.* *arco*

*pp* *pp* *pp*

*rall.*

## III

I Vivo e Ritmato (♩=138)

8

15

21

32

38

42

47

51

*ff* *ff* *ff* *f* *f* *p*

*ff* *f*

6

## Violoncelo

8

56

60

*ff* *ff*

65

69

*f* *cresc.* *ff*

76

Calmo ( $\text{♩}=60$ )

*dim.* *ppp*

85

Rápido ( $\text{♩}=138$ )

Calmo ( $\text{♩}=60$ )

*mf* *f* *fpp*

90

Rápido ( $\text{♩}=138$ )

*p* *f*

97

Calmo ( $\text{♩}=60$ )

Rápido ( $\text{♩}=138$ )

*p* *f*

105

109

*f*

113

117



## Violoncelo

9

121



127



132



137



142



150



157



164



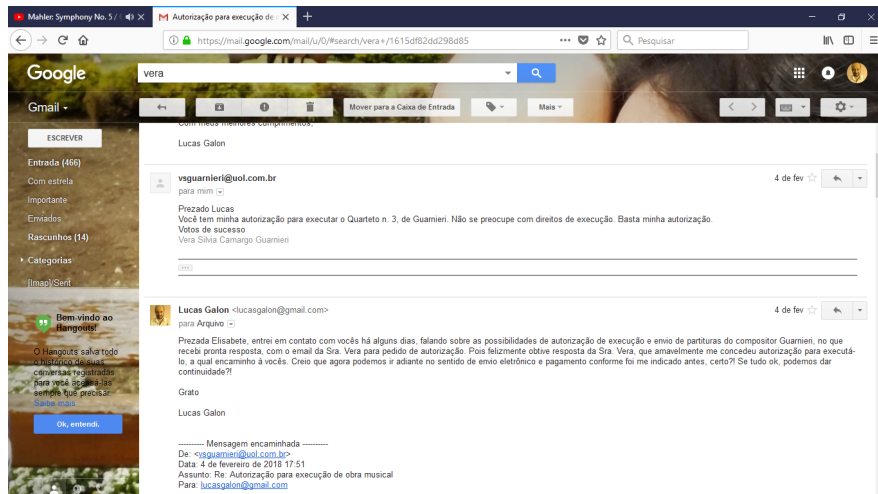
169



173



## Anexo: autorização da Sra. Vera Guarnieri



## Referências

GUARNIERI, M. C. *Quarteto No 3*. São Paulo: [s.n.], 1962. Partitura (30 p). Violoncelo.

RICCIARDI, R. R. *Normas para edição musical*. Ribeirão Preto: Serviço de Edição e Difusão de Partituras do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em música (NAP-CIPEM), 2015. Disponível em: <<http://sites.ffclrp.usp.br/napcipem/pdf/normas.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

## Sobre os autores

Diego Rueda é graduado em Licenciatura Plena em Música, pela Universidade de Ribeirão Preto (2018). Formado em curso Técnico de Música pelo conservatório W. Mozart (2013), nos cursos de Piano Erudito,

Piano Popular e Violão Erudito. Atualmente trabalha como professor de curso técnico em Percepção, Tecnologia da Música, Canto Coral, Teoria da Música e Prática de Banda. Também é arranjador, editor de partitura e instrumentista.

Lucas E. S. Galon é doutor e mestre em Musicologia, pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Trabalha como professor do curso de Licenciatura Plena em Música, na Universidade de Ribeirão Preto (Unaerp), diretor artístico-pedagógico da Academia Livre de Música e Artes (Ribeirão Preto-SP), coordenador artístico-pedagógico da Instituição Aparecido Savegnago (Sertãozinho-SP). É membro efetivo do NAP-Cipem (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto - USP) e do Núcleo Docente Estruturante da Unaerp. Também é diretor artístico do Festival Música Nova. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Educação Artística, atuando principalmente nos seguintes temas: História da Música, História da Arte, Estética Musical, Composição Musical, Arranjo e Regência.

Recebido em: 20/03/2018

Aprovado em: 21/04/2018