

# revistamúsica

Publicação do Programa de  
Pós-Graduação em Música

Vol. 18, No. 1 - 2018  
ISSN 2238 - 7625 (Online)

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



# revistamúsica

## REVISTA MÚSICA

Fundada em 1990, a REVISTA MÚSICA, é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). A Revista publica predominantemente artigos originais resultantes de pesquisa científica, incluindo também outros tipos de contribuições significativas para a área (traduções, entrevistas, resenhas).

As contribuições devem ser da área de pesquisa em Música, contemplando também as suas diversas interfaces. As resenhas devem ser de livros publicados há menos de dois anos. As traduções devem ser, preferencialmente, de textos clássicos da área.

Entrevistas com músicos e personalidades relacionadas à música serão consideradas. Serão analisados artigos e outros trabalhos inéditos em português, espanhol, inglês e francês.

As submissões podem ser encaminhadas em fluxo contínuo através do Open Journal System (OJS): <http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

Demais informações via correio eletrônico para: [revistappgmus@usp.br](mailto:revistappgmus@usp.br)

---

The “Revista Música”, is an academic refereed journal, published by the Graduate Program in Music of the School of Communication and Arts, University of São Paulo (Brazil). Founded in 1990, this journal publishes predominantly original articles, including also other types of significant contributions to the field of research in music (translations, interviews, reviews, scores).

We welcome submissions on any aspect of music research in English, Spanish, and Portuguese languages. Reviews of books and interviews are also welcome. This journal accepts submissions continuously.

Submission guidelines: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

Should you have any questions, do not hesitate to contact the editor:  
[revistappgmus@usp.br](mailto:revistappgmus@usp.br)

---

Fundada en 1990, la REVISTA MÚSICA es una publicación del Programa de Posgrado en Música de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de Sao Paulo (ECA/USP). La Revista publica principalmente artículos originales resultantes de investigación científica, incluyendo también otros tipos de contribuciones significativas para el área (traducciones, entrevistas, reseñas). Las contribuciones deben ser del área de investigación en Música, contemplando también sus diversas interfaces. Las reseñas deben ser de libros publicados hace menos de dos años. Las traducciones deben ser, preferencialmente, de textos clásicos del área. Serán analizados artículos y otros trabajos inéditos en portugués, español, y inglés.

Las contribuciones pueden ser encaminados continuamente a través del Open Journal System (OJS): <http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

Para mayores informaciones escriba a: [revistappgmus@usp.br](mailto:revistappgmus@usp.br)

# revistamúsica

Publicação do Programa de  
Pós-Graduação em Música

Vol. 18, No. 1 - 2018

ISSN 2238 - 7625 (Online)

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

4



ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



#### EDITOR-RESPONSÁVEL

Paulo de Tarso Salles

#### EDITORES ASSISTENTES

Ciro Paulo Visconti  
Joel Miranda Bravo de  
Albuquerque  
José de Carvalho Oliveira  
Júlia Tygel  
Juliana Ripke  
Lucas Zangirolami Bonetti  
Regina Rocha Felice

#### COMISSÃO EDITORIAL

Adriana Lopes da Cunha Moreira  
Diósnió Machado Neto  
Eduardo Henrique Soares Monteiro  
Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta  
Luciana Sayure Shimabuco  
Maria Tereza Alencar Brito  
Mário Rodrigues Videira Junior  
Monica Isabel Lucas  
Rogério Luiz Moraes Costa  
Silvio Ferraz Mello Filho

#### CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Andy Hamilton, Durham University, Reino Unido  
Antonia Soulez, Université de Paris 8, França  
Emanuele Senici, Università di Roma (La Sapienza), Itália  
Flávia Toni, IEB/USP, Brasil  
Gianmario Borio, Università di Pavia, Itália  
Jean-Yves Bosseur, CNRS, França  
João Pedro Paiva de Oliveira, UFMG, Brasil  
John Rink, University of Cambridge, Reino Unido  
José Oscar de Almeida Marques, Unicamp, Brasil  
Lia Tomás, UNESP, Brasil  
Lydia Goehr, Columbia University, EUA  
Mario Vieira de Carvalho, Universidade Nova de Lisboa/CESEM, Portugal  
Mark-Evan Bonds, University of North Carolina, EUA  
Michela Garda, Università di Pavia, Itália  
Nick Zangwill, University of Hull, Reino Unido  
Paulo Chagas, University of California Riverside, EUA  
Rodrigo Duarte, UFMG, Brasil  
Rui Vieira Nery, Universidade de Évora, Portugal  
Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo, UDESC, Brasil

Correspondência e artigos para publicação deverão ser encaminhados à:

Correspondence and articles for publications should be addressed to:

REVISTA MÚSICA – ISSN 2238-7625 (Online)

<http://www.revistas.usp.br/revistamusica>

E-Mail: [revistappgmus@usp.br](mailto:revistappgmus@usp.br)

Programa de Pós-Graduação em Música da ECA/USP

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária

05508-020 - São Paulo, SP – Brasil

#### **Catálogo na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação**

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Revista Música / Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e  
Artes, Universidade de São Paulo. – v. 1. n. 1 (1990)-. São Paulo : ECA-USP/PPGM,  
1990-  
ISSN 2238-7625 (Online)  
1. Música. I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes.  
Programa de Pós-Graduação em Música.

CDD 21.ed. – 780

As opiniões e ideias veiculadas em textos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores.

# SUMÁRIO

Apresentação 8

***A Humoreske Op. 20 de Schumann e a Urlinie de Schenker / Schumann's Humoreske Op. 20 Inner Voice and Schenker's Urlinie*** 9

Guilherme Sauerbronn de Barros

***A música de câmara de Jorge Peixinho / The Chamber Music of Jorge Peixinho*** 25

Francisco Monteiro

***Aspetos do ritmo na linguagem musical de Daniel Schnyder: uma perspectiva da interpretação / Rhythm Issues in The Musical Ethos of Daniel Schnyder's Work: A Performance Perspective*** 47

Mário Marques & Eduardo Lopes

6

***The Fugues in The Bachianas Brasileiras by Heitor Villa-Lobos: Neoclassicism and Learned Style / As fugas nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos: neoclassicismo e estilo erudito*** 67

Norton Dudeque

***A textura musical na delineação formal de Dérives 1 de Pierre Boulez / Musical Texture in the Formal Design of Dérives 1 by Pierre Boulez*** 102

Jorge Luiz de Lima Santos

***Fazer música, fazer história: indagando o papel do intérprete contemporâneo / Making Music, Making History: Discussing the Role of the Contemporary Performer*** 123

Ana Cláudia Assis

**Interlocuções entre a Etnomusicologia e a Educação Musical /  
*Interlocutions Between Ethnomusicology and Music Education*** 143  
Daisy Fragoso

**O Padre José Maurício Nunes Garcia e o mulatismo musical:  
embranquecimento histórico? / *Father José Maurício Nunes Garcia and  
Musical Mulattism: Historical Whitening?*** 170  
Pedro Vaccari

**Aplicação de uma ferramenta musicológica em documentos musicais de  
um acervo bicentenário / *Application of a Musicological Tool in Music  
Documents From a Bicentennial Acquis*** 186  
Antonio Tenório Filho & Modesto Flávio Chagas Fonseca

**Acervo “João Mohana” do Arquivo Público do Estado do Maranhão  
(APEM): algumas observações / ‘*Acervo João Mohana*’ From Maranhão’s  
*State Public Archives (APEM): Some Remarks*** 210 7  
Daniel Lemos Cerqueira

**Resenha do livro *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*  
/ *Review of Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*** 226  
Loque Arcanjo Júnior

**Entrevista com Roberto Menescal / *An Interview with Roberto Menescal***  
Juliana Ripke 239

## Apresentação



Revista Música completa 28 anos em 2018 e celebra sua “maturidade” entrando em uma nova etapa. Mário Videira realizou um trabalho notável desde quando assumiu a função de editor responsável em 2012, resgatando uma publicação que estava interrompida desde 2007. Videira promoveu a digitalização do acervo da revista e sua adaptação do formato impresso para o digital (pelo *Open Journal System*), implementando uma série de recursos que tornaram a revista muito mais acessível para consulta e também para a submissão de materiais por parte dos interessados. Queremos parabenizá-lo pela brilhante administração da RM (concluída com o Vol. 17 de 2017), onde o padrão editorial e acadêmico jamais esteve abaixo da excelência. Esperamos manter esse elevado patamar.

Cumpramos agora estabelecer metas adicionais, necessárias para a progressão do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGMUS ECA/USP), dentre elas, atingir a periodicidade semestral, importante para consolidar a publicação entre os principais meios de divulgação científica em nossa área e, quiçá, um foro de debates entre pesquisadores.

8

O presente volume contempla boa parte da diversidade dessa produção, com textos de diferentes áreas relacionadas à pesquisa em Música. O conteúdo compreende 10 artigos nas áreas de Teoria e Análise Musical, Musicologia, Performance, Composição, Etnomusicologia e Educação Musical, abrangendo diferentes musicalidades que passam pela cultura musical indígena, pelo jazz, pela música popular brasileira e pela música de concerto, desde o período colonial brasileiro até o século XXI. O volume contém ainda uma resenha de um livro, dedicado a Heitor Villa-Lobos, e uma entrevista com Roberto Menescal, um importante artista fundador da bossa nova, estilo dos mais significativos para a cultura brasileira e que “aniversaria” seus sessenta anos também em 2018. Temos assim uma amostra da vitalidade da pesquisa por 12 autores, atuantes em várias instituições brasileiras e também contribuições vindas de Portugal.

Queremos agradecer aos autores, à equipe editorial e aos pareceristas, que tornaram possível esta realização. Esperamos que a leitura deste volume seja estimulante e possa incentivar jovens pesquisadores em suas descobertas. Convidamos a todos para o próximo número (Vol. 18, n.2), previsto para dezembro deste ano.



# A *Humoreske* Op. 20 de Schumann e a *Urlinie* de Schenker

GUILHERME SAUERBRONN DE BARROS  
Universidade Estadual de Santa Catarina (guisauer@gmail.com)

“A *Urlinie* é a dádiva visionária do compositor” (Heinrich Schenker)

*A* *Humoreske* Op. 20 de Schumann e sua Voz Interior (*Innere Stimme*) já foram assunto de meu interesse em artigo de 2001,<sup>1</sup> no qual utilizei uma abordagem múltipla, segundo os preceitos semiológicos de Jean Jacques Nattiez, para desvelar possíveis significados dessa inusitada linha melódica na segunda grande seção da peça<sup>2</sup> (Figura 1).



Figura 1 – Voz Interior da *Humoreske* Op. 20, de Schumann (SCHUMANN, Breitkopf & Härtel, 1887, c. 252-275).

Na ocasião, uma série de constatações e hipóteses foram alcançadas, algumas passíveis de comprovação, outras mais conjecturais: a possibilidade de a Voz Interior ser uma reminiscência de um trecho da Sinfonia em Dó maior D. 944 de Schubert, cujo manuscrito fora entregue a Schumann pelo irmão do falecido compositor na época da composição da *Humoreske*; um prenúncio do ciclo de canções que estava por vir – a *Humoreske* é a última grande obra para piano de

---

<sup>1</sup> Cf. BARROS, Guilherme A. S. de. “Considerações sobre a ‘Voz Interior’ na *Humoreske* de Robert Schumann”. *Cadernos do Colóquio* 2001, Rio de Janeiro: Unirio, ano IV, pp. 54-72, ago. 2003. Nesse artigo, procurei dialogar com diferentes autores que dedicaram sua atenção a Schumann e, mais especificamente, à *Humoreske* Op. 20, como Charles Rosen, Rémy Stricker, Jean-Jacques Eigeldinger, Camille Mauclair e Maurice J.E. Brown Jr.

<sup>2</sup> O andamento indicado nesta seção, que inicia no c. 252, é *Hastig* (Precipitado). A voz interior aparece grafada num pentagrama intermediário, suplementar.

Schumann, seguida de uma fase na qual o compositor se dedicaria exclusivamente ao gênero lied. A última e, talvez mais óbvia hipótese, foi a de que a Voz Interior seria uma indicação interpretativa deixada pelo compositor. Tais suposições, calcadas tanto em registros biográficos como em aspectos estruturais da obra, resolviam temporariamente o problema do significado da Voz Interior. Mas, o assunto não me parecia esgotado.

Após a publicação deste primeiro artigo, voltei a ocupar-me da *Humoreske* apenas como intérprete. Volto a refletir sobre a Voz Interior à luz da experiência com a teoria schenkeriana, à qual tenho dedicado boa parte da minha produção acadêmica. Retomando a hipótese de que a Voz Interior é uma indicação interpretativa deixada por Schumann, procuro compreendê-la como “estrutura profunda”, algo próximo da *Urlinie*<sup>3</sup> de Schenker.

### **Implicações interpretativas da *Urlinie***

10 Após lamentar a arrogância com que intérpretes e editores de música se arvoram o direito de impor suas próprias concepções pessoais sobre as obras-primas dos gênios, Schenker identifica um “segundo obstáculo para uma performance correta” (SCHENKER, 2004b, p. 32). Trata-se da ignorância daquilo que, para ele, é uma condição existencial: a liberdade na interpretação de uma obra musical, assim como toda forma de liberdade, depende sempre de uma “limitação altamente desenvolvida, auto-imposta por uma mente que compreende profundamente o material” (SCHENKER, op. cit. p. 32). Essa compreensão profunda é justamente o que garantirá que a limitação não seja arbitrária. Em “Further consideration of the *Urlinie*: II”, texto de 1926, Schenker estabelece claramente esses limites a partir do fenômeno natural da série harmônica:

Infinito por natureza, o espaço possível para obras de arte visuais deve ser delimitado pelo pintor (...). O olhar do pintor e do espectador exige não apenas seletividade, mas limites. Em música, as coisas são diferentes: aqui os espaços disponíveis para o movimento melódico são os espaços da oitava, quinta e terça, oferecidos pela natureza. Espaços maiores, limites mais amplos, não existem. O papel do músico é preencher estes espaços. Os espaços do movimento tonal são,

---

<sup>3</sup> O termo *Urlinie* é correntemente traduzido para o português como “linha fundamental”. Neste artigo privilegiamos a noção de *Urlinie* sobre a da *Ursatz*, ou estrutura fundamental, justamente por estarmos tratando de uma voz, uma linha melódica escrita por Schumann para ser cantada interiormente pelo intérprete.

portanto, limitados e estreitos, mas as possibilidades de preenchimento são infinitas (SCHENKER, 1996b, p. 8).<sup>4</sup>

Métrica, ritmo e indicações interpretativas são constrictões óbvias, mas não suficientes para o tipo de interpretação que Schenker idealiza, a qual depende de uma visão sintética da obra, de uma compreensão da relação entre as partes e o todo. Para atingi-la, o intérprete deve olhar “além do décimo, do vigésimo ou do centésimo compasso” (SCHENKER, op. cit., p. 32), isto é, deve ser capaz de identificar os elementos estruturais que interconectam a obra do primeiro ao último compasso.<sup>5</sup>

Desde o momento em que Schenker expôs pela primeira vez o conceito de *Urlinie*, referiu-se a ele justamente como síntese da obra: “Na *Urlinie*, o milagre da criação em larga escala é consumado; somente a *Urlinie* é a musa de toda criação extemporânea, de toda síntese; é o princípio e o fim da obra, sua própria fantasia” (SCHENKER, 2004a, p. 21).

Aquele que identifica a *Urlinie* de uma obra torna-se capaz de “pressentir o futuro” de seu desenvolvimento<sup>6</sup>. A *Urlinie* é, portanto, a “escuta abrangente” (*long-distance hearing*) do compositor e, como tal, “poderá ser útil ao leitor, ao intérprete ou aos ouvintes, cuja escuta é mais imediata”<sup>7</sup>.

11

Schenker volta ao tema da *Urlinie* em um outro texto do mesmo período, relacionando-a mais diretamente a elementos de harmonia e contraponto. Em uma frase ele sintetiza a sua essência: “A *Urlinie* oferece o desdobramento (*unfurling*) de uma tríade básica, ela apresenta a tonalidade em seu caminho horizontal” (SCHENKER, 2004a, p. 53).

Uma vez que a *Urlinie* tem como fundamento a tríade básica, cabe ao intérprete encontrar os nexos dessa unidade com a estrutura temporal da obra, isto

---

<sup>4</sup> Todas as traduções são do autor deste artigo, a partir dos textos em inglês constantes nas Referências Bibliográficas.

<sup>5</sup> Cético em relação à capacidade de seus contemporâneos empreenderem tal tarefa, Schenker defende a posição de que “o compositor é o melhor intérprete” e acrescenta: “a notação da música pelo compositor não indica suas instruções para a performance, mas, num sentido mais profundo, representa o efeito que ele deseja atingir. São duas coisas distintas” (SCHENKER, 2000, p. 5).

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 22.

é, seus pontos de apoio estruturais. A relação da *Urlinie* com a tríade se dá, primeiramente, num plano imaterial, ideal:

[...] assim como a tríade subjacente, que, embora submetida à elaboração composicional [*composing-out/ Auskomponierung*] permanece ao mesmo tempo sendo uma pura idéia – a única da Natureza e a primeira da Arte – as notas da *Urlinie* e os graus da escala, da mesma forma, continuam sendo pura ideia (SCHENKER, 1996a, p. 105).

Esse enraizamento da *Urlinie* nas leis mais fundamentais do fenômeno musical é expresso por Schenker nas “Elucidações” que acompanham os três volumes de “The Masterwork in Music” (*Das Meisterwerk in der Musik*, 1925, 1926 e 1930): “A *Urlinie* é a primeira progressão de notas-de-passagem. Como tal constitui a ‘primeira melodia’ e ao mesmo tempo provê o conteúdo diatônico.” (SCHENKER, 1996a, p.112). Ainda nesse trecho ele a caracteriza como “melodia de síntese”<sup>8</sup>.

12 “Para o performer a *Ulinie* é, acima de tudo, um meio de orientação” (SCHENKER, 1996a, p. 109). A *Urlinie* é efetivamente a “passagem” entre os graus da tríade, a sua dissonância. Os limites (e aí voltamos ao problema da liberdade e da constrição) dessa entidade harmônica serão, necessariamente, os limites da obra musical, definindo não apenas seu início e seu final, mas a relação entre as partes e o todo. “Palavras não podem exprimir a qualidade extraordinária de uma performance que cria as progressões lineares e diminuições [a partir] da *Urlinie!*”<sup>9</sup>. Guiado pela *Urlinie*, o intérprete consegue dedicar a máxima atenção aos detalhes sem perder a visão do todo, feito que Schenker reconhece como um verdadeiro “milagre” do grande artista<sup>10</sup>.

É notável a semelhança dessa visão schenkeriana da obra musical e a descrição que Schumann faz da experiência de ouvir Chopin executar seus *Estudos Op. 25*:

Ao discutir esses estudos [Op. 25] levo a grande vantagem de tê-los escutado tocados pelo próprio Chopin [...]  
Imagine uma harpa eólica, com todas suas escalas, tangidas pela mão de um artista urdindo todo tipo de ornamentos exóticos, mas de tal forma que um tom mais profundo e fundamental e uma suave e cantante voz superior são sempre

---

<sup>8</sup> Ibidem, p. 115.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 110.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 110.

discerníveis – imagine isso e tereis uma idéia aproximada do seu modo de tocar. Não é por acaso que os estudos que mais apreciamos são justamente aqueles que o ouvimos tocar, particularmente o primeiro, em Lá bemol maior – mais um poema do que um estudo. Seria um erro, porém, supor que ele executava de tal modo que se ouvisse cada nota. Soava mais como uma ondulação da tríade de Lá bemol, impulsionada adiante a todo momento, a partir da nota pedal. Mas, através do véu harmônico, destacava-se a maravilhosa melodia (SCHUMANN, 1988, pp. 125-126).

Schumann se refere à “ondulação” do acorde através de seu desdobramento em “um tom mais profundo e fundamental e uma suave e cantante voz superior”, sendo “impulsionado adiante a partir da nota pedal”. Trata-se mais de uma descrição dos elementos constituintes da tonalidade do que propriamente de uma peça musical.

Ao mencionar o artista “urdindo ornamentos exóticos”, Schumann aponta ainda para o que Schenker entendeu como a “natureza derivativa da melodia”, a sua fecundidade (SCHENKER, 2004a, p. 21).

O mesmo estudo em Lá<sub>b</sub> de Chopin foi citado por Schenker, que não era capaz de “lembrar de uma única performance apropriada deste estudo tão executado: compositor e performer se separam já nos primeiros compassos. Se o performer entendesse pelo menos o início” – no qual Schenker identifica um arpejamento que leva à nota inicial da *Urlinie* – “compreenderia ao menos a indicação metronômica original” (SCHENKER, 1996b, pp. 5-6).

13

## **Análise da obra**

Para demonstrar as implicações estruturais da Voz Interior, procederemos a uma análise da primeira grande seção da obra, a partir da delimitação formal que propus no artigo de 2001 (Figura 2).

## Humoreske - Plano Geral

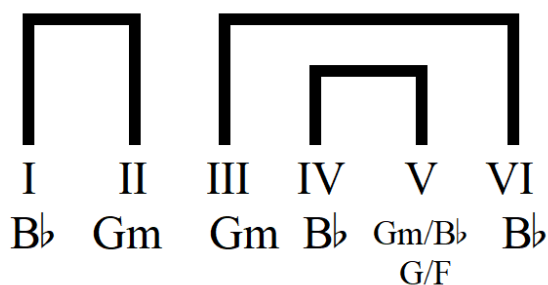


Figura 2 – Esquema geral da *Humoreske Op. 20* de Schumann (BARROS, 2001, p. 18).

14

Chamamos de “primeira grande seção” o trecho que reúne as partes I e II (*Einfach e Hastig*), do c. 1-514. Consideramos apenas os trechos estáveis em Si<sub>♭</sub> maior (c. 1-28) e Sol menor (c. 252-275), com suas respectivas transições e finalizações. Dispensamos as seções intermediárias que não tinham implicações diretas para nossa análise, atendo-nos apenas aos temas principais. A Unidade do trecho é garantida pelas cadências que concluem a parte I e a parte II.<sup>11</sup>

Com uma sonoridade aumentada sobre a tônica, Schumann inicia a peça preparando o IV (Mi<sub>♭</sub> maior) com o  $\hat{6}$  no soprano, grau melódico que funciona como *appoggiatura* do  $\hat{5}$  (Figura 3).

---

<sup>11</sup> Na parte I, a cadência final, apesar de concluir em Si<sub>♭</sub> maior, prepara a seção seguinte ao valorizar o acorde de Sol menor através de sua dominante particular; essa cadência também destaca o  $\hat{3}$  ( $\hat{5}$  de Sol menor) no soprano, que emerge de dentro do acorde de Si<sub>♭</sub> maior. A seção final da parte II apresenta o caminho inverso: inicia em Sol menor e finaliza em Si<sub>♭</sub> maior, numa cadência perfeita e conclusiva (Cf. Figura 5).

Figura 3 – tema inicial em Si $\flat$  maior (c.1 a 8).<sup>12</sup>

Este  $\hat{5}$ , nota inicial da *Urlinie* (*Kopfton*), não encontra de imediato apoio harmônico no I, mas sim em uma sonoridade diminuta que encaminha para a cadência perfeita em Si $\flat$  maior. Porém, o percebemos mais conectado com a estabilidade do I final (c. 8) do que com a sonoridade diminuta que efetivamente se encontra sob ele, numa assincronia entre melodia e baixo.

15

Entre os compassos 8 e 21 (Figura 4), Schumann desenvolve a célula temática inicial em uma progressão que ascende do  $\hat{1}$  ao  $\hat{3}$  (c. 8-16), sobre um  $\flat$ VI tonicizado, para retornar em seguida ao  $\hat{1}$  (c. 20); simultaneamente, delineia uma linha no soprano ( $\hat{8} \rightarrow \hat{7} \rightarrow \hat{6}$ ) que prepara o  $\hat{5}$  no compasso 22. Entre os c. 22-28 repete-se exatamente o que ocorre entre os c. 1-8.

<sup>12</sup> Todos os gráficos analíticos foram elaborados pelo autor deste artigo e posteriormente editorados por Lauro Pecktor.

Figura 4 – Segunda seção do tema inicial em Si<sub>b</sub> maior (c. 8-21).

Conforme adiantamos, não faremos uma análise contínua de toda a primeira grande seção, constituída pelas partes I e II, mas apenas das principais seções temáticas. Retomaremos, portanto, a análise no c. 240, que repete o tema inicial e conclui com uma cadência no c. 250 (Figura 5).

16

Figura 5 – Final da parte I (*Einfach*) (c. 240-251).

A pequena coda (Figura 5, anacruse do c. 248-251) descreve um arpejo que conecta o  $\hat{3}$  no soprano (Ré 5) com o  $\hat{3}$  no registro inferior (Ré 4), o que confere unidade melódica ao trecho. Outros detalhes pontuais merecem atenção: o VI (Sol menor), que aparece no início do compasso 248, é valorizado por sua dominante individual (Ré maior com 7<sup>a</sup>) e prenuncia a tonicização que definirá a região harmônica da segunda parte da peça; a nota Fá#, no mesmo compasso, relaciona-se por enarmonia com a nota Sol<sub>b</sub>, do acorde seguinte (Mi<sub>b</sub> menor, IV<sub>b</sub>3), que reconduz à região de Si<sub>b</sub> maior; a sonoridade da sexta napolitana ( $b$ II<sup>6</sup>) no final acentua a dramaticidade na chegada ao I. As indicações de expressão revelam o caráter delicado e dissolutivo que o compositor imaginou na execução do trecho (Figura 6).





Figura 6 – Coda da parte I (*Einfach*) (SCHUMANN, Breitkopf & Härtel, 1887, anacruse do c. 248-251).

A transição entre os c. 251-252 é muito sutil e está representada na redução analítica a seguir (Figura 7).

Figura 7 – transição entre as partes I (*Einfach*) e II (*Hastig*) (c. 215-252).

A triade de Si<sub>b</sub> maior, com o baixo na respectiva fundamental e o  $\hat{S}$  no soprano, é como que “filtrada” pelo pedal. Com a supressão do soprano e do baixo, o acorde de Si<sub>b</sub> maior passa para a segunda inversão (instável) com o  $\hat{3}$  no soprano. Este  $\hat{3}$ , que já fora anunciado no início da coda, é exatamente a nota inicial da Voz Interior, que, como veremos, coincide em grande medida com a Urlinie da peça. Este acorde de Si<sub>b</sub> maior invertido com o  $\hat{3}$  no soprano surge sem ataque, “de dentro” do acorde em posição fundamental. É notável que seja justamente um acorde saído “de dentro” do acorde anterior a preparar a passagem para a Voz Interior, voz interna, recôndita.

Note-se ainda que o  $\hat{3}$  de  $\text{Si}\flat$  maior (nota Ré), “metamorfoseia-se” em  $\hat{5}$  de Sol menor. Ou seja, tanto na parte I (*Einfach*) como na II (*Hastig*) as respectivas *Urlinies* iniciam pelo  $\hat{5}$ , cada uma em sua própria região harmônica ( $\text{Si}\flat$  maior e Sol menor).

Chegamos ao trecho da *Voz Interior!* A redução na Figura 8 diz respeito às notas efetivamente tocadas ao piano pelo intérprete, localizadas nos pentagramas superior e inferior. Estamos na tonalidade de Sol menor e a frase inicia inequivocamente sobre este acorde, em posição fundamental. O baixo delinea uma grande progressão do I (Sol menor) ao III ( $\text{Si}\flat$  maior), do c. 252-257; nesse ponto o soprano insiste no  $\hat{5}$  sobre uma harmonia de dominante (Ré com 7<sup>a</sup>), enfatizando a suspensão harmônica e o retorno à nota inicial da melodia (c. 257 e 259). A *Urlinie* do trecho perfaz um caminho do  $\hat{5}$  ao  $\hat{3}$ , com diminuições em arabescos na mão direita que orbitam as notas principais. Deve-se observar a presença do  $\hat{2}$  (c. 258) sob o  $\hat{5}$ , constituindo a suspensão final sobre o V.

18

Figura 8 – Primeira seção da *Voz Interior* (c. 252-259).

O material musical é desenvolvido entre os compassos 260 e 268 (Figura 9) em prolongações do  $\hat{5}$  e do  $\hat{4}$ , finalizando numa descida cromática ao  $\hat{1}$  (c. 267). O baixo, por sua vez, delinea uma progressão melódica para o IV (c. 260-263), sucedida por uma outra até o III (c. 264 e 265) e finalmente por uma terceira, que prolonga cromaticamente o IV (c. 265-267). O  $\hat{1}$  melódico (c. 267) não encontra apoio harmônico no I e sim no IV, o que não proporciona um sentido de conclusão, mas de dissolução, reforçado pelo cromatismo no soprano e no baixo e pelo movimento contrário das vozes extremas, que convergem para a nota Sol. Entre os compassos 268 e 275 repete-se literalmente a primeira seção (c. 252-259).

Figura 9 – segunda seção do trecho da Voz Interior (c. 260-268) e repetição da primeira seção (c. 268-275).

A cadência que encerra este trecho é suspensiva, com o  $\hat{5}$  sobre o V; essa suspensão será prolongada<sup>13</sup> através de elaborações temáticas e harmônicas, até o c. 448, quando emerge, de dentro da nota Ré, a primeira parte da Voz Interior, suavemente cantada pelo piano com acompanhamento coral (Figura 10).

Figura 10 – *Humoreske* Op. 20, Voz Interior em versão coral (SCHUMANN, Breitkopf & Härtel, 1887, c. 448-483).

Schumann traz para a superfície da obra a melodia que compositor e intérprete compartilhavam como um segredo, revelando-a aos ouvintes. É como se o ouvinte fosse convidado a entrar em um local sagrado, a partir do qual emana essa música etérea.

O trecho coral se estende por trinta e seis compassos até o c. 483, muito mais do que os oito compassos da primeira frase da Voz Interior em sua aparição original

<sup>13</sup> Da mesma forma que desconsideramos o trecho entre os c. 22-240 por não ter interesse direto para nossa análise, dispensaremos a análise do trecho compreendido entre os c. 276-448.

(c. 252-259). O efeito é de uma suspensão temporal, uma música “fora do tempo e do espaço” – como a harpa eólica descrita por Schumann no estudo Op. 25 n.1 de Chopin. A segunda frase da Voz Interior, todavia, volta a submergir para um plano interior (imaginário) e entre os c. 484 e 499 o piano repete exatamente o que se ouvira antes nos c. 260 e 275 (Cf. Figura 8).

O c. 499 Inicia com a suspensão  $\hat{5}$  sobre V, a mesma que finalizava a seção da Voz Interior (Figuras 8 e 9, c. 252-275).

Figura 11 – Final da seção II (*Hastig*) (c. 499-514).

20

Entre os c. 500-505 (Figura 11), Schumann prepara o retorno para  $\text{Si}_b$  maior num contraponto elegante. O acorde de Fá maior (V/III) gera a expectativa do  $\text{Si}_b$  maior, mas este não virá de imediato, sendo antecedido por um último arroubo melódico, um arabesco que termina em uma melodia descendente ( $\text{Si}_b$ , Lá, Sol, Fá) sobre o  $\text{IV}^6$ , melodia esta que replica o contorno da *Urlinie* e da *Voz Interior* (c. 506-511). No c. 512 o  $\hat{2}$  é preparado por um arpejo ascendente que marca o início da cadência perfeita  $\text{II}\sharp_3 \rightarrow \text{V} \rightarrow \text{I}$ , que conclui o trecho analisado.

A Unidade de todo este trecho pode ser melhor visualizada na figura abaixo, que corresponde a um nível intermediário da análise (Figura 12).

Uma visão ainda mais sintética é proporcionada pela redução seguinte, já mais próxima da *Ursatz* ou Nível Fundamental do trecho analisado (Figura 13).

The image displays two systems of musical notation for the piece "Innere Stimme" from Schumann's A Humoreske, Op. 20. The notation is a Schenkerian reduction, showing the underlying harmonic structure with Roman numerals and measure numbers. The first system covers measures 1 to 248, and the second system covers measures 252 to 514. The score is written in a single system with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat major/C minor). The Roman numerals indicate the harmonic function of the chords, such as IV, II, V, V<sup>4</sup>, V/<sup>b</sup>VI, V/<sup>b</sup>VII, V/IV, V/VI, IV<sup>b5</sup>, and V I. The measure numbers are placed in boxes above the staff. The text "Innere Stimme" is written in the middle of the second system. The score is annotated with various symbols, including accents, slurs, and Roman numerals, indicating the harmonic structure and the Schenkerian reduction.

Figura 12 – Nível Intermediário da redução (c. 1-514).



A partir da análise realizada, ficou claro que a progressão  $\hat{5} \rightarrow \hat{4} \rightarrow \hat{3} \rightarrow \hat{2} \rightarrow \hat{1}$  constitui a Urlinie desta primeira grande seção da *Humoreske* (Figura 13, c. 1-514). Na parte I (*Einfach*), ela estrutura o tema inicial da peça (Figura 3, c. 1-8); na parte II (*Hastig*), a Voz Interior replica esta progressão no modo menor relativo da tonalidade inicial, como uma imagem refletida num espelho (Figura 8, c. 252-259). Esta replicação, porém, não é exata, terminando numa interrupção  $\hat{5}[\hat{4} \rightarrow \hat{3} \rightarrow \hat{2}]$  cujo fechamento se dá com o retorno à tonalidade inicial, no final da primeira grande seção da peça (Figura 11, c. 499-514).

A *Urlinie* sustenta o longo discurso<sup>14</sup>, que, conforme sugere o título da obra, transita rapsodicamente por diferentes “humores”, materializados em elaborações temáticas e tonicizações. Sem abandonar a tensão do grau melódico inicial  $\hat{5}$ , Schumann cria na região de Sol menor um espaço interno, um “vazio” imaterial em que reverbera a Voz Interior. A nota inicial desta linha, o grau melódico  $\hat{3}$ , metamorfoseia-se em  $\hat{5}$  do modo relativo menor (Sol menor) (Figura 7, c. 251-252). Mais adiante, a Voz Interior se torna claramente audível ao emergir brevemente no trecho coral (Figura 10, c. 448-483), para em seguida submergir novamente sob a complexa polifonia do arranjo pianístico. A retomada do  $\hat{5}$  inicial se dá com o retorno da tonalidade de  $Si_b$  maior. Uma breve coda conclui com a *Urlinie* descendo ao  $\hat{1}$ , garantindo a síntese de todo o trecho.

23

Justifica-se, portanto, de um ponto de vista estrutural a idéia de interioridade sugerida por Schumann: essa voz é interior porque se localiza exatamente na metade, no meio da primeira grande seção da *Humoreske* (são 514 compassos ao todo, e a Voz Interior inicia no c. 252); é também interior porque aparece no modo menor, aquele que “contraí, concentra, impulsiona para o sujeito, sabendo ali encontrar o derradeiro canto de refúgio, onde a mais adorável melancolia ama esconder-se”.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> “A unidade conceitual de uma progressão linear significa uma tensão conceitual entre o início e o final da progressão: a nota primária (Kopftön) é mantida até o momento em que a nota conclusiva aparece. Esta tensão e apenas ela gera coerência musical. Em outras palavras, ‘a progressão linear é o único veículo de coerência, de síntese’” (SCHENKER, 1996b, p. 1).

<sup>15</sup> Carta de Goethe a Christian H. Schlosser, datada de 5 de maio de 1815 (SCHUBACK, 1999, p. 44).

Schumann confere à voz interior uma dimensão ideal e arquetípica, como uma ideia platônica. Nesse sentido, o compositor parece apontar para aquilo que Schenker iria apresentar, em forma de teoria, um século mais tarde: a *Urlinie* como germe e síntese da obra.

## Referencias bibliográficas

BARROS, Guilherme A. S. de. “Considerações sobre a ‘Voz Interior’ na Humoreske de Robert Schumann”. Cadernos do Colóquio 2001, Rio de Janeiro: Unirio, ano IV, pp. 54-72, agosto de 2003. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/50/19> (acesso em julho de 2018).

SCHENKER, Heinrich. *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music*. Volume I. Editado por William Drabkin; traduzido por Ian Bent [et al.]. New York: Oxford University Press, 2004a.

\_\_\_\_\_. *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music*. Volume II. Editado por William Drabkin; traduzido por Ian Bent [et al.]. New York: Oxford University Press, 2004b.

\_\_\_\_\_. *The Masterwork in Music: a yearbook: volume 1 (1925)*. Editado por William Drabkin; traduzido por Ian Bent [et al.]. New York: Cambridge University Press, 1996a.

24

\_\_\_\_\_. *The Masterwork in Music: a yearbook: volume 2 (1926)*. Editado por William Drabkin; traduzido por Ian Bent [et al.]. New York: Cambridge University Press, 1996b.

\_\_\_\_\_. *The Art of Performance*. Editado por Heribert Esser; traduzido por Irene Schreier Scott. New York: Oxford University Press, 2000.

SCHUBACK, Maria Sá Cavalcante. *A Doutrina dos Sons de Goethe a Caminho da Música Nova de Webern*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1999.

SCHUMANN, Robert. *Schumann on Music: a selection from the writings*. Editado e traduzido por Henry Pleasants. New York: Dover, 1988.

\_\_\_\_\_. *Humoreske Op. 20*. R.S.58. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887.



# A obra de câmara de Jorge Peixinho

FRANCISCO MONTEIRO

Escola Superior de Educação/P.PORTO (francisco Monteiro@gmail.com)

## Introdução



presente estudo advém fundamentalmente de um projeto de investigação alargado, dedicado à Edição Crítica da Obra de Câmara de Jorge Peixinho (J.P.). Este projeto foi subsidiado pela F.C.T. (Fundação para a Ciência e Tecnologia, Portugal), inserido no C.E.S.E.M. (Centro de Estudos em Sociologia e Estética Musical, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas) (C.E.S.E.M., 2012).

Pretende-se uma reflexão sobre a totalidade da obra de câmara de Jorge Peixinho (J.P.), numa perspetiva global, informada através do estudo dos manuscritos digitalizados presentes no Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa e no C.E.S.E.M., através de partituras (PEIXINHO, 1999), (PEIXINHO, 2004), e através de catálogos atualizados e analisados criticamente, da edição crítica de obras já realizada, e de estudos parciais, dos quais se salientam estudos críticos sobre a obra para piano e sobre a obra vocal, sobre o G.M.C.L. (Grupo de Música Contemporânea de Lisboa), sobre os escritos e o pensamento de J.P., e trabalhos de pesquisa de investigadores como Mário Vieira de Carvalho (CARVALHO, 1998), Evgueni Zoudilquine (ZOULDILKINE, 2002), Francisco Monteiro (MONTEIRO, 2003), (MONTEIRO, 2015), Cláudia Vasconcelos Borges (BORGES, 2005), Cristina Delgado Teixeira (DELGADO TEIXEIRA, 2006), Ana Telles (TELLES, 2012), Paulo Assis (ASSIS, 2012), Pedro Taveira (TAVEIRA, 2012), etc.

## Jorge Peixinho: um retrato

A personalidade de J.P. é das mais salientes na música portuguesa da segunda metade do séc. XX. Trata-se de um homem que marcou todos os que contactou, de um lutador político contra o regime de Salazar e Caetano, de um defensor de uma estética de choque, de vanguarda, contra um conservadorismo burguês reinante em Portugal, de um homem de cultura atento às múltiplas transformações que observava, enfim de um músico multifacetado em diversas ordens:

- a) O pianista, tocando a solo e em formações de câmara obras de Liszt, Debussy, Schönberg, Webern, Stockhausen, Cage e dos seus contemporâneos, atividade que manteve até ao fim da sua vida;
- b) O compositor, com uma vasta obra tocada e gravada, com apresentações em Portugal, França, Itália, Alemanha e em diversas cidades e festivais do Brasil; saliente-se a sua participação em Darmstadt (desde 1963);
- c) O divulgador de música contemporânea, através de cursos específicos (desde 1964) e de comentários a concertos seus e alheios (tal como no concerto de K. Stockhausen em Lisboa, em 1961); e divulgador da música portuguesa além-fronteiras, dando a conhecer novos compositores da sua geração;
- d) O maestro e diretor artístico, dirigindo o G.M.C.L. – Grupo de Música Contemporânea e Lisboa – que fundou em 1970 e do qual foi o mentor fundamental;
- e) O professor e formador de composição e análise, nos Conservatórios do Porto (anos 60) e de Lisboa (anos 80 e 90) e através de cursos de formação contínua para professores;
- f) O artista participante da evolução cultural desde o início dos anos 60, participando dos primeiros *happenings* em Portugal, colaborador e amigo de múltiplos artistas plásticos, poetas, cineastas e músicos em Portugal e no Brasil, tais como Ernesto de Sousa, Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, Mário Falcão, Salette Tavares, Gilberto Mendes, H. J. Koellreutter, etc.

Estas diferentes carreiras e perspectivas de J.P. decorreram de forma interligada e coerente, numa vida repleta de desafios, de vontades e de impulsos, não havendo aparentemente contradições ou antagonismos no seu percurso.

### **Jorge Peixinho e o Brasil**

A ligação de Jorge Peixinho ao Brasil desenvolveu-se em múltiplos contactos e momentos, iniciados em Darmstadt nos cursos de 1968: o contacto e a comunhão de ideias com Gilberto Mendes nesses cursos fizeram desenvolver uma amizade e

camaradagem inicialmente epistolar e depois pessoal. A primeira viagem de J.P. ao Brasil foi em 1970, para participar no Festival de Música de Curitiba, apresentando-se também em São Paulo e Santos; nesse mesmo ano regressa para o II Festival de Música de Guanabara, Rio de Janeiro. (PASCOAL, 2012, PESSANHA DE MENEZES, 2016). Logo apareceram entrevistas em jornais portugueses e brasileiros: *Vida Mundial* 6/3/1970, *O Globo* 7/5/1970, *Estado de S. Paulo, suplemento literário*, 23/5/1970 (ASSIS, 2010). E, na sequência de tão frutuoso contactos, há a possibilidade de J.P. emigrar para o Brasil e leccionar na Universidade de Brasília. Como investigou Pessanha de Menezes (PESSANHA DE MENEZES, 2016), tal vontade não se veio a realizar por dificuldades financeiras, tal como referido em carta pelo Chefe do Departamento de Música da Universidade de Brasília, Conrado José de Marco. J.P. voltou ao Brasil ainda em 1978, 1982, 1984, 1985, 1986, 1990, 1991 e 1994 (PESSANHA DE MENEZES, 2016), desenvolvendo contactos com múltiplos compositores e intérpretes brasileiros.

Algumas obras de câmara de J.P. têm uma referência clara no Brasil, tal como *Villalbarosa... homenagem a Villa-Lobos* de 1987, peça para piano solo dedicada a Gilberto Mendes. Mas da maior relevância é a obra *Greetings, Lied für H. J. K.*, terminada, segundo o manuscrito, a 7 de dezembro de 1984, para mezzo-soprano, flauta, fagote, violoncelo e percussão. J.P., em 1984, recebe um convite da cantora alemã/brasileira Margarita Schack para compor uma obra para o 70º aniversário do seu companheiro, o compositor Hans Joachim Koellreutter (1915-2005). Esta obra, algo definidora de muitas características musicais e interpessoais do compositor, foi estreada pelo *Grupo Juntos Música Nova*, gravada e editada em 1986 na colecção PRO-MEMUS (Ministério da Cultura – Funarte), com o nome *Koellreutter 70* (TAVEIRA, 2012).

27

### **A Obra Câmara de 1 a 5 instrumentos: uma perspectiva geral do *corpus***

A obra de J.P. é bastante vasta: cerca de 173 peças para diferentes grupos, incluindo diferentes versões da mesma obra. Tendo sido necessário colocar alguns limites para o projeto de Edição Crítica das Obras de Câmara, optou-se por estabelecer o limite máximo de 5 instrumentos. O *corpus* é, ainda, bastante vasto:

cerca de 95 peças, incluindo versões diversas (para diferentes instrumentos, recomposições e reelaborações).

Apresenta-se aqui a lista total, considerando os códigos dos manuscritos presentes no catálogo de José Machado (MACHADO, 2002) e aferidos no projeto acima referido (C.E.S.E.M., 2012), o ano de composição, o título, o número de instrumentos e de vozes. Refira-se, desde logo, diferentes versões (algumas incompletas) de algumas obras.

Código	Ano	Obras	Total de Instrumentos	Total de Vozes
JP001	1959	Cinco Pequenas Peças para Piano	1	0
JP002	1959	Due Expressioni	2	0
JP003 a	1959	Fascinação	2	1
JP003 b	1959	Fascinação	2	1
JP009 III a	1959	Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero...a	4	1
JP004 a	1960	A Cabeça do Grifo	2	1
JP004 b	1960	A Cabeça do Grifo I	2	1
JP005	1960	Episódios	4	0
JP006	1960	Evocação Romântica	6	0
JP013	1961	Sucessões Simétricas I	1	0
JP011	1961	Dois Pequenos Estudos para Aldo Hans	2	0
JP012	1961	Imagens Sonoras	2	0
JP015 a/b	1962	Estrela	1	1
JP016 a	1963	Collage	2	0
JP023	1964	Sequência - domino	4	0
JP019 a	1964	Dominó	4	0
JP020	1964	Dominó. Struttura	4	0
JP016 b	1965	Collage b	2	0
JP028 a	1966	Recitativo III	3	0
JP025	1966	Coração Habitado - 1ª parte	3	1
JP029	1966	Fascinação	5	0
JP0310a	1967	Harmônicos I	1	0
JP037	1969	Estudo I. Mémoire d'une presence absente	1	0
JP0310b	1969	Harmônicos I 2	2	0
JP028 b	1969	Recitativo III	3	0
JP0410a	1970	Estudo II	1	0
JP040	1970	CDE	4	0
JP044 a	1970	As Quatro Estações	4	0
JP048	1971	Récit	1	0
JP049	1971	Recitativo II	2	2

JP047 c	1971	Nocturnal I	7	0
JP047 b	1971	Nocturnal II	6	1
	1971	Nocturnal II b		
JP0410b	1972	Estudo II b	1	0
JP055	1972	Recitativo I	1	0
JP057	1972	Welkom	2	0
JP051	1972	A Lira Destemperada	2	1
JP044 b	1972	As Quatro Estações	4	0
JP072	1976	Estudo III em si, maior	1	0
JP074	1976	Solo	1	0
JP070	1976	Canto da Sibila	3	0
JP071	1976	Elegia	4	0
JP069	1976	A Aurora do Socialismo. Madrigale Capriccioso	5	0
JP076 a	1977	Lov	1	0
JP076 b	1977	Lov	2	0
JP076 c	1977	Lov	2	0
JP076 d	1978	Lov I. Canção Sem Palavras	2	0
JP078	1978	Madrigal II	5	0
JP082 a	1979	Faites Vos Jeux, Mes Dames Messieurs!	4	0
JP009 III c	1980	Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero...c	4	0
JP086	1980	Warsaw Workshop Waltz	4	0
JP009 III b	1980	Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero... b	4	1
JP009 III d	1980	Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero...d	5	0
JP089 a	1981	Music Box (esboços)	1	0
JP090	1981	Novo Canto da Sibila	3	0
JP004 c	1981	A Cabeça do Grifo II	3	1
JP088	1981	Leves Véus Velam	3	1
JP091	1981	Serenata per A	4	0
JP094	1982	L'Oiseau-Lyre	1	0
JP097 a	1982	Sax-Blue	1	0
JP097 b	1982	Sax-Blue	2	0
JP097 c	1982	Sax-Blue	2	0
JP098 a	1982	Ulivi Aspri e Forti I	1	1
JP097 d	1982	Sax-Blue	3	0
JP095	1982	Madame Borbolet(r)a	6	0
JP092 a	1982	Ciclo-Valsa	6	1
JP076 e	1983	Lov II	3	0
JP097 e	1984	Sax-Blue	1	0
JP102	1984	Estudo IV. Para uma corda só	1	0
JP105	1984	Red Sweet Tango	1	0
JP097 f	1984	Sax-Blue	2	0

JP092 b	1984	Ciclo-Valsa II	3	1
JP103	1984	Greetings, Lied für H. J. K	4	1
JP110	1985	The Missing Miss	1	0
JP089 b	1985	Music Box (definitivo)	1	0
JP109	1985	Remake	4	0
JP0310c	1986	Harmónicos I 2 b	4	0
JP116	1987	Villalbarosa	1	0
JP114	1987	O Quadrado Azul	4	0
JP115	1987	Sine Nomine	10, var.	1
JP117	1988	Aquela Tarde. Epitáfio a Joly Braga Santos	1	0
JP122	1989	Passage Intérieur	5	0
JP126	1990	Glosa I	1	0
JP127	1990	Glosa III	1	0
JP128	1990	Glosa IV	1	0
JP124	1990	Cantos de Sophia	1	1
JP125	1990	Fantasia-Impromptu	2	0
JP131	1992	Estudo V. Die Reihe-Courant	1	0
JP134	1992	Glosa II	1	0
JP135	1992	In Folio. Para Contança	1	0
JP136	1992	Nocturno	1	0
JP137	1993	Nocturno no Cabo do Mundo. Sonata para 3 pianos	3	0
JP019 b	1994	Dominó	4	0
JP138	1994	... A Silenciosa rosa / Rio do tempo	5	0

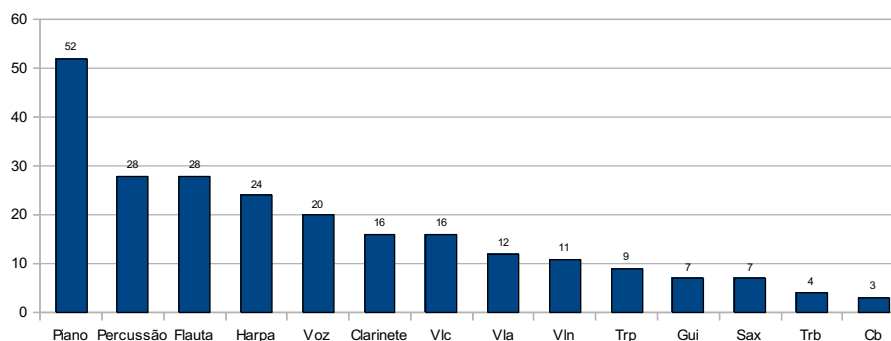
Quadro 1: as obras de câmara de J.P.

30

## Instrumentos

J.P. escreveu para instrumentos muito diversos, incluindo instrumentos como guitarra elétrica, bateria e viola da gamba. Aparecem, também, referências a “instrumentinhos” tocados pelos diversos instrumentistas de instrumentos mais usuais. Trata-se de grupos de instrumentos diversos tais como harmónica de boca, pratos suspensos, crócalos, pequenos instrumentos de percussão e brinquedos/objetos diversos que produzem som. Está também muito presente a eletroacústica – em fita magnética – inserida em cerca de 20 obras de câmara.

Alguns instrumentos destacam-se pelo elevado número de obras que os incluem: piano, percussão, flauta, harpa, voz, clarinete e violoncelo.



Quadro 2: nº de vezes que J.P. utilizou cada instrumento nas obras de câmara

Tendo sido J.P. um pianista profissional com uma carreira que manteve até ao fim da sua vida, é natural que tivesse escrito um grande número de obras usando o seu instrumento. E há, desde logo, um número elevado que somente inclui piano: 18 obras para piano solo, uma para 2 pianos (ou duas, incluindo-se uma versão de *Harmónicos* para 2 pianos) e uma outra para 3 pianos.

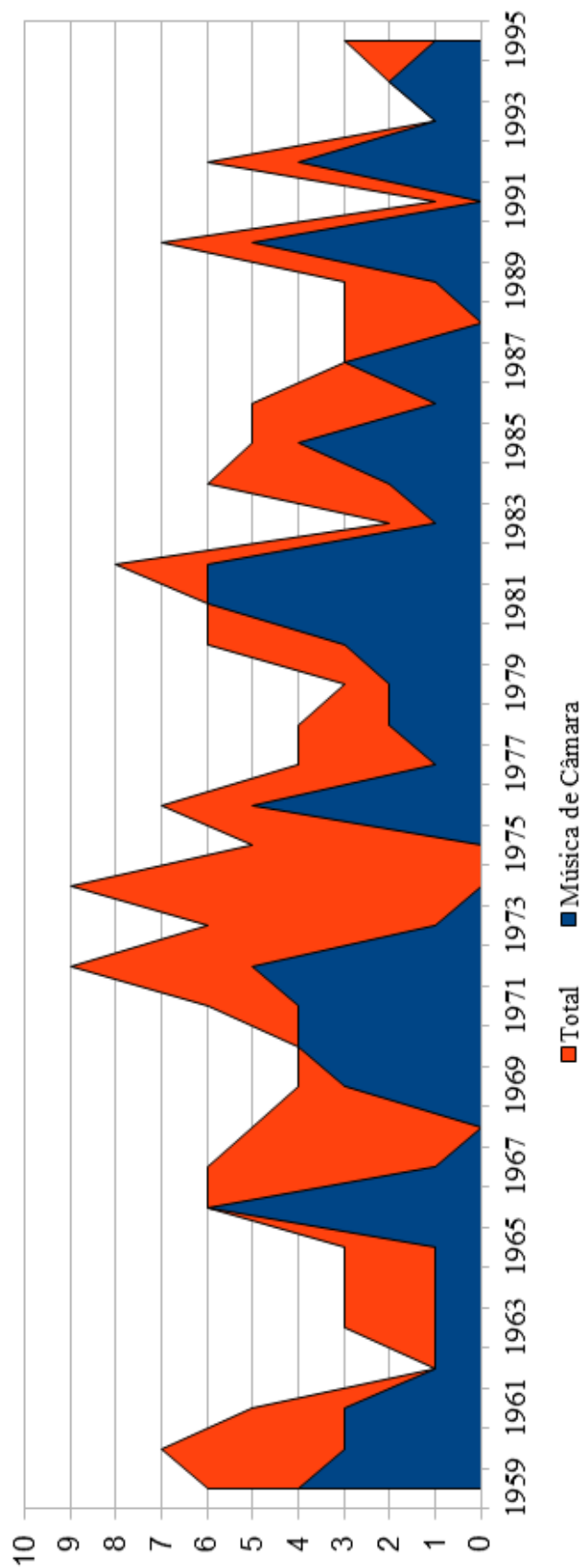
Observa-se, ainda, o elevado número de peças que compôs incluindo instrumentos que os seus amigos e colaboradores mais próximos tocavam: Carlos Franco (flauta), Clotilde Rosa (harpa), Catarina Latino (percussão), António Oliveira e Silva (viola), Luísa de Vasconcelos (violoncelo), Maria João Serrão e Manuela Sá (voz), Lopes e Silva (guitarra), António Saiote (clarinete), etc. (TELLES, 2012). Destacam-se *ensembles* que contém simultaneamente flauta e harpa (14 peças), 9 contendo piano e violoncelo, 8 contendo piano e flauta, 8 com voz e piano, também 8 com flauta e percussão, 7 com piano e percussão, incluindo as reorquestrações de obras anteriores. Assim se observa, também, o que foi o núcleo duro do G.M.C.L., em especial nos anos de 70 e 80 (TELLES, 2012).

31

### Distribuição ao longo de tempo e número de obras

A distribuição das obras de câmara ao longo dos anos é bastante equilibrada, com pequenos hiatos onde a produção para maiores grupos está presente (Quadro 3).

O ritmo geral de composição teve eventualmente os anos maiores entre 1970 e 1986, havendo nitidamente alguma diminuição a partir deste ano, mais acentuadamente nos anos finais da sua vida, de 1993 até 95. Recorde-se que J.P. começou a exercer atividade docente no Conservatório de Lisboa em 1985, tendo tido problemas graves de saúde nos anos finais da sua vida.



Quadro 3: obras de câmara e total de obras de J.P.

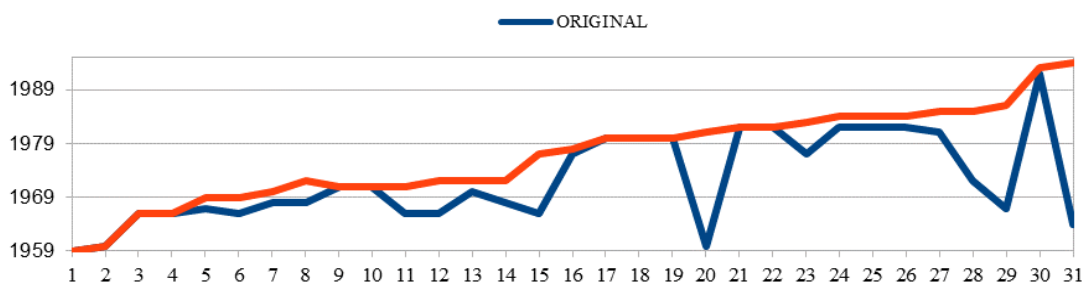


## Revisões, adaptações, transcrições, transformações

Um grande número de obras sofreu transformações muito diversas: revisões de índole académica (incentivo de professores), revisões um pouco maiores, transposições para outras tessituras, re-instrumentações com nenhuma ou maiores adaptações, aumento de instrumentos, alargamento das peças, recomposição com o mesmo material base, etc.

Não parece haver qualquer complexo ou recusa de obras já com décadas, tendo J.P. as incorporado e adaptado ao seu repertório do momento. Tal se deve, entre outros, à necessidade de voltar a apresentar peças antigas, por vezes ouvidas em público muito poucas vezes, e ainda à necessidade de encontrar obras (ou revisões das mesmas) que renovassem o seu repertório e o do seu Grupo G.M.C.L.

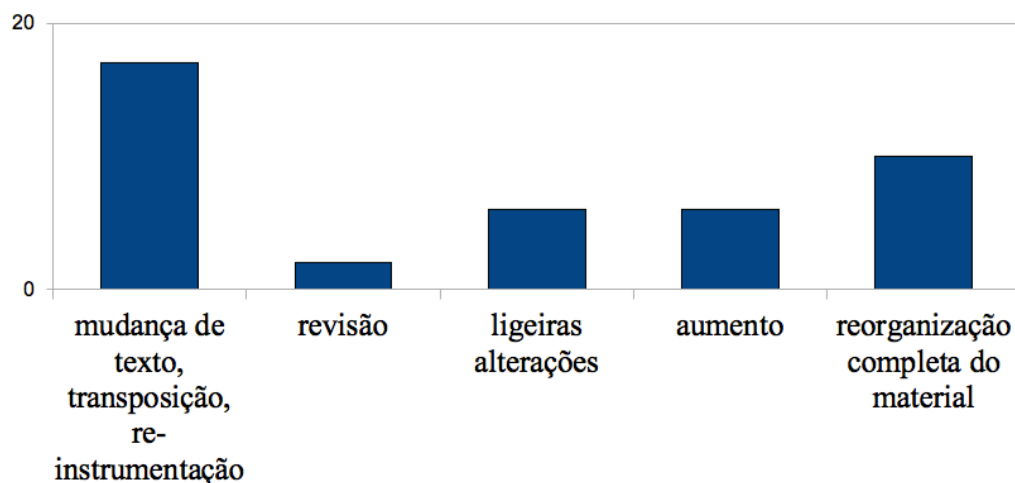
Interessante é, também, o fato de J.P. procurar várias vezes peças bastante mais antigas e transformá-las: dois casos paradigmáticos são a reescrita em 1981 de *Cabeça do Grifo* (1960) e em 1994 o trabalho com *Domino* de 1964.



Quadro 4: obras de câmara revistas.

Foram analisados os tipos de revisões das diversas obras, divididos em diferentes categorias:

- Mudança de texto, transposição, re-instrumentação sem alterações;
- Revisão (correções académicas, muito ligeiras correções de escrita e de gestos musicais);
- Ligeiras alterações (alteração completa da orquestração, pequenas alterações de notas e gestos, ornamentação);
- Aumento da peça (maior desenvolvimento do material, acrescento de novo material);
- Reorganização e novo desenvolvimento completo do material.



Quadro 5: tipo de revisões.

É nítida a desproporção entre estes diversos aspetos, em especial o elevado número de obras que foi remodelado – recomposto – integralmente e aumentado, mostrando um interesse de J.P. nesta maneira de trabalhar. Lembremo-nos de obras como *Sucessões Simétricas I* (para piano e depois para orquestra, não incluídas neste estudo de música de câmara), ou então nas obras que derivaram de composições anteriores para música de cena (os diversos *Recitativos*, *Situações 66*, *Estudo II* com 2 versões e *Remake*, e *Lov* nas suas 3 versões.

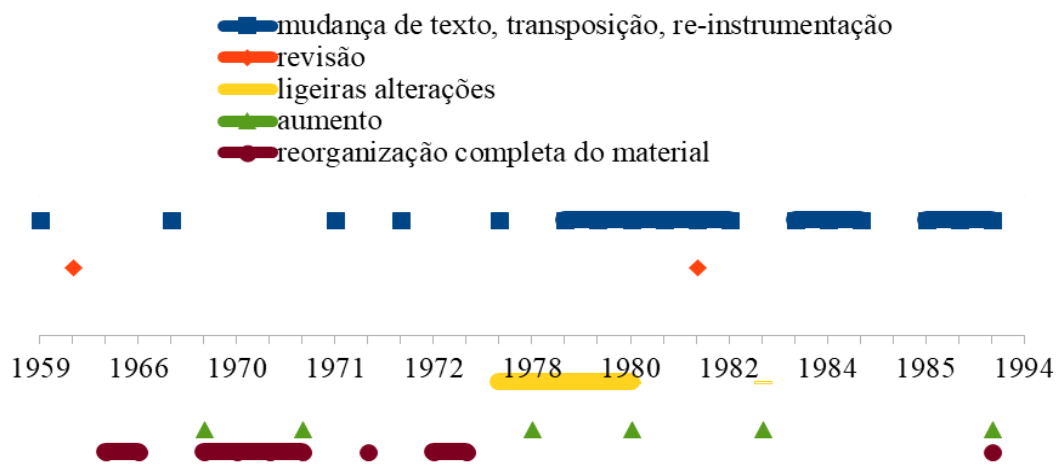
34

ORIGINAL	DATA DE REVISÃO	NOME	TIPO DE TRANSFORMAÇÃO
1959	1959	Fascinação	mudança de texto para vocalizo
1960	1960	A Cabeça do Grifo I	correções a uma peça académica
1966	1966	Recitativo III	peça baseada na música de cena para “O gebo e a sombra”
1966	1966	Situações 66	a partir da música de cena para “diário de um louco”
1967	1969	Harmónicos I 2	a mesma proposta para outros instrumentos
1966	1969	Recitativo III	re-elaboração do material e aumento. Inclui integralmente “Recitativo I”
1968	1970	Estudo II a	a partir da música de cena para “As Quatro Estações”, de Arnold Wesker.
1968	1972	As Quatro Estações	a partir da música de cena para “As Quatro Estações”, de Arnold Wesker.
1971	1971	Nocturnal II	grande aumento e re-instrumentação (com parte de voz extra, e flauta b) da versão I (de 3 páginas para 9)
1971	1971	Nocturnal II b	versão onde substitui a flauta b por vibrafone, a viola por clarinete baixo e pequenas rasuras a lápis
1966	1971	Recitativo II	peça baseada na música de cena para “O gebo e a sombra”

1966	1972	Recitativo I	peça incluída na música de cena para “O gebo e a sombra”
1970	1972	Estudo II b	re-elaboração completa do material
1968	1972	As Quatro Estações (definitiva)	Revisão definitiva de 1970, a partir da música de cena para “As Quatro Estações”, de Arnold Wesker
1966	1977	Lov	passagem para uma peça para piano de música de cena “Acto sem palavras”, de S. Beckett
1977	1978	Lov I. Canção Sem Palavras	acrescento de um novo instrumento – flauta - e re-elaboração/revisão do material. Junção de uma parte final (citação de “Morte de Isolda”, R. Wagner)
1980	1980	Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero...c	nova instrumentação e adaptação
1980	1980	Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero... b	nova instrumentação e adaptação
1980	1980	Ah! A angústia, a raiva vil, o desespero...d	nova instrumentação, adaptação e acrescento de material novo (violoncelo)
1960	1981	A Cabeça do Grifo II	nova instrumentação e ligeira adaptação
1982	1982	Sax-Blue	versão com correções
1982	1982	Sax-Blue	novas versões com mais instrumentos, música muito semelhante
1977	1983	Lov II	acrescento de um novo instrumento com parte completamente diferente (novo solo)
1982	1984	Sax-Blue	novas versões com mais instrumentos, música muito semelhante
1982	1984	Sax-Blue	novas versões com mais instrumentos, música muito semelhante
1982	1984	Ciclo-Valsa II	re-instrumentação de peça com menos partes (tempo sempre aleatório)
1981	1985	Music Box b	(perdida)
1972	1985	Remake	reinstrumentação e muito ligeira adaptação de peça de piano estudo ii b
1967	1986	Harmónicos I 2 b	a mesma proposta para outros instrumentos
1992	1993	Nocturno no Cabo do Mundo. Sonata para 3 pianos	adaptação e aumento do material para 3 pianos de peça para 1 piano solo
1964	1994	Dominó	(por estudar)

Quadro 6: quadro total de revisões

Nota-se, ainda, que alguma tendência inicial por transformações mais profundas pode ter sido preterida a partir de 1980 por outro tipo de transformações menos radicais.



Quadro 7: tipos de revisões ao longo dos anos.

### As técnicas usadas

Na sequência de trabalhos anteriores referentes à música para piano, foi feita uma análise de todas as obras de câmara que, através de parâmetros técnicos e, assim, também estéticos, pudesse refletir uma caracterização das obras e da sua evolução.

36

Num estudo prévio sobre a música para piano foi utilizada uma tabela de tópicos com as categorizações (não exclusivas) “Utilização de sons experimentais”, “Punctilismo/para-serialismo”, “Harmonia para tonal”, “Repetição” e “Ironia/citação”. Os resultados foram interessantes: destacam-se 1 - um interesse muito especial do compositor pela harmonia através do uso de acordes (pós-tonais) encadeados e desenvolvidos noutros semelhantes e 2 - por um certo ecleticismo de técnicas, não havendo tendências relacionadas com o decurso do tempo.

Foi renovado este estudo, agora aplicado às obras de 1 a 5 instrumentos. Os parâmetros foram também aumentados: acrescentaram-se parâmetros métricos (“Métrica repetitiva/medida”, “Métrica irregular e muito livre”), foi inserido o uso de “Improvisação” e o uso de elementos “Aleatórios” (que não improvisação), refletindo, neste caso, obras de estrutura aleatória onde o intérprete escolhe o seu caminho por entre as macroestruturas propostas.

### Justificação dos parâmetros

Os diversos parâmetros propostos têm o seu fundamento nas próprias obras de J.P., consistindo, também, em propostas de entendimento estético na maneira como são usadas e compreendidas as técnicas usadas.

### **1. Punctilismo/para-serialismo:**

Trata-se, aqui, de um pressuposto técnico com fortes repercussões estéticas, próprio dos anos 50/60 e muito comentado por J.P., tratado em geral como “para-serialismo”, com uso de:

- a) técnicas próprias do dodecafonismo segundo a 2ª Escola de Viena,
- b) de técnicas de permutação com séries de 12 notas,
- c) o uso não académico (sem obediência total às regras) de séries de sons, ritmos e dinâmicas diferentes;

Mas também se trata do uso de notas cuja tessitura não configura uma melodia segundo os parâmetros românticos:

- a) graus conjuntos e distâncias menores que a oitava como meros fenómenos estatísticos ou contingências instrumentais,
- b) alternância entre sons os mais diferenciados possível.

Estes gestos musicais, com um aspeto visual e sonoro característico, são muito comuns ao longo de toda a obra de J.P., mantendo, por vezes, uma certa consistência em termos intervalares e/ou gestuais. Na escrita para piano aparecem desenhos extraordinariamente semelhantes nas obras *Sucessões Simétricas* (1961) para piano solo, em *Estrela* para canto e piano (1962), no *Estudo I* para piano solo (1969), em *Serenata per A* (1981) para grupo instrumental com piano, em *Villalbarosa* (1987) para piano solo, e em *Glosa 1* também para piano solo (1990).

Destaca-se, no entanto, os anos entre 1980 e 1987, pelo menor interesse do compositor neste tipo de técnicas, aparecendo mais o uso de citações, de harmonias pós-tonais (ou para-tonais) e mesmo da repetição sucessiva de gestos musicais.

### **2. Métrica predominantemente repetitiva/medida:**

Trata-se, aqui, do uso de compassos, mesmo que haja para cada compasso um número de tempos diferente.

Esta atitude métrica de J.P., inicialmente prevalecente, convive, nalgumas obras, com um outro tipo de métrica, mais livre e não medida, correspondendo a uma outra métrica irregular e livre.

### **3. Métrica irregular e muito livre:**

A marcação do tempo, neste caso, é por segundos (ou por grupos de segundos), ou também por aproximação a um grafismo da partitura, por vezes sem qualquer barra de compasso ou outra marcação.

Aparece consistentemente a partir de *Collage* (1963) para 2 pianos, onde uma métrica repetitiva alterna com outras mais livres, e torna-se uma característica da obra de J.P.

### **4. Sonoridades experimentais/técnicas alargadas:**

Este critério, talvez já não justificável na qualificação da música de hoje, foi premente no séc. XX. Nos anos 60 a 80 configurou uma pertença estética que remetia para a vanguarda, para John Cage e outros compositores experimentalistas, bem como para o uso informal – em técnicas alargadas – dos instrumentos e das sonoridades.

No caso de J.P. é uma constante ao longo de toda a sua vida, uma característica de muitas das suas obras. Está particularmente presente na obra de 1984 *Greetings, Lied für H. J. K.*, para flauta, fagote, violoncelo, percussão e voz: não existe um texto poético, mas vogais, consoantes, sons de respirações, efeitos com a mão na boca, em geral subtraídos do nome do dedicatário Hans Joachim Koellreutter.

### **5. Aleatório:**

Neste estudo o aleatório refere-se:

- a) a ser o próprio músico a decidir o percurso interpretativo perante as propostas de J.P., organizando a peça à sua vontade, e
- b) a ser o músico a decidir quando tocar a sua parte ou quantas vezes repetir, geralmente em obras de conjunto mais alargado.

Estando presente a partir de *Collage* para 2 pianos, aparece somente algumas vezes: as diferentes versões de *Domino*, o *Solo* para contrabaixo solo, e nas obras de

ensemble *Aurora do Socialismo*, *Sine Nomine* e *Ciclo Valsa*. Não parece ser uma constante na obra de J.P., embora a sua aparente aproximação estética o fizesse supor.

## 6. Ironia/citação:

Este parâmetro refere-se ao uso de elementos – de gestos – de forte cariz “histórico”, com um entendimento estratificado ao longo da história da música, mas inseridos num contexto diferente, atual. Referidos já em Adorno “Quasi una fantasia” (ADORNO, 1982), muito presentes na cultura dos últimos anos (LESSIG, 2008), possuem uma dupla carga enquanto contraste com o presente e enquanto possuidores de um sedimento expressivo histórico. São elementos de diversa ordem, desde citações, emulações de estilos, acordes tradicionais que somente se entendem na sua perplexidade perante o restante material, enfim ironias diversas. Excluem-se as auto-citações, podendo-se confundir estas com elementos (motivos, técnicas) de um estilo pessoal. Alguns são paradigmáticos: o famoso acorde de Tristão, que aparece em múltiplas obras de J.P., o uso de acordes tonais (Si bemol Maior no *Estudo III*), uso insistente das cordas soltas em *The Missing Miss* para violino solo, o uso descarado de material tonal em *Music Box* para piano e 3 caixas de música, na *Warsaw Waltz* e no *Ciclo Valsa* para *ensemble*.

Inicia-se claramente em 1969, – em *Lov*, para piano e “instrumentinhos”, com uma citação do acorde de Tristão, ou então em 1967, com a peça *Harmónicos* (improvisação para piano sobre notas precisas que formam uma série de harmónicos), aparecendo ao longo de toda a sua obra. Mas a citação do acorde de Tristão aparece-nos já, de forma muito fugaz, nas *Sucessões Simétricas I* para piano solo, de 1961 (primeiras 4 notas do compasso 24).

## 7. Harmonia pós-tonal:

A harmonia é um elemento fundamental em quase toda a música de J.P.: caracteriza-se pela sucessão de sons simultâneos, em acordes, entendidos estes não na sua aceção de sobreposições de terceiras, mas na consistência da própria simultaneidade; e, em geral, não são o resultado de mais ou menos complexas tramas contrapontísticas. Por vezes estes acordes lembram-nos o sistema tonal,

outras demonstram uma mera intenção de sucessão harmónica. É uma característica da obra de Jorge Peixinho, aparecendo sobretudo a partir de 1966 (*Coração Habitado*), mas sendo uma perspectiva da maior importância nas últimas obras do compositor.

## 8. Repetição:

Entende-se aqui a repetição sucessiva de elementos simples (acordes, notas) ou a repetição de um mesmo acorde – ou campo harmónico muito limitado (3, 4 notas) – de maneira persistente, numa passagem de uma obra. A sua audição e reconhecimento são imediatos, embora não tenham geralmente a consistência dos conhecidos minimalistas repetitivos: o minimalismo não parece ser um critério interessante em J.P., nem tão pouco o modalismo destes compositores norte americanos.

A repetição é um elemento contrastante em J.P., marcado pela sua oposição ao serialismo mais tradicional e historicamente sedimentado nos anos 50/60. Aparece claramente pela primeira vez em *Harmónicos* (1967) e predominantemente entre 1981 e 1987, mas também aparece como repetição de um mesmo som em *Sucessões Simétricas I*.

40

## 9. Improvisação:

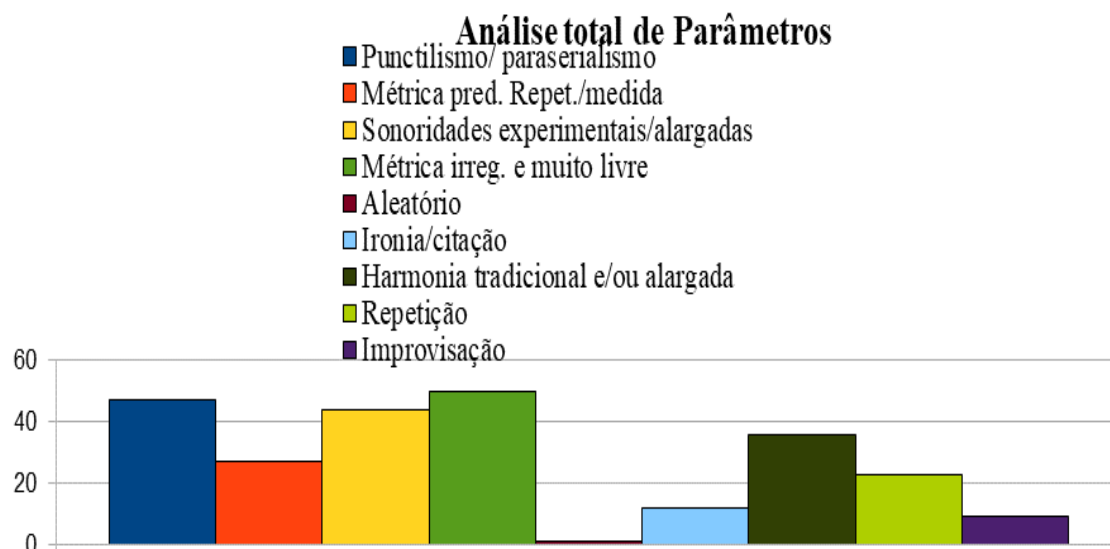
Este parâmetro refere-se a passagens onde o compositor propõe, de forma mais ou menos controlada, que o músico toque alturas e/ou ritmos à sua escolha, ou que repita com variações improvisadas curtas sequências e gestos musicais. O grau de indeterminação do que acontece é elevado, mercê das próprias escolhas individuais dos músicos. A escrita gráfica, presente em algumas (poucas) obras é, também, um incentivo a esta prática.

Na obra de Câmara de J.P. aparece a partir de *Harmónicos* – obra totalmente improvisada – e também em *Estudo I. Mémoire d'une presence absente*, mas ainda nos diferentes *Recitativos* e noutras obras posteriores.

Não sendo um fator marcante na obra de J.P. é também um parâmetro diferenciador.



## Visão global dos parâmetros



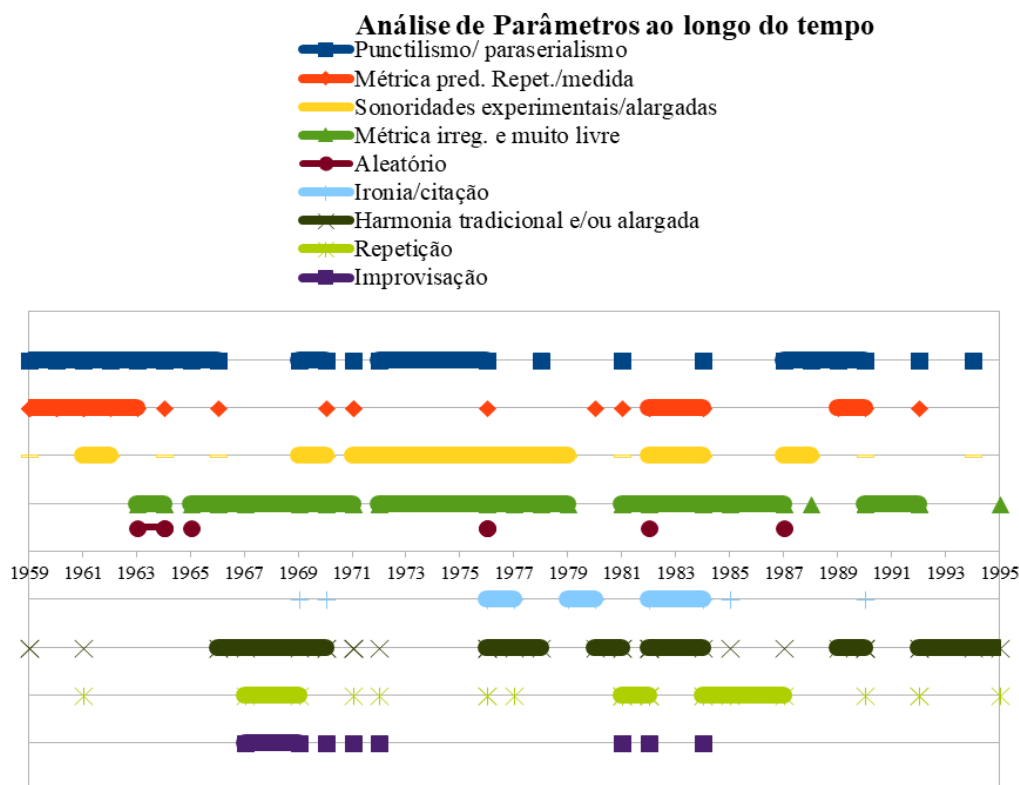
Quadro 8: análise comparativa dos parâmetros.

Uma visão global destes parâmetros mostra a dificuldade de se perceber tendências divergentes em termos técnicos e estéticos.

41

Parece que J.P. foi-se apropriando de diferentes técnicas, usando-as de uma maneira autónoma relativamente aos pressupostos estéticos inerentes, inserindo-as ou não a partir das suas necessidades expressivas. E estas são consistentes através de alguns elementos preponderantes:

- 1) A preponderância de métricas irregulares, livres;
- 2) O experimentalismo e a informalidade sonora através do uso integral e alargado dos instrumentos;
- 3) O uso daquilo a que J.P. chamou para-serialismo como técnica preponderante, mas não exclusiva, podendo coexistir até na mesma obra com outras técnicas opostas (harmonias diversas, ironia/citação, repetição);
- 4) A simultaneidade sonora, a harmonia, sempre presente de uma ou outra forma.



Quadro 9: análise comparativa dos parâmetros ao longo do tempo.

42

Parece que nos primeiros anos entre 1959 e 1966 as opções de J.P. dirigiram-se mais para técnicas dodecafônicas e para-seriais, havendo depois algumas tentativas em aspectos aleatórios (um pouco à imagem da passagem do serialismo integral para estruturas aleatórias em Boulez e Stockhausen); a esta fase corresponde ainda o uso de métricas de índole definida e repetitiva.

A partir de então as métricas mais livres predominam assim como um interesse basilar na harmonia, pontuada aqui e além pela ironia/citação, usando ainda a repetição e, mais esparsamente, a improvisação. Em *...Silenciosa Rosa/Rio do tempo* (datada maio de 1994), para flauta, trio de cordas e harpa, J.P. utiliza material harmônico e melódico presente em também em *Nocturno* para piano solo, de 1992, destacando-se a persistência (mesmo obsessiva) em acordes que se vão encadeando e modificando, pontuados por outros elementos de cariz melódico, tímbrico e rítmico. Igualmente na obra *Passage Intérieur* (datada 18 de setembro de 1989), para saxofone, guitarra elétrica, guitarra baixo, sintetizador, percussão e banda magnética, J.P. desenvolveu a sua música a partir de um contínuo harmônico

pontuado por elementos muito diversos, próprios das características idiomáticas dos instrumentos.

## Conclusão

Alguns pontos parecem ser relevantes num resumo deste estudo:

- J.P. não se inibiu em rever obras anteriores – mesmo antigas – no seu catálogo, retomando-as com maiores ou menores alterações;
- O material musical nas obras de J.P. circula livremente entre peças e entre épocas diferentes, aparecendo gestos punctilísticos semelhantes em diferentes peças, passagens semelhantes retomadas em obras de conjunto (p. ex. *Warsaw Waltz*, *Sine Nomine*, *Ciclo-Valsa*, *Glosas*);
- A persistência ao longo das suas obras de câmara de 4 dos parâmetros analisados – métrica livre, sonoridades experimentais, para-serialismo, harmonia pós-tonal;
- A coexistência, na mesma obra, de parâmetros opostos em termos históricos e estéticos;
- O uso de diferentes técnicas fugindo a perspectivas estéticas (filiações estéticas/históricas) mais rígidas: o uso não minimalista das repetições, o para-serialismo, a harmonia pós-tonal, a ironia e a citação, a coexistência de técnicas opostas.

O monolitismo estético das correntes da vanguarda histórica, protagonizadas por Darmstadt dos anos 50 e 60, ou pelo experimentalismo de John Cage e descendentes, não é uma marca de J.P.; talvez estas correntes, da maior importância na sua formação técnica e estética, sejam um lugar de revisitação constante, numa crítica persistente sobre a criação contemporânea e a sua função social e estética, mas não se afiguram como únicas no panorama da música de câmara de J.P., ou sequer numa parte dele. E é interessante que J.P., como músico, persistiu em mostrar, durante toda a sua carreira, obras de John Cage e de outros compositores, numa atitude de choque a um público mais conservador: o J.P. músico teria uma função sociocultural determinante, enquanto o J.P. compositor teria pulsões criadoras autónomas, nem sempre coincidentes com essa vertente ética.

A ideia de que existe um desvio, uma nova tendência na obra de J.P. a partir de determinada altura (meados de 60? anos 80?), eventualmente mais lírica, mais expressiva, eventualmente neorromântica ou pós-moderna, parece não ter justificação nas obras de câmara; percebe-se, desde cedo, o crescente interesse do compositor por técnicas tais como a repetição, a ironia, e a harmonia pós-tonal.

O ecletismo próprio de outros compositores como Filipe Pires (1934-2015), onde as diversas técnicas coexistem em obras diferenciadas, não é também característica de J.P.: poucas são as obras – e caracteristicamente experimentais e/ou académicas – que se podem filiar claramente numa corrente técnica/estética precisa; entre estas evidenciam-se obras até 1963, ano das primeiras *Collage*, tendo o compositor apenas 23 anos.

Assim, parecem não ter justificação divisões do total das obras de J.P.: saliente-se uma persistência nos mesmos parâmetros e na mesma forma de inclusão de diferentes técnicas/lugares estéticos, em especial depois de 1967 (data de *Harmónicos I*, ainda no jovem J.P.). Também a ideia de que as *Collage* para 2 pianos teriam um carácter pontual e/ou académico parece carecer de alguma revisão: embora algo monolítica em termos estéticos, esta obra de 1963 é o primeiro momento onde, para além do serialismo e para-serialismo característico, J.P. inclui métricas livres e processos aleatórios. De igual maneira muitas das tendências mais expressivas, harmónicas, ou mesmo a citação de Wagner, aparecem já em *Sucessões Simétricas I*, de 1961, quando J.P. era ainda um jovem de 21 anos.

44

Característico de J.P. é, assim, a procura de uma linguagem sincrética, que englobe criticamente diferentes técnicas, ironizando com as mesmas a par e passo, ironizando consigo mesmo nas autocitações e na circulação do material em diversas peças ao longo da sua vida, não perdendo a ideia fulcral de uma música atuante esteticamente e, a partir daí, também socialmente. Sendo algumas passagens de obras eventualmente chocantes para um público mais rígido, essas mesmas obras são, em geral, extremamente atuantes expressivamente, procurando tocar o seu público de uma maneira imediata: esse choque parece ser, também, mais um momento expressivo, uma outra maneira de atuar expressivamente no receptor.

A obra de câmara de J.P., aqui analisada, é característica de um percurso criativo com fortes intencionalidades estéticas e éticas, um projeto pessoal que o

compositor foi construindo de maneira consistente e esclarecida, observando e criticando o mundo em redor, usando criteriosamente os meios expressivos que foi conhecendo, respondendo muitas vezes a pulsões as mais diversas, onde não se excluem as ligadas à paixão amorosa (CARVALHO, 1998). A obra de câmara de J.P. nos remete para um mundo diferente, com pouco lugar para vanguardas, pós-modernismos ou quaisquer outros lugares estéticos estritos, um mundo de procura e afirmação de liberdade, que carece, ainda, de renovados intérpretes, de renovados estudos e de renovados públicos.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Quasi una fantasia, Ecris Musicaux*. Paris: Gallimard, 1982.
- ASSIS, Paulo (Org.). *Mémoires-Miroirs - Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho*, Lisboa. Lisboa: Colibri, 2012.
- BORGES, Cláudia. *O Estilo Composicional de Jorge Peixinho nas obras Recitativo I, II, III, IV*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro DeCA, Aveiro, 2005.
- CARVALHO, Mário Vieira de. Mémoire d'une présence absente, Zur Kritik der Dichotomie zwischen Teleologie und Zuständlichkeit in der Musik als geschlechtsbezogene Kategorien., In: *Abschied in die Gegenwart - Teleologie und Zuständlichkeit in der Musik*. [s.l.]: Universal Edition, 1998, v. 35. (Studien zur Wertungsforschung).
- C.E.S.E.M., Projeto Jorge Peixinho-Obras de; PEIXINHO, Jorge; MONTEIRO, Francisco. *Jorge Peixinho "Chamber Works": Edição Crítica das Obras de Câmara*. Jorge Peixinho - Obras de Câmara "Chamber Works". Disponível em: <<http://projectojp.blogspot.com/2012/06/jorge-peixinho-edicao-critica-das-obras.html>>. Acesso em: 12 jun. 2018.
- DELGADO TEIXEIRA, Cristina. *Música, estética e sociedade nos escritos de Jorge Peixinho*. Lisboa: Edições Colibri, C.E.S.E.M., 2006.
- GUIMARÃES, Paula; AZGUIME, Miguel. Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa. Disponível em: <[http://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peessoa\\_id=142&lang=PT](http://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peessoa_id=142&lang=PT)>. Acesso em: 10 jun. 2018.
- LESSIG, Lawrence. *Remix: making art and commerce thrive in the hybrid economy*. New York: Penguin Press, 2008.
- MACHADO, José (Org.). *Jorge Peixinho - In Memoriam*. Lisboa: Caminho, 2002.
- MONTEIRO, Francisco. A voz na música de Câmara de Jorge Peixinho. In: BENETTI, Alfonso; CORREIA, Jorge; PESTANA, Maria; et al (Orgs.). *PERFORMA'15: International Conference on Music Performance. Proceedings*. Aveiro: UA Editora, 2015, p. 153-159.
- MONTEIRO, Francisco. Jorge Peixinho: Towards an Ethics of the Avant-garde. In: STÖCK, Gilbert; CASTRO, Paulo Ferreira de; STÖCK, Katrin; et al (Orgs.). *"Estes Sons, esta*

*Linguagem”*: *Essays on music, meaning and society: in honour of Mário Vieira de Carvalho*. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2015, p. 399–412.

MONTEIRO, Francisco. *The Portuguese Darmstadt Generation: The Piano Music of the Portuguese Avant-Garde*. PhD Thesis, Sheffield - dep. music, Sheffield, 2003.

PASCOAL, Maria Lúcia. *Momentos de Jorge Peixinho no Brasil*. In: ASSIS, Paulo (Org.). *Mémoires... Miroirs: Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho*. Lisboa: Colibri, 2012, p. 175–180.

PEIXINHO, Jorge. *Cinco Pequenas Peças, Sucessões Simétricas, Estudo I, Estudo II, Estudo III, para piano*. Lisboa: Musicoteca, 1999. (XX-XXI Partituras).

PEIXINHO, Jorge. *Glosa I - piano solo*. Póvoa de Varzim: Quantitas, 2004.

PESSANHA DE MENEZES, Francisco. *Jorge Peixinho: um compositor Português como ponte entre a América latina e os países de expressão ibérica*. In: Sevilha (Espanha): Academia.edu, 2016. Disponível em:

<[https://www.academia.edu/22936485/Jorge\\_Peixinho\\_um\\_compositor\\_portugu%C3%AAs\\_como\\_ponte\\_entre\\_a\\_Am%C3%A9rica\\_latina\\_e\\_os\\_pa%C3%ADses\\_de\\_express%C3%A3o\\_ib%C3%A9rica](https://www.academia.edu/22936485/Jorge_Peixinho_um_compositor_portugu%C3%AAs_como_ponte_entre_a_Am%C3%A9rica_latina_e_os_pa%C3%ADses_de_express%C3%A3o_ib%C3%A9rica)>. Acesso em: 14 ago. 2018.

TAVEIRA, Pedro. *Greetings. a canção sem palavras*. In: GuimaraMus 2012. Sociedade Musical de Guimarães e Universidade do Minho, Guimarães, 23 a 25 de março de 2012.: [s.n.], 2012.

TEIXEIRA, Cristina Delgado; ASSIS, Paulo. *Jorge Peixinho: escritos e entrevistas*. Porto: CESEM : Casa da Música, 2010.

TELLES, Ana. *O Grupo de Música Contemporânea de Lisboa e a criação musical portuguesa*. In: ASSIS, Paulo (Org.). *Mémoires-Miroirs - Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho*. Lisboa: Colibri, 2012.

ZOUDILKINE, Evgueni. *Alguns aspectos da escrita musical de Jorge Peixinho*. In: MACHADO, José (Org.). *Jorge Peixinho - In Memoriam*. Lisboa: Caminho, 2002.

Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa. Disponível em: <[http://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peessoa\\_id=142&lang=PT](http://mic.pt/dispatcher?where=3&what=2&show=1&peessoa_id=142&lang=PT)>. Acesso em: 10 jun. 2018.

# Aspetos do ritmo na linguagem musical de Daniel Schnyder: uma perspetiva da interpretação

MÁRIO MARQUES  
Departamento de Música, Universidade de Évora

EDUARDO LOPES  
Departamento de Música, Universidade de Évora (el@uevora.pt)

## 1. Daniel Schnyder e sua Música

**D**aniel Schnyder nasceu em Zurique, na Suíça, em 1961. Filho de um arqueólogo, historiador de arte e flautista amador, que certamente incutiu em Schnyder o gosto pela exploração das culturas não-ocidentais e suas idiossincrasias específicas.

Schnyder envolveu-se desde muito cedo no mundo da música. De formação inicial clássica, aprendeu violoncelo e posteriormente flauta transversal. O estudo do repertório desses instrumentos levou Schnyder a conhecer a música de Béla Bartók e Igor Stravinski que, juntamente com outros mestres da música de tradição ocidental, o viriam a marcar e a influenciar como futuro compositor (MARQUES, 2014).

A oportunidade de colaborar com a orquestra da sua escola e com a Orquestra Suíça da Juventude, contribuiu também para criar em Schnyder valores ao nível da execução e da disciplina que implica tocar em grandes grupos. O seu grande gosto em interpretar música acabou também por fomentar cada vez mais o desejo de compor. Schnyder começou assim cedo a compor. Inicialmente, escreveu música para tocar com e em família, e mais tarde seguiram-se os seus próprios grupos, nos quais explorou toda a sua criatividade musical.

Os interesses musicais de Schnyder expandiram-se significativamente aos 12 anos, quando começou a ouvir jazz na rádio. O jazz e a música improvisada, desde logo, tiveram um efeito potencializador numa vontade de reproduzir uma nova linguagem musical, tentando transcrever o que ouvia e tocando no seu violoncelo simultaneamente com as gravações que estavam à sua disposição.

A oportunidade de escrever peças para a Orquestra Sinfónica da sua escola e para a Orquestra Suíça da Juventude, foi para Schnyder uma experiência

particularmente importante no seu desenvolvimento enquanto compositor. Beneficiou desta forma de uma aprendizagem que lhe permitia ouvir os seus trabalhos com um imediatismo decisivo para a sua percepção e experiência prática.

Em 1981, Schnyder foi então para os Estados Unidos para o Berklee College of Music, em Boston, onde estudou Jazz nas variantes de composição, arranjo e saxofone, numa procura de formação em áreas musicais distintas da sua, mas que viriam mais tarde a contribuir para a sua identidade musical. Contudo, a consequência dessa procura acabou por se tornar determinante no futuro de Schnyder, uma vez que se teve de confrontar com o seu próprio posicionamento enquanto músico num universo cheio de possibilidades, mas também de divisões<sup>1</sup>. Teve assim que se confrontar com o fato de ter descoberto a “dificuldade em decidir que tipo de músico queria ser”, afirmando ainda:

Sempre foi claro para mim que queria escrever e tocar música. Queria envolver-me no processo criativo, e, não queria por isso ser músico de Orquestra, esse não era o objetivo. Também não queria ser professor de música... embora gostasse de ensinar e de já o ter feito por diversas ocasiões, essa não era uma meta pela qual me queria envolver mais do que ocasionalmente. Assim, o processo de decisão para onde dirigia a minha carreira não estava contemplado em modelos com os quais me pudesse inspirar, teria de ser eu a criar o meu próprio modelo (Schnyder, apud BARRETT, 2009).

48

No entanto, Schnyder não se confinou a uma fusão de géneros associados à mistura entre música erudita e música Jazz.; introduzindo novos elementos musicais de tradição “Oriental” e “Africana”, ou mesmo “Pop-Rock” e “Judaica”. Como refere no seu artigo, *Third-Stream Music* Don Banks refere-se à evolução natural deste sistema, evolui agora para outros caminhos tendo como ponto de partida essa mistura de duas correntes:

Nos últimos quinze anos ou mais a situação foi alterada por três desenvolvimentos que, no seu conjunto, têm contribuído para a subsistência e evolução da música “third-stream”. Em primeiro lugar, existe agora um grupo de músicos de jazz que são capazes de interpretar uma vasta gama de música (...). Em segundo lugar, houve o aparecimento de compositores que não tiveram apenas com background técnico a experiência do jazz, mas também, são bem formados tecnicamente nos variados estilos de composição da música dita “Séria”. Finalmente tem havido uma mudança

---

<sup>1</sup> Esta divisão remete para as diferentes escolas de música, concretamente no ramo de interpretação e designadamente a Escola Clássica onde os Conservatórios de música são os representantes mais significativos desse modelo e as Escolas de Jazz, “Estes dois processos distintos de dominar o mesmo instrumento estiveram afastados durante grande parte do século XX. Cada género musical cultivou a sua genuína e histórica maneira de tocar” (MARQUES & LOPES, 2013).



do paradigma no sentido em que os artistas estão mais dispostos a usar quaisquer materiais que lhes pareçam disponíveis como formas de composição – um tempo de interesse na cultura pop onde o som, o ruído, está inevitavelmente em crescente importância; e uma configuração social dentro do qual o avant garde Jazz procura ser levado mais a sério. Não querem ser classificados como músicos de entretenimento ou fornecedores da *dance music*, mas como artistas intelectualmente capazes de algo que possa contribuir para a cultura do seu tempo (Banks, 1970, p. 60).

Um vasto catálogo das suas obras de música de câmara tem sido interpretado por um grande número de músicos: como Emmanuel Pahud; Trio Eroica; trio com piano Schweizer; Baborak Radek; Strulev Borislav; Ole Edvard Antonsen; Friedrich Reinhold; Quartett Carmina; Jolley David; David Taylor; e Ashton Graham Brass Ensemble, entre outros; todos eles referência mundial na interpretação de música de câmara. O reconhecimento natural da qualidade do seu trabalho natural, resultou também em várias colaborações como compositor na conceituada Tonhalle Orchester Zurich.

O seu leque de estilos está agora a alargar para um nível a que poucos até agora tinham alcançado. O seu *Concerto para Pipa* e seu *Concerto para trompa alpina* e o *Concerto para Nay*, estrearam em 2005, com grande aclamação mundial. Schnyder escreveu também um concerto para o virtuoso Libanês, Nay Bassam Saba, que se tornou a peça central do programa especial do festival *Mil e Uma Noites*. Em 2009, estreou a sua obra para Orquestra Sinfónica, coro e solistas africanos em forma de oratório, intitulada de *Sundiata Keita, Oratório Africano*, com a Orquestra Filarmónica de Berlim.

Para além de projetos pontuais que lhe são encomendados pela peculiaridade e capacidade que evidencia na combinação de estilos musicais, Schnyder é também um compositor procurado para escrever música em formatos ditos “convencionais” como: Óperas; Sinfonias; Oratórios; Concertos; complementos de obras inacabadas; obras em justaposição e inúmeros arranjos dos mais variados quadrantes musicais.

Em 2017, Schnyder estreou sua ópera, *Yardbird de Charlie Parker*. Embora o trabalho seja de facto uma ópera, a influência do jazz é clara, criando assim aparente eufemismo, visto que o jazz está presente no cerne da peça. Aos vocalistas foram dadas algumas liberdades com o ritmo e fraseado para soarem mais ao idioma do jazz, havendo até mesmo pontos em que os vocalistas estão a interpretar

transcrições de solos de Parker, como o famoso e surpreendente *break* de Bird em “A Night in Tunisia”.

Em grande parte do trabalho mais recente de Schnyder é muito difícil apontar onde as influências do jazz, do clássico e de *world music* terminam e começam, tendo em conta que cada peça se funde em algo que transcende o gênero original – como é particularmente claro em *LOGOS: An Oratorio for Our Time*, peça composta em 2016 (Tryon 2018).

## 2. Da Análise para a Interpretação

### Espectrogramas e sua leitura

Espectrograma é uma ferramenta de análise de áudio onde se pode representar visualmente percepções auditivas com uma escala de frequências no sentido vertical, e de tempo no sentido horizontal. Através de uma gradação cromática de cores visualiza-se também a intensidade do áudio representado, bem como a afinação exata (*pitch*) de cada som.

50

Para este artigo, o espectrograma tem como principal função analisar e interpretar gestos expressivos nomeadamente ritmo e sua integração no fraseado, com um grau de detalhe relativamente elevado. Apontando a frequência, a duração e a intensidade de todos os sons, os espectrogramas tornam possível visualizar a interpretação dos executantes em parâmetros difíceis de analisar de outras formas, tais como: a relação entre a intensidade de cada harmónico de uma determinada nota e, por conseguinte, a alteração tímbrica entre notas iguais; o vibrato; portamentos; timbres diferenciados; bem como ataques.

### Sonic Visualiser

*Sonic Visualiser* é um programa especificamente desenvolvido para a análise de gravações. Criado com o intuito de servir musicólogos, arquivistas e investigadores de processamento de sinal-sonoro, este software de plataforma gratuita foi criado por Chris Cannam do Centre for Digital Music da Universidade Queen Mary em Londres. Os arquivos de áudio são apresentados no *Sonic Visualizer* numa representação gráfica do áudio em forma de onda, idêntica à de um *software* de edição de áudio.

Todavia, *Sonic Visualizer* não é um software de edição. Como o próprio nome do indica, é um programa projetado para oferecer diferentes visões gráficas espectrais de um arquivo áudio e sua respetiva análise. A sua aparência é baseada na lógica da representação gráfica de camadas sobrepostas transparentes, onde o grafismo da onda sonora aparece como primordial.

## 2.1 Conceito Gravitacional e *Forward Motion*

A interpretação do ritmo musical, e suas diferentes percepções de movimento, é uma temática que requer uma observação necessária à compreensão de determinados gestos e opções. Eduardo Lopes (2003), propõe uma abordagem direcional na qual avalia o processo e suas qualidades (maioritariamente saliência e cinética) da métrica e ritmo e sua interação com outros parâmetros musicais.

Lopes aborda também a questão da percepção de movimento (cinética) e da sua importância na organização rítmica de uma determinada sequência de uma peça musical.

Quando ouvimos certas peças musicais temos por vezes a percepção de movimento: a peça parte de um ponto e dirige-se para outro de uma forma mais lenta ou rápida, ordenada ou desordenadamente. Se bem que não exclusivamente, grande parte da percepção de movimento numa peça musical é da responsabilidade da sua estrutura rítmica – durações sonoras num determinado contexto métrico (LOPES, 2006, p. 32).

Hal Galper descreve o conceito de *forward motion* como uma atitude na performance musical. Mais do que uma teoria, *forward motion* é a maneira prática de colocar ênfase no discurso musical e de como este se equilibra na sua execução tendo em conta a métrica da harmonia. Isto significa que, mais do que ter a partitura estudada, o intérprete deve saber ouvir o que nela está ser descrito - sentir os momentos de tensão e encaminhar para a sua resolução (GALPER, 2003).

A música de Schnyder é construída fundamentalmente sobre os princípios do tonalismo, com sequências harmónicas e um fio condutor, aos quais o *conceito gravitacional* e *forward motion* estão intrinsecamente ligados, devendo assim estes serem considerados nas opções de interpretação.

Deste modo, o *conceito gravitacional* e *forward motion* consolidam-se como ferramentas fenomenológicas com pertinente interesse para a interpretação musical. Do que genericamente enumerávamos como equilíbrios musicais, podemos

agora encontrar aspectos relacionados com estas matérias que se afirmam como importante fator idiossincrático em certa música, e em especial naquela de Daniel Schnyder.

Tomemos como exemplo as seguintes figuras:



Figura 1: Exemplo clássico de organização escrita de semicolcheias.



Figura 2: Exemplo de organização interpretativa com o Conceito Gravitacional e *Foward Motion*.

O balanceamento que se dá às semicolcheias na Figura 1 é diferente daquele que é necessário para a Figura 2. No primeiro caso pressupõe-se que o ponto tonal estará na primeira semicolcheia de cada tempo e que as seguintes serão uma “distensão” desse ponto aguardando o próximo. Na segunda figura interpreta-se que a segunda semicolcheia e as seguintes fazem um encaminhamento com tensão para a primeira do tempo seguinte.

52

Ainda segundo Hal Galper:

*One* is a resolution beat, a point of rest for the ear and stops the line. When starting a melody on a tension beat, the ears want to resolve the tension by jumping ahead to it's nearest resolution beat. If you start on the “and” of “two,” your ear will want to hear towards the resolution on the up-coming beat, “three” of the bar (GALPER, 2003).

Tendo em conta os conceitos de análise anteriormente referidos, foram analisados três momentos (A, B e C) que consubstanciam as teorias para a interpretação propostas. Tomemos como exemplo o momento A, num excerto musical da escrita/composição e conseqüente interpretação da música de Schnyder (Figura 3):



Figura 3: Momento A, *Zoom in*, I andamento, c. 88-89.

O enquadramento melódico que a partitura sugere na Figura 3, agrupa claramente as semicolcheias pela ordem 1,2,3,4,1-2,3,4,1-2,3,4,1 de cada tempo a partir do 1º compasso apresentado.

A análise do espectrograma da gravação sugere-nos um reforço melódico tendo em conta essa mesma sequência. Como podemos observar na Figura 4, (o intérprete) Schnyder agrupa as frases em 2,3,4,1, durante os três tempos seguintes. Podemos observar essa evidência tendo em conta que o primeiro tempo está assinalado no oscilograma (*wave*) a azul, realçada pelos apontadores vermelhos na parte superior da Figura 4. É aparente então o reforço enfático das semicolcheias seguintes, bem assinalada pelo oscilograma (*wave*) na parte superior do espectrograma. A amarelo, os traços vermelhos destacam no espectrograma, a ênfase dada a um agrupamento de quatro notas que atrás foi mencionada na sucessão 2,3,4,1.

53

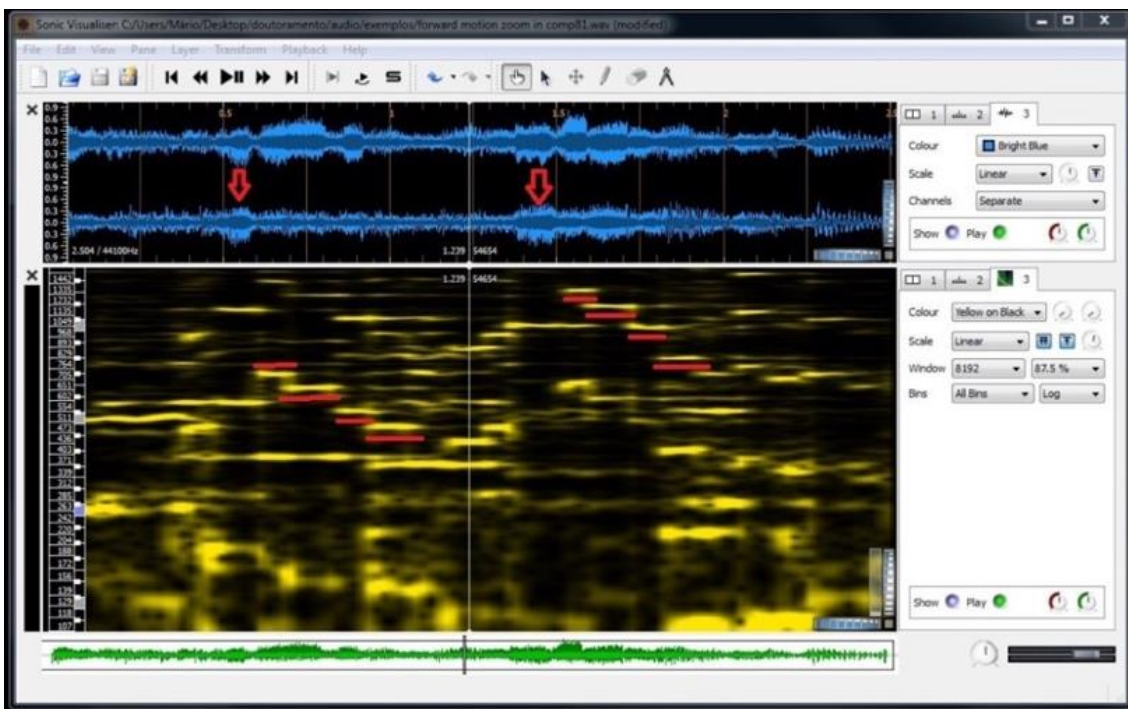


Figura 4: Momento A, espectrograma de *Zoom in*, I andamento, c. 88-89.



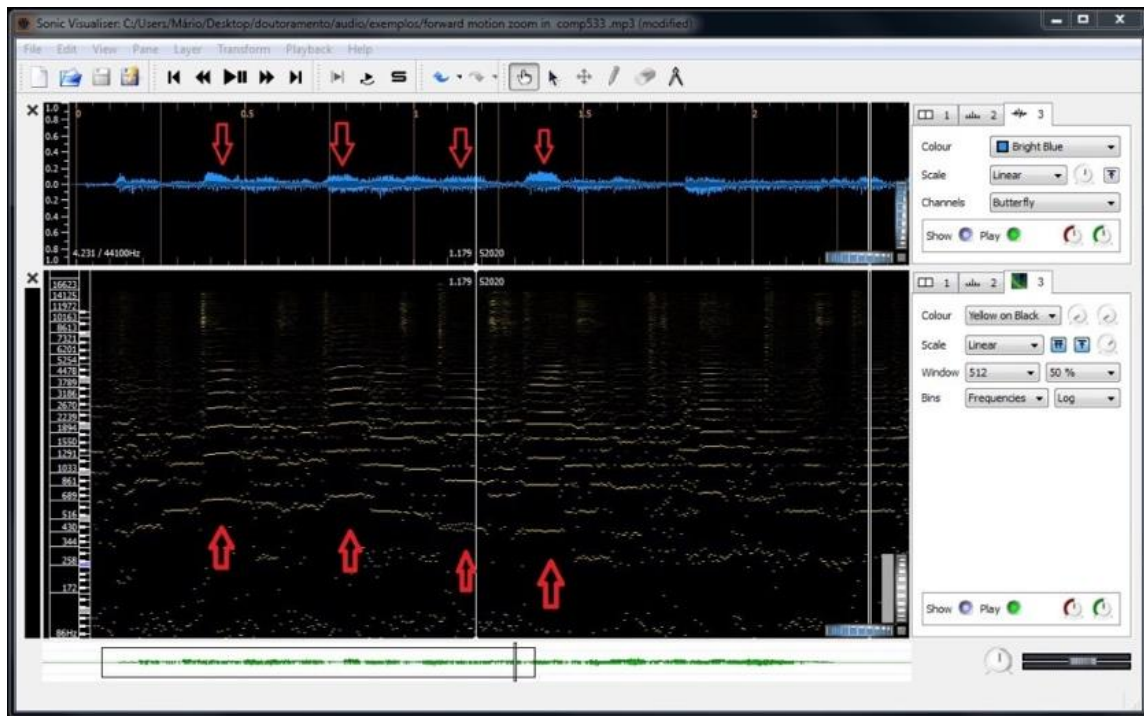


Figura 6: Momento B, espectrograma de *Zoom in*, I andamento, c. 533-536.

A demonstração da aplicação do conceito gravitacional e *forward motion*, através de um espectrograma, parece estar enquadrada na aplicação de duas técnicas de execução distintas. Por um lado, a reorganização enfática de intensidades sonoras do grupo de notas que se quer enquadrar nesses princípios e, por outro, um agrupamento cinético do ritmo envolvido nesse grupo de notas. Assim, podemos observar, através de um espectrograma, duas ordens de sinais. Por um lado, a intensidade que se mede pela coloração organizada do referido grupo de notas e seus harmónicos, e por outro a medição horizontal que mede a sua organização na duração das mesmas.

55

No Momento C (Figura 7), o balanceamento apresenta-se em secções numeradas, que Schnyder evidencia através duma frase agrupada por uma escrita de duas em duas notas. Esse balanceamento é invertido na secção 3, 4 e 5, para se reagrupar novamente no compasso seguinte. Assim, o conceito gravitacional e *forward motion* parecem estar presentes nas secções 4 e 5 uma vez que as notas são reagrupadas num grupo de quatro, começando na parte fraca do tempo na secção 4 e resolvendo no primeiro tempo forte do segundo compasso. Na secção 5, esse

reagrupamento é de três notas que também começam na parte fraca e resolvem no tempo forte 3.

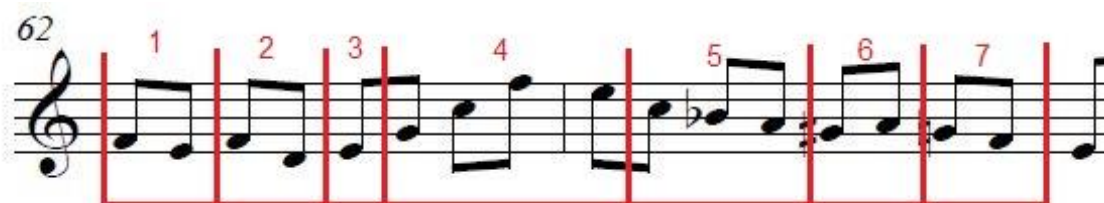


Figura 7: Momento C, *Worlds Beyond*, III andamento, c. 62-63.

56

A Figura 8 corresponde ao espectrograma relativo aos dois compassos da Figura 7. Tendo em conta o que atrás foi descrito torna-se assim claro que:

- Na secção 1, a nota Fá tem uma intensidade superior à nota mi.
- Na secção 2, a nota Fá tem uma intensidade também superior à nota Ré.
- Este agrupamento nas secções 1 e 2 revela um balanceamento cinético, em que a parte forte do tempo tem um peso superior à parte fraca durante os dois tempos que a compõem.
- A secção 3 aparenta ser uma secção de transição para a troca do balanceamento.
- Na secção 4, o reagrupamento parece refazer-se agora na parte fraca do tempo. Destaca-se inclusivamente uma sobrecarga espectral na terceira nota da secção 4 que reorganiza essa tendência de valorização interpretativa das notas em tempo fraco.



- Na secção 5, esse agrupamento aparece como contra-gesto do movimento anterior. As três notas aí executadas estão agrupadas pela intensidade discreta no aspeto dinâmico antevendo um contraste com a secção seguinte.
- Na secção 6, a nota Sol# tem uma intensidade superior à nota Lá.
- Na secção 7, a nota Sol tem uma intensidade superior à nota Fá.

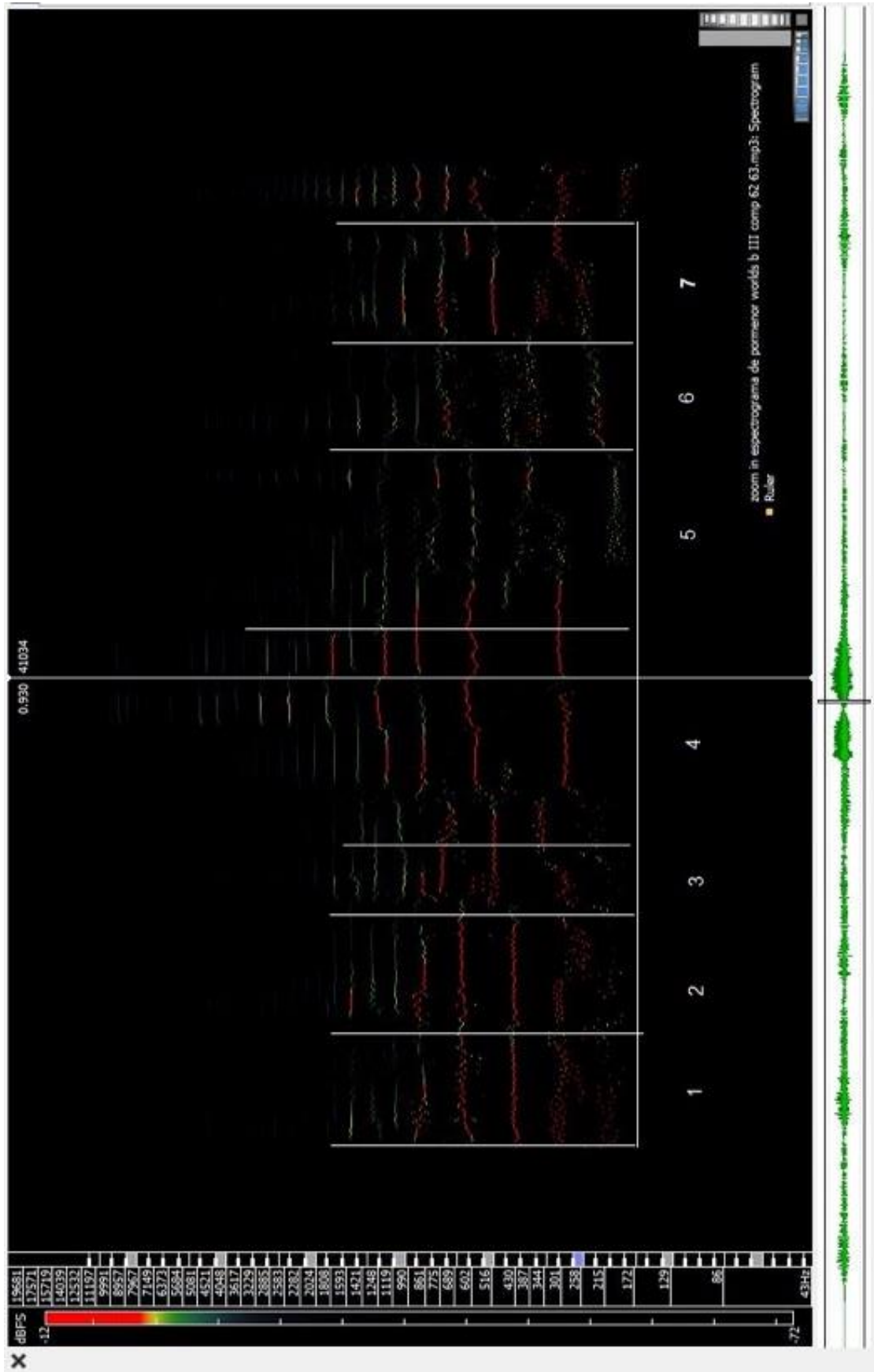


Figura 8: Momento C, pormenor do espectrograma de *Worls Beyond*, III andamento, c. 62-63.

Fruto da interpretação de Schnyder, o agrupamento nas secções 6 e 7, revela tal como na secção 1 e 2, um balanceamento cinético regular, em que a parte forte do tempo tem um peso superior à parte fraca durante os dois tempos que a compõem, revisitando assim o início de toda a secção.

Podendo inferir uma organização e qualidades perceptuais muito próprias em frases musicais e no seu conteúdo, o conceito gravitacional e *forward motion* têm estado reféns de uma notação musical que aparentemente não os considera. No entanto, é observável que na interpretação de Schnyder eles são claramente articulados e são ferramentas privilegiadas para a idiosincrasia de género musical, bem como de estilo próprio de intérprete.

## 2.2 Proporções Rítmicas

No que respeita a proporções rítmicas de subdivisões de tempo básicas, o que genericamente reflete-se em abordagens diferentes quanto à sua interpretação, as colcheias (ou outra figura rítmica, desde que se configure como subdivisão de tempo) assumem-se na música como um dos mais interessantes fenómenos rítmicos de possibilidades interpretativas. Deste modo, as proporções rítmicas na interpretação da música de Schnyder são também significativas quanto à sua característica idiosincrática.

A subdivisão rítmica do tempo em partes desiguais, como o fenómeno *swing*, não é obviamente uma característica idiosincrática exclusiva de Schnyder intérprete e sua música. Todavia, importa sobre este aspeto referir que existe um critério para cada momento em que Schnyder utiliza a subdivisão rítmica igual e desigual.

Na maior parte da música jazz, nomeadamente em ritmos associados ao *swing*, as colcheias têm uma leitura diferente daquela que lhe é dada na música (dita) erudita. Se, por um lado, estas apresentam uma proporção desigual, sendo a colcheia da parte forte do tempo mais longa, e a colcheia da parte fraca do tempo mais curta mas mais intensa, na música erudita isso não acontece, uma vez que a proporção da subdivisão do tempo é, por definição e, se circunstâncias agógicas não interferirem, intencionalmente dividida em partes iguais.

As proporções rítmicas das colcheias têm uma importante relevância quando se trata de música que mistura e/ou funde vários gêneros musicais, como no caso de compositores como Schnyder. Assim, podemos observar que no repertório de Schnyder, aparecem vários momentos no qual este aspecto é uma realidade interpretativa. Dentro do um gênero musical que se debruça sobre várias linguagens, encontramos momentos onde Schnyder executa na sua música colcheias no modelo *swing* e, poucos compassos mais tarde, executa-as na forma tradicional.

O Momento D (Figura 9) apresenta quatro compassos do 2º andamento “Blues for Schubert”, da obra *Worlds Beyond*, na qual podemos abordar um exemplo da utilização de duas formas distintas de executar as colcheias. Por si só, a partitura não indica qualquer interpretação/articulação das colcheias.



60

Figura 9: Momento D, *Worlds Beyond*, II andamento, c. 19-22.

No entanto através do espectograma referente ao compasso 19 (Figura 10), reconhecem-se claramente na interpretação de Schnyder as diferenças de duração entre a colcheia da parte forte do tempo e a colcheia da parte fraca, ou seja, respetivamente, mais longa e mais curta (assinalado pelos traços vermelhos).

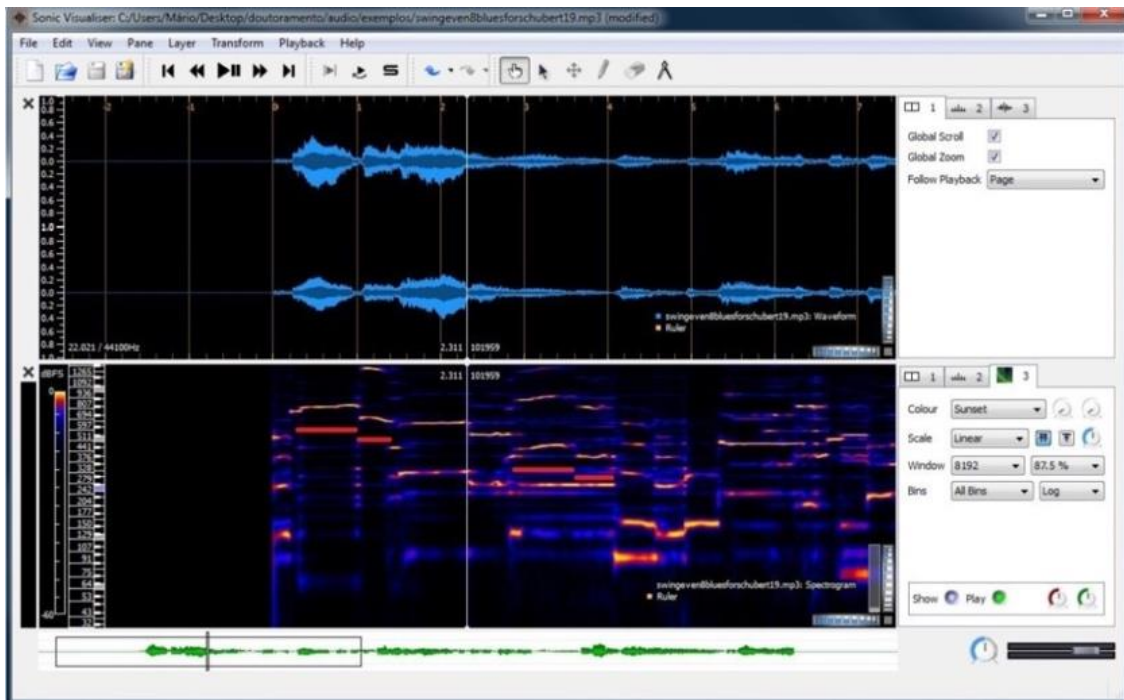


Figura 10: Momento D, espectrograma de *Worlds Beyond*, II andamento, c. 19-20.

Podemos também aferir, revertendo para a partitura (Figura 11), que existe neste momento um ostinato na mão esquerda do piano, juntamente com uma harmonia fundamentalmente apoiada na verticalidade e não no contraponto, que nos remete para uma textura base característica do *blues*. Deste modo, a interpretação das colcheias em *swing*, é um recurso do intérprete para reforçar este momento de estética composicional jazzística.

The image shows a musical score for three instruments: S. Sax. (Soprano Saxophone), B. Tbn. (Baritone Trombone), and Pno. (Piano). The score covers measures 19 and 20. In measure 19, the S. Sax. part has two notes circled in yellow, with red arrows pointing down to them. In measure 20, the S. Sax. part has two notes circled in yellow, with red arrows pointing down to them. A yellow line connects the first circled note in measure 19 to the first circled note in measure 20, and another yellow line connects the second circled note in measure 19 to the second circled note in measure 20. The Pno. part has two notes circled in yellow in measure 20, which correspond to the notes circled in the S. Sax. part in measure 20. The B. Tbn. part has a triplet of notes in measure 20.

Figura 11: Momento D, *Worlds Beyond*, II andamento, c. 19-20.

62

Ainda referente a este momento, é interessante observar com um pouco mais de detalhe a resolução harmônica assinalada a verde. Esta resolução pode assim ser aferida como um movimento cinético que percepçiona a ligação entre as colcheias da parte fraca do tempo no saxofone (respectivamente Fá e Lá $\flat$ ), e as notas da parte forte do tempo seguinte no piano (respectivamente Mi e Sol) - neste caso uma resolução de tensão conforme aponta o conceito gravitacional em Lopes (2006).

Ainda na mesma secção, no quarto tempo do compasso 22 (Figura 12), Schnyder abandona por completo o conceito de *swing* dos tempos anteriores, interpretando estas colcheias da forma tradicional.

The image displays a musical score for three instruments: Saxophone (S. Sax.), Tuba (B. Tbn.), and Piano (Pno.). The score is for measure 22. The Saxophone part features a slur over a series of notes, with a red arrow pointing to the final note. The Tuba part includes a triplet of notes. The Piano part is divided into two staves, with the right hand playing sixteenth-note patterns and the left hand playing triplet patterns. The key signature has one flat, and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4.

Figura 12: Momento F, *Worlds Beyond*, II andamento, c. 22.

A Figura 13 apresenta o espectrograma deste momento, no qual se assinalam as colcheias (sublinhadas por traços vermelhos), com subdivisão de orientação tradicionalmente clássica.

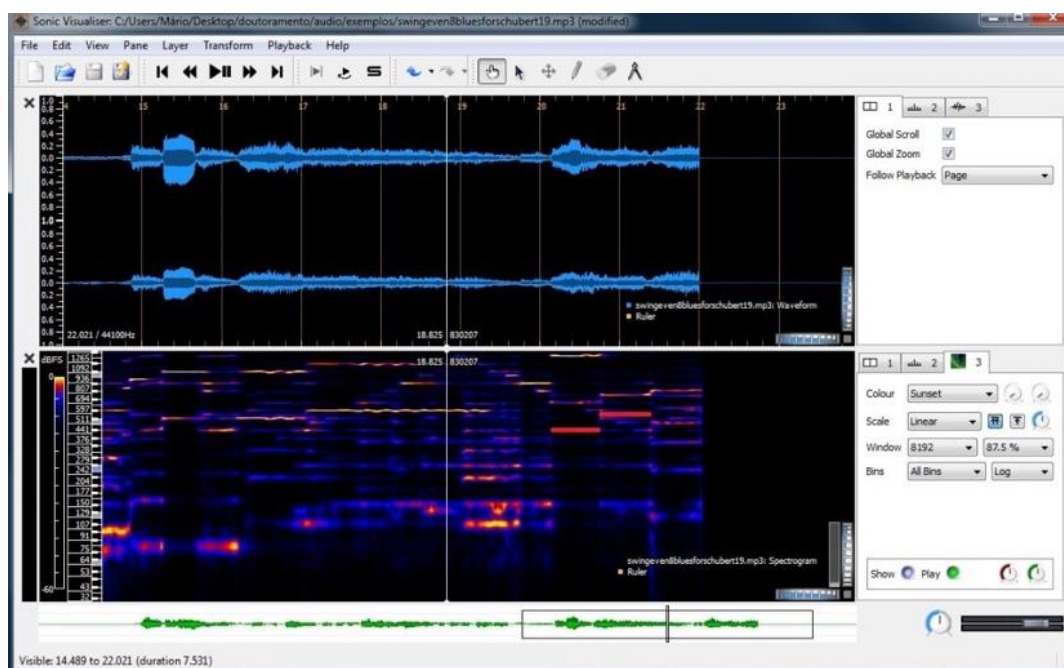


Figura 13: Momento F, espectrograma de *Worlds Beyond*, II andamento, c. 22.

64

Podemos analisar o Momento F como uma opção do intérprete para colcheias tradicionais, como forma de citação interpretativa do título da peça “Blues for Schubert”, e fundamentada também na mudança da textura de estilo quase romântica do piano – numa alteração genérica e instantânea de universos musicais: do jazz para o “clássico”.

## Conclusão

Cada vez mais a análise para a interpretação através da audição é considerada uma metodologia eficiente para a abordagem a aspectos musicais que a notação não descreve (mais ou menos claramente). Também, nos dias de hoje existem ferramentas que de certa forma realizam de uma forma objetiva fatores antes considerados de especial refinamento, abordados de uma forma metafórica e até artisticamente subjetivos. Nesta lógica, sistemas de trabalho através de software como o Sonic Visualizer e sua análise espectral de áudio, vem possibilitar a verificação de importantes aspectos como a duração do som e seu equilíbrio e articulação, resultando em considerações de especial relevância para a interpretação rítmica e musical.



Considerada como um novo género, *Crossover* ou *Fourthstream* (MARQUES & LOPES, 2013), a riqueza estilística e de interpretação da música de Daniel Schnyder revela-se um excelente exemplo para estudo da importância interpretativa do ritmo e suas qualidades perceptuais. Numa perspectiva mais lata e musicológica, e não menos importante, aponta-se também desta forma uma análise para a interpretação baseada em estímulos auditivos, ontologicamente enquadrada no pensamento contemporâneo aproximando a real experiência e percepção do som (e ouvintes) a todo o fazer musical.

### Referências Bibliográficas:

BANKS, Don. Third-Stream Music. *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 97 (1970 - 1971), pp. 59-67. Taylor & Francis, Ltd. on behalf of the Royal Musical Association, 1970/71.

BARRETT, Dan Michael. *A new Voice for the Bass Trombone: A study and representative recording of the music of Daniel Schnyder*. Charlestone: Proquest, Umi Dissertation Publishing, Set. 2011.

CANNAM; LANDONE; SANDLER, Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files, in *Proceedings of the ACM Multimedia*, International Conference, 2010.

GALPER, Hal. *Forward Motion, From Bach to Bebop: A corrective approach to Jazz Phrasing*. Petaluma: Sher Music Co, 2003.

GILLESPIE, William Ross. *A performance analysis of saxophone trios by William Albright and Daniel Schnyder*. Master degree dissertation. Indiana University of Pennsylvania, 2012.

LOPES, Eduardo. *Just in Time: towards a theory of rhythm and metre*. PhD Thesis, Music Department, University of Southampton, 2003.

\_\_\_\_\_. A métrica musical na percepção de movimento: o conceito gravitacional, *Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília*, vol. 5, n. 2, pp. 32-41, 2006.

MARQUES, Mário Diniz. *Aspetos de interpretação na música para saxofone na obra de Daniel Schnyder*. Tese de doutoramento em Musica e Musicologia, variante Interpretação. Universidade de Évora, 2014.

MARQUES, Mário D. & LOPES, Eduardo. O género musical na identidade dos instrumentos: o saxofone no séc. XX. In: LOPES, Eduardo (Coord.) *Pluralidade no Ensino do Instrumento Musical*, pp. 149-175. Évora: Fundação Luís de Molina, 2013.

NORMAN, Liesa Karen. *The respective Influence of Jazz and Classical Music on Each Other, the evolution of Third Stream and Fusion, and the effects thereof into the 21<sup>st</sup> Century*. Doctoral Dissertation, University of British Columbia, 2002.

Partituras

SCHNYDER, Daniel. *Zoom In Suite*, for saxophone string quartet and percussion. Edição de autor, 2003.

SCHNYDER, Daniel. *Worlds Beyond Suite*. Edição de autor, 2002.

### **Discos**

SCHNYDER, Daniel. *Zoom In*. CD. Universal Music, 2003.

SCHNYDER, Daniel. *Around the World*. CD Bis, 2001.

### **Internet**

TRYON Beverly. Daniel Schnyder. Disponível em <https://www.berklee.edu/people/alumni-spotlight-daniel-schnyder-81>. Acedido em 04.04.2018.

# The Fugues in the *Bachianas Brasileiras* By Heitor Villa-Lobos: Neoclassicism and The Learned Style

NORTON DUDEQUE  
Universidade Federal do Paraná (norton.dudeque@ufpr.br)

## Introduction

The cycle of nine *Bachianas Brasileiras* represents a sophisticated conception of neoclassic works in which Villa-Lobos pays homage to Bach, by applying his perception of Bach's compositional techniques, associated to nationalistic references to Brazilian music. The *Bachianas Brasileiras* were composed during a period of 15 years from 1930 to 1945. In the period between the two World Wars, the music in Europe revived stylistic references and adaptations of forms and thematic processes originated in Classic and Baroque music. The decade of 1920s saw such diverse works as Stravinsky's *Pulcinella* (1919-20), Prokofiev's Symphony no. 1 ("Classical", 1916-17) and Hindemith's *Kammermusik* (completed in 1927) as representing the tendency towards a more objective style, first designated as neoclassic by Stravinsky in 1923, which Messing summarizes as characterized by:

1. simplicity—the reaction against obscurity, density, and size;
2. youth—the belief that spontaneity, freshness, and vigour could often be best characterized by evoking the childlike condition;
3. objectivity—the response to the notion that intensely personal utterances led to either distortion and rank sentimentality;
4. cultural elitism—the posture that the previous elements were all inherent in non-Germanic peoples (MESSING, 1988, p. 89).

Wheeldon (2017) also discusses the rejection of previous models or tendencies in musical composition in France during the 1920s. She emphasizes the reaction against Debussy's music by "Les Six" and how it was transformed into a new aesthetic postulate, the neoclassicism. One of the main points raised by Wheeldon concerns counterpoint and its adoption as an alternative to "verticalisme", that is, the perception that Debussy's music consisted of "simultaneous agglomerations of sounds" as expressed by Paul Landormy in 1918. Referring to "Les Six" in the following year, Landormy declared, "the return to counterpoint, in opposition to Debussyst verticalism, is one of the rallying cries of the young school" (pp. 440–1). In 1920, Francis Poulenc, summarized the common ideas of "Les Six" as "the reaction

against vagueness, the return to melody, the return to counterpoint, precision, simplification”, also a reaction to Debussy’s music. Wheeldon, in addition, observes the importance that counterpoint classes had for the group of composers. Auric and Tailleferre studied under Georges Caussade (1873-1936), Milhaud and Honegger studied under André Gédalge (1856-1926), all in the Paris Conservatoire. Poulenc, on the contrary, studied counterpoint with Charles Koechlin (1867-1950) during 1921-22. By 1924-25, the slogan “Le Retour à Bach” became a movement resulting from the increasing emphasis on counterpoint in the music of preceding years. Koechlin, in 1926, wrote an article in *La Revue Musicale* entitled “Le ‘retour à Bach’” in which he lists the principles of neoclassicism:

[1] Clear themes as in certain allegros of Bach (a remonstrance!); [2] no Beethovenian, Franckist, or Wagnerian pathos; [3] no Fauréan or Debussyst *expressionism* (I certainly cannot write “impressionism”) but [4] *pure music*, which does not claim to signify anything. [5] And fugues. Or rather, sketches of fugues, adapted to the needs of an epoch in which time is money (see WHEELDON, 2017, p. 467; see also KOECHLIN, 1926).

68

Even though Villa-Lobos’s two periods of residence in Paris (1923-24 and 1927-30) did not interfere in his preference for composing nationalistic music, it is well documented that he met and became well known to the most celebrated musicians and composers of the time, among these were D’Indy, Roussel, Honegger, Schmitt, de Falla, Stravinsky, and Prokofiev. Many of these composers had already adopted neoclassicism as a main tendency in his works at that time. When Villa-Lobos begun composing his *Bachianas Brasileiras* in 1930 he adopted a trend towards neoclassicism that he may had observed in Europe during the 1920s. Consequently, he adopted references to Bachian music style and demonstrated a great interest in Bach’s music during the following decades of 1930s and 40s. However, Villa-Lobos may not have only observed the neoclassicism present in Paris, but he also inherited Bachian ideals from the nineteenth century. For instance, Villa-Lobos sees the figure and the music of J. S. Bach as universal source for music, mythical and sacred; he declares “the music of Bach comes from the astral infinity to infiltrate in Earth as folk music, and this cosmic phenomenon reproduces itself over the lands, subdividing itself over the various parts of the terrestrial globe, with

a tendency to become universal”.<sup>1</sup> Villa-Lobos’s imaginative description on the universality of Bach’s music demonstrates that he recreates and replicates the mythological, cosmological, and superhuman Bach figure of the nineteenth century. In addition, he also re-interprets the compositional techniques used by Bach, according to his own perception of these procedures. Furthermore, it is possible to perceive Villa-Lobos’s *Bachianas* and his view of Bach’s music as contradictory to the European neoclassicism of the 1920s. On one hand, Villa-Lobos inherits the romantic view of Bach, on the other, he adopts the objectivity inherent to neoclassicism. The mixture of views is what makes Tarasti observe that

There is no such contradiction between Villa-Lobos’s neoclassicism and romanticism since the orchestra of many *Bachianas* is closer to that of romanticism than impressionism or Stravinsky-type primitivism. That is why Villa-Lobos’s return to Bach is in essence only superficially and accidentally related to the corresponding phenomenon of the 1920s in Europe (TARASTI, 1995, p. 176).

An example of this contradictory aspect in the *Bachianas* may be observed in the instrumentation of the suites. For instance, *Bachianas no. 2*; *7*; and *8* are for large traditional orchestras, sometimes with the inclusion of Brazilian percussion section; and *Bachianas no. 3* is for piano and orchestra. However, *Bachianas no. 1* (orchestra of violoncelli); *4* (piano, later arranged for orchestra); *5* (soprano and orchestra of violoncelli); *6* (flute and bassoon); and *9* (for voice orchestra or string orchestra); present instrumentation closer to standard neoclassic instrumentation. In fact, Villa-Lobos seems to propose his own type of neoclassicism which incorporates his romantic inheritance, European neoclassicism, and Brazilian music.

In the perspective of neoclassicism, fugues in general were considered the highest expression of counterpoint, therefore it became a much favoured genre during the 1920s and 30s. Examples are Stravinsky’s fugue in the *Symphony of Psalms* (1930), Bartók’s fugue in his *Music for Strings, Percussion and Celesta* (1936), and along with the model of J. S. Bach’s *Well-tempered clavier* are Hindemith’s *Ludus Tonalis* (1942) and Shostakovich’s 24 Preludes and Fugues for piano (see WALKER,

---

<sup>1</sup> “[...] título de um gênero de composição musical criado de 1930 a 1945 para homenagear o grande gênio Johann Sebastian Bach. As *Bachianas Brasileiras*, em número de 9 suítes, são inspiradas no ambiente musical de Bach, considerado pelo autor como fonte folclórica universal, rica e profunda, com todos os materiais sonoros populares de todos os países, intermediária de todos os povos. Para Villa-Lobos, a música de Bach vem do infinito astral para se infiltrar na terra como música folclórica e o fenômeno cósmico se reproduz nos solos, subdividindo-se nas várias partes do globo terrestre, com tendência a universalizar-se” (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 187).

2001). Villa-Lobos's fugues in the cycle of *Bachianas* range from 1930 in *no. 1*, 1942 in *no. 7*, 1944 in *no. 8*, to 1945 in *no. 9*. In the 12 years that separate *Bachianas no. 1* and *no. 7*, for instance, Villa-Lobos arranged Bach's Preludes and Fugues from the *Well-tempered clavier* for mixed choir, *no. 4* (1934), *8* (1932), *14* (1937), *22* (1932) and fugues *1*, *5*, and *21*, all arranged in 1932. In addition, in 1938, he arranged the *Organ Fantasia and Fugue no. 6* for orchestra. Furthermore, Villa-Lobos's interest in counterpoint and fugal procedures seems to go beyond Bach's music. For instance, in the collection *Solfejos*, Vol. 2, published in 1946, Villa-Lobos composed several 2, 3, 4 and 6 parts canons, arranged circular 4 parts canons by Francisco Braga (1868–1945), a twelve-tone fugue by Max Brand (1896–1980), a 4 parts fugue by Handel and the already mentioned 4 parts fugue *no. 8* from *WTC* by J. S. Bach. But more interesting is Villa-Lobos own fugue entitled *Fuga IV sobre um tema de caráter popular brasileiro* (Fugue IV on a Brazilian popular character theme) for mixed choir, it is an arrangement of the orchestral fugue – fourth movement – of *Bachianas Brasileiras no. 8* (see VILLA-LOBOS, 1946). Most of these arrangements were written for choir performances in the *Canto Orfeônico* program, in which Villa-Lobos was the leading figure.

70

The series of *Bachianas Brasileiras* reflects in many aspects the adoption of Bachian musical allusions. For instance, many of these have among their movements a pair of prelude and fugue. The second and third movements of the *Bachianas Brasileiras no. 1* (1930) has a Prelude (*Modinha*) and Fugue (*Conversa* (or conversation)); *Bachianas no. 7* (1942) is arranged as a suite containing a Prelude (*Ponteio*), Gigue (*Quadrilha Caipira*), Tocata (*Desafio*) and Fugue (*Conversa*), and *no. 8* (1944) as a Prelude, Aria (*Modinha*), Tocata (*Catira Batida*) and Fugue, both works for orchestra. The last work in the series, *Bachianas Brasileiras no. 9*, composed in 1945, is set originally for a *cappella* chorus (and orchestrated for strings), and its movements are arranged as a Prelude and Fugue. Exception for *Bachianas no. 9*, which presents thematic relationship between the Prelude and Fugue, all other fugues do not present any thematic relationship between the prelude movements and their fugues. Also noticeable is the fact that the double designation present in the fugues of *Bachianas no. 1* and *7* imply a link and a suggestion of the mixture of Bach's stylistic traits and Brazilian music; the simple designation in *Bachianas no. 8*

and 9 suggests that the amalgamation of Bachian stylistic and Brazilian popular music elements is fully accomplished needing no mention of the intended mixture aimed by the composer.

In the *Bachianas*, Villa-Lobos alludes to former styles of music, not only to those related to Bach's music, but also those related to traditional Western and Brazilian music. Particularly, in the case of the fugues, Villa-Lobos devises a type of mixture between eighteenth- and nineteenth-century topics and newly devised topics that suits to his own compositional needs. In fact, Villa-Lobos alludes to topics pertaining to the learned style of eighteenth-century music, in the narrow and broad sense as defined by Chapin (2014). In its narrow sense, the learned style refers to techniques of imitative counterpoint such as, canon, fugato, and the fugue, "the chief genre of the learned style, was considered the ultimate stage of a composer's training and the finest test of his skill" (RATNER, 1980, p. 263). In a broader sense the style comprises species counterpoint, the chorale, and the improvisatory complexities of the fantasy (CHAPIN, 2014, p. 301). Therefore, it is important to observe that by alluding to a mixture of topics of the learned style and Brazilian music, Villa-Lobos devises his *Bachianas* in terms of a musical manifestation of an ethos, i.e., the characteristic spirit of a musical era associated to his beliefs of national Brazilian music.<sup>2</sup>

71

In this way, it can also be identified specific topics and styles throughout the entire cycle of *Bachianas*. For instance, one of these topics – the chorale figuration – is frequently found throughout the individual pieces of the cycle. Villa-Lobos refers to chorale style in his description of some of the *Bachianas*. He describes a section in the *Fantasia* from *Bachianas* no. 3 as presenting a theme with a circle of fifths sequence accompaniment in chorale style (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 189). Similarly, he describes another passage in the fugue from *Bachianas* no. 9 relating to the same style (p. 197). These passages illustrate a recurring stylization component in the *Bachianas* cycle. However, in this text, the learned style is represented by the fugues in the *Bachianas*, and specifically the style is related to *fugue d'école* as Villa-Lobos may have learned from D'Indy's *Cours de Composition Musicale*.

---

<sup>2</sup> For an application of these ideas to Argentinian music see PLESCH, 2017.

## ***Fugue d'école***

In 1920, Darius Milhaud in his article 'Brésil' for *La Revue Musicale* states that Vincent D'Indy and the *Schola* are models for Argentinian and Chilean music, however, in Brazil, there is, clearly, a Debussyan impressionistic orientation (MILHAUD, 1920, p. 60–1). Despite of Milhaud's identification of the tendencies in Brazilian music of the time, the mention of D'Indy and the *Schola Cantorum* is of particular interest.

In 1941 Villa-Lobos stated the significance of D'Indy's *Cours de Composition Musicale* (1909) as an important reading during his formative years, which he dated around 1914 (CORRÊA DO LAGO, 2010, pp. 30–61). In fact, Nóbrega, reporting on the controversial Villa-Lobos's autodidactic studies, writes that the composer briefly attended classes on harmony with Frederico do Nascimento and Francisco Braga in the Instituto Nacional de Música in Rio de Janeiro. In addition, he mentions that Villa-Lobos was grateful to Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald and Francisco Braga for advices on music. But more important is the mention that, during the 1910s, Leão Veloso brought from Paris a copy of D'Indy's treatise to Villa-Lobos and by studying it Villa-Lobos completed his formative years (NÓBREGA, 1969, p. 14). This is corroborated by Villa-Lobos's music itself. His music from the 1910s – Trios 1 and 2, Symphonies 1 and 2, for example – shows a tendency towards cyclic form, an approach favored by D'Indy.

Villa-Lobos's descriptions of the fugues in the cycle of *Bachianas*, published in *Villa-Lobos, sua obra* (1972), not only describe "a sort of informal" fugue such as the one in *Bachianas no. 1*, but also allude to specific terms of fugue composition and to *fugue d'école* instructions. The former is described as composed in the style of Satiro Bilhar, an old *carioca* bohemian singer and Villa-Lobos's friend, and "describes a type of conversation among four players, where their instruments dispute thematic primacy in successive questions and answers, in a dynamic crescendo" (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 188). The latter, *fugue d'école*, serves as source to compare Villa-Lobos's fugues to an ideal fugue model. For instance, the composer tries to distinguish between his fugue in *Bachianas no. 7* and the structure of a school fugue when declaring that the fugue presents some particularities in relation to "scholastic fugue" (*fuga escolástica*) and melodic aspects related to a



“sentimental” Brazilian music. He continues noticing the differences between the presentation of the fugue subject and the traditional presentation in its tonal transposition to the dominant. He continues describing the sections of the fugue, the re-expositions of the subject and episodes.<sup>3</sup> Finally, Villa-Lobos declares that this thematic technique is intentional and aims at a principle of free style, logical and assertive. Villa-Lobos’s notes on the fugue of *Bachianas no. 8* are of general character, briefly observing the structure of the piece, the presentation of the subject according to the rules of school fugue. He also observes the stylistic relationship to the classic Bachian style of this fugue and its relationship to motives and melodies of Brazilian character. Finally, the fugue from *Bachianas no. 9* deserves observations about its vocal treatment, and its form considering its episodes and re-exposition. One interesting observation concerns the identification of a section “in the form of a chorale” in the development section of the fugue. The chorale refers to the “chorale topic” which is often alluded to in several pieces of the *Bachianas* cycle (See MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, pp. 193–7).

In addition to D’Indy’s treatise important contribution to Villa-Lobos theoretical formation, André Gédalge’s *Traité de la fugue* (Paris 1901) may be acknowledged as corroborating Villa-Lobos view of fugues. In his treatise, Gédalge lists eight structural components of a *fugue d’école* (school fugue) — which coincide with the structural components listed by D’Indy (Paris, 1909) — these are: 1) the subject, 2) the answer, 3) one or more countersubjects, 4) the exposition, 5) the counter-exposition (optional section), 6) the episodes, 7) the *stretto*, and 8) the pedal point. D’Indy, however, subdivides his description of fugue formal characteristics into two sections: a) the melodic elements of fugue and b) the harmonic elements. In the first section D’Indy presents guidelines for the composition of the fugue subject, first answer and tonal answer, and countersubject. In the second section, D’Indy discusses the cadence, the order of tonal expositions in fugues in major and in minor modes (including the counter-exposition), the episodes, pedal point, and *stretto*. The structural sections of a fugue, therefore, coincides with Gedalge’s instructions. For Villa-Lobos, most probably, these guidelines may have importance for designing his fugues along with his study and

---

<sup>3</sup> The term “re-exposition” that Villa-Lobos uses denotes the last exposition in the fugue. I adopt the standard term “exposition x”.

observation of J. S. Bach's fugues. However, Villa-Lobos does not follow the strict rules of the school fugue. In fact, he follows the structural elements of these guidelines for composing a fugue. Not surprisingly, these normative elements are adopted and adapted in Villa-Lobos's fugues in the *Bachianas* cycle. Even though none of Villa-Lobos's fugues conform to a Bachian fugue or a *fugue d'école* in a strict sense, they are organized according to a free use of the structural sections (components) proposed by Gédalge and D'Indy. Therefore, it represents a sort of "learned style" in which elements of fugue are adapted to the composer's own conception.

In the next section, analytic descriptions on the fugues in the *Bachianas* cycle are presented. Only *Bachianas no. 9* is observed in its entirety due to its thematic relationship between the prelude and the fugue.

## Analytic descriptions

### **Fuga (*Conversa*) – *Bachianas Brasileiras no. 1*, third movement<sup>4</sup>**

74

Villa-Lobos describes the fugue of *Bachianas no. 1* as a sort of conversation (*Conversa*), between the players and in which the instruments alternate thematic importance in succeeding questions and answers.<sup>5</sup> This description and Villa-Lobos's view of fugue suggest the reason why this fugue is a sort of 'informal' fugue, that is, a fugue with an unusual disposition of its structural components and sections. However, the structural sections of a *fugue d'école* are present in Villa-Lobos's fugue. For instance, concerning tonality, the fugue begins in G minor and ends in B flat major. In addition, all tonal regions are closely related to the tonic: E flat major, C minor, D minor and B flat major. In what concerns the structural sections, there is a consistent alternation between expositions and episodes, except for expositions 2 and 3 that succeed each other. Furthermore, the structural components characteristic of *fugue d'école*, such as *stretto* section and pedal points, are also present. The formal segmentation with its sections and structural components of the fugue are shown in Table 1:

---

<sup>4</sup> Parts of these analytic descriptions appeared in DUDEQUE, 2017, pp. 19–51.

<sup>5</sup> The Fugue (*Conversa*), composed in the manner of Satiro Bilhar, an old carioca bohemian singer and Villa-Lobos's friend, describes a type of conversation among four players, where its instruments dispute thematic primacy in successive questions and answers, in a dynamic crescendo (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 188).

Section	mm.	Tonality	Structural component
Exposition 1	1–16	G minor→E flat major	
Episode 1	17–30	E flat major→G minor	CS (countersubject) in augmentation S (subject) modified
Exposition 2 Sequential passage	31–8	G minor→C minor	
Exposition 3 Sequential Episode	39–43 44–6 47–58	C minor→G minor G minor G minor→C minor	Stretto 1 Stretto 2 G Pedal point (mm. 47–9)
Episode 2	59–65	C minor→G minor	CS primacy
Exposition 4	66–74	D minor →E flat major	Double fugue B flat pedal point
Episode 3	74–94	E flat minor →B flat major	S in augmentation Final cadence

Table 1: formal segmentation of the fugue; *Bachianas Brasileiras no. 1*, third movement.

Example 1a shows the fugue subject beginning in the dominant harmony (G minor: V, m. 1) followed by its answer in the tonic (G minor: i, m. 4ff.). In Example 1b the subject is presented around E flat major and C minor (in m. 9ff.), that is, G minor: VI and iv; and in Example 1c F minor in m. 13 (ii of E flat major) and modulating to E flat major through its dominant in m. 14 (V of E flat major). The main countersubject is presented only in mm. 9 and 13 (shown in Examples 1b and c), and it functions distinctly from the traditional presentation in the first answer as a secondary element, in fact, it is set apart as to acquire an importance that is explored by the composer during the work. Example 1d, shows the subject augmentation in mm. 17–8 that delineates an arpeggio of the Dominant seventh (V7) of E flat major that results in the cadential movement towards E flat major in mm. 17–8.

a) Exposition  
Subject

b) Countersubject (main)

c) Countersubject (main)

d) Countersubject (augm.)

Example 1a-d: presentations of fugue subject and countersubject; *Bachianas Brasileiras* no. 1, third movement.

Episode 1, which follows in mm. 18–30, presents the subject but the main countersubject predominates in the section. The second exposition returns to the tonic in m. 31, but it is soon interrupted by the sequential passage shown in Example 2a. The passage projects a circle of fifths sequence ending with an augmented sixth cadence to C minor: D minor–A major–G minor–C major–F major–B flat major–E flat major–D minor–D flat augment sixth–C minor. The following section, in Example 2b,

is characterized by the presentation of two *stretti*. The first superposes, and condenses the fugue subject as in the traditional technique. The second *stretto* presents the fugue subject without its eight-note anacrusis and emphasizes the tonic, G minor, and progresses to a sequential episode in mm. 47–59. Despite the great variation of chronological events in the fugue until this point, they configure structural components of a fugue that engender a relationship to neoclassicism, and to a stylization of Bach’s music. In the section between mm. 66–74, Exposition 4, the composer alludes to another fugue technique: the double fugue. Example 2c shows an excerpt from the double fugue allusion in which the subject is presented in cello 4 along with a new superposed subject in cello 2 (see mm. 66–7), and in the succeeding presentation the subject in cello 1 is presented at the same time with the new subject in cello 4 (mm. 68–9). At the end of this double fugue allusion, the B flat pedal point begins in m. 70 (Ex. 2c) and is prolonged until m. 74. There is no development or elaboration of this idea, suggesting just a reference to a fugue technique, and in the final Exposition, Villa-Lobos presents the subject in a sophisticated technique as an assertion of his ability of counterpoint techniques. Finally, the last section presents the subject in augmentation in mm. 74–81, as shown in Example 2d. Once more the composer alludes to another technique that demonstrates his knowledge of contrapuntal techniques, and, naturally, suggests allusions to polyphonic music of the past and to the learned style.

a)

34

*mf*

D A G C F B $\flat$  E $\flat$  D

*p* *sfz*

D $^6+$  C

b)

Stretto 1 39

Stretto 2 44

c)

65

78

69

72

75

Augmentation of Subject begins



Examples 2a: mm. 34–8; 2b: mm. 38–46; 2c: mm. 65–71; 2d, mm. 74–81; *Bachianas Brasileiras no. 1*, third movement.

In sum, the preceding examples illustrate how Villa-Lobos alludes, adapts, utilizes traditional tonality and techniques of counterpoint to create a Bachian stylization in the fugue of *Bachianas no. 1*.

### **Fuga (*Conversa*) – *Bachianas Brasileiras no. 7*, fourth movement**

Both *Bachianas no. 7* and 8 are set for large orchestra. They represent works that pay a monumental homage to the music of J. S. Bach. In this sense, is common to associate the fugue subject of *Bachianas no. 7* to great works by Bach. This is the case of Jardim, who has argued that the subject resembles the main subject of Bach's *Die Kunst der Fuge* by presenting a D minor triad arpeggio followed by a lower neighbor note C sharp and its subsequent octave transfer in mm. 2-3 with a diminished seventh chord and back to the tonic in m. 4. This movement would emulate Bach's theme (see JARDIM, 2005, pp. 133–4). Perhaps, a more realistic description of the theme would begin by noticing the descending arpeggio of tonic in m. 1. It is followed by the neighboring diminished seventh chord in mm. 2-3 returning to the tonic in m. 4, projecting, thus, a tonic prolongation in the first 4 measures. The chromatic descending line beginning in m. 5 functions as link towards the V/V of A minor in m. 11, and then proceeds to the first answer in m. 13. The whole progression from m. 5 reads in D minor: VI–V–natural vii–iv–V–III A minor: V/V–V–i. In addition, the regular quarter notes chromatic descending arpeggios alternate with descending syncopated arpeggios conferring a Brazilian ambience to the theme. Example 3 shows the subject of the fugue.

Example 3: mm. 1-13; *Bachianas Brasileiras no. 7*, fourth movement.<sup>6</sup>

80

Structurally the fugue is subdivided in three sections: the first, section A, comprises Exposition 1 and Episode 1. The first exposition is characterized by the subject presentation and its answers at the distance of a perfect fifth tonalities. Thus, there is a sequence of D minor, A minor, E minor and B minor presentations of the subject. Villa-Lobos emphasizes this as a transgression of the rules of scholastic fugues by not adhering to the tonic-dominant presentation of fugue subject. Also included in this section A is the first episode in which the main countersubject is presented. The second section, B, presents a second exposition of subject with the same presentation in a sequence of fifth related tonalities, and it presents the short episode 2 which functions as a linking passage leading to Exposition 3. Finally, in section C, exposition 3 presents an abbreviated subject exposition projecting only the sequence of D minor and A minor.<sup>7</sup> Table 2 illustrates the formal segmentation of the fugue.

<sup>6</sup> The example illustrates a free interpretation of the structure of the fugue subject. I have no intention of representing a Schenkerian graph of the fugue subject.

<sup>7</sup> Villa-Lobos designates this section as re-exposition (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 194).



Section		Mm.	Tonality	Structural component
A	Exposition 1	1-48	D minor (mm. 1-12) A minor (mm. 13-24) E minor (mm. 25-36) B minor (mm. 37-48)	Subject (S) Presentation of Countersubject 1 (CS)
	Episode 1	49-62	(mm. 49-52) (mm. 53-62)	CS2-Main countersubject Progression of fifths F#-B-E-A Pedal point in A (V of D)
B	Exposition 2	63-110	D minor (mm. 63-74) A minor (mm. 75-86) E minor (mm. 87-98) B minor (mm. 99-110)	Main CS  (change of texture)
	Episode 2	111-113		Based on material of Episode 1 Progression by fifths F#-B-E-A (V of D minor)
C	Exposition 3 (Reexposition)	114-135	D minor (mm. 114-25) A minor (mm. 126-8) D minor (mm. 129-42)	Main CS ("stretto" imitation) Grandioso Pedal point in A from mm. 137ff.
	Coda	136-148	Final cadence (mm. 143-8)	Pedal point in A (V) Lento Passing 6+-I (Picardy third)

Table 2: formal segmentation of the fugue; *Bachianas Brasileiras* no. 7.

As mentioned above, the first exposition presents the subject and its answers in fifth-related tonalities. Example 4 shows the beginning of each subject presentation and the answers.

Example 4 shows four presentations of the subject (S) and countersubject 1 (CS1) in different tonalities:

- 1: d: i, vii<sup>o7</sup>
- 13: a: i, vii<sup>o7</sup>
- 25: e: i, vii<sup>o7</sup>
- 37: b: i, vii<sup>o7</sup>

Example 4: presentations of subject; *Bachianas Brasileiras* no. 7, fourth movement.

The first episode presents a dense polyphonic texture featuring rhythmic variety and harmonic instability in its beginning. However, the secondary dominants circle of fifths, V of F sharp–V of B–V of E–ii of D (see Ex. 5) in mm. 48–51, that produces tonal instability is overtaken by the stability produced by the pedal point in A (mm. 52–62), the dominant of D minor, which leads to the tonic in m. 63. In addition, in m. 54, there is the introduction of the main countersubject that is developed in the following measures.

Episode 1

48

V of F#

V of B

V of E

ii of d

5ths cycle

52

main CS

m. 61

d: V

82

Example 5: mm. 48–56, *Bachianas Brasileiras no. 7*, fourth movement.

The second exposition presents the subject in the tonic superposed by the main countersubject, a procedure that characterizes Villa-Lobos free-style fugue. The main countersubject is characterized by the lower neighbor note and an alternating arpeggio and is a typical figure that pays homage to Bach's music and therefore represents one of the best stylistic allusions (Ex. 6a shows the passage). In addition, the main countersubject is perfectly integrated to the fugue subject and acquires, for this reason, the same status as the fugue subject. The third exposition (see Ex. 6b) begins with the restatement of the fugue subject in D minor superposed to a sixteenth-notes scalar figure. Furthermore, the main countersubject is presented in mm. 120–2, also showing its integration and importance as a main thematic element in the fugue. Finally, in mm. 126–35, the subject is restated (see Ex. 6c), however, in A minor, followed by the D minor restatement. At the same time, the countersubject is presented and imitated with a fragment displaced by a

quarter-note distance, causing the effect of a “free-style *stretto*”. These examples illustrate how Villa-Lobos thought his free-style treatment of fugue. Probably, his idea was to play with the main function of the structural components of the fugue in order to subvert, alter and produce variety in his piece.

a)

Exposition 2 *main CS*

b)

Exposition 3

c)

*Grandioso*

126 *CS fragm.*

Example 6a: mm. 63–7; 6b: mm. 114–20; 6c: mm. 126–30; *Bachianas Brasileiras* no. 7, fourth movement.

The final cadence is structured by the progression of V/V–Augm. sixth–I. It is noticeable that the augmented sixth chord functions as a type of main dominant and

it delineates the stepwise progression towards the tonic, typical of Villa-Lobos tonal music. The allusion to Baroque music is represented by the final D major chord, i.e. the Picardy third tonic chord. Example 7 shows the final cadence.

The image shows a musical score for the final cadence of *Bachianas Brasileiras no. 7*, measures 144-8. The score is in D minor and features a stepwise progression of chords:  $v^7/V$ ,  $6+$ ,  $I$ , and  $I$ . The final chord is a Picardy third tonic chord (D major). The score is written for piano and includes a treble and bass clef. The key signature has one flat (Bb). The time signature is not explicitly shown but is 3/4. The score is numbered 144 at the beginning of the first measure.

Example 7: final cadence; *Bachianas Brasileiras no. 7*, mm. 144–8.

Villa-Lobos argues that his fugue from *Bachianas no. 7* is in free style despite the “perfect balance of style” and the deviation from scholastic rules (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 194). One of the main characteristics of the piece resides in the imitations in the exposition by fifths (D minor-A minor-E minor-B minor) between subject and answers. In addition, the main countersubject acquires importance during the piece as to be presented along with the fugue subject in the third exposition – *Grandioso* (see Ex. 6c), and presented with such an importance as to allude to *stretto* technique due to its close motivic imitations (m. 126ff).

84

### **Fuga – *Bachianas Brasileiras no. 8*, fourth movement**

The fugue from *Bachianas no. 8* does not present a Brazilian subtitle. A similar fact made Wright suggest that Villa-Lobos achieved the “syntactical purity” of Bachian and Brazilian elements in *Bachianas no. 9* (WRIGHT, 1992, p. 98). Similarly, the Preludio and the Fugue of *Bachianas no. 8* also do not present a Brazilian subtitle, and along with *Bachianas no. 9*, suggest a final achievement of the aimed amalgamation of styles searched by the composer. Wright summarizes:

The shedding of Brazilian titles in the outer movements of *Bachianas n. 8* affords evidence that Villa-Lobos’s cultural synthesis was almost complete; here is a sublimation and distillation of overtly Brazilian musical characteristics to form an

ambience pure and bereft of pictorial association, yet remaining Brazilian (WRIGHT, 1992, p. 97).<sup>8</sup>

The fugue begins with a brief introduction based on the initial motive of the fugue subject. The first exposition presents the traditional sequence of tonic-dominant-tonic presentations of subject and answers. Each of the two expositions are followed by episodes that emphasize the countersubject and its fragmentation. In the second exposition, there is a *stretto* that ends in F minor and leads to a short episode that returns to the tonic, C minor. Table 3 shows the formal segmentation of the fugue.

Section	mm.	Tonality	Structural component
Introduction	1-6	C minor	Fragment of S
Exposition 1	7-21	S -C minor/G minor/C minor Cadence to C minor	Traditional presentation of Subject and answers (i-v-i)
Episode 1	23-46.1	F minor (mm. 32-3) C minor (mm. 37ff)	Fragment of S New CS (mm. 27-9) Texture change
Exposition 2	46-57	(F minor) Cadential to C minor	Stretto Cycle of fifths
Episode 2	58-65		CS
Coda	66-70		Final cadence 6+

Table 3: formal segmentation of Fugue, *Bachianas Brasileiras no. 8*, fourth movement.

The Introduction presents motive *a* (marked with a bracket in Ex. 8) which will originate the beginning of the fugue subject. The motive is presented sequentially four times, and in the last one, the C-B natural-C (m. 2), ends the presentation and begins the progression towards V. The whole Introduction is centred in C minor and, tonally, it projects a progression to its dominant (V<sup>7</sup>) in m. 6. The whole progression reads C minor: i-ii<sup>o7</sup>-V-ii<sup>o</sup>-Augm. Sixth-V<sup>7</sup>. In fact, the augmented sixth chord in m. 3 functions as an anticipation of the dominant harmony of m. 6. The augmented sixth should reach resolution in the tonic chord, however it prolongs the leading note B natural (indicated by the dashed slur), and the seventh of the V harmony (F natural). The prolongation of the dominant harmony is a tonal characteristic present in several cases of “introductions” and refers to a traditional formal function of tonal music.

<sup>8</sup> It is important to observe that in Villa-Lobos’s description of the *Bachianas* he refers to the fugue of *Bachianas no. 8* as *Conversa* (see MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 196).

Example 8: mm. 1–6, *Bachianas Brasileiras no. 8*, fourth movement.

The first exposition (see Ex. 9) is characterized by the presentation of the fugue subject in the tonic, C minor, in mm. 7–9, followed by the answer in G minor and in the major dominant (mm. 10–2), then it is followed by another subject presentation in the tonic (mm. 13–5). The last answer projects V minor and the major dominant in mm. 16–7 and leads to the final cadence of the exposition (mm. 17–8). Thus, the sequence of tonic, V minor, major dominant and tonic presentations of the subject characterizes a traditional approach to the fugue first exposition. According to Villa-Lobos, this sort of presentation also exemplifies the treatment typical of a Bachian fugue. He writes:

86

The fugue obeys the natural exposition with the specific thematic characteristics that are justified, on one hand by the classic mode of treatment in what refers to Bach's style, on the other by the motives and Brazilian melodic lines presented in their various aspects (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 196).<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> "A Fuga obedece à natural exposição com as particularidades temáticas características que se justificam, de um lado pelo modo clássico como é tratada no que se refere ao estilo de Bach, e de outro lado pelas células e linhas melódicas brasileiras expostas nos seus vários aspectos" (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 196).

Example 9: mm. 7–18, *Bachianas Brasileiras no. 8*, fourth movement.

The first episode presents the fragmentation of the subject in mm. 23–8 (indicated by the brackets in Ex. 10a). In addition, Episode 1 is also characterized by the sequence of secondary dominants, beginning in m. 24, V of G, V of C, V of F, V of B flat, V of E flat, and a repose in E flat major in mm. 26–7. Also important is the presentation of the main countersubject in the bass voice in m. 27. This countersubject will be the main thematic figure that characterize the second section of the Episode (mm. 37–46). The latter also presents the procedure of fragmenting the subject and countersubject (indicated by the brackets in Ex. 10b) producing a dense polyphonic texture by the constant presentation of subject and countersubject fragments.

a) *Episode, fragmentation of Subject*

23

*S frag.*

V of G V of C V of F V of B $\flat$  V of E $\flat$  I of E $\flat$

27

V vi

Main Counter subject

b) *Episode, fragmentation of S and Main CS*

37

*CS frag.*

S

40

44

88

Example 10a: mm. 23–9; 10b: mm. 37–46; *Bachianas Brasileiras no. 8*, fourth movement.

An important section is Exposition 2 which presents the *stretto* of the fugue. In Example 11a the beginning of the short *stretto* is illustrated. In the first exposition of the fugue, the presentation of the subject is followed by the answer 12 beats (three measures) after its statement. In the *stretto* the subject is followed by an answer, initially, 6 and a half beats after, then 5 and a half, two and a half and, finally, by three beats. The whole process is a sort of condensation between subject and answer producing an intensification in texture. However, the composer seems to



halt the process by introducing in m. 49.2 a progression of secondary dominants in a circle of fifths progression (indicated by the bracket). Thus, the progression reads V of B flat, V of E flat, V of A flat, V of D flat, V of G flat, reaching a cadence from this point on to F minor ( $ii^7-V^7-i$ ). In mm. 54–57 (see Ex. 11b) a second circle of fifths progression is presented, however this one leads to the tonic, C minor. The progression reads V of F minor, v of B flat, V of E flat, V of A flat, V of D flat, and finishing with the cadence in C minor ( $vii^{o6}-V^7-i$ ). The tonic is reached in m. 56.3 only after resolving the F natural suspension from m. 55.2 and its ornamentation in m. 56, and the A flat of m. 55.4 (tenor voice in the reduction).

a) *Exposition – Stretto*

46

49

3+1/2

V of B $\flat$  V of E $\flat$  V of A $\flat$  V of D $\flat$  V of G $\flat$  f: ii V i

circle of fifths

b)

54

V of F V of B $\flat$  V of E $\flat$  V of A $\flat$  V of D $\flat$  c: vii $^{\circ}6$  V i

circle of fifths

Example 11a: mm. 46–50; 11b: mm. 54–7; *Bachianas Brasileiras no. 8*, fourth movement.

The final cadence, illustrated in Example 12, already presents the tonic in its beginning, nevertheless, it is followed by the chromatic bass line B natural–B flat–A natural–A flat, which functions as an augmented sixth chord, V/V, that does not resolve in V, instead it proceeds directly to the major tonic (I – Picardy third) and

then to the major tonic with added sixth, a Villalobosian mannerism also presented in first movement of *Bachianas no. 1* and in the fugue of *Bachianas no. 7*.



Example 12: final cadence, mm. 67–70, *Bachianas Brasileiras no. 8*, fourth movement.

The fugue of *Bachianas no. 8* is a more concise work than those fugues in *Bachianas no. 7* and *9*. The tonal treatment of subject and answers, and the use of structural components suggest a more traditional approach to fugue composition, and to *fugue d'école* instructions.

### ***Bachianas Brasileiras no. 9* — Prelúdio and Fuga<sup>10</sup>**

90

The last work in the cycle is a pair of movements of Prelude and Fugue with no Brazilian subtitle. This simple designation suggests that Villa-Lobos had achieved in this work the synthesis aimed between a mixture of Bachian stylistic elements and his own stylistic compositional language. Musical evidence corroborates this point: 1) Both movements present a formal integration since there is only a brief fermata chord at the final measure of the Prelude; and 2) thematic unity denotes the deliberate integration between both pieces. In fact, *Bachianas no. 9* represents a compelling example of the intended combination of Bachian and Villalobosian stylistic music elements. Furthermore, the formal segmentation of the fugue shows that structural components of the *fugue d'école* are present, and the work is organized in three main sections: 1) the first exposition comprises subject presentations in (Dorian) F minor and its answers in (Aeolian) C minor; 2) the development section is structured in three episodes of elaboration of the subject, and also present a new theme that alludes to chorale topic; 3) the second exposition<sup>11</sup> presents two main sections with *stretto* presentation. Finally, a coda

<sup>10</sup> I take the string orchestra version published by Editions Max Eschig as the music text for the following comments on the work.

<sup>11</sup> Villa-Lobos describes this section as a re-exposition, I use the term exposition 2 in Table 4.

closes the fugue with a polytonal harmony. The Prelude is organized in three sections: the first presents the main thematic material (also for the fugue subject) and closes with a transitional segment; the second section is designed as a polytonal chorale; and the third is a concluding section. This description is schematically shown in Table 4.

Section		Measure	Tonality	Structural component
Prelúdio				
Thematic presentation		1-14	C major	Presentation of main theme in vla.
Concluding statement		15-9	C major	Confirmation of tonality and transition to chorale section
Chorale section		20-32	Polytonal	mm. 24-6: 6 <sup>+</sup> -V-I mm. 30-2 syncopated rhythm
Final section		33-7	C major	Final chord: C major with ninth and added sixth
Fuga				
Exposition	Exposition 1	1-28	F minor (Dorian) C minor (Aeolian)	Subject initial pitch F Answer initial pitch C Cadential 6 <sup>+</sup>
	Episode 1	29-44	C minor E flat	Transition Texture chordal (mm. 33-6) Fragmentation (mm. 37-8) Elaboration of S (mm. 39-44)
Development	Episode 2	45-55	Circle of 5ths progression towards E flat major (m. 50)	New Theme - Chorale topic
	Episode 3	56-71	E flat minor	Elaboration on Subject Subject (E flat minor, mm. 60-3)
Exposition 2	Exposition 2	72-94	Begins in D minor with flat fifth progresses to A minor (mm. 75-7);  cadential movement to C (mm. 78-81)	Stretto - Subject abbreviated
	Grandioso	82-95	C minor mm. 93-4	Stretto - Circle of fifths Theme 2 elaborated Transition - Polytonal
Coda Meno		95-9	Final cadence	Polytonal

Table 4: formal segmentation of *Bachianas Brasileiras no. 9*.

The thematic unity that denotes the integration between Prelude and Fugue is illustrated in Example 13. The theme in the *Prelúdio* presents motives that are treated by rhythmic diminution to form the beginning of the fugue subject. Motive *a* and *a1* are characterized by the ascending scalar fragment with the repeated notes at its end. The rhythmic diminution in the fugue subject (Ex. 13b) presents the same motivic disposition denoting the relationship. The descending motives *b* and *b1* provide the continuity to the theme, they are also rhythmically diminished in the fugue subject, and provide the continuity for the subject. The relationship between both themes demonstrates the thematic unity that bonds both movements together.

The image contains two musical staves. Staff a) is in treble clef, starting at measure 3, and contains four motives labeled 'a', 'a1', 'b', and 'b1'. Motive 'a' is an ascending scalar fragment with a repeated note. Motive 'a1' is a rhythmic diminution of 'a'. Motive 'b' is a descending scalar fragment with a repeated note. Motive 'b1' is a rhythmic diminution of 'b'. The staff is marked with a piano 'p' dynamic and a fermata. Staff b) is in bass clef, starting at measure 38, and contains four motives labeled 'a', 'a1', 'b', and 'b1'. Motive 'a' is an ascending scalar fragment with a repeated note. Motive 'a1' is a rhythmic diminution of 'a'. Motive 'b' is a descending scalar fragment with a repeated note. Motive 'b1' is a rhythmic diminution of 'b'. The staff is marked with a sforzando 'sfz' dynamic.

Example 13a: motives prelude, mm. 3–8; 13b: motives fugue subject, mm. 38–9; *Bachianas Brasileiras no. 9*.

92

The *Prelúdio* begins with the presentation of its main theme. This is centered around C major, however, in the whole first section between mm. 1–19, only in m. 19 the C major triad appears as a concluding tonic. The theme presents C as its focal note and, in fact, it is subdivided into symmetrical segments of seven notes each (indicated by brackets in Ex. 14). In Example 14, the prolonged beams indicate the C as the focal note in both phrases. The concluding C major triad is indicated by an arrow in m. 19, and it produces the release point of the tonal tension produced by the descending line (E–E<sub>b</sub>–D–D<sub>b</sub>–C–B–B<sub>b</sub>–A<sub>b</sub>–G) in mm. 15–9.

Example 14: mm. 1–19, *Bachianas Brasileiras* no. 9, first movement.

In his description of *Bachianas no. 9* of 1947, Villa-Lobos alludes for the first time to polytonality in the *Bachianas*. He writes “The *Prelúdio* in a mystic and slow tempo is distributed into six voices. In the no. (1) the harmonic atmosphere presents itself as polytonal until the final *fermata* characterized by the major ninth chord with the substitution of its fifth for a minor sixth” (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 197).<sup>12</sup> In his article “Polytonalité et Atonalité” (*La Revue Musicale*, 1923) Milhaud begins by identifying polytonal passages in the music of J. S. Bach. In the *Duetto* (no. 2) Milhaud sees the origins of polytonality. He explains that in the example there is a combination of D minor in the upper part and A minor in the lower part. He even observes a superposition of an arpeggio of D minor and (a beat later) to another of A major. However, the combination of these two parts allows a vertical identification of each harmony in the tonality of the piece. In the article, Milhaud also proposes possibilities of chordal superposition. For instance, in his second example, Milhaud suggests that two chords may be superposed. For example, over a C major triad one can superpose a D flat major triad, D major, E flat major, E major, F major, F sharp major etc. There are also the variable forms, C major/D major, C minor/D minor, C major/D minor, and C minor/D major, and naturally, their possible reversion, i.e., D major/C major, etc. The many excerpts that illustrate polytonality in the literature and cited by Milhaud include Stravinsky’s *Petruchka* (1911), Ravel’s *Sonate* for violin

<sup>12</sup> Precedents of polytonality in Brazilian music appears in Alberto Nepomuceno’s *Variations sur un thème original* composed in 1902. In the work there are passages in which the composer superposes two different tonalities, for instance, A major/F sharp major; C major/F sharp major; C minor/A major; D flat major/G major. It is important to notice that Nepomuceno’s work dates of 15 years before the arrival of Darius Milhaud in Rio de Janeiro.

and cello (1920–22), and Koechlin's *Heures Persanes* (1913–19), among others. The two former excerpts illustrate harmonic superposition of chords, while the latter illustrates the superposition of melodic lines (B flat major/F major/E major/C major/D major) (see MILHAUD, 1923).

Therefore, there is an understanding, as Milhaud's text suggests, that a distinction between horizontal and vertical dimensions may be considered. Dahlhaus observes, when writing on counterpoint in the twentieth-century music, that:

Among the techniques that dissolved tonal harmony, bi- or polytonality is notable for its tendency to promote a contrapuntal style. Although it appears to proceed from the superimposition of chords of different keys (as in Strauss's *Elektra*), it is possible to consider the contrapuntal manifestation (as in Milhaud) as the truly representative one (DAHLHAUS, 1980, p. 850).<sup>13</sup>

Corroborating this assertion, Reti defines polytonality as “a compositional method where two musical lines which are in different keys appear contrapuntally juxtaposed” (RETI, 1962, p. 79). Finally, Dahlhaus raises an important issue for the polytonal style. He says that “tonal atomization of the style as a whole requires a particularly clear tonal characterization of the individual parts”, otherwise there would not be the recognition of tonality. Milhaud recognizes the problem and attempts a solution when composing works in which the polytonal melodic lines converge to a tonal center. For instance, in *Saudades do Brasil*, Op. 67/I, *Sorocaba*, there is a B flat major chord –the tonic– to which are superposed chords of C minor, C major, D major, but all converge to the tonal center of B flat in mm. 17–20. In the second piece of the series, *Botafogo*, there is a superposition of F minor and F sharp minor, which at the end of the first phrase (mm. 12–3) converges to C natural, achieving closure of a main tonal center.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> For an extensive discussion of polytonality in Milhaud's music see KELLY, 2003, pp. 142–168. See also CORRÊA DO LAGO, 2015 and 2016.

<sup>14</sup> It is important to note that Villa-Lobos possibly had contact with Milhaud in Brazil between 1917–19. There is evidence of Villa-Lobos participating in the activities of the Veloso-Guerra circle. The couple Osvaldo Guerra e Nininha Veloso-Guerra promoted concerts with the French music of the time in Rio de Janeiro. Nininha Veloso-Guerra also premiered several of Milhaud's works including the piano version of *Saudades do Brasil* which Villa-Lobos conducted the orchestral version in 1931 (see CORRÊA DO LAGO, 2010, for a comprehensive report on the circle Veloso-Guerra and Darius Milhaud).

In Example 14, the tonality of the theme is centered around C as indicated by the prolonged beams, however only in m. 19 the C major triad appears. The chorale section that follows in mm. 21–33 does not define the tonality of C major as would be expected. In fact, the section alludes to chorale-part writing, but it is polytonal in harmonic characteristic. Example 15 shows a reduction of the chorale section in the *Prelúdio*, in which polytonality is expressed by the superposition of different lines. In the Example, the prolonged beams indicate the superposition of different keys (tonal regions). The first comprising the top three voices expresses C major between mm. 21–7 (indicated by the prolonged beams) emphasizing its dominant (V) in m. 25 through the augmented sixth chord (as a diminished third) in m. 24. In fact, this chord is a point of convergence in which the three lower voices “modulate” towards G major in mm. 24–33. The first segment of the lower voices, mm. 21–4, expresses A minor through its dominant harmony (V), and in the second segment mm. 24–33, G major is established throughout until the end of the chorale section. In mm. 28–33, in the top voices, B minor is constantly heard and remains static producing the sensation of a new tonal center. Additionally, an alternative reading of the passage could consider the B minor static triad as simply complementing the G major tonality with its major seventh.

95

Example 15: mm. 21–32; *Bachianas Brasileiras* no. 9, first movement.

The fugue subject begins centered in F minor (Dorian). Despite the lack of key signature, the tonality is established by the presentation of the fugue subject in

which each of the presentations in F minor is preceded by a cadential dominant which guarantees the tonic ( $V^7$ , with the leading note–E natural–resolving to F; indicated by the arrow in Ex. 16a). The answers (A) in C minor are preceded by an applied augmented sixth chord ( $6^+$  of G) followed by  $V/V$ . Thus, the process of subject and answer is characterized by the traditional treatment of tonic (subject) and v minor (answer). In Example 16, the first column (Ex. 16a) presents the subject in the tonic preceded by its dominant harmony ( $V^7$ ); the second column (Ex. 16b) shows the beginning of the answers presented in the minor fifth (v) which are preceded by its applied augmented sixth and the dominant ( $V/V$ ).

The image displays two columns of musical notation, labeled 'a)' and 'b)', representing the subject and answer of a fugue. Column 'a)' shows the subject in F minor, beginning at measure 1 with a cadential dominant  $V^7$  (indicated by an arrow pointing to the leading note E natural). The subject is presented in the bass clef. Column 'b)' shows the answer in C minor, beginning at measure 5. The answer is preceded by an applied augmented sixth chord ( $6^+$ ) and  $V/V$ . The answer is presented in the bass clef. The score includes various chord symbols such as  $V^7$ ,  $i$ ,  $6^+$ ,  $V/V$ , and  $v$ . The notation includes bass and treble clefs, dynamic markings like  $sfz$ , and measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, and 21.

Example 16a–b: presentations of the fugue subject; *Bachianas Brasileiras no. 9*, second movement.

The accomplishment between stylistic features of Bachian music and Villa-Lobos's stylistic compositional qualities may be represented by the chorale theme in the development section. The excerpt shown in Example 17 is centered in E flat major, which is emphasized by the cadence in mm. 50–1. The whole progression from m. 45 reads in E flat:  $ii-I^{6/4} V-ii^6 IV-vi^{4/3} iii-V^{4/3} ii-I^6 V^7-I$ . The new theme is presented as a model and sequence, descending stepwise from A flat in its beginning,



leading to B flat and E flat (indicated in Ex. 17 by the prolonged beams). The consolidation of the sequential thematic figure and the clear tonal expression of E flat major may represent the synthesis of Bachian elements that the chorale theme accomplishes.

Example 17: mm. 45–51, *Bachianas Brasileiras* no. 9, second movement.

In spite of the lack of a “strict” *stretto* section, exposition 2 (mm. 72–92) presents the fugue subject abbreviated to three measures instead of the original four. The effect is of a *stretto* section produced by the answers anticipated in one measure. In m. 82 begins a section of elaboration of the chorale theme. The main characteristics present are: 1) it is sequential; 2) it projects a circle of fifths progression in C minor: i–iv–flat VII–III–VI–ii<sup>o</sup>–v–I; and 3) it presents the fugue subject. The sequences are derived from the chorale theme and they complete a circle of fifths sequence from tonic (C minor) to tonic, that is, C–F–B flat–E flat–A flat–D–G–C. The progression delineated by this sequence of harmonies is mainly diatonic assuring the expression of C minor. The presentation of the fugue subject beginning in m. 82 is also abbreviated in its size, and in m. 85 begins a false

presentation of the subject producing again the impression of a *stretto*, but the subject presentation is rapidly abandoned in mm. 86ff (see Ex. 18).

Example 18: mm. 82-5, *Bachianas Brasileiras no. 9*, second movement.

98

The final coda of the movement comprises a polytonal cadence converging to pitch C in the last measure. In Example 19, the prolonged external beams indicate the progression centered in C and the internal prolonged beams indicate the different tonal regions that produce the polytonal effect. So, in mm. 95-6, the top three voices make tonal sense in D flat major in a progression from its V to I. At the same time, in the three low voices, the progression begins centered in C, but in m. 96, it changes to a progression in E flat major (mm. 96-7;  $V-^2-I^{5+}$ ). In m. 97, in the top voices, the dominant of C is emphasized by a secondary dominant (V/V) and progresses to the final cadence V-I in mm. 98-9. In the lower voices in mm. 97-9, C major is emphasized by the progression  $I^7-ii-V-I$ .

The image shows a musical score for five measures (95-99) in a fugue. The score is written in treble and bass clefs. Chord symbols are provided for both hands. In the treble clef, the chords are: C:  $\flat VI$ ,  $iv^7$ ,  $\flat II^6$ ,  $V/V$ ,  $V$ ,  $vii^{\circ 7}$ ,  $V$ ,  $I$ . In the bass clef, the chords are: C:  $vii$ ,  $\flat vii$ ,  $\flat III^+$ ,  $I^7$ ,  $ii$ ,  $V$ ,  $I$ . There are also specific chord symbols for D and G: D:  $V$ ,  $iii$ ,  $I^6$ ; G:  $V \rightarrow I$ . A double bar line with a '2' indicates a second ending in the bass clef between measures 96 and 97.

Example 19: final cadence, mm. 95–9; *Bachianas Brasileiras no. 9*, second movement.

## Concluding remarks

The main argument of this text is concerned with Villa-Lobos's approach to music composition in the fugues of *Bachianas Brasileiras*. By acknowledging his reading of D'Indy's composition treatise Villa-Lobos also recognizes his knowledge of rules and practices of fugue composition. Further evidence that support this argument may be corroborated by Villa-Lobos's own description of these works in 1947 and published by the Villa-Lobos Museum in 1972. In these descriptions the composer refers to scholastic fugue (*fugue d'école*) and how he adheres to and transgresses these composition instructions. If on one hand, he challenges the strict rules of *fugue d'école* by composing "informal" fugues titled "conversation" (*conversa*), on the other, he adheres to specific procedures such as subject and answers at distance of a perfect fifth, expositions, episodes, pedal points and *stretto* sections. For instance, the fugue from *Bachianas no. 1*, subtitled "conversation", denotes its informal character even in the composer's description, and pays homage to Satiro Bilhar, by, according to Villa-Lobos, alluding to his playing style. However, the fugue also presents skillful use of counterpoint procedures such as augmentation of subject and counter-subject, allusion to double-fugue, and *stretto* section. The fugue from *Bachianas no. 7*, also a "conversation", is referred by the composer as a free style distinct from the school fugue and presents in the exposition the subject and its answers in the distance of consecutive fifths and do

not present a traditional *stretto* section, for instance. The compact fugue of *Bachianas no. 8*, observes the traditional instructions of *fugue d'école* in the exposition of subject and answers, in addition of presenting clearly designed expositions and episodes. Finally, fugue from *Bachianas no. 9*, the only one with thematic relationship with its prelude, also is more traditional in the compositional procedures adopted. For instance, there are sections of exposition and episodes, and a *stretto* section. However, polytonality is utilized in the work denoting Villa-Lobos intention of rejecting traditional tonality. Therefore, the structural components of a *fugue d'école* are kept functional and they represent a learned skill by the composer. Ultimately, Villa-Lobos shows us his ability, his craftsmanship in fugue composition, and his chronologically distant inheritance of the learned style.

The consolidation of these characteristics, stylistic allusions to the music of J. S. Bach, and of Brazilian music moods provided the composer with the elements which he composed his fugues; these are neoclassical fugues in the twentieth-century music panorama, and are examples of a *nationalistic neoclassic music*.

## 100 References

CHAPIN, Keith. Learned Style and Learned Styles. In: MIRKA, Danuta (ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press, pp. 301–29, 2014.

CORRÊA DO LAGO, Manoel Aranha. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil*. Rio de Janeiro: Reler Editora, 2010.

\_\_\_\_\_. 'Ad Dissonantiam per Consonantiam': The Scope and Limits of Darius Milhaud's System of 'Polytonalité Harmonique': The Immanent and Poietic Levels (Part 1). *Revista Brasileira de Música*, v. 28, n. 2, pp. 265–304, 2015.

\_\_\_\_\_. 'Ad Dissonantiam per Consonantiam': The Scope and Limits of Darius Milhaud's System of 'Polytonalité Harmonique': The Esthetic Level (Part 2). *Revista Brasileira de Música*, v. 29, n. 1, pp. 181–215, 2016.

DAHLHAUS, Carl. Counterpoint. In SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1st ed. Vol. 4, pp. 833–851. London: Macmillan, 1980.

D'INDY, Vincent. *Cours de Composition Musicale*. Paris: A. Durand et Fils, Éditeurs, 1909.

DUDEQUE, Norton. "Intertextuality and Stylization in Villa-Lobos's *Bachianas Brasileiras N<sup>o</sup> 1*", *Musica Theorica*, 2, pp. 19–51, 2017.

GEDALGE, André. *Traité de La Fugue*. Paris: Enoch & Cie, Éditeurs, 1901.

JARDIM, Gil. *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Edição Philharmonia Brasileira, 2005.

KELLY, Barbara L. *The Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912–1939*. Aldershot, Hants, England; Burlington, VT: Ashgate, 2003.


KOECHLIN, Charles. "Le retour à Bach", *La revue musicale* 8, no. 1, pp. 1-12, Nov. 1926.

- MESSING, Scott. *Neoclassicism in Music from the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Rochester: University of Rochester Press, 1988.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, Sua Obra*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1972.
- MILHAUD, Darius. Brésil. *La Revue Musicale* n. 1, pp. 60–1, 1920.
- \_\_\_\_\_. Polytonalité et Atonalité. *La Revue Musicale* n. 4, pp. 29–44, 1923.
- NÓBREGA, Adhemar. Roteiros de Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*, 4<sup>o</sup> volume. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, pp. 7–26, 1969.
- PLESCH, Melanie. The Learned Style in Argentine Music: Topic Simultaneity and Rhetorics of Identity in the Work of Carlos Guastavino. *Revista Portuguesa de Musicologia* n. 4, v. 1, pp. 121–40, 2017.
- RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- RÉTI, Rudolph. *Tonality in Modern Music (Tonality, Atonality, Pantonality)*. New York: Collier Books, 1962.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: The Life and Works, 1887-1959*. London: McFarland, 1995.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Solfejos Originais e Sobre Têmas de Cantigas Populares, Para Ensino de Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1946.
- WALKER, Paul. Fugue, §8, 20th century. In SADIE, Stanley and John Tyrrell (eds.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Vol. 9, pp. 330–331. London: Macmillan, 2001.
- WHEELDON, Marianne. Anti-Debussyism and the Formation of French Neoclassicism. *Journal of the American Musicological Society*, v. 70, n. 2, pp. 433–74, 2017.
- WRIGHT, Simon. *Villa-Lobos*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

# A textura musical na delineação formal de *Dérives 1* de Pierre Boulez

JORGE LUIZ DE LIMA SANTOS  
Universidade Estadual de Campinas (jorgelsantos 02@gmail.com)

## 1. Introdução

 *Dérives 1* faz parte da última fase criativa de Pierre Boulez, enquadrando-se naquele período que François Nicolas (2005) denomina de dimensão estética<sup>1</sup>. Nesta fase, a rigidez teórica que marcou a maior parte das obras de Boulez por mais de 30 anos dá lugar a uma tentativa de valorizar o aspecto aural.

Escrita para um pequeno conjunto de câmara (flauta, clarineta, violino, violoncelo, vibrafone e piano), a peça é a primeira de três composições cujo material deriva, como o nome indica, de outra obra, *Repóns* (1980/82). De certa forma, a peça inclui a noção de *work in progress*, surgida na produção de Boulez em períodos anteriores, na qual o compositor continuamente revisita algumas obras e as reelabora. Outra característica que apresenta é a contraposição de instrumentos percussivos com os de sons contínuos, como acontece em *Le Marteau sans Maître*. *Dérive 1* foi estreada em 1985 pela London Sinfonietta, em homenagem a Sir William Glock.

Nesse trabalho, buscamos demonstrar como a textura se apresenta como elemento central no delineamento da forma (entendida como elemento de unidade e coesão entre partes e todo) e no sentido e direção da obra como um todo. Antes de tratar da textura, iremos abordar rapidamente, de forma descritiva, o seccionamento formal (ou seja, a divisão temporal apenas) e a harmonia de maneira a permitir uma visão geral da obra.

## 2. Forma

*Dérives 1* está claramente dividida em três seções, como mostra o quadro 1:

---

<sup>1</sup> Ver SANTOS, 2014, p. 79.

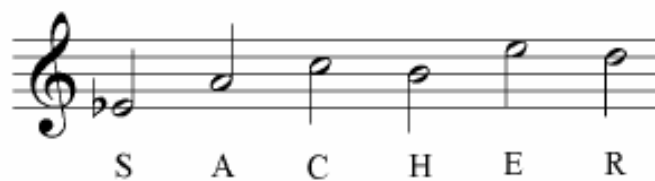
A	B	Coda
c. 1-27	c. 27-46	c. 47-55

Quadro 1: Divisão formal de *Dérives 1* de Pierre Boulez.

A seção A (c. 1-27) é caracterizada por “um pulso constante e lento, articulado por aparições de vertiginosas notas rápidas de caráter ornamental”<sup>2</sup> (MOGUILLAKY, 2004, p. 2). As notas longas e estáticas são contrapostas a uma grande profusão de apojeturas que desenvolvem uma textura crescente em densidade-número, a cada momento mais complexa. A seção B (c. 27-46) é marcada por uma mudança abrupta de densidade-número e de agógica (*Très lent*). A Coda (c. 47-55) funciona como uma reminiscência da primeira seção, trazendo a ideia de tema que se repete, porém de maneira muito mais efêmera e com caráter conclusivo. A simples observação da textura, ainda que superficial e distanciada, sugere sua importância na organização formal da peça.

### 3. Alturas/Harmonia

A estrutura de alturas de *Dérives 1* (a mesma para *Répons* e *Dérives 2*) é construída a partir de seis classes de altura que correspondem ao nome “Sacher”<sup>3</sup> (Paul Sacher)<sup>4</sup> (Exemplo 1):



Exemplo 1: Classes de altura em *Dérives 1* de Pierre Boulez (MOGUILLANSKY, 2004, p. 45).

<sup>2</sup> “Un pulso constante lento (la negra igual a 40) articulado por repentinas apariciones de vertiginosas notas rápidas de carácter ornamental” (Moguillaky, 2004, p. 2).

<sup>3</sup> Como se observa no Figura 1, Boulez utiliza duas notações diferentes para estabelecer uma relação com o nome Sacher. As cinco primeiras letras se referem a notação alemã e a última, “r”, a inicial da nota ré.

<sup>4</sup> Paul Sacher (1906-1999) foi um regente, patrono e executivo suíço. Ele criou e dirigiu a Basler Kammerorchester, dedicada à música moderna, co-fundou a Schola Cantorum Basiliensis em Basel (Suíça), encomendou e financiou obras de nomes seminais na música do século XX como *Divertimento for Strings* e *Music for Strings, Percussion and Celesta* de Bartók, *Die Harmonie der Welt* de Hindemith, *Metamorphosen* Richard Strauss e *A Sermon, a Narrative, and a Prayer* de Stravinsky, além de obras de Boulez, Britten, Berio, Ginastera, Henze, Lutoslawski entre outros (ver: [http://www.paul-sacher-stiftung.ch/en/about\\_the\\_foundation/paul\\_sacher.html](http://www.paul-sacher-stiftung.ch/en/about_the_foundation/paul_sacher.html)).

É curioso observar que nessa fase Boulez não mais necessita de uma série de doze sons para elaborar seu material melódico-harmônico, além da mesma ser apresentada verticalmente, formando um bloco.

Como em *Le Marteau*<sup>5</sup>, a verticalização da sequência de alturas do Figura 1 resulta em um complexo de sons ou bloco sonoro<sup>6</sup> (Exemplo 2):



Exemplo 2: Bloco sonoro original em *Dérives 1*.

Toda a estrutura de alturas da música está construída com base no acorde<sup>7</sup> apresentado (Figura 2) e em suas cinco permutações. Boulez obtém os outros blocos sonoros a partir operações de rotação e transposição, de modo que a primeira altura de cada bloco sempre seja mi bemol, que funciona como uma espécie de pivô (Exemplo 3):

<sup>5</sup> Ver SANTOS (2014, p. 87).

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Moguillansky utiliza a palavra “acorde” para designar a verticalização dos sons em grupos. Utilizamos aqui, além deste, o termo bloco sonoro, que particularmente consideramos mais adequado, tendo em conta a própria preferência de Boulez. Assim, nesse contexto, acorde, bloco sonoro e complexo de sons serão utilizados com o mesmo sentido.



The image displays six musical staves, labeled A through F, each representing a different chord. Each staff is divided into two parts: a treble clef (upper voice) and a bass clef (lower voice). The chords are constructed from a chromatic scale of notes, with the upper voice moving in a stepwise fashion and the lower voice providing a harmonic foundation. The chords are: A (F major), B (F# major), C (G major), D (G# major), E (A major), and F (A# major). The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and stems to indicate the specific notes and their positions on the staff.

Exemplo 3: Seis blocos sonoros de *Dérivés 1* de Pierre Boulez.

Os seis acordes contêm o total cromático e apresentam entre si algumas alturas comuns que funcionam como pivôs para as transposições. Como derivam de uma única estrutura de alturas, possuem as mesmas relações intervalares internas. Esse procedimento lembra a técnica de multiplicação de frequências utilizada por Boulez também em *Le Marteau* para gerar os domínios harmônicos que formam a harmonia da obra.<sup>8</sup> Aqui, porém, o compositor o faz de maneira mais simples e direta. Mognillansky aponta para outra característica presente na harmonia da obra,

<sup>8</sup> Ver SANTOS (2014, p. 80).

que denomina de “registro fixa de altura” que tornaria mais audível a construção acima mencionada:

Este procedimento, que aparece com frequência na música de Boulez desde a sua *Segunda Sonata para piano* (1947-8), caracteriza-se por fixar algumas ou todas as notas de uma escala cromática em um registro específico de maneira que cada vez que aparece uma determinada nota, ela acontece na mesma oitava. Aqui [em *Dérives 1*] cada acorde é sempre usado na transposição da mesma oitava e na mesma inversão<sup>9</sup> (MOGUILLANSKY, 2004, p. 45).

Na sua análise das alturas, Moguillansky propõe a existência de um “acorde 0” que conteria todas as alturas utilizadas nos seis blocos, somadas a algumas “notas estranhas” que aparecem como apojeturas em momentos pontuais. Tal acorde funcionaria como uma abstração a se descobrir, como se cada um dos seis acordes revelasse só uma de suas partes. O Exemplo 4 apresenta o “acorde 0” (as notas brancas) ao lado das “notas estranhas” (pretas), ausentes dos seis blocos sonoros, embora façam parte da peça:

106



Exemplo 4: “Acorde 0” e “notas estranhas” em *Dérives 1* de Pierre Boulez (MOGUILLANSKY, 2004, p. 46).

---

<sup>9</sup> “Este procedimiento, que aparece con frecuencia en la música de Boulez desde su Segunda sonata para piano (1947-8), se caracteriza por fijar algunas o todas las notas de la escala cromática en un registro específico de manera que cada vez que aparece una nota lo hace en la misma octava. Aquí cada acorde está siempre usado en la transposición de la misma octava y en la misma inversión” (MOGUILLANSKY, 2004, p. 45).

Toda a harmonia da obra é construída a partir do encadeamento desses blocos ou acordes. As relações intervalares, como destaca Deliège (2003, p. 724), exercem uma forte pressão diatônica para uma estruturação harmônica cromática. Se observarmos os seis hexacordes, veremos claramente a relação diatônica (Quadro 2) presente internamente em cada um deles:

<u>Mi</u> , <u>Lá</u> <u>Dó</u> <u>Si</u> <u>Mi</u> <u>Ré</u>	
<u>Mi</u> , <u>Sol</u> , <u>Fá</u> <u>Si</u> , <u>La</u> , <u>La</u>	
<u>Mi</u> , <u>Ré</u> <u>Sol</u> <u>Fá</u> <u>Sol</u> , <u>Dó</u>	
<u>Mi</u> , <u>Lá</u> , <u>Sol</u> , <u>Sol</u> <u>Ré</u> , <u>Mi</u>	ou
<u>Mi</u> , <u>Ré</u> , <u>Ré</u> <u>La</u> , <u>Si</u> <u>Si</u>	ou
<u>Mi</u> , <u>Mi</u> <u>Si</u> , <u>Ré</u> , <u>Do</u> <u>Fá</u>	<u>Mi</u> , <u>La</u> , <u>Sol</u> , <u>Ré</u> , <u>Mi</u>
	<u>Mi</u> , <u>Ré</u> , <u>Ré</u> <u>Lá</u> , <u>Si</u> <u>Si</u>

Quadro 2: Relações diatônicas nos seis hexacordes de *Dérives 1* de Pierre Boulez (adaptado de DELIÈGE, 2003, p. 724).

Para além da mera constatação, essas relações internas têm impacto direto no resultado geral da harmonia, que tende a evocar a centralidade tonal, corroborando uma tendência verificada nessa fase criativa de Boulez pela preocupação com o aspecto aural da obra.

Moguillansky fez um mapeamento da utilização dos blocos em toda a peça. No Exemplo 5, as notas brancas representam as alturas que são sustentadas e as pretas as alturas que compõem as apojeturas ou notas de adorno. Interessa-nos nessa análise harmônica, especialmente, observar como os blocos sonoros dialogam com outros parâmetros, notadamente, a textura, na delineação da forma e na dinâmica do discurso musical.

The image displays a musical score for 'Dérives 1' by Pierre Boulez, showing harmonic structure with chord labels and performance markings. The score is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes the following elements:

- Measures 1-7:** Chords A, B, C, D, E, E-D, F, F+C.
- Measures 8-15:** Chords C, E, E+A, A+D, F-A, D, D+F, F.
- Measures 16-24:** Chords B, B+A, A+B, A, E.
- Measures 25-32:** Chords B, E, D. Includes the marking "Elargis ---- Tempo du début" and a tempo change to  $\text{♩} = 63$ .
- Measures 33-38:** Chords D+F, F+E, E+F, F+C, C, E. Includes a tempo change to  $\text{♩} = 63$ .
- Measures 39-46:** Chords E+C, A+D, B+C, C, +F, F. Includes a tempo change to  $\text{♩} = 60$  and a "CODA" marking.
- Measures 47-54:** Chord A.

108

Exemplo 5: Estrutura harmônica de *Dérives 1* de Pierre Boulez (MOGUILLANSKY, 2004, p. 47).

#### 4. Metodologia: teoria textural de Wallace Berry e Análise Particional (AP)

A abordagem que fundamentará a análise textural e suas correlações com a harmonia e a forma tem como enfoque o mapeamento quantitativo do fenômeno textural. A textura é, então, aqui entendida essencialmente como as relações verticais entre as partes sonoras, ou seja, as relações de congruência e/ou não congruência (BERRY, 1987, p. 184). Estes são dois conceitos fundamentais da visão de Wallace Berry sobre a textura. Sua teoria, todavia, não discute a fundo o problema da janela de observação, ou seja, se, para determinar essas relações de congruência ou não, deve-se considerar um compasso, um tempo, um ataque, uma seção, etc. É partir dessa lacuna que Análise Particional (2004), desenvolvida por Pauxy Gentil-Nunes, entra como ferramenta principal de nossa análise. Primeiro ao definir esta janela de observação como sendo o ataque, segundo por desenvolver um *software*, PARSEMAT, que tendo essa janela como princípio, mapeia todos os ataques e suas relações binárias entre si, resultando num mapeamento exaustivo de todas as relações de congruência ou não congruência entre as partes sonoras ao longo da obra, ou do trecho, expostas num gráfico espelhado que confronta os movimentos destes dois tipos de relação, chamados, como veremos a seguir, de dispersão e aglomeração. É preciso frisar, entretanto, que não se trata de uma análise puramente quantitativa. A Análise Particional propõe categorias qualitativas que serão utilizadas aqui de forma a nos permitir a extração de informações relevantes para o papel estrutural, no nosso entender, que a textura exerce na obra.

A Análise Particional (doravante, **AP**) é parte de um projeto de pesquisa de maior amplitude, formulado em 2003, desenvolvido por Pauxy Gentil-Nunes. O principal foco da pesquisa é a observação dos aspectos da textura ligados às relações musicais de simultaneidade, e lidos a partir de conceitos da Teoria das Partições de Inteiros (ANDREWS, 1984). Seu desenvolvimento se deu a partir da teoria textural de Wallace Berry (1987), mas depois se ampliou como corpo teórico, permitindo a construção de uma rede de conceitos abstratos que podem ser aplicados a diversos parâmetros (relações rítmicas entre partes instrumentais ou vocais concorrentes; relações lineares internas a uma estrutura melódica; timbre, espacialização, entre outros). Entre as principais aquisições da teoria, está a construção de uma taxonomia exaustiva (lista de todos os estados possíveis de combinações texturais a

um determinado grupo instrumental), e a possibilidade de homologia entre campos diversos da textura (por exemplo, o estabelecimento de uma relação biunívoca entre textura e melodia, ou de timbre orquestral e configurações espaciais, mantendo a estrutura retórica básica).

A partição é a representação de um número inteiro pela soma de partes inteiras. O número cinco, por exemplo, tem sete partições: (1 1 1 1 1), (1 1 1 2), (1 1 3), (1 2 2), (1 4), (2 3), (5) (GENTIL-NUNES, 2009, p. 6). A função  $p(n)$ , apesar de sua aparente singeleza, é extremamente complexa e ocupa matemáticos por séculos. Na combinação de partes instrumentais, ocorre o particionamento musical, ou seja, a distribuição ou agrupamento de elementos individuais em blocos funcionais.

A AP investiga a formação das partições a partir das relações entre seus elementos individuais (observados sob o ponto de vista pragmático). Essas relações podem ser de concordância, identidade ou convergência, por um lado, e discordância, contraste ou divergência, por outro. A partir desta distinção, tendemos a agrupar e separar os elementos, formando então as partes. Nesse processo, a contagem dos dois tipos de relação traz uma importante informação sobre as partições – seu grau de massa ou peso (aglomeração) e seu grau de diversidade ou variedade (dispersão). Os índices resultantes desse processo são a base para a AP, formando o par ordenado aglomeração-dispersão  $(a, d)$ , que é a base para os cálculos e produção de gráficos (GENTIL-NUNES, 2009, p. 36).

Cada partição apresenta um par ordenado, sendo que algumas partições compartilham seus pares. A estrutura fractal e caótica resultante da plotagem dos índices  $(a, d)$  como coordenadas em um gráfico cartesiano gera o *particiograma* – estrutura que é ao mesmo tempo um espaço de fase (uma vez que resume visualmente todo o comportamento dinâmico de um determinado sistema, que pode ser, no caso, um quarteto de cordas, um instrumento, ou no caso específico deste trabalho, o campo criativo do compositor), e a representação da taxonomia exaustiva das configurações texturais e sua topologia (ou seja, reflete também o grau de proximidade ou parentesco entre as partições e outras relações funcionais).

O *particiograma* também corresponde a uma estrutura da teoria das partições chamada de *Reticulado de Young*, sendo que a versão deste reticulado, com as informações próprias da AP, é chamada de RYP (Reticulado de Young Particional).

Cada situação musical oferece possibilidades de configuração com limites claros – e por isto, o conjunto de particionamentos possíveis constitui o que na AP é chamado de *conjunto-léxico*. Ele é basicamente a lista de todas as partições de 1 até  $n$ , considerando  $n$  como o limite dentro do aspecto observado. Por exemplo, um quarteto de cordas pode ser combinado instrumentalmente de 11 maneiras diferentes, cada uma correspondendo a uma partição. Esse número (11) é chamado na AP de soma-léxico do número quatro.

A enumeração das partições de um determinado número, seu conjunto-léxico e sua soma-léxico são fornecidas pelo programa *Partitions*, que é disponibilizado *online*.

Gentil-Nunes propôs como princípio de investigação três aplicações básicas da AP, ligadas à textura (particionamento rítmico), melodia (particionamento linear) e forma (particionamento de eventos).

O particionamento de eventos observa a concorrência entre ideias definidas pelo compositor, seguindo o exemplo de Cage em *Music of Changes*, ou seja, a relação entre camadas significantes para o trabalho de produção. A superposição de materiais semelhantes (de acordo com o critério do compositor) gera aglomeração, enquanto a concorrência entre materiais contrastantes gera a dispersão. Ou seja, a aglomeração é lida como homogeneidade de conteúdo, enquanto a dispersão significa a maior quantidade de material diverso apresentado simultaneamente.

Este jogo de combinações entre ideias semelhantes e contrastantes tem impacto direto na forma, entendida tanto no sentido tradicional (segmentação, equilíbrio) quanto no sentido da materialidade do resultado sonoro.

## 5. Análise Textural e Forma

No indexograma geral de *Dérives 1* (Figura 1) é possível observar algumas características globais do tratamento dado às partes sonoras. O índice  $a$  (aglomeração) se mantém praticamente nulo, com poucos movimentos de afastamento do zero. O índice de dispersão  $d$ , por outro lado, é marcado por constantes movimentos oblíquos convergentes e divergentes. Em todo o indexograma – a despeito de algumas diferenças momentâneas que mencionaremos

a seguir – observa-se a predominância do movimento de revariância  $(-r, r)^{10}$ , caracterizado por alternâncias do índice  $d$  enquanto o índice  $a$  se mantém fixo. Evidentemente, em detalhes, percebe-se que o índice  $a$  não está totalmente fixo. Como é possível verificar na Figura 2 – entre os pontos de tempo 0 e 25 – sua movimentação é bastante discreta, representando quase uma linha reta com brevíssimos afastamentos do zero e duas microbolhas:

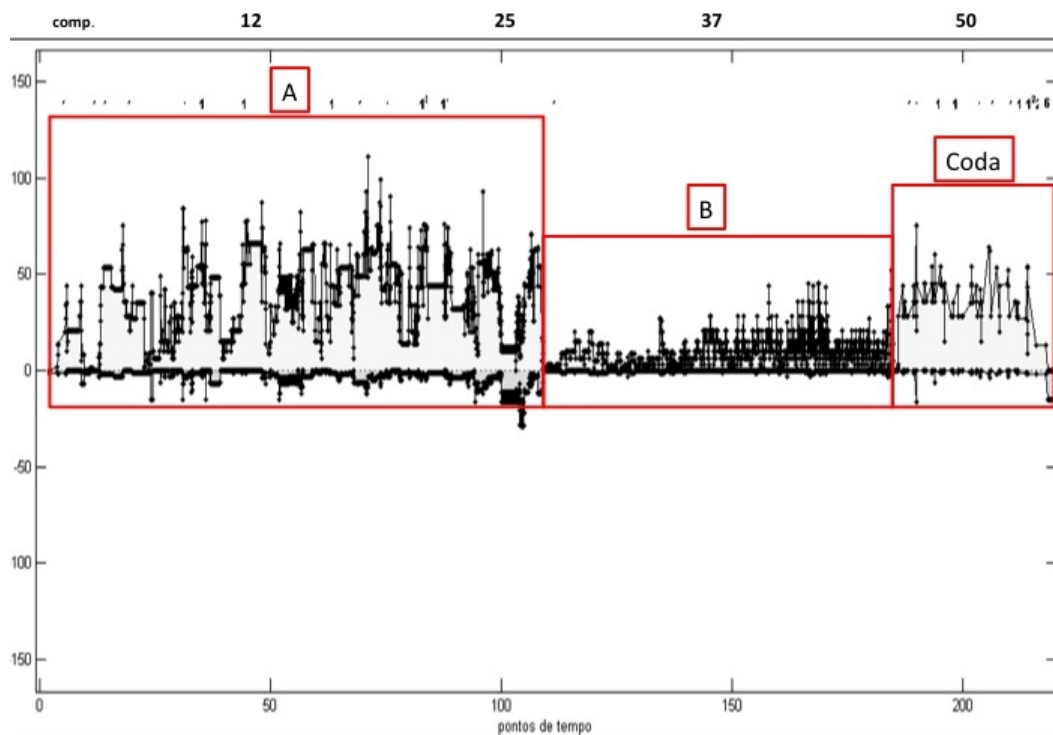


Figura 1: Indexograma geral de *Dérive 1* de Pierre Boulez. Gráfico gerado pelo programa *Parsemat* (GENTIL-NUNES, 2004).

Na Figura 2, podemos observar uma diferença marcante na amplitude dos movimentos oblíquos do índice  $d$  que, não por acaso, coincidem com o delineamento da forma geral da música. Verifica-se, na seção A, a presença de picos com o surgimento de um grande número de bolhas. De maneira contrastante, em B, tal ação incessante arrefece, trazendo inicialmente o índice  $d$  próximo a zero. Embora ainda prevaleça o movimento de revariância, os picos passam a ter amplitudes significativamente menores, gerando um menor número de bolhas de tamanhos bem mais discretos. Na Coda, o índice  $d$  volta a apresentar picos e bolhas, porém com

<sup>10</sup> Para uma classificação completa ver Quadro 3 (SANTOS, 2014, p. 46).



amplitudes e duração menores, retomando à configuração textural da seção A, ainda que de maneira mais limitada.

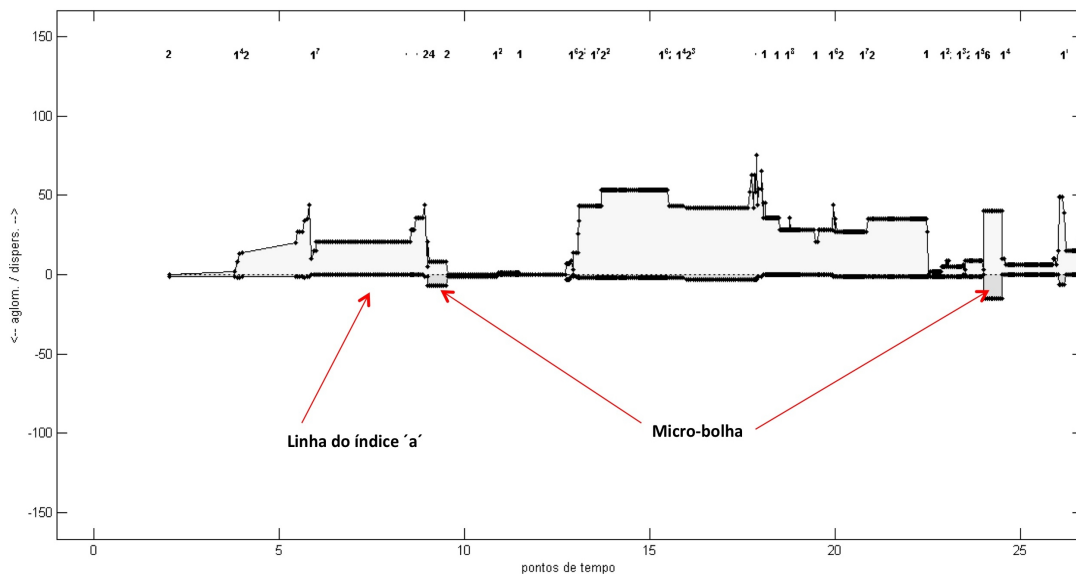


Figura 2: Indexograma de particionamento rítmico (pontos de tempo 0 – 25/ c. 1-6) de *Derivés 1* de Pierre Boulez. Gráfico gerado pelo programa *Parsemat* (GENTIL-NUNES, 2004).

Essa primeira observação geral sugere forte (quase total) predominância de partes sonoras independentes entre si, sendo a textura fortemente marcada pela atuação de linhas ou vozes independentes em detrimento de blocos ou massas sonoras, ainda que o resultado sonoro geral possa sugerir o contrário. O exame do indexograma comparado com a estrutura formal da peça mostra que a textura funciona como elemento central no delineamento da forma.

O índice *d* tende para o zero no final da seção (Figura 3), num gradual processo recessivo, enquanto o pouco ativo índice *a* se afasta do zero, polarizando a organização das partes sonoras, até então quase que exclusivamente dispersiva. A sequência de ações que delineiam a segmentação formal são, neste caso, os movimentos de transferência negativa (-t) e revariância negativa (-r), caracterizando, como mencionado, um movimento de recessão textural<sup>11</sup>, representado no indexograma do c. 26-27 da Figura 8. A textura evolui de um estado

<sup>11</sup> O termo “recessão textural” (*textural recession*) é empregado por BERRY (1987), para designar o processo de aglomeração das partes sonoras, predominando a interdependência dos componentes sonoros. Ver SANTOS (2014, p. 27) e BERRY (1987, p. 185).



The image displays a musical score for Pierre Boulez's *Dérivés 1*, specifically measures 26 and 27. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flute (Fl.), Clarinet (A Cl.), Violin (Vn.), Viola (Vl.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Pbo.).

Measure 26 is marked "Elargir" and "dérive (1984)". It features a dense, complex texture with multiple layers of sound. A red arrow labeled "Recessão textural" points from the end of measure 26 towards measure 27, indicating a transition.

Measure 27 is marked "Tempo du début" and "Très lent". It shows a significant reduction in the number of active notes and dynamic intensity across all instruments, illustrating a "textural recession". A red box highlights the beginning of measure 27, and another red arrow labeled "Recessão textural" points to the bottom of the score in measure 27.

Dynamic markings such as *ff*, *f*, *pp*, and *ppp* are visible throughout the score, along with performance instructions like "sul tasto", "pizz.", "rubato", and "sans pédale".

Exemplo 6: Recessão textural “cadencial” no c. 26-27 de *Dérivés 1* de Pierre Boulez.

Moguillansky (2003, p. 48) afirma que a repentina “modulação” entre os blocos sonoros A e B no c. 23 (Figura 10) sublinha a “explosão” da atividade textural que ali ocorre, confirmando o trecho como clímax estrutural da primeira seção, gerando uma progressão em direção aos compassos 26 e 27 e, logo em seguida, uma recessão textural, que finaliza a seção como apresentado no Exemplo 6.

The image shows a page of a musical score for Pierre Boulez's 'Dérives 1', starting at measure 23. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flute (Fl.), Clarinet in A (A Cl.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), Bassoon (Vlb.), and Piano (Pno.). The music is characterized by dynamic markings such as *mf*, *pp*, *ff*, and *f*, and includes articulation like accents and slurs. The piano part is particularly dense, with many notes and rests, illustrating the textural contrast mentioned in the caption.

116

Exemplo 7: “modulação” do bloco A para o B, c. 23 de *Dérives 1* de Pierre Boulez.

A seção B é marcada por uma textura bastante contrastante em relação à anterior. A predominância do índice *d* sobre o índice *a* se mantém com a presença quase que exclusiva do movimento de revariância, como se pode observar na Figura 11 (a linha em vermelho evidencia o contraste de amplitude da dispersão da seção B em relação às dispersões das seções A e Coda):

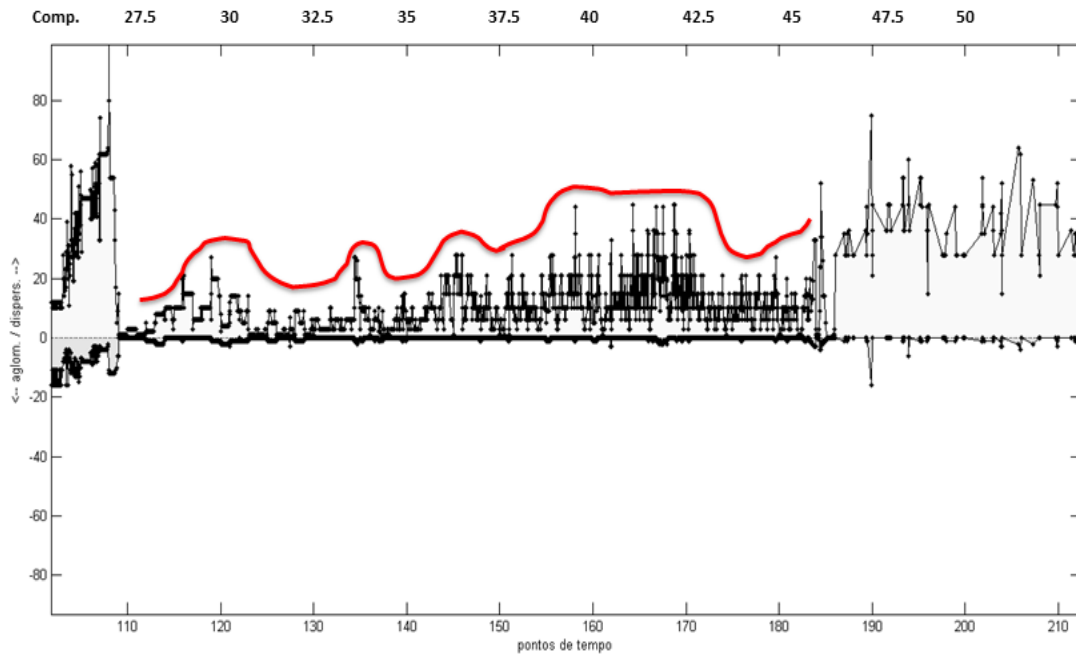


Figura 4: Indexograma de particionamento rítmico – contorno da seção B (pontos de tempo 110 a 220) de *Dérivés 1* de Pierre Boulez. Gráfico gerado pelo programa *Parsemat* (GENTIL-NUNES, 2004).

O ritmo harmônico da seção B é mais lento, com um crescendo gradual que tem seu clímax nos c. 40-42. O indexograma desse trecho (Figura 5) sinaliza uma coincidência entre o clímax harmônico e o aumento da amplitude do índice de dispersão, ou seja, um aumento tanto na densidade-número da textura quanto na independência entre as partes que a compõem. Esse arco, porém, é relativamente discreto, se comparado com o correspondente da seção anterior, enfatizando o ritmo harmônico lento e o caráter estático do trecho:

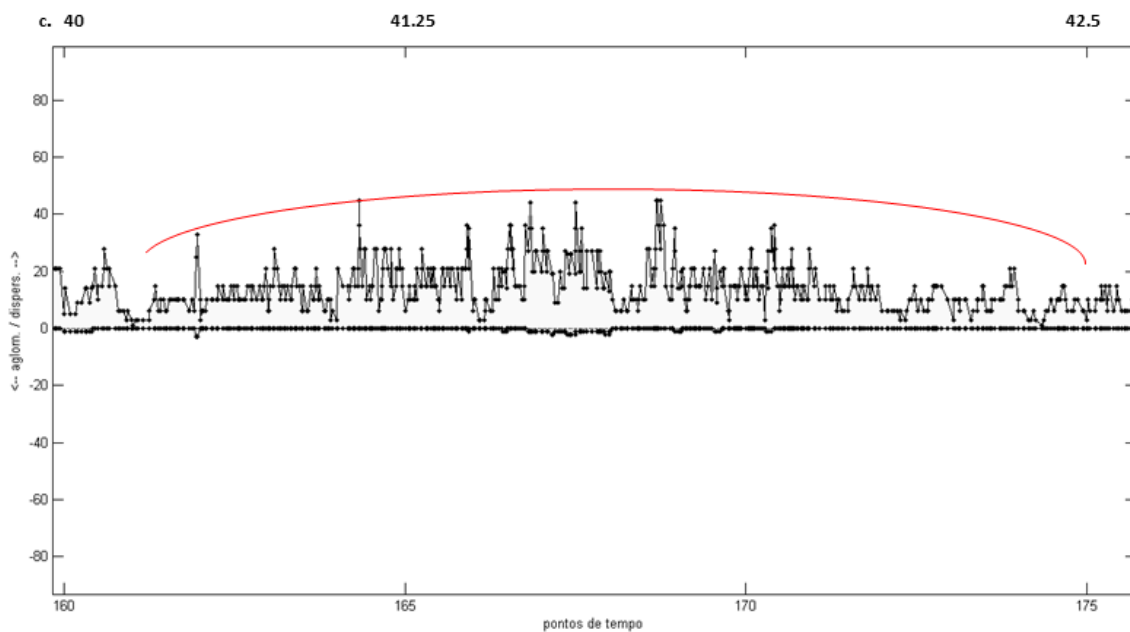


Figura 5: Indexograma de particionamento rítmico (pontos de tempo 160 a 175/Coda) de *Dérives 1* de Pierre Boulez. Gráfico gerado pelo programa *Parsemat* (GENTIL-NUNES, 2004).

118

A Coda retoma características da seção A, como o andamento inicial e a mesma harmonia (no caso, o acorde A, o único a ser empregado em toda esta seção). Apesar de apresentar um contraste bem menos acentuado em relação à mudança entre as seções A e B, a transição para a Coda também é delineada pela textura. No final da transição (c. 46-47), a densidade-número é novamente reduzida, logo após um ápice do índice *d*, como que preparando um movimento “cadencial” (Figura 6):

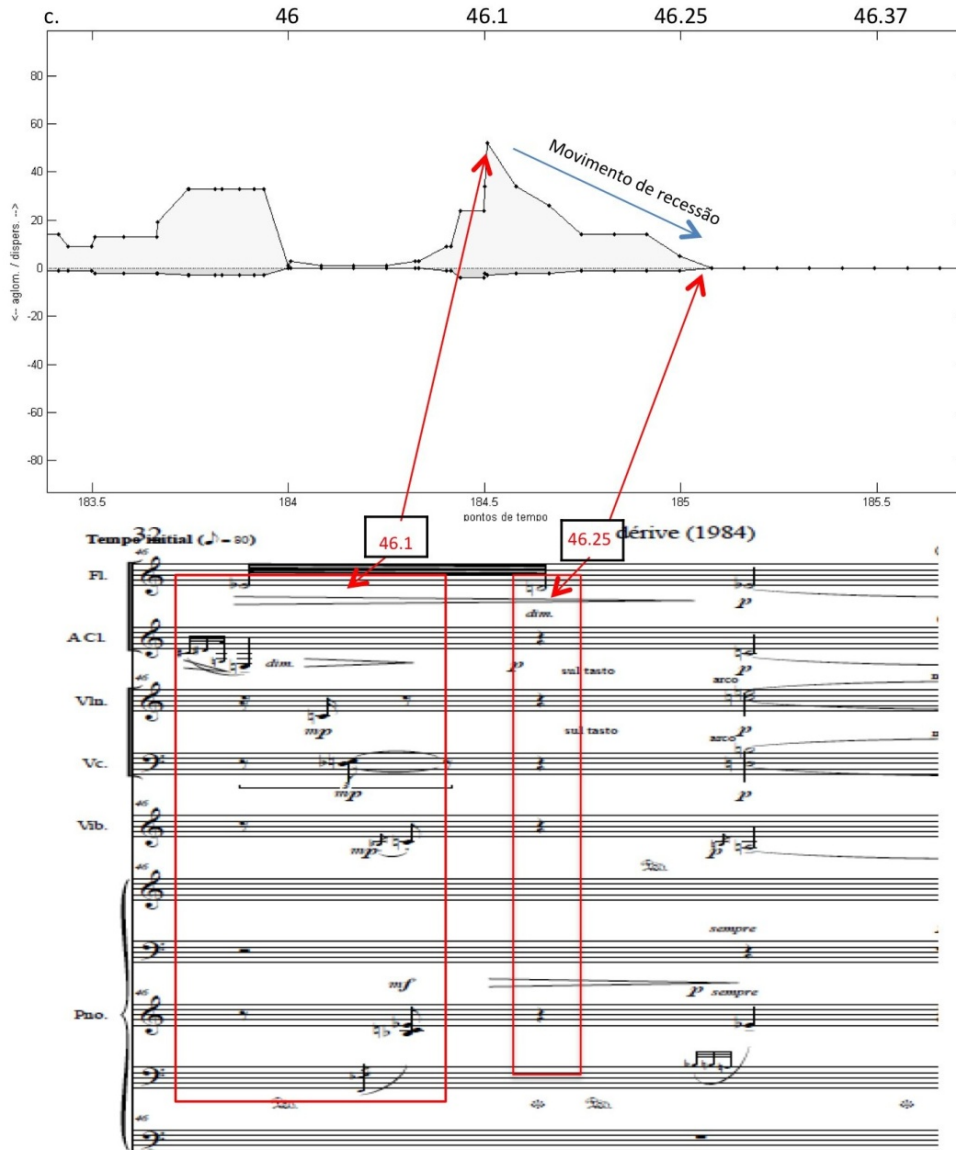


Figura 6: Indexograma de particionamento rítmico (pontos de tempo 184-186) e excerto da partitura (c. 46) de *Dérives 1* de Pierre Boulez.

A comparação entre o indexograma e a partitura (Figura 6) revela a condução da textura a um pico do índice  $d$  (c. 46-1/2, trecho destacado), seguidos de uma abrupta queda, tanto na densidade-número quanto no próprio índice  $d$ , que vai a zero. No terceiro tempo do c. 46 já se inicia a configuração textural que marca o começo da Coda.

A Coda é também caracterizada pelo predomínio do índice  $d$ , tendo, assim como nas outras seções, o movimento de revariância como preponderante. Em contraste com a seção anterior (B), o índice  $d$  se mantém estável, apresentando um

pequeno número de picos e vales, com a densidade-número e a inter-relação entre as partes relativamente estabilizadas, ainda que seu contorno geral evoque semelhanças em relação ao da seção A.

No início da Coda (c. 46, Figura 7), ainda que o andamento retorne gradativamente para o tempo inicial (com a harmonia fechando um ciclo, saindo do acorde F para o A), é a mudança quase abrupta da textura que permite de fato a constatação de finalização de uma seção (B) e início da outra. Na Coda, tanto a harmonia, construída exclusivamente sobre o acorde A, quanto o andamento, mantêm-se estáveis e regulares, sendo a textura utilizada como “gesto cadencial” conclusivo, a partir do movimento de transferência negativa, ou seja, em direção à aglomeração. Assim, o fim da Coda e da própria peça é mais uma vez marcado por um movimento textural estruturante.

120

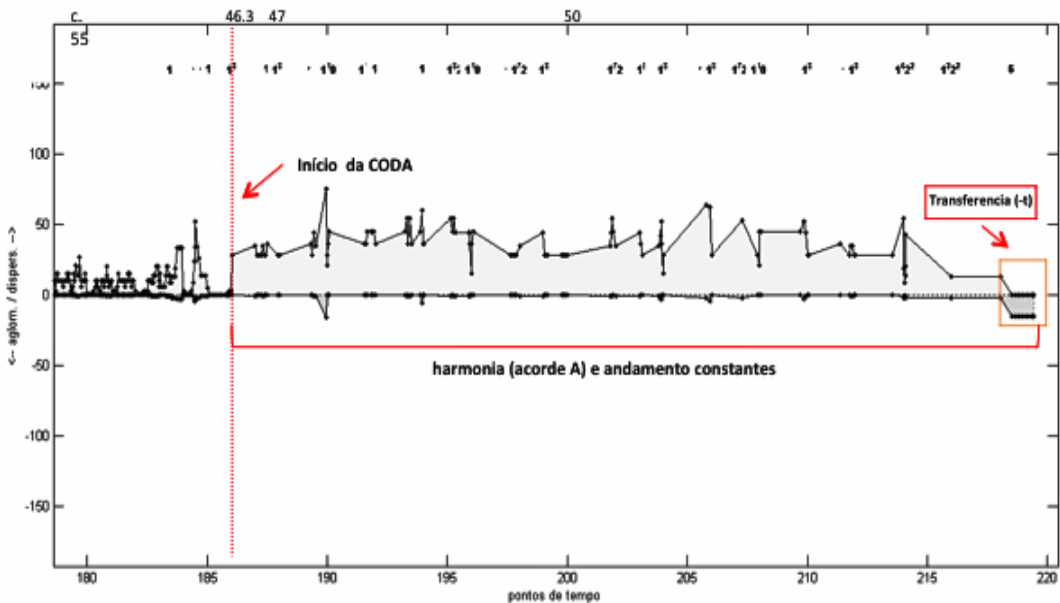


Figura 7: Indexograma de particionamento rítmico da Coda (pontos de tempo 180-220/ fim da seção B e Coda) de *Dérides 1* de Pierre Boulez.



## 6. Conclusão

Em *Avant l'artisan furieux (Le Marteau sans Maître)*, também de Boulez, obra do fim da década de 1950, a observação e análise dos inícios e finais das seções e subseções demonstram como a manipulação da textura nesses trechos funciona como elemento “cadencial”, permitindo uma maior clareza do seccionamento. Ainda que a alteração da agógica, por meio de ritardandos, acelerandos e fermatas, auxilie nessa segmentação, é o contraste da configuração textural na transição entre seções/subseções – com alteração ora da densidade-número, ora do predomínio da dispersão ou aglomeração – que caracteriza de fato a segmentação formal.

No nosso entender, é em *Dérivés 1*, obra escrita duas décadas após a *Le Marteau*, que o papel da textura ganha ainda mais relevância. Ainda que seja uma peça fundada na notação precisa, ela se distingue bastante pela textura menos calcada em linhas ou partes sonoras individuais – ainda que simultâneas – e mais em aglomerados sonoros, cuja análise das partes individuais revela pouco ou nada sobre a obra. Mesmo que a forma aparente seja bastante simples (A-B-Coda) e a agógica também exerça um papel significativo, nessa obra, a textura é sem dúvidas o principal elemento de delineação e contraste seccional.

121

Em alguma medida, a forma surge de dentro para fora, ou de baixo para cima como diria Adorno<sup>12</sup>. O marcado contraste entre as seções A e B revela que sem a centralidade da textura, o próprio sentido da obra ficaria comprometido. O predomínio do índice *d* em praticamente toda obra (Figura 1) expressa o alto grau de independência das partes sonoras entre si, porém, o resultado não é uma clara polifonia num sentido mais comum da palavra, mas antes, aglomerados sonoros, sobretudo em A e Coda, difusos. Por tal razão, esta obra pode ser entendida, em certa medida, como textural, ainda que seja baseada numa notação – em termos de linguagem contemporânea – tradicional e se diferencie da “música textural” característica dos anos 1960 na Europa, centrada numa ampliação da notação musical.

---

<sup>12</sup> “Integral form would emerge from the specific tendencies of all musical details. With the liquidation of musical types, integral form can arise henceforth only from bottom to top, not the other way round” (ADORNO, 2008, p. 213).

## Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. Form in the New Music. *Music Analysis*, Vol. 27, No. 2/3, pp. 201-216, Jul.-Oct. 2008.

BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. Englewood Cliffs: Dover, 1987.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. Tradução Stella Mourinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. *Dérives 1*. Partitura. Bath: Universal Edition, 1984.

\_\_\_\_\_. *Pensé la musique aujourd'hui*. Paris: Galimard, 1963.

DELIÈGE, Célestin. Cinquante ans de modernité musicale: De Darmstadt à L'Ircam. Wavre: Éditions Mardaga, 2003.

GENTIL-NUNES, Pauxy. Particionamento rítmico e domínios harmônicos em *Le Marteau sans Maître* - avant "l'artisanat furieux", de Pierre Boulez. In: *Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Natal: UFRN, 2013.

\_\_\_\_\_. *Análise Particional: uma mediação entre composição musical e teoria das partições*. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

122

MOGUILLANSKY, Eduardo. Continuidad y autodesarrollo en la música de Pierre Boulez: una análise de *Dérives*. *Altura-Timbre-Espacio. Cuaderno de Estudio N° 5*. II MCV, Educa, 2004.

NICOLAS, François. *La théorie musicale de Pierre Boulez*, 2005. Disponível em: <<http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/Textes/Boulez.theorie.htm>> Acessado em: 16.05.2013

SANTOS, Jorge Luís de L. *A textura musical na obra de Pierre Boulez*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

# Fazer música, fazer história: indagando o papel do intérprete contemporâneo

ANA CLÁUDIA ASSIS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (anaclaudia@ufmg.br)

*“... a música é a arte do tempo, ela delinea o tempo” (O. Messiaen)*

*“... o tempo é o tecido de nossa vida” (A. Cândido)*

## Introdução

Quando ingressei no Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) para realizar meu doutorado sobre a música dodecafônica para piano de César Guerra-Peixe, pairava sobre mim o receio de que a História me afastaria da Música e, principalmente, da minha atividade como intérprete. Muito embora acreditando que “mais interdisciplinaridade na formação não retira competências ao especialista na área principal, ao contrário, reforça-as” (CARVALHO, 2012, p. 269), era certo que naquele cruzamento interdisciplinar com a História que se projetava, uma série de desafios deveriam ser superados em um período relativamente curto de tempo. Ao inserir-me num novo campo de conhecimento, novas práticas metodológicas deveriam ser aprendidas capacitando-me a problematizar meu objeto de investigação à luz da História. Era necessário a aproximação com teorias e conceitos novos por meio de uma bibliografia vastíssima para, a partir daí, tentar enraizar meus pressupostos de pesquisa em um terreno seguro, ainda que no caso específico da música dodecafônica de Guerra-Peixe, houvesse a desconfiança de que a natureza do objeto que estava sendo submetido àquela análise historiográfica, reivindicava muito mais do que os métodos convencionais que lhe oferecíamos.

Como nos esclarece Mário Vieira de Carvalho (2012), ao não interrogarmos a música criticamente,

corremos o risco de subestimar o que ela própria nos pode proporcionar como atividade de conhecimento, isto é: não se trata apenas de compreender a música através da história, mas também de compreender a história através da música; não

se trata de pensar a música na perspectiva da filosofia, mas também de abordar a música ela própria como filosofia; não se trata de interpretar a música segundo um quadro teórico-metodológico das ciências sociais, mas também de ela nos interpretar a nós e à sociedade em que vivemos (CARVALHO, 2012, p. 267).

Não se tratava, portanto, de compreender a música de Guerra-Peixe apenas através da História, mas, dela própria se transformar em sujeito ativo de conhecimento histórico. O problema estava em como interrogá-la. Como as séries dodecafônicas, a instabilidade rítmica e as hibridações sonoras de Guerra-Peixe poderiam me informar a respeito do contexto sócio/musical da época em que foram produzidas? Era preciso indagar a obra também como documento e, para isso, ela deveria transcender o silêncio da partitura e se concretizar em matéria sonora através da interpretação musical. Era preciso *fazer música*.<sup>1</sup> Foi quando decidi gravar as obras dodecafônicas e o registro fonográfico passou a fazer parte do *corpus* documental da pesquisa passando, a obra musical, a constituir-se simultaneamente como objeto e fonte. Assim sendo, o antigo receio de me afastar da Música (da música enquanto performance) foi sendo reelaborado até sua diluição por completo, à medida em que a própria História exigia que eu *fizesse* Música como meio de fornecer respostas às questões suscitadas pela obra no contato com o método histórico.

124

Tal experiência, para além de seus resultados específicos<sup>2</sup>, também demonstrou que, assim como a interpretação de um determinado fato está intimamente relacionada com a própria experiência de mundo do historiador que o analisa, a interpretação de uma obra musical é também uma seleção daquilo que o intérprete pretende ou é capaz de significar. A interpretação, segundo Luciano Berio (2006), é o resultado da nossa própria história, da história de nossas ações e de nossas ideias.

Jean-Jacques Nattiez (2005), parafraseando o historiador Paul Veyne, nos ajuda a sintetizar estes pontos de contato entre o historiador e o intérprete:

Quando pensa estar sendo fiel ao compositor, o intérprete, na realidade, está meramente selecionando, com referência às possíveis causas da gênese da obra e à multiplicidade de significações que o autor lhe investiu, um enredo possível que nos

---

<sup>1</sup> A expressão *fazer música* é empregada em aproximação com a perspectiva de Christopher Small (1998) sobre a música enquanto performance.

<sup>2</sup> Sobre o processo e resultados dessa operação metodológica ver ASSIS, 2014.

é transmitido pelos meios apropriados de sua técnica de interpretação. Na interpretação assim como na história, é impossível levar tudo em consideração porque a linearidade da obra inscrita no desdobramento do Tempo é incompatível com o feixe caótico e multidimensional de todas as significações situadas “de trás” da obra. Conhecemos, apenas, o vestígio daquelas significações, jamais diretamente, elas mesmas (NATTIEZ, 2005, p. 157).

### Interseções entre “interpretar” e “historicizar”

Dentre as disciplinas da Música, a Musicologia é, tradicionalmente, aquela que mais se aproxima da História, sobretudo em se tratando de abordagens metodológicas para análise de obras musicais do passado. Da mesma forma, no campo das Práticas Interpretativas, o movimento conhecido como Execução Historicamente Informada (EHI) ou Performance Historicamente Informada (PHI) busca, nas práticas historiográficas, argumentos e subsídios teóricos para realizar/executar obras musicais do passado buscando reconstituí-las no presente, de forma coerente com o contexto no qual estas obras foram geradas.<sup>3</sup> No entanto, interessa-nos no âmbito da reflexão que aqui nos lançamos, aproximar o intérprete do ofício do historiador, valendo-nos da vocação comum que lhes é destinada: ser capaz de indagar e se deixar ser indagado pela obra/documento, e promover a articulação do passado no presente ultrapassando - como bem denominado por Walter Benjamin - o *conformismo* da tradição.

125

Para Benjamin, toda obra de arte (se já não nasceu com a rigidez das convenções, reificada e acadêmica) é um evento histórico, *inscrita no desdobramento do Tempo*, incidindo-se num processo inconcluso onde cada nova obra (ou cada interpretação de uma obra) altera a anterior.

Nessa perspectiva, presume-se que articular historicamente o tempo passado ou obras musicais do passado, não consiste em conhecer o contexto onde elas realmente foram criadas mas em tentar transmitir ou revelar o *novo* que elas guardam ultrapassando, assim, o conformismo que delas pretende apoderar-se, ou seja, a própria tradição (Benjamin, *apud* CARVALHO, 2005, p. 2007). Não obstante, a formulação de Jacques Le Goff quanto à condição de monumento a todo documento histórico, nos lembra que este não se constitui como construção inerte e dotado de

---

<sup>3</sup> O movimento EHI (Execução Historicamente Informada) ou PHI (Performance Historicamente Informada) é “o fenômeno mais marcante do mundo da música erudita dos últimos 50 anos, tendo transformado a nossa relação com uma parte muito substantiva do repertório tradicional” (LOPES, 2010, p. 421).

objetividade inerente pois, para ele, todo documento é “algo feito para lembrar o que se quer lembrar e para esconder o que se quer esconder” (LE GOFF, 2003, p. 538). Enquanto evento histórico, uma obra musical carrega em si a intencionalidade de quem a produziu, mas também todos vestígios daquelas significações que estão *detrás das obras*. Adorno ilumina ainda mais a questão ao dizer que não há obra em si que exista em si mesma pois a lei da imanência que a sustenta a faz mudar ao longo do tempo (e a cada nova interpretação) (Adorno, *apud* CARVALHO, 2005).

Entretanto, aquilo que parece ter se institucionalizado<sup>4</sup> na sociedade do nosso tempo é a reificação da música do passado por meio de execuções padronizadas que, ao expurgarem da obra sua historicidade imanente (aquele *novo* que se revela no contato com o presente), se rendem ao conformismo da tradição fazendo reviver o idiomatismo dominante no contexto em que a obra nasceu (CARVALHO, 2005, p. 206). Adorno complementa dizendo que “o gesto imanente da música é sempre atualidade, os mais antigos signos musicais são para o agora, e não para o outrora (Adorno, *apud* CARVALHO, 2005, p. 207).

126

No campo historiográfico, o passado é reconstituído no presente como tentativa de dar respostas às questões demandadas ao historiador pelo seu próprio contexto, portanto, trata-se de produzir *sentidos* novos ou re-significar fatos/percepções/obras do passado longínquo ou recente, com referências do presente. Parece-nos que é precisamente nesse ponto que intérpretes dedicados à música do passado se distanciam do ofício do historiador. Tudo seria diferente, como almeja Luca Chiantore, se o intérprete fosse capaz de ler o repertório do passado à luz de uma estética do presente. Mas, o fato é que, nas “*ejecuciones de los intérpretes modernos es difícil hallar indicios de una sensibilidad que refleje el sentir de nuestro tiempo*” (CHIANTORE, 2001, p. 12).<sup>5</sup> O grande desafio para o intérprete diante de uma obra massificada pelo mercado da arte é justamente esse: ser capaz de indagar uma partitura em sua dimensão *sígnica* e articulá-la com uma dimensão

---

<sup>4</sup> O termo “institucionalização” é aqui empregado referindo-se ao fenômeno de regulamentação e comercialização das artes pelas instituições de ensino, orquestras, teatros, gravadoras, etc.

<sup>5</sup> Devemos nos lembrar que o próprio Luca Chiantore, em seu trabalho de (trans)criação dos *Quadros de uma Exposição* de Mussorgsky, nos aponta um instigante caminho para a articulação do passado no presente. Ver: <https://www.musikeon.net/images/pdf/TROPOS%20flyer.pdf>.

idiomática do contexto ao qual está sendo submetida;<sup>6</sup> ser capaz de articular a tradição e promover o novo que a obra contém à espera de ser revelado.

A apologia ao esquecimento de Pierre Boulez parece-nos bastante sintomática dessa tensão vivenciada pelo intérprete entre a força da tradição e a busca pelo novo:

Que delícia seria de uma vez por todas descobrir uma obra sem saber nada a seu respeito! Tomaremos ainda uma decisão de desprezar contextos e esquecer o tempo de cuja onipresença os manuais tiranicamente nos lembram? Poderíamos ignorar as circunstâncias, bani-las de nossa memória, enterrá-las no esquecimento para nos guiarmos senão pela interioridade da obra (Boulez, *apud* NATTIEZ, 2005, p. 88).<sup>7</sup>

Como veremos ao longo de nossa reflexão, não se trata de tentar esquecer o passado. Ao não se lançarem à leitura crítica da obra/documento, à sua tradição, à sua interioridade/historicidade, os intérpretes se rendem, por vezes, à reprodução de leituras/interpretações que ao longo do tempo transformam-se em *maneirismos* responsáveis, dentre outros, em alimentar os interesses comerciais da indústria da arte.

## Interpretar o passado...

127

As razões para esse fenômeno são bem mais complexas do que as problematizadas por Leech-Wilkinson, muito embora corroborem seu ponto de vista:

The reasons for this are likely to be at least as much cultural and economic as anything inherent in scores. There are strong traditions in the performing of particular scores, it is assumed that these represent the composer's intentions which are believed to be of overriding importance, and thus there is a strong moral imperative not to perform scores non-traditionally. Small adjustments to norms are sought after by young players seeking to be noticed, but anything obvious is counterproductive: performers who dared to offer a radically different view would be slapped down by **performance police** (teachers, critics, bloggers) and spurned by potential employers (agents, conductors, ensembles, venue managers, record and radio producers). Where is the incentive to innovate when maintaining traditions is the very focus of everyone's professional engagement with music? (LEECH-WILKINSON, 2012, p. 4).

A citação de Leech-Wilkinson nos convida a refletir sobre um tópico importante que parece estar na raiz de seu diagnóstico: a (falaciosa) ideia de

---

<sup>6</sup> Entendemos “idiomatismo” como expressão dos modos de desempenhos musicais partilhados em um determinado contexto.

<sup>7</sup> Grifo nosso.

*fidelidade* à obra/partitura. Embora sejamos alvos de uma historiografia que desconsidera os processos de transformação da música em suas especificidades culturais, geográficas e políticas, não podemos nos esquecer de que, para além de Schoenberg e Stravinsky, foram os próprios intérpretes os principais correligionários do movimento que passou a creditar ao instrumentista a função de *executor* da partitura e, portanto, sua única tarefa seria, conforme Claudio Arrau, a de “reproduzir as intenções do compositor tais como transmitidas pela partitura [...]”. É dever sagrado do intérprete comunicar, intacto, o pensamento do compositor, do qual ele nada mais é que um intérprete” (Arrau, *apud* NATTIEZ, 2005, p. 141). Quando Wanda Landowska afirma que “vocês tocam Bach à vossa maneira; eu o toco à maneira de Bach” (Landowska, *apud* NATTIEZ, 2005, p. 141), evidencia-se também a convicção de que há *uma única maneira* de tocar, e qualquer tentativa de argumentação no sentido contrário é invalidada pela certeza de conhecer o desejo do compositor.

128

Tal postura, perpetuada por gerações, encontrou seu ápice no movimento Execução Historicamente Informada, muito embora saibamos que dentro do próprio movimento conviviam tendências nem sempre consensuais. Nessa complexa operação histórico-musical, cujo objetivo inicial era a reconstituição de práticas musicais de épocas longínquas, o conceito de *fidelidade* foi sendo revestido de diferentes conotações em virtude das divergências ideológicas e conceituais internas ao movimento. Deriva daí a noção de *autenticidade* que passou a ser aplicada aos *estilos de época* enquanto que a *fidelidade* mantinha-se circunscrita ao estilo do compositor.

Charles Rosen, em 1990, tentou esclarecer a questão:

[...] o velho ideal de Fidelidade levava o intérprete a tentar descobrir as intenções do compositor, [ao passo que com a Autenticidade] não mais procuramos adivinhar o que Bach gostava, mas queremos, ao contrário, saber como se tocava em seu tempo, em que estilo, com quais instrumentos e quantos deles constituíam sua orquestra (Rosen, *apud* NATTIEZ, 2005, pp. 142-3).

Todavia, a distinção não parece ser assim tão objetiva pois, muitas vezes, a autenticidade da interpretação pode ser considerada uma forma de fidelidade a um estilo ou a uma época (NATTIEZ, 2005).



Não nos cabe problematizar, no âmbito desse trabalho, a temática EHI cuja complexidade transcende nosso interesse atual e sobre a qual se debruçaram grandes pesquisadores.<sup>8</sup> O que nos convém enfatizar nesse momento é o fato de que as “interpretações históricas” (ou a-históricas como parecem sugerir nossos interlocutores<sup>9</sup>), foram responsáveis pela criação de um repositório cristalizado de interpretações e cujas soluções interpretativas passaram a se justificar nos manuais e documentos oriundos de uma prática arqueológica-musical.

Assim sendo, esse conjunto documental se constituía como uma espécie de argumentação coletiva incontestável a favor da fidelidade/autenticidade à obra, ao autor, ao estilo, etc. Tais interpretações e toda a pesquisa musicológica em torno delas injetaram um ânimo novo em diversos setores da indústria cultural, materializado por meio da produção de livros, publicação de discos, realização de documentários, concertos, trabalhos de luteria, dentre muitos outros produtos, criando, assim, o mercado da música antiga. Contraditoriamente, como recorda Richard Taruskin (1995), no caso específico das interpretações históricas, sua ampla aceitação e, sobretudo, sua viabilidade comercial se deu, antes de tudo, em virtude de sua novidade, não de sua antiguidade.

129

Também é interessante observar em relação a esse mito em torno da *fidelidade*, é que a própria indústria fonográfica, que em seus primórdios tinha por interesse a reprodução de performances ao vivo, com o passar do tempo foi se transformando num campo fértil para o surgimento de novos parâmetros de interpretação fragilizando, ainda mais, a crença na *fidelidade* ao texto musical. Quando surgiram os primeiros aparelhos fonográficos, no final do século XIX, o que se objetivava era reproduzir, o mais fiel possível, uma performance ao vivo. Mas, à medida em que os meios de captação e reprodução do som iam se desenvolvendo, mais se distanciava a obra interpretada ao vivo de sua versão em gravação (IAZZETTA, 1997).

As gravações, segundo Timothy Day (2000), documentam não somente as mudanças nos estilos de interpretar, mas a própria tecnologia de gravação é, em si,

---

<sup>8</sup> Sobre esse assunto ver também LOPES, 2010; COOK, 2006; TARUSKIN, 1982; 1995.

<sup>9</sup> Richard Taruskin afirma: “*secretly, we all know that what we call historical performance is the sonority of the present, not of old*” (TARUSKIN, 1995, p. 166).

um forte agente de influência sobre tais mudanças. Além da separação de contextos entre aqueles que realizam a música e aqueles que escutam a música, a gravação fomentou um tipo de escuta muito mais voltada para o som em si mesmo que, por exemplo, preza pela clareza absoluta das articulações e das formas de ataque bem como pela precisão extrema das durações de cada nota (FERREIRA, 2007). Por meio das técnicas de edição e remoção de ruídos, bem como pelo trabalho de equalização, a tecnologia da gravação passou a constituir uma estética de sonoridade virtual que não corresponde à realidade das salas de concerto, mas que elevam as interpretações gravadas a um nível extremo de perfeição técnica. Na medida em que tais interpretações “bem-sucedidas” passaram a gerar novas expectativas nos ouvintes, as *performances* ao vivo passaram a tomá-las como referências. Nesta perspectiva, a sonoridade virtual reivindicou para si a referência de *fidelidade* à obra musical<sup>10</sup>. Fernando Iazzetta explica que a “fidelidade de uma reprodução não é mais estabelecida pela comparação com seu original, mas em relação ao padrão imposto pela própria tecnologia de gravação” (IAZZETTA, 1997, p. 30).

130

Um dos grandes incentivadores desta revolução que se deu no campo da interpretação musical foi o pianista Glenn Gould para quem, o propósito de uma gravação não era a “autenticidade histórica”, mas, antes, a possibilidade de obter um alto nível de qualidade técnica (e tecnológica) que nunca poderia ser alcançada numa sala de concerto (FRIEDRICH, 2000). A ele interessava (assim como a Boulez) a realização de uma *leitura radical*<sup>11</sup> da obra, ir ao encontro de sua *interioridade* (ou *essencialidade*), escutá-la de dentro assim como um historiador diante de suas fontes. Obviamente que essa atitude contrariava radicalmente a posição de seus colegas pianistas anteriormente citados.

Parece-nos, até agora, que a justificativa para a escassez de interpretações originais e criativas baseada no argumento de *fidelidade* à obra, ao compositor ou ao estilo de uma época, torna-se bastante vulnerável quando exposta à lente da História. Mas e quando se trata de interpretar obras do presente, aquelas ainda

---

<sup>10</sup> Vários autores dedicam-se a esse assunto: BENJAMIN (1980), CARDOSO FILHO (2010), KATZ (2004).

<sup>11</sup> Termo atribuído a Leibowitz em resposta à essência tangível da obra. Ver NATTIEZ, 2005, p. 145.

impermeáveis aos interesses da “*performance police*” e que tendem a circular em espaços cada vez mais restritos e especializados?

### Interpretar o presente...

Partindo do pressuposto de que as estéticas musicais contemporâneas nascem de um impulso criativo fomentado em meio ao diálogo *multidimensional* do artista com seu tempo e seu meio, a interpretação de uma música contemporânea nasce, por sua vez, vocacionada a ser leitura radical da obra.<sup>12</sup> Se no plano da composição musical, a tensão *entre tradição e liberdade criadora* é uma operação ontológica e, portanto, também histórica, no caso da interpretação musical tal tensão parece radicalizada na execução do repertório contemporâneo pois as referências idiomáticas congregadas em modelos interpretativos da música do passado passam a ser, forçosamente, *re-significadas*.

O compositor e pianista Jorge Peixinho ilustra esta tensão ao se referir ao seu *Estudo V* (1992) para piano:

Com o Estudo V, descrevi mais uma curva naquela espécie de espiral sempre aberta, que constitui, a meu ver, a trajetória de um compositor. Como outras obras marcantes na minha produção criadora, ela fecha e abre simultaneamente velhas e novas etapas, criando uma ponte entre duas margens de um rio, um rio sempre vivo e em movimento, uma corrente ininterrupta em direção a um novo infinito, metáfora da impossível utopia da perfeição e da liberdade criadora<sup>13</sup> (PEIXINHO, 1994, p. 90).

Parece evidente na citação do compositor, a condição dialógica do termo *liberdade criadora*.<sup>14</sup> Ela só existe em relação a algo que lhe é anterior e, ao mesmo tempo, em constante atualização. Ela só existe em relação à tradição e ao contexto nos quais o compositor (ou o intérprete) se insere. Daí a metáfora da “ponte entre duas margens de um rio”: o passado e o presente. Peixinho parece concordar com a posição de Benjamim (mencionada anteriormente), para quem toda obra de arte incide num processo inconcluso em que cada nova obra altera a anterior, cada obra

<sup>12</sup> Nos referimos, no âmbito deste texto, à interpretação da música de concerto no contexto da tradição ocidental. Entendemos interpretação musical enquanto “entidade *da* arte (da música) produzida por artistas *enquanto* artistas e experimentadas e avaliadas *como* arte” (LOPES, 2010, p. 1).

<sup>13</sup> Grifo nosso.

<sup>14</sup> A expressão “liberdade criadora” não deve ser entendida aqui como um elogio ao *subjetivismo*, o qual levou Stravinsky e Schoenberg a uma visão radical do papel do intérprete. Sobre esse assunto, ver COOK, 2006.

“fecha e abre simultaneamente velhas e novas etapas”, num movimento em espiral sempre aberta.

Assim também a interpretação musical, e no caso específico da interpretação de uma obra contemporânea, ao se realizar no decurso do *tempo em performance*, revela e articula em cada instante do tecido do tempo musical que delinea, memórias, afetos, referências sonoras do passado em permanente crítica e atualização/re-significação de sentidos. Convite à escuta ativa, a interpretação da música contemporânea articula a tensão entre *tradição e liberdade criadora* através de *modos individuais de ler* uma determinada partitura/documento, pois a inexistência de um *coloquialismo idiomático* que regule modos de tradução deste repertório favorece o desenvolvimento constante de interpretações originais (CARVALHO, 2016, p. 50). Daí o surgimento de uma prática comum em nossos dias, na qual determinadas obras passam a ser quase que exclusivas do intérprete que a estreou (e muitas vezes a quem foi dedicada) constituindo, assim, parte de um repertório individual. Na base desta prática está o interesse crescente dos intérpretes da música contemporânea pela realização de obras inéditas, muitas vezes sob encomenda, fomentando a criação de repertórios personalizados.

132

Se, por um lado, evidencia-se uma prática que sempre existiu – a parceria entre intérprete e compositor – por outro, denota a participação cada vez mais ativa de uma parcela de intérpretes interessados na criação de obras contemporâneas pluralizando, assim, práticas instrumentais que em tempos anteriores se convergiam para formação e manutenção de um idiomatismo de época (idiomatismo coloquial) ou de escolas de interpretação. Como explica Roger Heaton (2012), a partir da segunda metade do século XX e sobretudo a partir dos festivais de Darmstadt, os compositores passaram a criar obras destinadas a músicos e *ensembles* específicos, estes interessados em experimentações técnicas e sonoras de seus próprios instrumentos acarretando, conseqüentemente, a expansão de idiomatismos instrumentais:

*Their players are often soloists who have not trained to be orchestral musicians or indeed have never played in an orchestra [...]. Here the phenomenon of the specialist has developed further, one not far removed from earlier composer/performer travelling virtuosos, certainly with the technique to cope with the new demands but also with a musical personality where the music is often crafted to the strengths and the mannerisms or idiosyncrasies of that performer [...]. They create themselves in the*

*music, projecting a style, which can develop into something more tangible, as composers write in ways that absorb their performance styles, thereby creating a performance practice, a tradition* (HEATON, 2012, pp. 99-100).

Os *modos individuais de ler* daqueles instrumentistas e o surgimento de um *idiomatismo plural* (não mais coloquial) explicitam a vocação destinada aos intérpretes em indagar a obra musical - seja do passado ou do presente - e fazer “presente o que dela está ausente” (CARVALHO, 2016, p. 50), reagindo à sua historicidade imanente. É como “a escrita histórica [que] está em uma relação instável, presa entre o que lhe escapa, o que está sempre ausente e o desejo de tornar presente, ou ainda, de tornar visível o ter-sido” (DOSSE, 2012, p. 13).

Heaton também nos recorda, na citação acima, que o desenvolvimento da técnica instrumental insere-se num processo de transformação constante, concomitante ao próprio desenvolvimento da linguagem e são, segundo Luca Chiantore, os “*compositores quienes hacen tan estimulantes las transformaciones que la técnica ha vivido a lo largo de los siglos*” (CHIANTORE, 2001, p. 21). Na música atual, os compositores passaram a reivindicar de seus intérpretes formas cada vez mais inusuais de abordar o instrumento criando, por seu turno, um vasto repertório de novas atitudes instrumentais conhecidas como técnicas estendidas (ou expandidas) e que, como o nome indica, transcendem as técnicas das antigas escolas de interpretação. Assim como as estéticas musicais pós-1950, as técnicas estendidas encontram-se num processo contínuo de transformação.

Concordamos que toda interpretação é mediada por uma técnica (ou um conjunto de procedimentos técnicos), porém, não somente por ela. A relação da técnica com uma dada obra musical faz parte dos planos de interpretação do instrumentista, do seu *modo individual de ler* uma partitura, da sua experiência prévia e concreta em relação à linguagem da obra que será interpretada, em suma, à forma como o intérprete *escuta* a obra. É prudente e oportuno uma explicação, ainda que sumária, sobre o que queremos dizer com o termo *escuta* no âmbito desse texto.

Em nossa epígrafe, Messiaen recorda que “a música é a arte do tempo, ela delinea o tempo” (Messiaen, *apud* FERRAZ, 1998, p. 188) e, portanto, quando estamos diante de uma música somos convidados a acionar diferentes tipos de “condutas de escuta” na mobilização do tempo presente (o que está sendo ouvido),

do tempo passado (o presente que acabou de ser ouvido) e do tempo futuro (a projeção do presente e passado juntos). Uma conduta de escuta preliminar seria aquela que corresponde a uma “percepção imediata, global, sumária, intuitiva” (Boulez, *apud* NATTIEZ, p. 269) e que se aproxima da noção de *escuta reduzida*, tema caro à filosofia adorniana.<sup>15</sup> Trata-se de uma forma de escuta onde os traços expressivos da obra não são suficientemente territorializados em nossa memória, onde o “encadeamento de instantes” - esse jogo complexo entre passado, presente e futuro que se opera na escuta musical - não passa de um mero esvaír do agora (VASCONCELOS, 2017). Ao intérprete não cabe permanecer nesse nível da escuta, é preciso alterá-la, ir além, desenvolver processos de indagação da obra e construir uma percepção “aguda, analítica, responsável, ativa” (Boulez, *apud* NATTIEZ, 2005, p. 269) capaz de ativar ao extremo a sensibilidade e inteligência. É essa conduta sensível e inteligente que Luciano Berio tributará ao intérprete do nosso tempo:

Os melhores solistas do nosso tempo – modernos pela inteligência, sensibilidade e técnica - são aqueles que sabem evoluir numa ampla perspectiva histórica e resolver as tensões entre a criatividade do passado e a de hoje, **utilizando o seu instrumento como meio de pesquisa e expressão**. O seu virtuosismo não se limita à agilidade dos seus dedos ou à sua especialização filológica. **Eles são capazes de se empenhar, por ventura a diversos níveis de consciência, no único virtuosismo hoje aceitável, o da sensibilidade e inteligência** (Berio, *apud* PINTO, 2014, pp. 14-5)<sup>16</sup>.

134

A técnica instrumental se revela, então, não apenas como um meio de expressar aquilo que o compositor projetou na partitura, mas como expressão da escuta que o intérprete é capaz de realizar da obra. Sendo assim, ocorre-nos a seguinte indagação: se a técnica que utilizamos para tocar a música atual é aquela construída no contato com o repertório canônico e fomentada pelos tipos de escuta que esse repertório pressupõe, estaríamos nós submetendo à música atual uma escuta e, por conseguinte, uma técnica, que ainda não superou os modelos da narratividade modal-tonal dos séculos passados?

A esse respeito, José Júlio Lopes nos convida a pensar que:

---

<sup>15</sup> Quando Adorno emprega o termo regressão da escuta está se referindo à “audição de pessoas regredidas, desmedidamente acomodadas, nas quais falhou a formação do ego, pessoas que nem sequer entendem as obras de modo autônomo” (ADORNO, 1994, p. 158).

<sup>16</sup> Grifos nossos.

[...] o sistema tonal e a sua lógica impuseram modos concretos e estilos de interpretação fechados que vieram a revelar-se desajustados na música atonal, visto que a expressão gestual, o trabalho motor e o esforço interpretativo dos próprios executantes não estava na mesma lógica; os modos anteriores de fazer soar uma nota dentro do contexto de uma melodia tonal não têm a mesma função numa música, como [por exemplo] a serial (dodecafónica, atonal), em que as relações entre as notas são radicalmente diferentes (LOPES, 1990, p. 11).

Tais desajustes evidenciam uma cisão que parece ter ocorrido entre os intérpretes e a música nova que surgia e que trazia consigo a necessidade de um novo tipo de escuta.<sup>17</sup> Se para os compositores da Segunda Escola de Viena o atonalismo era uma decorrência historicamente inevitável, no campo da interpretação musical representava a interrupção de uma longa e duradoura tradição.<sup>18</sup> Recorro novamente a Jorge Peixinho para quem a técnica não é apenas um meio que o intérprete aciona para se expressar mas, ela própria, ao não ser contemplada constantemente com o olhar crítico do intérprete torna seu potencial de mediação vulnerável a um conjunto de comportamentos automatizados e que remetem a uma escuta anacrônica.

Após ter participado de um curso ministrado por Stockhausen no Festival de Darmstadt de 1969, e no qual foram convidados a despirem-se “de uma identificação directa e imediata com a tradição” para a realização de um trabalho de criação coletiva, Peixinho conclui que:

[...] hoje não se pode criar uma melodia. Todas as melodias que julgamos que são novas não passam de plágios, de adaptações conscientes ou subconscientes, de resíduos estruturais dum passado mais ou menos próximo, mais ou menos longínquo, e portanto, do nosso repositório cultural, ou, **tratando-se de um instrumento, do repositório técnico**. O instrumentista tem o seu repertório e, a certa altura, não só a sua mente mas até os seus dedos, o seu próprio corpo **o pressiona de modo a reproduzir os resíduos da sua memória, embora julgue que está a realizar algo de original ou de extremamente novo** (Peixinho, *apud* ASSIS, 2010, pp. 234-5).<sup>19</sup>

Parece que esta é uma condição intransponível: reproduziremos sempre *os resíduos da nossa memória* (desapontando o desejo de esquecimento de Boulez). Não se trata, na verdade, de “despir-nos” de nossas experiências anteriores, mas de

<sup>17</sup> A este respeito ver VASCONCELOS, 2017.

<sup>18</sup> Webern elucida a questão ao dizer que “nós não pudemos fazer nada para evitar a dissolução da tonalidade e não fomos nós que criamos a nova lei: foi ela quem se impôs” (WEBERN, 1984, p. 145).

<sup>19</sup> Grifos nossos.

sermos capazes de mobilizá-las criticamente e criativamente. O intérprete da música atual, assim como o historiador do tempo presente, é confrontado com a “necessidade de uma prática consciente de si própria, o que impede qualquer ingenuidade frente à operação historiográfica (interpretativa) que sabemos ser complexa. O historiador (intérprete) é necessariamente levado a pensar por si próprio” (DOSSE, 2012, p. 15). A prática consciente de si, de sua escuta, de sua técnica é, talvez, o grande desafio para o intérprete da música contemporânea, pois a ausência de uma “tradição” torna cada nova obra, uma nova aventura.

Tal ausência é sentida em depoimentos de jovens intérpretes como é o caso, por exemplo, de Santos em seu trabalho sobre a expressividade na música contemporânea:

Quando tenho de tocar música de nosso tempo, deparo-me com uma escassez de informações sobre aspectos interpretativos, pois o grosso da produção bibliográfica destina-se a assuntos composicionais, e praticamente nada é dito a respeito da performance [...]. É muito difícil, no repertório contemporâneo, relacionar, tal qual na música antiga, as notações da partitura com as sugestões de interpretação contidas nos tratados. Por exemplo, não há nada que sugira que um intervalo específico deva ser tocado com uma articulação a priori, [...]ou como equilibrar as vozes de um acorde montado a partir da sobreposição de notas de uma série (SANTOS, 2012, p. 4).

136

Parece que estamos diante da indeterminação do presente e o *conformismo* do passado. Enquanto Boulez desejava possuir o dom do esquecimento para se guiar apenas pela interioridade da obra, intérpretes da música nova ressentem de uma tradição que os guie nessa aventura. Mas, se é fato que o repertório da música contemporânea se revela como convite a uma *leitura radical* da obra e, por isso mesmo, sua prática poderia ser um antídoto eficaz à *compulsão de repetição* das interpretações do repertório de outros tempos, também é verdade que não há nenhuma leitura (por mais radical que seja) que não resulte da própria experiência daquele que se submete à obra.

A esse respeito, peço licença para relatar um episódio ilustrativo dessa afirmação.



## Interpretar o presente com o passado...

Era um festival internacional de música e eu fazia parte do grupo de professores convidados, cabendo a mim ministrar um curso sobre a interpretação da música contemporânea para alunos de graduação e pós-graduação. Uma das obras apresentadas caracterizava-se por uma escrita extremamente complexa, na qual alternavam-se e sobrepunham-se notação gráfica com notação determinada, momentos de improviso com partes escritas literalmente, texturas espacializadas em 3 ou 4 pautas, enfim, um convite a diferentes questionamentos interpretativos e procedimentos técnico-instrumentais. O aluno que a apresentou já vinha convivendo com a obra há algum tempo tendo, inclusive, a incluído em pelo menos dois recitais realizados anteriormente àquele festival.

Ao longo de sua apresentação fui percebendo que havia um desajuste entre o que eu ouvia e o que eu lia simultaneamente na partitura. As notas estavam absolutamente certas, as dinâmicas minuciosamente trabalhadas, as partes rítmicas rigorosamente perfeitas, o aluno era dotado de grandes méritos sob o ponto de vista do desempenho técnico, mas, por algum motivo que eu ainda não conseguia compreender, a música não se permitia revelar. Lembrava-me de Adorno, para quem “nunca e em passagem alguma o texto musical notado é idêntico à obra; antes é sempre necessário captar, na fidelidade ao texto, aquilo que ele oculta dentro de si. Sem tal dialética, a fidelidade transforma-se em traição” (Adorno, *apud* CARVALHO, 2005, p. 210). Reparem que Adorno emprega o termo “fidelidade” em relação àquilo que o texto oculta (o novo à espera de ser revelado), e não em relação àquilo que as práticas idiomáticas reificam.

Embora o executante estivesse sendo fiel aos signos notadas na partitura, a obra parecia “traída”. Somente após algum tempo de reflexão, pude perceber o que de fato estava acontecendo: uma espécie de superposição de contextos e tempos históricos diferentes. Mesmo aquela obra negando, a priori, qualquer relação estrutural com a quadratura clássica e sua tradição, esta permanecia ali enquanto continuidade da história daquele intérprete, reverberando suas experiências anteriores, seu repertório interior, “seus juízos de importância” (DOSSE, 2012, p. 13).

Assim, o que ouvíamos eram os gestos musicais sendo encadeados em espaços regulares de tempo, como se houvesse um metrônomo invisível. O tempo de espera entre uma intervenção e outra era baseado em um único padrão de referência, e que, para minha surpresa, era justamente a semínima = 60. Obviamente que aquele aluno não tinha consciência de estar “ajustando” e tornando regular aquilo que nasceu como irregularidade, como ímpeto, arrebatamento, ou seja, como algo pertencente a outra lógica de pensamento musical.

Configuraria o episódio narrado um tipo de anacronismo às avessas? Considerado o “pecado imperdoável do historiador”, o anacronismo é para a História “uma atitude indiferente à estranheza do passado” (Febvre, *apud* DOSSE, 2012, p. 13). No nosso relato, a indiferença se dirigia à estranheza do presente, por isso a necessidade de resgatar um *coloquialismo idiomático* em sua própria escuta para atribuir sentido àquela nova obra. Tal operação aplicada à dimensão temporal, se consciente fosse, até poderia encontrar algum tipo de respaldo em outras obras do repertório contemporâneo onde a dialética entre tempo cronológico/linear e tempo fenomenológico/multidirecional é problematizada.

138

Cito, como exemplo, *Cloches d'adieu, e un sourire* (1992) para piano, de Tristan Murail:

The image shows a musical score for the piece "Cloches d'adieu, e un sourire" by Tristan Murail. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system includes dynamic markings such as *ff*, *mf sub.*, *mp*, *mf*, *mp*, *pp*, and *p*. It also features a tempo marking of quarter note = 63 (♩ = 63) and a *Sua* (Sustained) marking. The second system includes dynamic markings like *ppp*, *pp*, *f*, *mf*, and *p*. It features a tempo marking of quarter note = 54 (♩ = 54) and a *Sua* marking. A first ending bracket is indicated with a double bar line and the numbers 1 and 2.

Figura 1: Excerto de Cloches d'adieu e un sourire, p. 5, dois primeiros sistemas.

Segundo explicação do compositor na partitura:

*La notation est proportionnelle: jouer en fonction des espacements. Une seconde correspond à peu près à deux centimètres, sauf dans les figures très rapide. Les marques métronomiques aident à la mise en place. Les figures rythmiques ♪ ♪ ♪ n'ont qu'une valeur relative (brève vs. longue) ou expressive (MURAIL, 1992).*

Nesta obra, nos deparamos com aquilo que Alfredo Bosi (1992) denominou de “convívio dos tempos”.<sup>20</sup> As referências metronômicas (tempo cronológico) criam um pulso regular que, por sua vez, explicita ao intérprete as diferentes distâncias entre um evento sonoro e outro. A presença do pulso regular não é percebida na audição, pois sua função se delimita a ser uma referência para a construção do mapa temporal da obra. Entretanto, podemos supor que essa presença é também indutiva pois convida o intérprete a processar uma conexão instintiva com a música métrica, rítmica e pulsante das narrativas do passado. Estamos, mais uma vez, num contexto dialético onde diferentes dimensões temporais são mobilizadas no plano interpretativo e onde a conexão do tempo passado (pulso) com o presente (gestos) se dá pela via da negação e não pela via da reificação de afetos: a pulsação presente na partitura recorda ao intérprete que ela deve estar ausente na performance.

Mas, como “a história nunca é certeza” (CERTEAU, 1970, p. 7), e tão pouco a interpretação musical, a crítica lançada ao episódio narrado é apenas um dos lados do problema que o intérprete vivencia no confronto do *presente* com o *passado*, entre a *tradição* e a *liberdade criadora*, entre o *conformismo* e a *leitura radical*.

### **Ainda que seja tarde...**

Buscamos ao longo desse texto problematizar o papel do intérprete em sua relação com a música do passado e com a música do presente, valendo-nos do ofício do historiador como baliza para nossa discussão. História e Música são dois campos do conhecimento subordinados ao tempo e, portanto, o trabalho de interpretação musical e de análise historiográfica constituem-se como práticas que mobilizam vestígios do passado e a indeterminação do presente. Interpretar implica em

<sup>20</sup> Alfredo Bosi discute como as diferentes formas de expressão artística (poesia, dança e música) são espaços privilegiados de convívio de tempos e memórias (Bosi, 1992).

transmitir aquilo que o intérprete, suas memórias e sua escuta conseguem capturar de todas as significações contidas na historicidade de uma obra musical. Para tal é necessário lançar-se ao exercício constante da indagação, da leitura crítica, da re-significação de suas próprias memórias convertidas em tradição.

A propósito, ao finalizar essa reflexão ocorre-nos uma última indagação: Sendo as práticas interpretativas da música contemporânea um convite ao desenvolvimento de uma escuta ativa e à leitura radical da obra, não seria também através dela, da música contemporânea, que os intérpretes que se dedicam à música do passado conseguiriam superar o *conformismo* da tradição e surpreenderem-se a si próprios com interpretações pessoais, criativas e, de fato, históricas?

Sob o ponto de vista teórico adorno poderíamos concluir que sim, pois as novas obras que surgem abrem ao intérprete novas perspectivas também sobre as obras do passado, e suscitam uma nova escuta que poderia repercutir em sua maneira de abordar os clássicos. Assim, a convivência do intérprete com a música contemporânea pode oferecer-lhe a chance de lançar nova luz sobre o repertório canônico, pois toda obra é um processo inconcluso e as próprias obras mudam no tempo, cada nova obra muda a anterior, cada obra vai se tornando...

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. Por que é difícil a nova música. In: COHN, Gabriel (Org.). Theodor W. Adorno: sociologia 2, pp. 147-161. ed. Trad. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1994.
- ASSIS, Ana Claudia. Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954). São Paulo: Editora Annablume, 2014.
- ASSIS, Paulo. *Jorge Peixinho: Escritos e Entrevistas*. Porto: Casa da Música, 2010.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jurgen Habermas: Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, pp. 5-28, 1980 [1936].
- BERIO, Luciano. *Remembering the Future*. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press, 2006.
- BOSI, Alfredo. O Tempo e os Tempos. In: NOVAES, A. (org.) *Tempo e História*. São Paulo: Cia. Das Letras, pp. 19-32, 1992.
- CARDOSO FILHO, Marcos Edson. A Fonografia Como Arte Sonora. *Anais do XX Congresso da ANPPOM*, Florianópolis: UDESC, pp. 801-805, 2010.

CARVALHO, Mário Vieira de. A partitura como espírito sedimentado: Em torno da teoria da interpretação musical de Adorno. In: DUARTE, Rodrigo (ed.) *Theoria Aesthetica*. Porto Alegre: Escritos, pp. 203-224, 2005.

\_\_\_\_\_. A investigação em música no ensino superior. *Sons do Clássico*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 259-271, 2012. Disponível em: <https://digitalisdsp.uc.pt/bitstream/10316.2/30046/1/19-Sons%20do%20Clássico%20-%202012.pdf?ln=eng>.

\_\_\_\_\_. “Ó palavra, tu palavra que me falta!”: Reflexões sobre música e linguagem. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 3/2, pp. 1-62, 2016.

CERTEAU, Michel de. *La possession de Loudun*. Paris: Gallimard, 1970.

CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2001.

COOK, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press, 2013.

\_\_\_\_\_. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Trad. Fausto Borém. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, pp. 5-22, 2006.

DAY, Timothy. *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven & London: Yale University Press, 2000.

DOSSE, François. História do tempo presente e historiografia. *Revista Tempo e Argumento*. Florianópolis: Editorial Universidade do Estado de Santa Catarina. vol. 4, no. 1, pp. 5-23, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=338130378002>>

FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: Educ/FAPESP, 1998.

FERREIRA, Flávio. *Intérprete e Eletrônica*. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

FERREIRA, Manuel Pedro. A obra de Jorge Peixinho: Problemática e recepção. In: MACHADO, José (org.). *Jorge Peixinho - In Memoriam*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 223-286, 2002.

FRIEDRICH, Otto. *Glenn Gould: uma vida e variações*. Trad. Ana Lagoa e Helena Londres. Rio de Janeiro: Record, 2000.

HEATON, Roger. Contemporary performance practice and tradition. *Music Performance Research*. Royal Northern College of Music, Vol. 5, pp. 96-104, 2012.

IAZZETTA, Fernando. A Música, O Corpo e a Máquinas. Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM, n.4, pp. 17-37, ago. 1997.

KATZ, Mark. *Capturing Sound-how technology has change music*. London: University of California Press, 2004.

LEECH-WILKINSON, Daniel. Compositions, Scores, Performances, Meanings. *Bloomington: Journal of Society for Music Theory*, vol. 18, n.1, April, 2012. Disponível em: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.leech-wilkinson.php>

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LOPES, António Manuel Correia de Jesus. O valor de um Bach autêntico: um estudo sobre o conceito de autenticidade na execução de obras musicais. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

LOPES, José Júlio. As escritas da abertura na música contemporânea. Lisboa: *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.10/11, mar. 1990. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/lopes-jose-julio-escritas.html#1>.

MURAIL, Tristan. *Cloches d'adieu e un sourire*. Partitura. Paris: Editions Henry Lemoine, 2001.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O Combate entre Cronos e Orfeu*. Trad. Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.

PEIXINHO, Jorge. Introdução a um estudo sobre o “Estudo V – Die Reihe Courante” para piano. *Revista Música*, Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA/USP, vol. 5, n.1, pp. 73-105, mai. 1994.

PINTO, Nuno Fernandes. *Música portuguesa para clarinete e electrónica: Processos interativos na criação, interpretação e performance*. Tese (Doutorado em Música), Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2014.

SANTOS, Álvaro Henrique Siqueira Campos. *O Planejamento da Expressividade na Música Contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de Brasília, 2012.

SMALL, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover: University Press of New England, 1998.

TARUSKIN, Richard. On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance. *The Journal of Musicology*, v.I, n.3, pp. 338-349, 1982.


\_\_\_\_\_. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York/Oxford: Oxford University, 1995.

VASCONCELOS, Rogério. *Escuta/Escritura: Entre olho e ouvido, a composição*. Niemcy: Novas Edições Acadêmicas, 2017.

WEBERN, Anton. *O caminho para a música nova*. Trad. Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.

# Interlocuções entre a Etnomusicologia e a Educação Musical

DAISY FRAGOSO  
Universidade de São Paulo (daisy.fragoso@usp.br)

 Considerando experiências em sala de aula, acumuladas ao longo do tempo do meu trabalho como educadora musical, pode-se dizer que as crianças costumam ter muito prazer em cantar canções em outra língua, tocar músicas de diferentes povos e participar de jogos de diversas culturas. Essa prática, na educação musical, pode trazer alguns benefícios, um resultante do outro, para os estudantes – e educadores –, tais como 1) enriquecer e ampliar o repertório musical da criança; 2) desestabilizar e rearranjar posições antes cristalizadas pelas sonoridades as quais se está acostumado a ouvir; 3) expandir as ideias de música, contemplando outras mais; 4) contribuir para o rompimento de posturas preconceituosas em relação à sonoridade e cultura alheias, e para a promoção da alteridade (FRAGOSO, 2015a). A razão para isso consiste no confronto provocado entre as músicas que são moldadas pelo ambiente e que fazem parte da memória musical e as músicas que as crianças não estão acostumadas a ouvir – as músicas insólitas de Salles (2002, p. 101):

Essa audição interfere no imaginário e no corpo; como que retira a música dos estados já codificados para outros mais livres. O confronto da ordem com a aparente desordem sonora dispara reações ativas e criativas, na medida em que promove um **rompimento de estrutura** (SALLES, 1996, p. 54, grifo do autor).

Este rearranjo, portanto, causado pela confronto e rompimento de estrutura citados, possivelmente fará com que as crianças percebam que o conceito de música é muito mais amplo do que se pensa. Através da audição de músicas de culturas diferentes de sua própria, a criança pode perceber que há novas e diferentes possibilidades musicais; pode perceber que a “música contém muitas músicas, próprias a tempos e espaços diversos e singulares” (BRITO, 2007, p. 33), desfazendo-se, assim, a visão de que a única “música de verdade” é aquela de sua própria cultura ou de uma cultura considerada dominante, e desestimulando ou desfazendo posturas preconceituosas em relação a sonoridades alheias podem ser desfeitas.

No entanto, tal exposição coleciona benefícios que vão além daqueles que se referem às habilidades musicais e à própria música em si (por exemplo, a possibilidade de ampliar o repertório e as ideias de música, respectivamente). Como já enunciado no último item listado, o contato com músicas e canções de diferentes culturas pode contribuir para o rompimento de posturas em relação à própria cultura de que determinada música faz parte e até mesmo aos indivíduos de que tratam tais músicas.

Para Merriam (1964, p. 15), a música é importante ferramenta de análise da cultura e da sociedade à qual pertence, porque revela seus valores básicos. Isto é, construída com sons culturalmente selecionados e organizados pelo homem, a música reflete (e refrata) a maneira como a sociedade se organiza, de modo que os valores da sociedade são impressos em sua música e expressos através dela. Isso significa que quando um aluno é exposto à música de outra cultura, ele é também exposto àquela cultura e aos valores que esta carrega consigo. Desse modo, manter uma postura de tolerância ou desprovida de preconceitos em relação a outras músicas pode levar o indivíduo a uma postura mais tolerante também a outras culturas. Em outras palavras,

144

[...] tornar-se tolerante e respeitoso às diferenças musicais pode significar, ao final, tornar-se respeitoso às diferenças culturais e, portanto, humanas; além disso, o respeito e a tolerância implicam em alteridade, e esta, por sua vez, é o ponto chave para o desenvolvimento de um indivíduo capaz de conhecer, valorizar e admirar o singular de cada cultura e, em consequência, respeitar a pluralidade de todas elas. (FRAGOSO, 2015a, p. 19, grifos da autora, p. 19, grifos do autor)

Outro efeito causado pela exposição a novas/diferentes possibilidades sonoras é anunciado por Oliveira Pinto. Para ele,

[...] ouvir e aprender a ouvir a sonoridade dos outros significa entendê-los melhor, da mesma forma que entender as sonoridades alheias vai fazer com que entendamos melhor o nosso meio ambiente sonoro também, reconhecendo e respeitando as alteridades (2001, p. 275).

Esta citação apresenta duas consequências da exposição a outras sonoridades que complementam a discussão. A última delas trata da melhor compreensão do próprio ambiente sonoro a partir do contato com a sonoridade dos outros. Blacking, por exemplo, conta que por conta de seu trabalho de campo no



distrito de Sibasa e em outros lugares do continente africano, foi-lhe possível compreender mais claramente sua própria sociedade e apreciar melhor sua própria música, isto é, a música de sua própria cultura (2000, p. 35). Isso indica que o exercício de perceber outra cultura pode permitir que percebamos a nossa própria, pois é em contato com o Outro que damos conta de nós mesmos (FRAGOSO, 2015a, p. 20). Laplantine (1996, p. 21), por exemplo, afirma que é através do Outro, isto é, daquele é diferente de si, que se enxerga o Eu; ou melhor, é através do Outro que o Eu é revelado. Já Danto (1984, *apud* GEERTZ, 2001, p. 76) escreve que são “as lacunas entre mim e os que pensam diferente de mim – o que equivale a dizer todos os outros, e não apenas os segregados por diferenças de gerações, sexo, nacionalidade, seita e até raça – definem as verdadeiras fronteiras do self”. É por essa razão que “[...] vale a pena estudar outros povos, porque toda compreensão de uma outra cultura é um experimento com nossa própria cultura” (WAGNER, 2012, p. 61).

Já a primeira consequência levantada por Oliveira Pinto no trecho transcrito acima é que “[...] ouvir e aprender a ouvir a sonoridade dos outros significa entendê-los melhor [...]”, ou seja, o contato com músicas de outros povos, de acordo com este etnomusicólogo, implica melhor compreensão dos indivíduos a quem tal sonoridade se refere ou pertence. Isto não é algo pelo qual se possa passar sem dar alguma atenção.

Em trabalho de campo desenvolvido durante pesquisa de mestrado realizada entre 2013 e 2015<sup>1</sup> (FRAGOSO, 2015a), cujo principal objetivo era analisar as relações e arranjos musicais e culturais entre dois grupos de coros infantis, um formado por crianças Guarani *Mbya* e o outro por crianças não indígenas, a partir do trabalho com canções guarani aprendidas com e entre os próprios Guarani, foi-me dito pelo *xeramoĩ*<sup>2</sup> da aldeia Tenondé Porã<sup>3</sup> logo no início da pesquisa:

Se você ensina [música guarani] para um aluno seu, esse aluno vai ensinar para outros e vai ajudar a divulgar nossa cultura, nosso povo. É um trabalho importante.

<sup>1</sup> Pesquisa de mestrado em Artes, na área de Musicologia, realizada no Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, intitulada “Entre a opy e a sala de música: arranjos entre crianças guarani *Mbya* e crianças não indígenas” (FRAGOSO, 2015a). Esta pesquisa foi desenvolvida sob a orientação do Prof. Dr. Pedro Paulo Salles.

<sup>2</sup> Nome qual são chamados os xamãs (MACEDO, 2013, p. 190).

<sup>3</sup> Aldeia localizada no extremo sul da cidade de São Paulo, no bairro de Parelheiros.

Vai diminuir o preconceito, né? (Elias Vera, trecho extraído de uma de nossas conversas).

Para o *xeramoï*, conforme é possível observar em sua fala, ouvir e aprender a sua música – a música guarani – era um caminho que, além de divulgar a sua cultura (por conta da possibilidade de ecoar, pelas crianças não indígenas participantes da pesquisa), divulgaria o seu povo. Portanto, a música guarani não estava somente relacionada à cultura guarani, mas ao povo desta etnia. Nesse sentido, partindo do que foi dito pelo *xeramoï*, conhecer sua música poderia fazer com que as crianças não indígenas (e os que fossem alcançados por suas vozes neste processo de reverberação também mencionado pelo *xamã*), se tornassem mais tolerantes e respeitosas não somente à sua música, mas à sua cultura, a seu povo e, no limite, a ele mesmo (FRAGOSO, 2015a; 2015b). Isso diminuiria o preconceito, conduzindo-nos ao objetivo maior da educação musical, que é o humano (KOELLREUTTER, 1998, *apud* BRITO, 2001, p. 42) e suas relações, nas mais diversas esferas.

As razões apontadas ao longo deste texto podem ser tomadas como justificativa para a inclusão de músicas de diferentes povos e culturas no repertório escolar ou em outros contextos de ensino de música. Contudo, o trabalho com este tipo de repertório em contextos de educação musical é dificultado tanto pela pouca oferta de materiais produzidos para uso escolar ou didáticos, quanto pela inadequação de alguns dos que foram elaborados para esse fim. A próxima seção deste artigo tratará de discutir estas questões.

146

### **As produções de materiais sobre canções indígenas na educação musical**

A fim de ilustrar o que foi dito, tomaremos as músicas indígenas como exemplo. Esta escolha se justifica no fato de ter sido material utilizado na pesquisa de mestrado da qual se derivou este texto. Além disso, propõe-se aqui uma visão de educação musical – e de educação – que contemple os diversos saberes, nos quais se incluem os musicais. Plurais, estes saberes musicais tendem a perder lugar, na maior parte dos currículos de escolas regulares e de música, para aqueles hegemônicos, os quais, além de homogêneos, são, como afirma Silva (2001, p. 119), muitas vezes, autoritários. No entanto, para a mesma autora, esta hegemonia é “[...] fruto do desconhecimento ou da desconsideração da multiplicidade e da riqueza de saberes

e verdades que a diversidade contém e produz” (ibidem, p. 119). Por esta razão, isto é, para que se promova a pluralidade de saberes, neste caso, musicais, e para que se divulguem as culturas e músicas indígenas, conforme enunciado pelo *xeramoï*, optou-se por tomar este repertório para fins de análise.

Para que possa ser produzido um material que contemple as músicas indígenas e que possa ser usado em situações de ensino de música, exige-se que já tenha sido feito algum trabalho reunindo essas canções. Em geral, os trabalhos dessa natureza são realizados em campo, por etnomusicólogos, de modo que, sem esta pesquisa, não há como os educadores musicais, ou mesmo outros educadores, acessarem este material. Para tal, seria necessário que algum etnomusicólogo tenha se dedicado à pesquisa das músicas de determinado grupo indígena para que, então, fosse possível ao educador musical, a partir de consulta a este trabalho de pesquisa, elaborar e propor atividades de educação musical.

Na década de 80, Anthony Seeger (1980), por exemplo, denuncia certo descaso com as músicas indígenas por parte de pesquisadores, pois alguns estudiosos evolucionistas estariam relacionando a essas músicas uma ideia de primitivismo, o que resultava no descarte destas em suas pesquisas. Havendo, então, pouca pesquisa nesta área (que, no exemplo citado, era fruto de um posicionamento preconceituoso em relação às músicas indígenas), o acesso a este repertório fica praticamente impossível. Além disso, para o trabalho escolar, ainda são necessárias algumas informações sobre a música a ser trabalhada, que vão além da disponibilização da partitura ou gravação em si, tais como o acesso a um guia de pronúncia, tradução, notas e esclarecimentos sobre o grupo cultural ao qual a música pertence e um texto contextualizando a canção, no mínimo. Essas informações, assim, contribuiriam para uma abordagem mais sensível e densa dessas canções, desfazendo possíveis estereótipos (FRAGOSO, 2015a, p. 28).

Susan Harrop-Allin (2005) aponta também, a partir de análise de algumas obras que reúnem músicas sul-africanas, alguns descompassos entre as áreas da Educação Musical e da Etnomusicologia. O primeiro exemplo listado pela autora é do livro *Traditional Music of South Africa*<sup>4</sup>, de Laurie Levine (2005), por meio do qual

---

<sup>4</sup> Tradução: Música Tradicional da África do Sul.

se busca promover uma compreensão mais profunda do legado cultural e musical deste país. No entanto, ressalta Harrop-Allin, lista alguns equívocos contidos no livro.

Um dos equívocos apontados trata da imprecisão sociocultural ou histórica. Tal inconsistência, escreve a pesquisadora, “[...] reforça estereótipos raciais porque as pessoas estão localizadas em tempos e lugares particulares, como rural ou primitivo<sup>5</sup>”. Ela continua:

Muitas das imagens são reconhecíveis da pesquisa etnomusicológica dos anos 30, sem que seja feito um recorte como material histórico. As descrições sob cada fotografia tendem a posicionar os performers como anônimos, descontextualizados e des-historicizados, por exemplo “um grupo de mulheres segurando um tambor ingqongqo” e “homens tocando o tshihoho”. Assim como suas práticas musicais, o livro coloca as pessoas como objetos isolados em um museu etnográfico: preservados para sempre e imutáveis, atrás de um vidro<sup>6</sup> (HARROP-ALLIN, 2005, p. 112).

Outro material analisado pela pesquisadora é o livro *“The world of South African Music”* (LUCIA, 2005), dirigido ao nível universitário, em vez do escolar. Em sua abordagem (que é politicamente engajada), a música sul-africana é contemplada como uma série de histórias contadas por vozes diversas, incluindo escritoras negras, tanto da academia quando de fora dela. Além disso, o livro é marcado por hibridismos e sincretismos, como uma heterofonia de vozes, pelas quais se faz ouvir a multiplicidade tanto das narrativas contidas no trabalho quanto das músicas deste país africano. No entanto, discute Harrop-Allin, este material apresenta desafios se a pretensão é utilizá-lo em contextos escolares, de modo a, por causa de seu conteúdo, exigir mediação especializada para que os professores sejam capazes de ler e processar o material, já que o livro não é destinado especificamente para a implementação em sala de aula (HARROP-ALLIN, 2005, p. 123).

Desta maneira, ainda que haja algumas canções já recolhidas e transcritas em trabalhos acadêmicos (por exemplo, o de Montardo [2009], que trata da música e

---

<sup>5</sup> Original: “[...] reinforce racial stereotypes because people are positioned in particular times and places, as rural and primitive.”

<sup>6</sup> Original: “Many of the images are recognisable from ethnomusicological research of the 1930s, but they are not framed as historical material. The descriptions under each photograph tend to position performers as anonymous, de-contextualised and de-historicised, for example ‘a group of women hold the ingqongqo drum’ and ‘men playing the tshihoho’. Like their musical practices, the book places people like isolated objects in an ethnographic museum: forever preserved and unchanging, behind a glass case” (HARROP-ALLIN, 2005, p. 112).

cosmologia guarani *Mbya*), pode haver certa dificuldade por parte do professor no uso deste material em sala, justamente porque o foco não é o uso escolar. Para tanto, seria pertinente ao trabalho educacional que o educador tivesse acesso a gravações selecionadas e contextualizadas e também a trabalhos bibliográficos (preferencialmente acompanhados de CD e/ou partituras) de cunho escolar ou didático (FRAGOSO, 2015a, p. 28).

Para fins de análise, tomaremos como exemplo a abordagem didática de algumas canções indígenas, pois foi este o material analisado e sobre o qual se discutiu no trabalho de mestrado desenvolvido. O primeiro exemplo se refere a uma das primeiras canções indígenas voltadas para uso escolar, em contexto brasileiro. Elaborados por Villa-Lobos, os dois volumes do *Canto Orfeônico* (Villa-Lobos, 1940), com 96 canções, compunham o programa de música nas escolas brasileiras durante a Era Vargas, reunindo 96 canções. Dentre essas, há uma única canção indígena dos índios Paresi Haliti<sup>7</sup> – *Nozani-ná* (Figura 1)<sup>8</sup> – recolhida por Roquette-Pinto e publicada em seu livro *Rondônia* (1938, p. 331) (Figura 2).

Para que a canção pudesse ser usada em sala de aula, Villa-Lobos faz algumas alterações, como 1) a tonalidade: enquanto a nota mais grave no registro de Roquette-Pinto é o Dó<sub>3</sub>, no arranjo de Villa-Lobos é o Mi<sub>3</sub>, fazendo com que a região compreendida na nova tonalidade favorecesse a extensão das vozes infantis; 2) o deslocamento dos tempos: Roquette-Pinto inicia a frase melódica no 2º tempo, ao passo que Villa-Lobos o faz no 4º tempo, o que altera, em consequência, a acentuação das palavras. Além disso, tem-se a impressão (a julgar pela sinalização colocada em números romanos sobre a partitura) de que Villa-Lobos também propõe um cânone, em que a segunda voz entraria no último tempo do terceiro compasso, e, no penúltimo compasso da música, as vozes se encontrariam. No entanto, a existência do cânone é somente uma hipótese, já que este em particular resulta em combinações harmônicas bem pouco usuais, soando como uma regulação forçada, cujo resultado musical dá margem a dúvidas.

---

<sup>7</sup> Villa-Lobos (1940) e Roquette Pinto (1938) registram o nome “Pareci Haliti” como “Pareci”. Porém, Salles (2017), pesquisador das músicas desta etnia, escreve Paresi Haliti. Optamos por manter a grafia como registrada pelo último, já que esta é a designação original do nome (FRAGOSO, 2015a, p. 29).

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 69.

69

Nozani-ná

Canto dos Índios Parecis

*Recolhido  
por Roquette Pinto*

ANIMATO

I II

No - za ni-ná Ô - re-ku-á ku - á Ka -  
za - ê - tê, ê - tê No - za ni-na Ô - re-ku-á ku -  
á No - za - ni - ná tê-ra-hau ra - hau O -  
lo-ni-ti ni - ti No - tê-ra-hau ko - ze-to zá to -  
za No tê-rá tê - rá Ke - ná ki - á ki -  
á Nê - ê - ê - ná, ê - ná U - á la-lô, la - lô Gi -  
rá-ha-lô ha - lô No - lô U - ai

1-V. L

150

Figura 1: Nozani-ná conforme a escrita de Villa-Lobos no primeiro volume do *Canto Orfeônico* (1940).

RONDONIA 331

FONOGRAMA 14.597  
(INDIOS PARECÍS)

No - za - ni ná ô - re - ku - á ku - á....

... ka - za ê - tê ê - tê..... No - za - ni

na - ô - re - ku - á ku - á..... No - za -

ni no - te - ra - han ra - han O lo - ni -

ti ni - ti..... No - te - ra - han Ko - ze - to -

zá to - zá No - te - rá te - rá.....

Ke - na - ki - á ki - á..... Ne - ê e -

ná é - ná U - á - la - lô la - lô....

... gi - ra - ha - lô ha - lô.....

DE V Fim

Figura 2: Versão de *Nozani-ná* conforme recolhida por Roquete-Pinto em 1912 e transcrita por Astolpho Tavares (Roquette-Pinto, 1938).

Apesar de todas as alterações feitas, não há na partitura de Villa-Lobos informações adicionais quanto à tradução, pronúncia, nem texto explicando qual é o contexto da canção e assim por diante, prejudicando o uso da canção com as crianças e desfavorecendo práticas que visam ao trabalho contextualizado. Do que se trata *Nozani-Ná*? Do que fala *Nozani-Ná*? Como se pronuncia a palavra *noterahan*? Essa canção é acompanhada de instrumentos musicais? Se sim, quais? Esta canção é cantada em que momentos e por quem? Estas perguntas são exemplos de dúvidas que podem surgir e que, mesmo que não surjam, enriquecem as propostas em sala de aula. Recentemente, Salles (2017), a partir de pesquisa junto aos Paresi Haliti, apresentou uma série de apontamentos que aclaram seu contexto cosmológico, permitindo aos educadores musicais que desejam desenvolver trabalho com esta canção uma abordagem mais profunda e contextualizada. Isso indica que, ainda que *Nozani-Ná* tenha sido publicada na década de 40, as perguntas sobre ela ainda quicam por aí. Além disso, considerando sua disponibilização em material de educação musical (como é o Canto Orfeônico), o aproveitamento da canção em situações de ensino de música ainda é válido, independentemente do ano de sua publicação, desde que os critérios discutidos sejam atendidos.

152

A relevância dada à contextualização se fundamenta aqui no fato de que música e cultura formam um par que é (ou deveria ser) indissociável, no sentido de que não é coerente falar de música sem falar de cultura. Uma das canções guarani *Mbya* recolhida durante a pesquisa de mestrado referida acima (FRAGOSO, 2015a), por exemplo, trazia em seu texto a frase “*Oreru Nhamandu Tupã*”, cuja tradução é “Nossos pais, Nhamandu e Tupã”. Ao levar esta canção para a sala de aula, a primeira questão levantada pelas crianças – que participavam da pesquisa referida – foi saber qual era a tradução do que se cantava. Desfeita a dúvida, a pergunta seguinte foi: “Quem são Nhamandu e Tupã e de quem eles são pais? O que isso quer dizer?” (FRAGOSO, 2015a, p. 105), ao que lhes foi necessário recorrer à cosmologia guarani *Mbya*.

Outra canção guarani *Mbya*, traduzida para o português, diz “Nós andamos pelo caminho acompanhados de canções para que sejamos/nos façam alegres/felizes” (FRAGOSO, 2015a, p. 58). Este texto faz referência à crença dos Guarani de que estão em constante caminhada até chegarem à *yvy mara e’y* (“Terra



sem Mal”), incluindo, durante sua performance, caminhar, enquanto se canta, em círculos (como se fosse uma roda, mas sem se darem as mãos). A ideia, então, é, durante o canto, simular a jornada guiada por *Nhanderu* (demiurgo guarani) até o destino pretendido (FRAGOSO, 2017a, p. 142). Incluir esta referência durante o trabalho com esta canção pode contribuir, por exemplo, “[...] para o entendimento da relação que os Guarani têm com a Terra. Como povo originalmente nômade, este grupo estava acostumado a escolher suas terras a partir do que *Nhanderu* lhes revelasse”.<sup>9</sup> Desse modo, impor a este povo uma terra fixa, ou tirá-los da terra onde estão, afeta suas crenças, sua cosmologia, sua cultura. Se no passado a caminhada era literal, hoje, devido à política brasileira de concessão de terras indígenas, os Guarani realizam-na simbolicamente.

Por esta razão é que o trabalho com canções indígenas, que é o exemplo eleito aqui, poderia ir além do acesso a alguma canção indígena: conhecer a tradução, a grafia, os contextos que envolvem sua performance, pode estimular uma postura mais sensível – e autônoma – em relação às questões indígenas como um todo (cultura, cosmologia, política etc.), afinal, tais questões são parte de uma rede”,<sup>10</sup> em que seus elementos estão todos, de alguma forma, conectados.

O que se sugere aqui é, por isso, que sejam produzidos materiais que atendam à demanda de conciliar as áreas da Educação Musical e da Etnomusicologia, disponibilizando músicas de diferentes culturas que possam ser utilizadas em contextos de ensino de música, quanto sua partitura, a tradução e pronúncia do texto, notas explicativas, de maneira correspondente à realidade cultural atual dos povos a quem pertencem tais músicas.

No sentido de esclarecer o que foi dito, são apresentados abaixo alguns exemplos de abordagem, as quais parecem mais adequadas para uso escolar ou didático. O primeiro é extraído do livro *Cantos Tikmũ’ũn* para abrir o mundo, organizado por Tugny (2013). Dedicado ao uso escolar, o trabalho apresenta alguns cantos dos Maxakali, autodenominados *Tikmũ’ũn*<sup>11</sup>, relacionando-os aos modos de vida e à cosmologia. Dividido em sessões que classificam os cantos em “Cantos para

---

<sup>9</sup> Ibidem, p. 142.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 143.

<sup>11</sup> De acordo com informações do Instituto Socioambiental – ISA, disponíveis em <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Maxakali>, acessado em 20/04/2018.

ver, ouvir pensar e agir”, “Cantos para multiplicar as coisas que existem”, “Cantos para percorrer o mundo”, “Cantos para abrir escuta”, dentre outras, o livro ainda traz ilustrações feitas pelos próprios *Tikmũ’ũn*. Por meio delas são registrados os cantos apresentados e outras informações como mapas das aldeias, as origens dos povos aliados, a maneira como os homens e as mulheres se organizam nos cantos e danças etc. (Figura 3).

Outro aspecto a ser destacado é a abordagem transdisciplinar, que estimula e permite a relação dos cantos não somente com os modos de vida *tikmũ’ũn*, mas com assuntos outros que possam emergir do contato com estes cantos e com o modo de pensar deste povo. Por exemplo, uma das atividades sugeridas é, a partir do que foi dito acerca das relações dos *Tikmũ’ũn* com os animais e outros seres, em que “cantam para se colocar no lugar de outros seres – dotados de distintas capacidades de perceber o mundo” (TUGNY, 2013, p. 19), sugere-se a leitura de trechos de *A metamorfose*, de Franz Kafka, para que inspirados tanto no que foi dito sobre os *Tikmũ’ũn* quanto no texto de Kafka, os estudantes possam produzir um texto sobre a experiência de tentar se colocar no lugar de um animal ou objeto.<sup>12</sup>

154

Já na seção dedicada aos “Cantos para abrir a escuta”, é proposto ao aluno que se imagine como um papa-mel dentro de um enxame de abelhas ou uma minhoca dentro da terra, e que imagine que sons escutaria nessas condições.<sup>13</sup> O texto que dá origem a essa proposta discute a maneira como os *Tikmũ’ũn* escutam o mundo a sua volta:

Para os *Tikmũ’ũn*, a escuta musical é povoada por todos os sons da aldeia e da mata: assovios, gritos de crianças, sons de cigarras, sapos, grilos. Escutar música é também ouvir o som produzido por uma lagartixa rastejando na areia ou o zumbido das abelhas. É, pois, treinando a escuta que o *Tikmũ’ũn* passa a compreender melhor os sons que fazem parte de sua vida, e compreender melhor tudo o que está à sua volta. Exemplo disso é o fato de que, para localizar o mel das abelhas, é preciso escutá-las bem (TUGNY, 2013, p. 29).

Em seguida, o aluno é convidado para ouvir dois cantos *tikmũ’ũn* (disponíveis no DVD que acompanha o livro), destacando o trecho em que as vozes simulam o canto de uma perereca. A partir dessa escuta, o estudante/leitor é instigado a transcrever a linguagem dos animais e das coisas, a grafar os sons de diversas fontes

---

<sup>12</sup> Ibidem, pp. 19-20.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 29.

sonoras.<sup>14</sup> Esta atividade, vale notar, dialoga com a pesquisa de Salles (1996), quando este discute a gênese da notação musical da criança, indicando, portanto, a possibilidade de incluir as canções indígenas, por exemplo, em processos de escrita e registro musicais com crianças.

Outra atividade proposta consiste na sugestão aos estudantes de pesquisa sobre as várias espécies de mandioca e de batata, e sobre a ciência indígena que transforma a mandioca-brava, que é venenosa, em pratos culinários propícios para alimentação. Tal sugestão parte do trabalho realizado com a um canto *Tikmũ'ũn* que descreve e relata os vários formatos e tipos da mandioca. O canto pode ser ouvido no DVD que acompanha o livro e pode ser acompanhado a partir da transcrição da letra na língua maxakali. A tradução segue abaixo da transcrição (Figura 4), e, ao final, do livro, pode-se acessar as notas sobre a pronúncia dessa língua.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>15</sup> Ibidem, pp. 15-16.

## Cantos para multiplicar as coisas que existem



Ilustração do canto das mandiocas. Desenho de Gilmar Maxakali, 2008. Caneta hidrocor. Acervo Museu do Índio-Funai.

156

Veja a letra de um canto, da forma como ela foi escrita pelos Tikmũ'ün:

ĩrupmaa  
ãyĩpaxekaxex pupmaa  
ĩrupmaa  
ãyĩpanoxanox pupmaa  
ĩrupmaa  
ãyĩpakũitaĩn pupmaa  
ĩrupmaa  
ãyĩpaxekaxex pupmaa  
ĩrupmaa  
ãyĩpanutanut pupmaa  
pupmaa  
ãyĩpahup pupmaa  
ĩrupmaa  
ãyĩpapeãpe pupmaa

Agora leia a sua tradução:

debaixo do braço  
levando uma raiz grandona debaixo do braço  
debaixo do braço  
levando raiz comprida debaixo do braço



Figura 3. Exemplo de um dos cantos *Tikmũ'ün*, contendo transcrição e tradução. Proposta de TUGNY (2013, p. 15).

A convivência é tão próxima entre os moradores que quando brigam com seus vizinhos preferem formar outra aldeia. Por isso, é importante para eles viverem em um espaço dentro do qual possam se deslocar.



Homens e mulheres cantando. Desenhos de Donizete Maxakali, 2007. Caneta hidrocor e lápis de cor. Acervo Museu do Índio-Funai.

Figura 4. Uma das ilustrações contidas no livro organizado por TUGNY (2013, p. 38), em que são registrados, de acordo com a legenda na imagem original, “homens e mulheres cantando”.

Outros exemplos positivos a serem destacados estão contidos em *Outras terras, outros sons* (PUCCI & ALMEIDA, 2003), e, mais recentemente, nos livros *A floresta canta: uma expedição sonora por terras indígenas* (idem, 2014) e *Cantos da floresta: iniciação ao universo musical indígena* (idem, 2017), das mesmas autoras. No primeiro livro citado são trazidas canções das três principais matrizes formadoras da identidade brasileira: a matriz indígena, a portuguesa e a africana. Composto a matriz indígena, as autoras apresentam *Koi Txangaré*, canção recolhida entre os índios Suruí. Além de ser oferecida a partitura (Figura 5), a tradução e um guia de pronúncia da canção, também se sugere, a partir da disponibilização de um arranjo vocal a três vozes, algumas possibilidades de trabalho, como retirar uma das vozes, acrescentar instrumentos musicais, etc. Também vale destacar que, ao apresentar a tradução da canção, as autoras discorrem sobre a necessidade de se realizar uma abordagem cuidadosa com as crianças por conta do texto se referir a um ritual antropofágico.

Sobre este exemplo, cabe observar que no arranjo vocal disponibilizado não é possível executar, com as crianças, a linha do baixo e, mesmo a linha destinada aos contraltos/tenores pode ser de difícil execução, considerando a extensão das vozes infantis. Mesmo assim, ao professor é possível aproveitar o material e rearranjá-lo de modo a se adequar ao seu grupo de trabalho.

**KOI TXANGARÉ**  
arranjo para vozes

canção dos índios Surui/Ladei - Rondônia  
fonte: Uratana  
transcrição e arranjo: Magda Pucci

mezzo soprano  
Koi txan - ga - ré koi txan - ga - ré koi txan - ga - ré hi

contralto/tenor  
Koi txan - ga - ré koi txan - ga - ré koi txan - ga - ré hi

baixo  
Koi txan - ga - ré koi txan - ga - ré koi txan - ga - ré hi

ri - pã - m koi txan ga - ré koi txan ga - ré te - me

ri - pã - m koi txan ga - ré koi txan ga - ré te - me

ri - pã - m koi txan ga - ré koi txan ga - ré te - me

a pã - m koi txan - ga - ré koi txan - ga - ré

a pã - m koi txan - ga - ré koi txan - ga - ré

a pã - m koi txan - ga - ré koi txan - ga - ré

koi txan - ga - ré koi txan - ga - ré

koi txan - ga - ré koi txan - ga - ré

koi txan - ga - ré koi txan - ga - ré e

koi txan - ga - ré koi txan - ga - ré e

koi txan - ga - ré koi txan - ga - ré e

159

Figura 5: Sugestão de arranjo da canção *Koi Txangaré* (PUCCI e ALMEIDA, 2003, p. 115).

Assim como *Outras terras, outros sons*, o livro *Cantos da floresta: iniciação ao universo musical indígena* (PUCCI & ALMEIDA, 2017) é dirigido a professores e educadores musicais interessados no repertório musical indígena e nas questões que tal interesse traz consigo. Nesta rica produção, a música é central, mas não exclusiva, de modo a compor a coletânea numerosas informações sobre as questões que se conectam com a música. Ou seja, as músicas indígenas são o eixo central desta obra, mas, por remeterem a tópicos outros sobre o universo indígena, são

cuidadosamente expostos. São trazidos sugeridos vídeos, documentários, livros, CDs, filmes, sites; são discutidas questões como o etnocentrismo, as línguas, os mitos, os rituais, as pinturas corporais e os grafismos de algumas populações indígenas, a tradição oral, a política de terras, a problematização da ideia de um índio genérico, etc.

A segunda parte se dedica às músicas indígenas dos Guarani, Kaingang, Xavante, Krenak, Yudjá, Ikolen Gavião, Paiter Surui, Kambeba, e os povos do Rio Negro. Para cada etnia, há uma sessão que contextualiza o povo (seja demográfica ou geograficamente, sejam notas sobre sua língua, sobre a organização da vida na aldeia em seus aspectos geográficos ou sociais, sobre as brincadeiras das crianças da etnia em questão); outra que apresenta os objetos simbólicos, ou arte, ou pintura corporal, ou cosmologia ou todos esses (Figura 6); e outra que traz as referências ao universo musical do povo específico, contendo, inclusive, sugestões de atividades de escuta e percepção, de prática vocal e instrumental, de criação, de elaboração de arranjos, etc. (Figura 7).



## GRAFISMOS



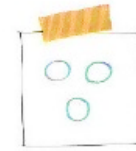
Kairú, traçado da identidade Kaingang. Foto: Soma Produtora de Áudio e Vídeo.



Kamé, traçado da identidade Kaingang. Foto: Soma Produtora de Áudio e Vídeo.



Grafismos kaingang em cestaria. Foto: Magda Pucci.



O *kairú* é leve, tem o corpo fino, peludo, pés pequenos, e é ligeiro nos movimentos e nas resoluções.



O *kamé* é forte, encorpado, tem pés grandes e é vagaroso nos movimentos e nas decisões.

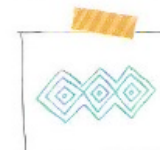
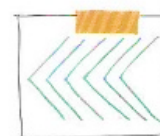
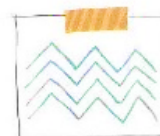


Figura 6. Exemplo de um dos assuntos abordados no material de PUCCI & ALMEIDA (2017, p. 195). Na sessão dedicada à música dos Kaingang, são apresentados alguns dos grafismos dessa etnia. As duas primeiras fotos ilustram dois traçados da identidade Kaingang: o *kairú* e o *kamé*, respectivamente. Já a terceira foto é um registro dos grafismos nas cestarias kaingang.



Apresentamos três exemplos sonoros da cultura kaingang: um **canto de gufã** dos tempos mitológicos, que fala da formiga; um antigo **canto de guerra** entre Kaingang e os Xokleng, e a sonoridade rara do **arco de boca vyjsĩ** (uãixim). As partituras são transcrições dos áudios do CD *Kaingang na Aldeia Grande* e fornecem uma leitura aproximada da sonoridade de cada tema musical, mas não representam exatamente o que está sendo tocado ou cantado. As músicas têm expressividades interpretativas que provocam uma flexibilidade de tempo, pausas de respiração entre as frases, portamentos, glissandos, inflexões e timbres que a escrita musical não contempla

---

### CANTO DA FORMIGA - PÉNKRIG FI TYNH KĀME (Penkri fitancam)

Baseada na versão de Jagtyg (Zílio Salvador)

Esse canto conta a felicidade da formiga ao ver a moça socando milho, pois poderá comer os farelos que caem do pilão e alimentar seus filhos durante o inverno. A primeira frase é repetida várias vezes, como um refrão que estrutura a cantiga. É importante notar que o cantor se expressa livremente e a melodia segue a métrica do texto, que pode alongar ou encurtar a frase musical. Para alcançar uma pronúncia mais aproximada da língua kaingang, é necessário ouvir muitas vezes as gravações, pois há sons nessa língua que não existem no português.



Á ne te tí nĩ    ā ne te tí nĩ    Ā ne te tí nĩ    ā ne te tí nĩ    l sỹ ũn tē

tā āg ty nyn jā    ven kỹ kỹ ta inh mỹ    há tĩg nĩ    kỹ ta inh mỹ    há tĩ    l sỹ ũn tē

tā    ty jag ty    nyn mru kon tĩn    kỹ ta inh mỹ    há tĩ    Ā ne te

tĩ nĩ    ā ne te    tí nĩ    ā ne te    tí nĩ    ā ne te    tí nĩ

Letra em Kaingang	Pronúncia	Tradução
Ã ne tetĩ nĩ (4x)	andê teti ni (4x)	O que carregas? (4x)
Isỹ ãn têtã ág tynyn jã ven kỹ	eixa un tentê, on tendnio betkã	Quando vejo a mulher
kỹ ta inh mỹ há tĩg nĩ	cata in mã rrê tin	Socando algo (no pilão)
kỹ ta inh mỹ há tĩ	cata in mã rrê tin	Eu fico feliz
Isỹ ãn têtã jag tynyn mru kon tĩn kỹ	eixa un tentê tia tindimbru co tin	Quando como as migalhas
kỹ ta inh mỹ há tĩ	cata in mã rrê tin	do socado da mulher
Ã ne tetĩ nĩ (4x)	andê tetini (4x)	Eu fico feliz
		O que carregas? (4x)

\*Transcrição musical de Berenice de Almeida e Magda Pucci. Transcrição e tradução: Rogério Rosa e Wilmar D'Angelis.

Figura 7: Depois de explicarem o que são os cantos de gufã e de guerra (PUCCI & ALMEIDA, 2017, pp. 199-201), as pesquisadoras disponibilizam a partitura de alguns cantos Kaingang (conforme a descrição contida na imagem). Precedendo a partitura, há um texto explicando do que se trata a canção e, em seguida dela, a letra em Kaingang, um guia de pronúncia e a tradução.<sup>16</sup>

Enquanto este último é destinado a educadores, o livro *A floresta canta: uma expedição sonora por terras indígenas do Brasil* (PUCCI & ALMEIDA, 2014) pode ser utilizado pelos próprios estudantes. Com linguagem acessível, são narradas as experiências vividas e o que foi aprendido durante a expedição feita em terras de alguns povos indígenas. São explicados, por exemplo, os papéis dos antropólogos, dos etnomusicólogos; oferece-se um panorama geral da situação dos povos indígenas no Brasil atualmente; e, para cada etnia visitada, é contado ao leitor o que as autoras descobriram em relação a assuntos musicais (ou sonoros) e extramusicais. Por meio de *QR Codes*<sup>17</sup>, é possível ouvir as músicas listadas, bem como acessar a tradução e a pronúncia de cada delas.

## Diálogos, convergências e interlocuções entre Etnomusicologia e Educação Musical

As relações entre os campos da Etnomusicologia e Educação Musical são apontadas por Campbell (2003, 2000) e por Higgins e Campbell em alguns de seus trabalhos (2015). Para estes pesquisadores, essas relações, mais que simples pontos de diálogos, acabaram convergindo em alguns trabalhos por conta do foco da pesquisa de etnomusicólogos específicos e pela necessidade levantada por

<sup>16</sup> Ibidem, pp. 202-203.

<sup>17</sup> Código de barras que, escaneado por aparelhos celulares, dá acesso a um sítio específico na *internet*.

educadores musicais de diversificar o currículo (HIGGINS e CAMPBELL, 2015, p. 647). Ainda que tal convergência tenha se iniciado, nos Estados Unidos e em alguns países da Europa, por volta da década de 60,<sup>18</sup> Campbell diz que o interesse dos educadores musicais por, em suas palavras, “canções de muitas terras”, era anterior ao estabelecimento da própria etnomusicologia, já que já havia coleções publicadas com este repertório para uso escolar (CAMPBELL, 20003, p. 20).

Já os pontos de convergência configuram-se, de acordo com Campbell, no estudo e na pesquisa dos processos de ensino e aprendizagem em determinado contexto cultural pelo método etnomusicológico. Trocando em miúdos, a afinidade entre as duas áreas estaria no interesse (ou necessidade) de verificar, pelo método etnomusicológico, como a transmissão e aquisição de conhecimentos musicais e como o fazer musical acontecem em determinadas culturas. Um dos maiores exemplos disso é o trabalho de Blacking, que ao pretender pesquisar a música dos Venda, percebeu que “[...] uma forma de compreender a música dos Venda era através do estudo das crianças, de suas canções, e os processos musicais nos quais se envolviam<sup>19</sup>” (CAMPBELL, 2000, p. 341) e que o caminho mais direto para a aprendizagem dessa música era participar da sociedade Venda como uma criança Venda; seria estar entre as crianças Venda e ser corrigido por elas.<sup>20</sup>

De forma semelhante, Bruno Nettl (2010), em exposição no 29º encontro da ISME21 – Internacional Society for Music Education – na qual aborda as relações entre a educação musical e a etnomusicologia, discorre sobre a recentidade do estudo dos modos como diferentes pessoas ensinam e aprendem suas músicas por parte dos etnomusicólogos. Para ele, a compreensão da música passa pela compreensão da maneira como uma cultura é transmitida; ou seja, entender como se aprende e ensina música em determinada cultura requererá entender como os indivíduos que formam esta cultura concebem o ensino e a aprendizagem, e como este processo de ensino-aprendizagem se estende a diversas áreas (que contemplam a musical, mas que não se restringe a ela).

---

<sup>18</sup> Ibidem, p. 646.

<sup>19</sup> Original: “[...] one way to understand the music of the Venda was through a study of children, their songs, and the musical processes in which they engaged” (CAMPBELL, 2000, p. 341).

<sup>20</sup> Ibidem, p. 341.

<sup>21</sup> Palestra apresentada em 03/08/2010, em Pequim, China.

Antes de prosseguir, vale uma ressalva. Alguns pesquisadores, como Queiroz (2010) preferem o termo “transmissão musical” ao “ensino e aprendizagem de música”, pois, de acordo com esse grupo, o primeiro termo abrangia, além do ensino e aprendizagem da música, valores e significados outros. No entanto, não fazemos essa distinção aqui porque entendemos o ensino e a aprendizagem como parte de um processo que envolve questões outras, sem excluir os contextos em que tais processos acontecem. Cohn (2000), por exemplo, discorre sobre o modo como os *Xikrin* concebem o ensino e a aprendizagem estão relacionados à maneira como este mesmo grupo concebe a infância. Em outro trabalho (FRAGOSO, 2017b), é relatado como o modo como as crianças guarani *Mbya* ensinavam as canções e brincadeiras desta etnia à pesquisadora estava associado à concepção de ensino e aprendizagem que elas tinham; e que, assim como em Cohn (2000), isto também se relacionava à forma como os Guarani *Mbya* concebiam a infância. Além disso, o termo “transmissão” pode sugerir, acidentalmente, a ideia equivocada de inalterabilidade ou imutabilidade do que se transmite, levando à desconsideração de que essa transmissão de valores culturais, ou de manifestações culturais, ou mesmo de cultura está prometida à (re)elaboração e (re)invenção por parte daqueles que recebem o conteúdo transmitido (ou herdado, como escreve GEERTZ, 2013, p. 66).

No campo de pesquisa em etnomusicologia brasileiro, Queiroz (2010), ao tratar do estudo da transmissão de saberes musicais em culturas de tradição oral, apontam os diálogos possíveis entre os dois campos: a educação musical que, enquanto área de conhecimento, [...] abrange o estudo de qualquer processo, situação e/ou contexto em que ocorra transmissão de saberes, habilidades, significados e outros aspectos relacionados ao fenômeno musical” (QUEIROZ, 2010, p. 116); e a etnomusicologia, que investiga como esta transmissão ocorre e os significados que isso tem.<sup>22</sup> Baseado nisso, Queiroz adverte o educador musical, apontando para a necessidade de que este se atente à complexidade de questões que atravessam a música artística, social e culturalmente<sup>23</sup> para que possa tanto compreender seu campo de estudos quanto atuar como professor de música.

---

<sup>22</sup> Ibidem, p. 117.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 114.

Já Campbell (2003) sugere que:

uma compreensão da aprendizagem auditiva, incluindo a imitação, improvisação, a presença, uso parcial, ou total abstenção da notação [musical], e as estratégias de ensaio da forma como foram descobertas em várias culturas são mais que exercícios acadêmicos ou passatempos curiosos. Isto está entre as preocupações da prática docente daqueles professores que procuram o meio mais efetivo de instruir seus estudantes [...] <sup>24</sup> (CAMPBELL, 2003, p. 27).

Nota-se aqui a proposta de diálogo entre as áreas como um meio que pode contribuir para a prática docente, na medida em que colocaria o educador musical em contato com diferentes formas de ensino e aprendizagem de música, permitindo a ele ampliar seus métodos didáticos e pedagógicos, sua abordagem. Contudo, o que se propõe aqui vai além dos benefícios que tal encontro proporciona para a prática docente; propõe-se que os saberes de diferentes culturas cheguem aos estudantes de tal modo que tanto as culturas a que tais saberes pertencem sejam conhecidas e valorizadas, quanto as habilidades musicais e sociais que podem ser desenvolvidas por esse contato sejam viabilizadas ao aluno.

166

Em outras palavras, ainda que assistamos à convergência entre os campos da Educação Musical e da Etnomusicologia nestes moldes de pesquisa em que o que se pretende verificar é quem ensina e quem aprende música e como se ensina e como se aprende música em contextos culturais específicos; ainda que tal abordagem, ou convergência instigue reflexões acerca dos diferentes processos de ensino e aprendizagem (colocando em xeque os nossos próprios); e, ainda que se aceite a premissa de Campbell (2003, p. 28) de que “a intersecção entre etnomusicologia e educação musical é um ponto no qual os meios para que se compreenda música, educação e cultura podem ser encontrados”, o que se propõe neste artigo caminha em outra direção. Reconhece-se a convergência e as possibilidades de diálogo entre as áreas, contudo, o que se coloca aqui é a necessidade de diálogo, de modo que o que o trânsito entre a etnomusicologia e a educação musical seja viabilizado, por meio do trabalho colaborativo entre etnomusicólogos e educadores musicais. Um dos possíveis resultados desta ação pode ser a contribuição significativa para a

---

<sup>24</sup> Original: “An understanding of aural learning, including imitation, improvisation, the presence, partial use, or complete absence of notation, and rehearsal strategies as they found in various cultures are more than academic exercises or curious pastimes. They are among the concerns of practicing teachers who seek the most means of instruction their students” (CAMPBELL, 2003, p. 27).

produção de materiais que possam ser utilizados em contextos escolares ou de ensino de música, permitindo, por meio deles, alcançar o estudante de música de modo a tanto contribuir para sua formação integral, quanto a valorizar a heterogeneidade de saberes e os povos e indivíduos a que tais saberes remetem ou a quem pertencem.

### **Considerações finais**

Tendo em vista a relevância da inclusão de músicas de diferentes povos e culturas na educação musical para a formação do indivíduo, para a divulgação e conhecimento dessas culturas e, em consequência, para a desconstrução de estereótipos, considera-se aqui a necessidade de uma abordagem que contemple tais culturas de forma densa e contextualizada. Um dos meios para tal é a compreensão de que música e cultura são pares indissociáveis, e que, por isso, o trabalho com este repertório precisa considerar e abarcar elementos outros dessa cultura que vão além daqueles musicais.

O acesso a materiais voltados para uso escolar e que atendam a estas demandas pode auxiliar o educador musical nesta tarefa, a qual se viabilizaria pela produção resultante do diálogo entre os campos da Etnomusicologia e Educação Musical. Além da produção de materiais adequados para o uso escolar ou para uso em contextos de educação musical, entende-se que as interloquções entre as áreas apontadas também poderiam fomentar a produção de ideias e de conhecimentos objetivando uma abordagem em educação musical contextualizada, no que se refere aos saberes culturais específicos a serem tratados; transdisciplinar, envolvendo a maior parte possível das áreas ou assuntos gerados a partir do trabalho com a música; e inventiva, de modo a corresponder à dinamicidade das culturas e de suas respectivas músicas.

### **Agradecimentos**

Às crianças Guarani da aldeia Tenondé Porã e suas famílias; às crianças do Tico-tico Coral Infantil. A *Carob House* pela contribuição com esta pesquisa. *Aguyjevete!*

## Referências bibliográficas

BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 2000.

BRITO, Teca A. de. *Por uma educação musical do pensamento: novas estratégias de comunicação*. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_. Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical. São Paulo: Peirópolis, 2001.

CAMPBELL, Patricia S. Ethnomusicology and music education: crossroads for knowing music, education, and culture. *Research Studies in Music Education*, v. 21, n. 1, pp. 16-30, 2003.

\_\_\_\_\_. How musical we are: John Blacking on music, education, and culture understanding. *Journal of Research in Music Education*, v. 48, n. 4, pp. 336-359, 2000.

COHN, Clarice. *A criança indígena: a concepção Xikrin de infância e aprendizado*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

DANTO, Arthur. Mind as feeling; form as presence; Langer as philosopher. *Journal of Philosophy*, n. 81, pp. 641-647, 1984.

FRAGOSO, D. As culturas indígenas na sala de aula: tecendo redes para desatar preconceitos. In: MOTTA, R. C.; QUADROS, S. C. O (Orgs.). *Diversidade étnico-racial: discutindo conceitos, tecendo reflexões e possibilidades para uma educação inclusiva e cidadã*, pp. 139-164. Engenheiro Coelho, SP: Unaspres, 2017a.

\_\_\_\_\_. A infância e o processo de ensino-aprendizagem entre os Guarani *Mbya*: jogo, música e educação. *Orfeu*, Florianópolis, v. 2, n. 2, pp. 31-44, dez., 2017b.

\_\_\_\_\_. *Entre a ope e a sala de música*: arranjos entre crianças guarani *Mbya* e crianças não indígenas. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015a.

\_\_\_\_\_. Os saberes do *xeramoĩ* na aula de música: uma conversa sobre música guarani e educação musical. In: ENCONTRO DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 8, 2015, Campinas. *Anais...* Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2015b.

GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a antropologia*. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

HARROP-ALLIN, Susan. Ethnomusicology and music education: developing the dialogue. *South African Journal of Musicology – SAMUS*, v. 25, pp. 109-125, 2005.

HIGGINS, Lee & CAMPBELL, Patricia S. Intersections between ethnomusicology, music education, and community music. In: PETTAN, Svanibor; TITON, Jeff T. *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. Educação musical hoje e, quiçá, amanhã. In: LIMA, S. A. (Org.). *Educadores musicais de São Paulo: encontro e reflexões*. São Paulo: Nacional, 1998, pp. 39-45.

LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. Trad.: Marie-Agnès Chauvel. São Paulo, Editora Brasiliense, 1996.

LEVINE, Laurie. *The Drumcafé's traditional music of South Africa*. Johannesburg: Jacana, 2005.



- LUCIA, Christine (ed.) *The world of South African music: a reader*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2005.
- MACEDO, Valeria. De encontros nos corpos guarani. *Ilha – Revista de Antropologia*, UFSC, Santa Catarina, v. 15, n. 2, pp. 181-210, jul./dez. 2013.
- MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MONTARDO, Deise L. O. *Através do mbaraka: música e xamamismo guarani*. São Paulo: Edusp, 2009.
- NETTL, Bruno. Music education and ethnomusicology: a (usually) harmonious relationship. *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online*, Bar-Ilan University, Israel, n. 8, v. 1, 2010, pp. 1-9.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, USP, n. 1, v. 44, 2001, pp. 221-286.
- PUCCI, Magda & ALMEIDA, Berenice. *Cantos da floresta: iniciação ao universo musical indígena*. São Paulo: Peirópolis, 2017.
- \_\_\_\_\_. *A floresta canta: uma expedição sonora por terras indígenas do Brasil*. São Paulo: Peirópolis, 2014.
- QUEIROZ, Luiz R. S. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, dez. 2010, pp. 113-130.
- ROQUETTE-PINTO, Edgard. *Rondônia*. 4ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.
- SALLES, Pedro Paulo. *A reinvenção da música pela criança: implicações pedagógicas da criação musical*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Gênese da notação musical na criança*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo: São Paulo, 1996.
- \_\_\_\_\_. Nozani-ná e as flautas secretas dos homens-da-água: cosmologia e tradução de um canto paresi. In: SALLES, Paulo de Tarso & DUDEQUE, Norton (Orgs.). *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Editora UFPR, 2017, pp. 32-94.
- SEEGER, Anthony. *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.
- TUGNY, Rosângela P. (Org.). *Cantos Tikmũ'ün para abrir o mundo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto orfeônico: marchas, canções e cantos marciais para educação consciente da unidade de movimento*. v. 1. São Paulo: Irmãos Vitale, c. 1940-1951.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

# O Padre José Maurício Nunes Garcia e o mulatismo musical: embranquecimento histórico?

PEDRO RAZZANTE VACCARI  
Universidade Estadual Paulista (pedrovaccari@hotmail.com)

## 1. O “mulatismo” musical e a vida e obra do Padre José Maurício



“mulatismo” musical parece ter criado adeptos, como Francisco Curt Lange, que viam nele o aflorar da “verdadeira” brasilidade em música, onde os elementos negros domesticados seriam finalmente moldados pelas estruturas europeias (LEONI, 2010). Essa visão, no entanto, posteriormente se mostrou um tanto datada e preconceituosa – a ideia de raça como fator essencial de identidade cultural sendo derrubada por estudos relativamente recentes, que argumentam que as características culturais por vezes são muito mais dependentes do contexto em que estão inseridas e sua gama de variáveis, as relações entre os grupos humanos e o modo como a cultura é produzida.

A raça e o seu principal corolário, o racismo, são construtos estruturados e estruturantes do desnível social entre grupos de diferentes troncos ancestrais, trajetórias históricas e origens geográficas. Construções raciais são, basicamente, o produto da significação de um ou mais caracteres fisiológicos socialmente selecionados (cor da pele, formato dos olhos, textura do cabelo), caracteres cuja diversidade é palpável, porém trivial, em termos genéticos e taxonômicos, diante da vastidão e da complexidade da variação biológica humana. Concepções de identidade e diferença racial são, em outras palavras, historicamente datadas e culturalmente específicas. O estudo comparativo dessas concepções através do tempo e do espaço -sincrônica e diacronicamente, na cultura e entre culturas- constitui uma forma direta e eficaz de equivococar a certeza da raça como essência, de iluminar sua variabilidade e sua mutabilidade, de descortinar seu caráter contingente e contextual (HAZAN, 2009, pp. 23-24).

Dessa forma, há de se levar em conta a concepção de época, concernente com a escravidão, de que a raça negra seria inferior e, portanto, precisaria se fundir à branca para, na mestiçagem, formar o biótipo brasileiro por excelência que, por sua vez, produziria a arte nacional. A ideia de que o mulato, por pura genética, seria a solução para uma vanguarda artística estava baseada em um movimento romântico, similar ao movimento indianista da literatura brasileira, mas que, no entanto, não impediu o Padre José Maurício de sofrer as agruras de uma vida dificultada pela sua pele parda.

Assim coloca a questão ao dissertar o Visconde de Taunay, em documento da época, a respeito da suposta rivalidade entre o Padre e o compositor português Marcos Portugal:

Apezar de todo o prestígio, que os repetidos triumphos da Europa asseguravam a Marcos Portugal e das suas regalias de portuguez e homem de sangue limpo, como então se dizia, a intuição musical de D. João VI fazia-o inclinar-se de continuo para José Mauricio. (TAUNAY, 1897, p. 2).

Ou seja, mesmo que fosse um exímio artista e, aparentemente, como sugere o autor, preferido do rei português, lhe maculava a pele a sina de ser mulato, o que poderia não ser visto com bons olhos, mesmo apesar da batina de José Maurício – pesava-lhe a ascendência. E a despeito dela, e não devido a ela – como queriam os ufanistas defensores do chamado “mulatismo” musical – ele sobreviveu na Real Capela, pelo menos por algumas décadas antes de sua morte, gozando de relativo prestígio. Assim endossa Manuel Araújo de Porto Alegre:

Para se avaliar o poderio e a força do talento de José Mauricio, basta dizer que el-rei o chamava o novo Marcos, antes que este celebre compositor tivesse chegado ao Brasil; e, que a despeito de sua côr mixtiça, era tolerado na côrte, n’essa côrte onde o auto de nascimento formava o maior merecimento do homem, dava direito a todas as sympathias, e onde o ser Brasileiro, e mormente mulato, bastava para alienar de si todos os favores, e mesmo muitos direitos (PORTO ALEGRE, 1856, p. 359).

Excluídos os possíveis arroubos romanescos cabíveis ao tempo, ambos Taunay e Porto Alegre contradizem a perspectiva posterior, promulgada, principalmente, por Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala* (1933), de que o português colonizador não possuía preconceitos de cor ao negro e mestiço, devido à sua origem de povo híbrido entre a Europa e a costa da África. Pelo contrário, salientam aspectos humilhantes e desumanos pelos quais teria passado o Padre José Maurício, ainda que obviamente com um pouco de exagero concernente com a dramatização e mitificação de sua vida.

O “mulatismo”, portanto, em música, não deveria constituir nem mérito nem demérito, já que, como acima atesta HAZAN (2009), os principais delimitadores culturais seriam antes fatores contextuais, sociais e históricos, do que puramente biológicos – podendo incorrer, inclusive, em racismo o termo “mulatismo”. Em uma fonte primária, o próprio filho de José Maurício, José Maurício Nunes Garcia Jr., trata

da questão do racismo e da divisão entre brancos e mulatos, mulatos claros e escuros, para o estabelecimento de benesses e regalias de acordo com a cor da pele:

Os jornais de então dizem os motivos pr q' apresentei-me nessa luta, q' acabou por fim pela condemnação de castas, e n'um pais de tantos mulatos como o Rio de Janeiro, em oq' he já o mulatismo hum principio anteposto à doutrina do Arto 179 da Constituição do Imperio, prevalecendo pr isso a distincção de mulatos claros e escuros, entretanto q' os ha taõ claros como brancos – aliás filhos de negra; e bem escuros, filhos legitimos de dous mulatos! Para qm olhasse pa estes caprichos da natureza, bastava o facto pa justificar a escuça em q'está commigo mta gente e he: q' taes distincções só affectaõ áquelles q' precisaõ justificarse brancos, pr se degradarem antes da convicção de o naõ serem, do q'se lhes atirassem o labio de libertinos, ladroes e savandijas, sendo apezar disso tidos pr brancos e mto brancos! (LANGE, 1950, p. 183-4).

O que poderia configurar alguma verdade seria o fato de que ser mulato na Colônia talvez fosse uma maneira encontrada para muitos mestiços ascenderem socialmente ou, pelo menos terem, por sua “parcela branca”, mais acolhimento e receptividade na sociedade. Assim parece ter se formado o caráter de José Maurício, e daí quiçá a sua sempre lembrada submissão total e silenciosa aos poderosos, sua subserviência quase pagã – constituindo principal contraponto entre ele e o músico português Marcos Portugal. Corroborando o misticismo que se delineou entre as duas figuras, autênticos Mozart e Salieri tropicais, Ayres de Andrade pontua:

De um lado havia um Marcos Portugal orgulhoso de suas conquistas artísticas nos mais adiantados centros do mundo; de outro, um José Maurício, [...] jamais tendo conhecido o aplauso consagrador de plateias que ditavam as leis em arte e que praticava a humildade e a resignação por instinto ou, talvez, por força de suas condições raciais. (ANDRADE, 1967, p. 32).

O “mulatismo” musical seria, portanto, por esse prisma, um modo de (falsa) promoção social, na medida em que aproximava o mulato de sua raiz branca, procurando conferir-lhe, assim, uma autenticidade que era vedada aos negros.

Viria, por fim, o “mulatismo” a substituir, como nova forma de expressão nacional, ao indianismo que dominou o país culturalmente durante todo o período Romântico na literatura, elevando metonimicamente o índio – desprovido de suas origens, desgarrado de suas terras e dizimado culturalmente e fisicamente – ao estado de símbolo étnico nacional?

Essa transformação de paradigma deve-se, em parte, à campanha abolicionista que, de certa forma, levaria junto o ranço monárquico e clerical cujos

laços mantinham o país inerte e atrasado (ALMEIDA, 2004-6). Um dos pioneiros a identificar o mulato ou o pardo – que Darcy Ribeiro chamaria de “brasilíndios”, talvez – como romanticamente o arquétipo étnico nacional foi o historiador, crítico literário e sociólogo Sílvio Romero (1851-1914).

A existência do “homem brasileiro” resolvia todos os problemas: tínhamos um único habitante na imensidão territorial, tínhamos, portanto, um sangue igual que gerava uma só manifestação cultural que estava na base do folclore popular. De certa forma, Sílvio Romero simplesmente substitui a mítica do índio, pela mítica do mestiço (ALMEIDA, 2004-6, p. 238).

Cabe lembrar que, à época, o branco era tido como culturalmente superior pela própria Ciência e o mestiço, como um empecilho ao seu pleno desenvolvimento (ALMEIDA, 2004-6). Sílvio Romero, portanto, propõe um branqueamento da população, em que o mulato é preferível ao preto africano puro. Neste contexto é possível justificar o porquê de o Padre José Maurício muitas vezes ser considerado mulato, embora haja toda uma discussão, como no Simpósio Internacional de 250 anos de seu nascimento, realizado na UFRJ em setembro de 2017, em que se discutiu a possibilidade de que seus pais fossem ambos negros e não, como se pensou até hoje, mestiços.

173

É nesse panorama que Romero procura, desse modo, ajustar o pensamento romanesco corrente às suas próprias convicções: a de que haveria um tipo brasileiro uno, robusto, lúcido e que viria para afastar o Brasil de seu inexorável atraso. Esse seria o mestiço de lusitano, ameríndio e africano:

O caráter prático do português, aliado a raças tropicais, como a tupi e a africana, não produziu somente entre nós tipos enfermiços e desequilibrados; produziu também homens válidos, de uma lucidez de espírito, de uma intuição pronta e segura, que constitui o melhor título de nossas populações em geral. (ROMERO, 1943, p. 18).

Sua justificativa básica era a de que o branco caucasiano, cada vez mais escasso no país, não diferia em nada do europeu e, para fazer frente a ele, era mister valorizar o tipo híbrido dos trópicos:

Mas como o branco genuinamente puro, coisa que se vai tornando rara no país, quase nada se distingue do europeu, é força convir que o tipo, a encarnação perfeita do genuíno *brasileiro*, está, por enquanto, na vasta classe de mestiços [...] (ROMERO, 1977, p. 232).

Essa corrente vinha altamente impulsionada pelo movimento abolicionista e republicano e, também, anticlerical. Ao questionar o poderio da Igreja, totalmente atrelado ao tripé Casa Grande, Senzala e Monocultura de Açúcar, os teóricos e mesmo musicólogos como Mario de Andrade, Curt Lange e Manuel de Araújo Porto Alegre acabaram por criticar e negar a importância da música sacra colonial brasileira (MACHADO, 2012).

Porto Alegre, em 1836, escrevia: “Cada nação tem seu typo phisionomico, sua mimica e sua declamação, o que influi muito sobre as produçoens artisticas (PORTO ALEGRE, 1836, p. 176)”. Com essa sentença ele edifica, então, o caráter dos diversos tipos peculiares europeus ocidentais, ressaltando os seus principais atributos, pensamento que culmina na seguinte exclamação patriótica:

Que dor não sentiremos, voltando para a nossa querida Patria, olhando para o côro, e não vendo o braço de um Marcos, ou de um José Mauricio [...] Como se poderá hoje executar a *miserere*, a Missa de Santa Cecilia, essa producção immortal do Mozart fluminense? (PORTO ALEGRE, 1836, p. 182).

174

Elevando o Padre José Maurício a um paralelo do compositor austríaco nos trópicos, Porto Alegre finalmente chega a esse epíteto de “Mozart fluminense”, como uma forma romântica de dotar o seu mulato de características genuinamente raciais de seu povo: era, pois, um biótipo perfeito, como Mozart o era em Viena.

Esse ideário remonta, entretanto, à visão edênica cultivada pelos grandes navegadores do Século XVI. Ávidos por novas terras que suplantassem as europeias em materiais e etéreos, idealizaram um paraíso terreal com seres sobrenaturais, e forjaram o idílio tropical antes como um misterioso lugar que dava margens a toda espécie de elucubração e teorias hipotéticas – e quase nada de realmente empírico (HOLANDA, 2000).

Nessa terra recém invadida, num primeiro momento se descortina um ambiente propício à fecunda mente dos exploradores e dos mais criativos poetas ibéricos: uma vasta e praticamente inesgotável biodiversidade, a mais bela e mais exótica que talvez já se previra haver no mundo (SCHWARCZ, 1996). O ser humano, entretanto, que habitava esse éden era visto com desconfiança: como podia um homem canibal e polígamo, que apenas andava nu, fazer parte desse modelo terrestre paradisíaco, coloca Lilia Schwarcz (1996). Como devia ser medonha a

imagem do desconhecido nativo brasileiro, aos olhos de uma Igreja que havia criado um demônio negro, “[...] a partir do século XVI, com a mistura de elementos, [...] diabos de pele escura, mas com estranhos cocares tropicais (SCHWARCZ, 1996, p. 149)”.

Schwarcz (1996) em seguida mostra duas pinturas que representam o nascimento de Cristo. Na primeira, obra anônima portuguesa do Século XVI, vemos retratado, ao invés dos três reis magos, um índio branco com cabelo crespo, empunhando um arco e flecha. A outra, também anônima, de um brasileiro do Século XX, apresenta uma cena de canibalismo praticada por índios brancos, “[...] aborígenes (que) são basicamente uma mistura entre índios e negros (SCHWARCZ, 1996, p. 150)”.

Vemos nessas ilustrações e em tantas outras, além da personificação do Diabo como um homem negro, a reprodução de imagens de mestiços com instrumentos indígenas – cocares e arco e flechas – em rituais canibais, o que nos induz a concluir que o europeu enxergava o nativo tropical, do ponto de vista do maniqueísmo, como algo da ordem do Mal. Essa concepção não irá evoluir muito até o Século XVIII, quando se apagará, definitivamente, a ideia de paraíso terreal conferida à América, e ao longo do Século XIX, com a ascensão do chamado determinismo racial que, segundo SCHWARCZ (1996), é a origem do racismo. O determinismo racial passa a pensar em culturas baseadas em grupos, e não mais indivíduos, de acordo com a antropóloga.

Ela desmistifica a tese de Gilberto Freyre de democracia racial – a mestiçagem que Freyre atesta como natural, como a portuguesa, híbrida entre os trópicos e a Europa – argumentando que há no Brasil uma grande ojeriza pela mistura étnica (SCHWARCZ, 1996). É essa contradição que abarca qualquer estudo sobre o assunto, baseado em autores dos séculos passados – eles estão inseridos em determinados contextos, e é necessário olhá-los por esse prisma específico.

Entretanto, não querendo mais nos arvorar demais no determinismo do Século XIX e XX, passamos à hipótese de construção de um mulato – que talvez de negro foi embranquecido pela História até se tornar um mulato, mais aceitável – embasados na teoria de Darcy Ribeiro quando fala sobre a *Utopia*, de Thomas Morus:

“É a ideia de que a sociedade é construível como um projeto humano (RIBEIRO, 1996, p. 194)”.

Destarte, essa mesma utopia seria a imaginada pelos navegantes ibéricos invasores. E através do esfacelamento de seus ideais, formou-se uma sociedade dialética, mestiça, que a despeito de sua glorificação do exotismo natural sublime da terra ignora a sua gente. Nesse ínterim está o mulato, seja ele verdadeiro ou falso – as gravuras do Padre José Maurício feitas à época denotam um tanto de “clareamento”. Em meio a uma grande pressão social, ser mulato significaria uma qualidade que o negro não possuía – além de sua possível liberdade, é claro. Construir uma sociedade como se fora um projeto humano, ou seja, o negro e o mestiço, alforriados finalmente da condição degradante da escravidão, aos poucos foram constituindo as comunidades que se uniram em prol da Abolição.

O clareamento perpetrado no Século XIX brasileiro envolve uma noção de que o negro, ao se reproduzir com o branco, iria se tornando cada vez mais branco – o que é pérfido, pois a união das duas raças redundava no mulato, e não em um suposto “negro embranquecido (RIBEIRO, 1996)”. Por outro lado, é mister lembrar que a fusão comumente deixa traços mais fortes e perceptíveis do negro – basta olharmos os exemplos de mulatos, os lábios grossos, a cor da pele mais para o negro, o cabelo encaracolado, o corpo mais robusto. Isso denota que geneticamente a raça negra parece ser predominante, sua genética mais impositiva – cabendo salientar que o africano é o ser humano mais antigo da Terra, sendo o “pai” de todas as outras raças, ou pelo menos da espécie humana tal como conhecemos.

No entanto a perspectiva histórica, cultural e musical sempre foi a eurocêntrica: a partir do olhar do branco vemos o negro e suas manifestações, ora condecorado com exotismo fantástico, ora temido sob a alcunha de “perigoso” ou “estranho”. Essa visão parcial e restrita de um negro “preguiçoso”, “indolente”, “lascivo”:

“[...] que vê no homem o corpo-objeto, escravo sobre o qual o imaginário europeu projeta suas fantasias de sensualidade e horror, repetindo a propósito do africano a viagem da visão do indígena no Novo Mundo, situado entre o Paraíso e o Inferno dos trópicos. ARAÚJO (1996, p. 251).



O preconceito arraigado, construído desde a primeira importação de escravos negros para o Brasil, ainda no Século XVI, está atrelado a uma ideia equivocada, disseminada desde então, de que eles foram submetidos ao horror da escravidão porque assim deveria ser – determinismo racial apoiado pela Igreja e sua máxima “porque Deus quis assim”. Dessa maneira queriam justificar muitos brancos a opressão e a barbárie impostas ao negro: a sua derrocada social era devido à genética africana, aos maus genes de seus ancestrais e ao seu destino traçado de forma errada, ineficaz ou por maldade divina mesmo. Como atesta Florestan Fernandes:

Os que pensam que há algum fundo de veracidade nas expectativas e estereótipos que justificam as atitudes, as orientações de comportamento e as avaliações raciais dos “brancos”, provavelmente procuram nos *elementos ancestrais* da cultura e do comportamento do negro uma explicação para o seu “fracasso” ou para o malogro do “protesto negro”. Contudo, nem mesmo a capitulação passiva poderia ser imputada ao que se poderia considerar original e profundamente negro no comportamento do negro e do mulato. Na área de contato com o branco, onde o negro não aparece despojado dos valores do seu mundo social próprio, suas identificações morais e culturais não possuem nenhuma eficácia, e não contam para nada na determinação do ciclo de ajustamento inter-racial. (FERNANDES, 2013, pp. 23-24).

Essa afirmação se adequa ao contexto eurocêntrico em que se inseriu o negro, desde o século XVI, sem considerar suas idiossincrasias e necessidades de adaptação, que acabou se dando aos trancos, de forma irregular e violenta, e que relegou ao mulato dificuldades de toda espécie. O mulato sempre foi a tradução do hibridismo brasileiro por excelência, e por estar equidistante entre dois continentes tornou-se apátrida, marginalizado pela sua “pretensiosa” vontade de reivindicar um lugar na sociedade que a sua parcela branca, aparentemente, teria que lhe prover. “O mulato, por pretender ser gente, era tratado com toda brutalidade [...]. O mulato tem essa qualidade do ser duplo, do homem que é dois: ele é a África, ele é a América e ele é ninguém; até encontrar uma identidade (RIBEIRO, 1995, pp. 198-9)”.

Ser mulato, para José Maurício, ainda que, obviamente, tenha lhe causado certas dificuldades, todavia não parece ter sido um impedimento absoluto à sua inserção na sociedade – desde a sua ordenação como padre até a sua ascensão ao posto máximo de músico na Real Capela. Porto Alegre inclusive diz que José Maurício era tratado como o “Novo Marcos”, em referência ao compositor português Marcos Portugal, pelo rei Dom João VI (Porto Alegre apud TAUNAY, p. 17, 1930).

A questão de ser “tolerado” pode ser constatada desde a sua ordenação como padre, em 1791, em que no processo *de genere* – em que foi investigada a sua vida e de seus antepassados – José Maurício foi “dispensado em interstícios e defeito de cor” (MATTOS, 1997, p. 43). Esse fato denota que não só era tolerada sua ascendência africana, mas que fora admitido à Igreja que, conscientemente, relevava a sua condição de negro mestiço em favor de sua religiosidade e “bons costumes”. Quando da chegada da corte portuguesa ao Brasil, em 1808, no entanto é contradita a premissa de Gilberto Freyre de mestiçagem tranquila e aceitação plena e natural racial entre lusitanos e negros. Segundo CARDOSO (2008, pp. 80-1) havia “pouca disposição dos religiosos portugueses de se misturarem aos colegas brasileiros, incluindo àqueles com “defeito vizível”. Um dos que tinham o “defeito vizível” de ser mulato era exatamente o mestre-de-capela padre José Maurício”. O autor pontua, ainda, que a grande maioria dos músicos da Capela Real era provavelmente negra ou mulata, e que há registros de estrangeiros contando como era apazível e bem executada tal música.

178

Ou seja, dessas afirmações pode-se concluir que talvez José Maurício não fosse extremamente bem aceito, como quiseram supor alguns autores da época de Taunay e Freyre – joia rara nacional e exótica que representaria o amálgama perfeito do “tipo nacional antropológico brasileiro”, mulato saído das florestas africanas e cariocas. Mas, por outro lado, que também não era repudiado ou apenas “tolerado”, tendo se ordenado padre, e alçado pelo Rei D. João VI ao posto de Mestre Capela da Real Capela do Rio de Janeiro. Mais do que isso, por três anos consecutivos, desde a chegada do rei até a posterior vinda de Marcos Portugal, José Maurício foi, a um só tempo, Mestre Capela, arquivista oficial nomeado por D. João VI e organista – ainda que por esta última função não recebesse absolutamente nada a mais (CARDOSO, 2008). Dominou, portanto, toda a cena musical brasileira, o que, à época, significava dominar a portuguesa também, devido ao contexto histórico.

## **2. O “embranquecimento” do negro em favor do pardo e do mulato e suas consequências diretas para a sociedade imperial mauriciana**

Como já foi afirmado aqui anteriormente, a única alternativa de sobrevivência mínima do negro na sociedade patriarcal brasileira era tentar

aproximar-se, ainda que minimamente, do branco dominador. Se era vedado ao negro qualquer reconhecimento como gente, ao mulato e ao pardo – dois de seus desdobramentos – faziam-se, devido à sua parcela branca, algumas exceções. Deve ser por isso que, ao longo da história, conferiu-se a célebres personalidades de origem comprovadamente africana em seu sangue, a alcunha de mulato ou pardo; será que não seria de muito bom tom, à época e mesmo hoje, ter um grande escritor como Machado de Assis tratado como puramente negro? Ou o poeta Castro Alves? Ou, na música, nada mais que José Maurício e Carlos Gomes?

O “embranquecimento”, destarte, visava a deixar “um pouco mais brancos” os artistas, homens públicos e literatos negros ou descendentes de escravos, de modo a conferir-lhes senão o status de pessoa, ao menos o “gentil” apelido de mulato – “cor de mula”, a princípio.

O “enbranquecimento” torna-se o único meio à disposição do homem de cor desejoso de fazer esquecer a “tara” de sua origem africana, empreender uma ascensão social, adquirir certo peso econômico. Mas o primeiro efeito desse comportamento é o de isolar no seio da sociedade o grupo bem caracterizado dos mulatos de personalidade ambígua. Rejeitado pelos brancos, que aspiram a achegar-se aos mais brancos do que eles, rejeitado pelos negros, que o consideram um traidor, o mulato vai submeter-se a todas as exigências de seu modelo branco. [...] somente os viajantes estrangeiros adoram as cores cintilantes e exóticas que a sociedade local procura modelar ao gosto europeu, pálido e frio. O mulato, aliado dos brancos, sonha para os seus filhos e netos uma rápida passagem ao modelo europeu (MATTOSO, 1981, p. 223).

Era lógico que, se interrogado de sua ascendência, negaria a africana em prol da europeia ocidental. Daí ser muito comum o mestiço negro, quase sempre se identificando mais com seu lado branco, por questões óbvias sociais e históricas, adotar padrões completamente europeus de cultura. Ao renegar suas raízes africanas, tentou se adequar ao arquétipo nacional luso, francês, holandês, e qualquer outro que não o seu consanguíneo, importando totalmente a cultura exterior e implantando-a em solo estrangeiro (HOLANDA, 2016).

Pois que a descrição acima coaduna perfeitamente com a do mestre José Maurício: sua música atua em conformidade extrema com a europeia, e não poderia deixar de sê-lo. Como poderia um compositor, qualquer que fosse ele, produzir música nacional na Corte de Dom João VI instalada no Rio de Janeiro?

O “embranquecimento” pode ser notado à medida em que analisamos os retratos de época de personagens negros brasileiros: por que quase todos eles aparecem clareados, mesmo quando do advento da fotografia? Seria um modo de auferir-lhes dignidade humana branca? Um dos mais afetados, talvez, por esse processo teria sido Machado de Assis, provavelmente o maior escritor brasileiro em prosa de todos os tempos. Para Krause:

[...] embranquecimento e canonização estão obviamente associados: só é possível construir a estátua de Machado de Assis se ela representar a cultura dominante. Para tanto busca-se sistematicamente a cumplicidade do próprio escritor, imputando-lhe um elitismo tal que negaria completamente a condição de homem de cor e origem pobre. Semelhante negação faria com que os contos e romances de Machado não contassem com protagonistas negros e não se posicionassem claramente contra as violências de seu tempo, em particular contra a violência absurda da escravidão (KRAUSE, 2008, p. 94).

Da mesma forma não iremos encontrar na obra do padre-mestre quaisquer laivos de desagravo à condição dos africanos em solo brasileiro. Ele procurava, pelo contrário, garantir sua existência, miseravelmente, ganhando menos que seus colegas europeus como o compositor Marcos Portugal, escrevendo missas e motetos à boa maneira tradicional do Classicismo Vienense.

180

A ideia de monogenismo dominou a Europa e a América dos Séculos XVIII e XIX: acreditava-se que o branqueamento traria supostas melhorias à raça desumana dos escravos e recém libertos (HOFBAUER, 2006).

Abaixo apresentamos dois exemplos de branqueamento histórico, do escritor Machado de Assis. Na primeira figura (Figura 1), a clássica fotografia de autor desconhecido, mostra-se o tratamento de modo a embranquecer Machado, suavizando a pele e os traços negros, talvez para torná-lo mais apresentável aos olhos dos consumidores de livros. Na segunda figura (Figura 2), no entanto, vemos um retrato talvez mais realista, mais recente, em que a pele denota já um matiz amulatado – ainda que não se saiba como foi o escritor exatamente em vida, dada a antiguidade das fotografias.



Figura 1: Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908). Autor desconhecido, 1896, Academia Brasileira de Letras, domínio público (Fonte: <http://www.academia.org.br/academicos/machado-de-assis/biografia>).

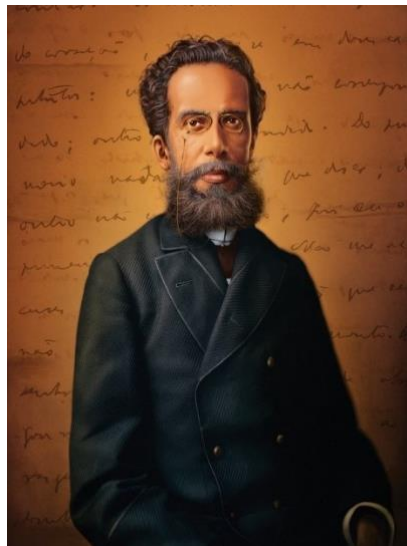


Figura 2: Machado mais realista, em figura contemporânea (Fonte: [http://obviousmag.org/conversa\\_literaria/2015/sente-se-pegue-um-cafe-a-conversa-machadiana- apenas-comecou.html](http://obviousmag.org/conversa_literaria/2015/sente-se-pegue-um-cafe-a-conversa-machadiana- apenas-comecou.html)).

Em seguida acrescentamos duas figuras de José Maurício. A primeira delas (Figura 3), provavelmente a mais conhecida e divulgada, é um retrato feito por seu filho, José Maurício Nunes Garcia Júnior. Embora o nariz e os lábios grossos nesta figura sejam mais próximos ao do negro, pode ser reparado um grande esforço para imprimir-lhe características brancas: a cor da pele clareada, principalmente.



Figura 3: Padre José Maurício. Retrato feito por seu filho José Maurício Nunes Garcia Jr. (CARDOSO, 2008, p. 74).

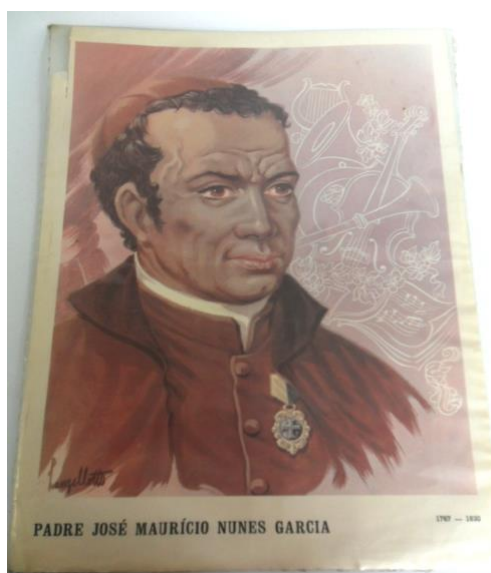


Figura 4: Padre José Maurício Nunes Garcia (LANZELOTTI, S/D).

Nesta segunda figura de José Maurício (Figura 4), como na de Machado e ainda mais que naquela, Lanzaletti preocupou-se mais em ressaltar o detalhamento de origem africana de José Maurício: cabelos encaracolados, epiderme mais escura e traços mais densos, retrata o compositor mais humano, com veias e rugas. Talvez seja um retrato mais fiel, ainda que devido à falta de documentação específica – a fotografia só seria inventada por volta de 1826, e em uma forma bastante rudimentar, na França, e demoraria a alcançar as terras brasileiras. O padre faleceu em 1830 sem ter deixado uma cópia que se aproximasse mais à sua imagem real, ou uma descrição em livros que pormenorizasse seu semblante.

No entanto a tentativa de embranquecê-lo remonta à sua admissão na Igreja, embora tenha acompanhado toda a sua vida o estigma de homem “de cor”, como costumava se chamar os negros naquela época. TAUNAY nos relata uma estória que, verdadeira ou não, provavelmente traduz o espírito do tempo, acerca da chegada de Marcos Portugal ao Rio de Janeiro, em 1811. Conta ele que ao entrar o músico português no recinto da família real deu-se o seguinte diálogo:

Ha aqui um homem de côr, disse a princeza D. Carlota para o famoso maestro, que é notável na música. [...] veja bem que o Principe costuma chamal-o o *novo Marcos*. Empallideceu de despeito o autor do *Demofonte*, inclinou-se e despediu-se (TAUNAY, 1930, p. 17).

Dois fatores denotam importância à primeira leitura: o fato de aludir-se ao padre metonimicamente, ou seja, a parte pelo todo – a cor da pele é tomada holisticamente, como se José Maurício fosse apenas essa sua característica, transformada na sua totalidade. A segunda coisa que é digna de relevância é o verbo “empalidecer”. Parece que ao empalidecer de despeito Marcos Portugal estaria tornando-se ainda mais branco, em detrimento à ousadia de um negro querer tomar-lhe o lugar, ou tomar-lhe emprestado o nome. Aqui, portanto, o efeito é inverso ao anterior: embranquece-se ainda mais um branco, para fazê-lo superior ao negro ou mulato em questão, no caso José Maurício. Possivelmente um lapso do autor do livro, que vemos logo em seguida, novamente, ao afirmar que a vida de José Maurício “[...] está perfeitamente aclarada e poucos pontos de duvida ainda offerece a pacientes investigadores (TAUNAY, 1930, p. 22).

Óbvio que, em nível da consciência, Taunay quis dizer que a biografia do padre, a seu ver, estava deveras compreendida e pesquisada, mas o adjetivo usado é interessante: “aclarada”. Ao analisar o pensamento da época, a pergunta que pode ser inferida é: não estaria Taunay, através de um subterfúgio inconsciente, referindo-se ao fato de José Maurício ter sido “aclarado” pela musicologia de então, que lhe conferiu traços mulatos – quase brancos – em desacordo com sua real origem, possivelmente mais negra?

Todos os textos sobre José Maurício, do Século XIX aos atuais, o tratam como mulato. Porém nenhum questiona a verdadeira origem do padre: sendo ele neto de escravas, de ambos os lados, não seria ele realmente um negro puro? Não teria ele

sido, pela Igreja e pela Corte Real, e pelos musicólogos da posteridade, embranquecido por uma necessidade histórica e política?

Como consta do Dicionário Biográfico Caravelas do Núcleo de Estudos da Música Brasileira: “Compositor sacro brasileiro, mulato, filho de pretos forros, e padre” (FIGUEIREDO, 2012, p. 1). Como é possível, geneticamente, que um filho de pretos nasça mulato, se mulato requer, indispensavelmente, a presença de elementos negros e brancos? Outras fontes afirmam, ainda, que seus pais eram ambos mulatos, ou apenas um deles, pai ou mãe, mulato. Difícil saber em quais fontes confiar, já que a própria História oculta e salienta aspectos convenientes a cada momento, dependendo de quem a escreve.

### 3. Referências bibliográficas

ALMEIDA, Luiz Alberto Scotto de. A construção múltipla do intelectual Sílvio Romero. *Língua e Literatura*. São Paulo, n. 28, pp. 231-249, 2004.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Vol. I. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

ARAÚJO, Emanuel. O negro e as artes no Brasil. In: SCHWARCZ, Lilia; QUEIROZ, Renato (eds.). *Raça e identidade*. Cap. 11. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.

CARDOSO, André. *A música na corte de D. João VI*. São Paulo: Martins, 2008.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global, 2013.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. “GARCIA, José Maurício Nunes”. In: CRANMER, David et al. *Dicionário Biográfico Caravelas Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira*, verbete, pp. 1-51. Rio de Janeiro: Caravelas, 2012.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e senzala*. 51ª ed. São Paulo: Global, 2016.

HAZAN, Marcelo Campos. Raça, Nação e José Maurício Nunes Garcia. *Resonancias*. Santiago, vol. 13, n. 24, pp. 23-40, mai., 2009.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 27ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

HOFBAUER, Andreas. Uma história de branqueamento ou o negro em questão. São Paulo: Unesp, 2006.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. A reação do cético à violência: o caso Machado de Assis. In: FANTINI, Marli. *Crônicas da antiga corte: literatura e memória em Machado de Assis*, pp. 93-103. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LANGE, Francisco Curt. *Estúdios Brasileños*, *Revista de Estúdios Musicales*, Mendonza, n. 1-3, pp. 43-147, ago., 1950.

LEONI, Aldo Luiz. Historiografia musical e hibridação racial. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.23, n.2, pp. 95-119, abr., 2010.



MACHADO, Diósnio Neto. O “mulatismo musical”: processos de canonização na historiografia musical brasileira. In: SANTOS, Maria do Rosário Girão et al. *Música, Discurso e Poder*, pp. 287-308. Minho: Universidade do Minho, 2012.

MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: Biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. No Brasil escravista: relações sociais entre libertos e homens livres e entre libertos e escravos. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 2, n.1, pp. 219-233, set., 1981.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Ideias sobre música. *Revista Nitheroy*, Paris, v. 1, n.1, p.160- 183, 1836.

\_\_\_\_\_. Apontamentos sobre a vida e a obra do Padre José Maurício Nunes Garcia. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, tomo XIX, p.354-69, 1856.

RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. 3ª ed. São Paulo: Global, 2015.

\_\_\_\_\_. Sobre a mestiçagem no Brasil. In: SCHWARCZ, Lilia; QUEIROZ, Renato (eds.). *Raça e identidade*. Cap. 9. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. São Paulo: José Olympio, 1943.

\_\_\_\_\_. Estudos sobre a poesia popular do Brasil. São Paulo: Vozes, 1977.

SCHWARCZ, Lilia. As teorias raciais, uma construção histórica de finais do século XIX. O contexto brasileiro. In: SCHWARCZ, Lilia; QUEIROZ, Renato (eds.). *Raça e identidade*. Cap. 8. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.

TAUNAY, Visconde de. Introdução. In: GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa de Réquiem 1816*. Rio de Janeiro: São Paulo: Bevilacqua, 1897.

\_\_\_\_\_. Dous artistas maximos: José Mauricio e Carlos Gomes. São Paulo: Melhoramentos, 1930.

\_\_\_\_\_. Uma grande glória brasileira José Maurício Nunes Garcia. São Paulo: Melhoramentos, 1930.

# Aplicação de uma ferramenta musicológica em documentos musicais de um acervo bicentenário

ANTONIO TENÓRIO FILHO  
Universidade Federal de São João del-Rei (atsf.tenorio@yahoo.com.br)

MODESTO FLÁVIO CHAGAS FONSECA  
Universidade Federal de São João del-Rei

## Introdução

*A* través de características comuns, a historiografia está diretamente conectada à memória, ainda que haja especificidades de ambas, oral e gráfica, quando da narrativa do passado. O historiador português Fernando Catroga (1945-) afirma que a “historiografia nasceu como uma nova *ars memoriae*, crescentemente tornada necessária pela decadência da transmissão oral e pelo alargamento da afirmação da racionalidade” (CATROGA, 2015, p. 56). A oralidade, enquanto primeiro mecanismo de transmissão da música, não deixou de ser praticada com o desenvolvimento da escrita musical. Ainda hoje os dois sistemas coexistem de forma concomitante em algumas sociedades e exclusivo em outras, a oralidade com mais constância em gêneros populares, como na música folclórica, étnica e urbana popular, e a escrita, por sua vez, na música de concerto. A música para o ritual católico encontrou no sistema gráfico estratégia para uma ampla transmissão e método para consolidar a unidade doutrinária. A título de exemplo cabe citar os esforços da Igreja de Roma na Idade Média no esforço para unificar os cânticos para a liturgia, já amplamente disseminados, mas repletos de variantes (CROCKER, 1986, p. 2).

Na atualidade cânticos transmitidos oralmente são praticados no interior de Minas Gerais, na cidade de São João del-Rei e região, dentro de cerimônias assistidas com a execução de música em sistema gráfico na maior parte do tempo. Em cerimônias paralitúrgicas, tais como tríduos, quinquenas, setenários, novenas e trezenas, há nas novenas sanjoanenses a prática de iniciar com cânticos evocativos e sponsoriais em vernáculo, ou seja, em português conforme o quadro abaixo (PIEDOSAS, 1997, p. 212), e transmitidos entre os músicos de forma oral e não escrita.

**Invocações praticadas no início da Novena a Nossa Senhora do Carmo em São João del-Rei**

Chegando ao altar, após a devida reverência, todos se ajoelham e a Orquestra (O) inicia o canto que é repetido pelos fiéis (T).

O. Deus vos salve, filha de Deus Pai

T. Deus vos salve, filha de Deus Pai

O. Deus vos salve, Mãe de Deus Filho

T. Deus vos salve, Mãe de Deus Filho

O. Deus vos salve, esposa do Espírito Santo

T. Deus vos salve, esposa do Espírito Santo

O. Deus vos salve, Templo e Sacrário da Santíssima Trindade

T. Deus vos salve, Templo e Sacrário da Santíssima Trindade

Quadro 1: Invocações em novenas em São João del-Rei.

Neste momento a orquestra e coral estão posicionados no coro da igreja, enquanto os celebrantes e fiéis se encontram no plano principal do templo, na Capela Mor e Nave respectivamente. Em resposta à orquestra e coral, celebrantes e fiéis respondem cantando *a capella*, ou seja, sem acompanhamento instrumental. O texto das invocações sanjoanenses é sempre o mesmo nas novenas onde são praticadas. Na região esta prática é observada em diferentes municípios próximos a São João del-Rei, ainda nos limites da região do Campo das Vertentes, a exemplo de Tiradentes e Nazareno, onde são perceptíveis variantes nos cânticos de evocação em novenas em relação àquele praticado em São João del-Rei.

O Brasil possui valioso e expressivo patrimônio arquivístico musical, especialmente em Minas Gerais no que se refere a documentos dos séculos XVIII e XIX. Na medida em que os arquivos de corporações musicais, orquestras, corais e instituições de preservação do passado avançam no tratamento de seus fundos arquivísticos, ampliam-se as possibilidades de construção da historiografia da música com maior amplitude inclusiva de fatos, vultos e épocas. A obra musical transmitida graficamente é a forma de maior difusão no Brasil. O acesso a estes documentos apresenta novas possibilidades de percepção da memória, muito em especial das dinâmicas de elaboração, prática e recepção de um único exemplar, ou um conjunto, em regiões próximas e/ou distantes, assim como os processos de manutenção das mesmas através de diferentes gerações de músicos.

Fruto de uma constante prática, tanto de música sacra como secular, desde o início de sua história até os dias atuais, o patrimônio musical arquivístico mineiro

está, em sua maior parte, fragmentado em expressiva quantidade de arquivos nas diferentes regiões geopolíticas do estado. As transformações sociais, políticas e econômicas observadas no decorrer da história comprometeram práticas diversas, dentre elas o uso da música sacra em cerimônias litúrgicas e paralitúrgicas com aparato instrumental e vocal à base de orquestra, coral e solistas, executando obras com o texto em latim. Em pleno século XXI a região do Campo das Vertentes parece ser a única a conservar aspectos de um passado comum a todos. Neste contexto São João del-Rei se tornou única a manter semanalmente seis missas com música realizada com o efetivo acima mencionado, além de dezenas de novenas, a Semana Santa e outras cerimônias pontuais.

Para a edificação da história fundamentada no manuscrito musical, torna-se imperativo o método e a engenhosidade na leitura crítica documental permitindo, desta forma, uma coleta de dados que sejam em quantidade suficiente, objetivos, claros e dentro de um sistema que garanta a lógica e a coerência. A importância desta fonte é corroborada por Bellotto (2006, p. 25). quando afirma que os arquivos permanentes “são a matéria-prima da história” Este artigo tem como objeto de investigação um conjunto de documentos musicais pertencentes ao arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense, instituição musical que em 2016 completou 240 anos de existência e prática de música sacra de forma ininterrupta, os quais são submetidos a uma ferramenta metodológica da Diplomática, constituída esta de elementos pertinentes à análise de processos de difusão da obra musical grafada.

A estrutura do presente trabalho está organizada em quatro partes que necessitam ser explicadas. Em um primeiro momento, serão abordados aspectos históricos da instituição Orquestra Lira Sanjoanense, ressaltando-se questões sociais e culturais que corroboraram por mais de dois séculos para a criação e consolidação da referida Orquestra. Em seguida, ressaltar-se-á a respeito da origem, bem como dos métodos de utilização, da ferramenta Tradição Diplomática Documental. O terceiro tópico está destinado a demonstrar a aplicação da ferramenta Diplomática em alguns conjuntos de cópias de documentos musicais encontrados no arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense. Por fim, realizar-se-á algumas considerações finais a respeito do presente trabalho, demonstrando e ressaltando a possibilidade de ampliação da aplicabilidade da ferramenta

Diplomática no campo musicológico Sul-americano e, ainda, sua respectiva contribuição para o desenvolvimento dos estudos arquivístico e musicais.

### **Orquestra Lira Sanjoanense**

Se no início do século XVIII estão os primeiros atos históricos de conquista e consolidação política do Estado de Minas Gerais é na segunda metade dos setecentos que observamos intensa atividade musical dentro e fora da igreja, consumindo obras de mestres da velha Europa, ao mesmo tempo praticando música original, fruto de expressivo número de compositores locais assim como de outras partes do Brasil. O surgimento da Orquestra Lira Sanjoanense está pontualmente inserido em um momento que o cenário musical nas Minas Gerais detinha nomes como o de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Manoel Dias de Oliveira, Marcos Coelho Neto, Inácio Parreira Neves, Francisco Gomes da Rocha e Jerônimo de Souza Lobo. Ainda que atividades musicais constem em registros desde 1717, obras autorais daqueles compositores estão situadas a partir da década de 1770, com progressivo aumento na medida de avanço do tempo.

Em São João del-Rei, cidade do Campo das Vertentes em Minas Gerais, o músico José Joaquim de Miranda firma contrato com a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário em 1776, comprometendo-se a realizar a música nas festividades e celebrações durante o mesmo ano (COELHO, 2014, p. 133). Este ato de compromisso é considerado o momento de formação daquela que conhecemos hoje como Orquestra Lira Sanjoanense. Assim como os Souza Lobo em Vila Rica, atual Ouro Preto, José Joaquim e seus familiares constituíam o clã dos Miranda, grupo constante na realização das funções musicais e, desta forma, consolidando o sentido de equipe de trabalho, conseqüentemente um conjunto estável. O possível primeiro nome do conjunto foi *Companhia da Música*, constatado em diversas cópias ainda no início do século XIX, mudando posteriormente para *Filarmônica Paulina*, *Lyra Sanjoanense* até o atual.

Uma vez estabelecido o grupo e suas funções é natural a constituição de um arquivo enquanto elemento estratégico na reposição e manutenção de obras musicais. Desta forma se inicia a acumulação de documentos musicais que hoje constituem o arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense que, desde a fundação, jamais interrompeu sua agenda de atuação, contabilizando uma média de duas centenas de

participação, ao longo de todo o ano, em diferentes igrejas assim como cerimônias de diversas irmandades, dentre elas Boa Morte, Rosário, Mercês, São Gonçalo Garcia, Nossa Senhora do Pilar, São Sebastião entre outras.

Em 240 anos de existência da “Lira”, diferentes gerações de músicos, regentes e compositores contribuíram com acréscimo de novas obras musicais procedentes do próprio Estado de Minas Gerais, assim como de outras partes do Brasil e de países da Europa, a exemplo de Portugal, Itália, França e Alemanha. Ainda não catalogado, mas em pleno processo de listagem e codificação das obras, constatamos a presença de cópias confeccionadas no século XVIII contendo música de João José das Chagas (1792), Lourenço José Fernandes Braziel (1798) e Joaquim de Paula Souza (1799) além de outras sem data fixada na fonte. Há grande quantidade de cópias da primeira metade do século XIX, nas quais consta música de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Manoel Dias de Oliveira, Marcos Coelho Neto e João de Deus Castro de Castro Lobo. Dentre os principais músicos da Orquestra Lira Sanjoanense a assinar as cópias estão Hermenegildo José de Souza Trindade, José Joaquim de Miranda e seu filho Francisco de Paula Miranda.

190

Compositores membros da própria Orquestra estão representados com expressivo conjunto de cópias autógrafas e de tradição. Dentre eles destacamos o Pe. José Maria Xavier, Francisco Martiniano de Paula Miranda, Luiz Batista Lopes, João Feliciano de Souza, Marcos dos Passos Pereira, José Joaquim de Souza Lira e Geraldo Barbosa de Souza. De compositores locais citamos os nomes de Antônio dos Santos Cunha, João Francisco da Matta, José Raimundo de Assis, Presciliano José da Silva, Firmino José da Silva, Martiniano Ribeiro Bastos além de outros. Da região registramos os nomes de Antônio de Pádua Falcão (Tiradentes), Fernand Jouteux (Tiradentes), Antônio Américo da Costa (Prados) e Antônio Martiniano da Silva Bemfica (Aiuruoca).

A representatividade geográfica dentro do arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense não se restringe a Minas Gerais e nem ao Brasil. Cópias provenientes do Rio de Janeiro e São Paulo fazem parte do fundo arquivístico. Para exemplificar constam obras do Pe. José Maurício Nunes Garcia, Francisco Manoel da Silva, D. Pedro I, Gabriel Fernandes da Trindade, Henrique Alves de Mesquita, Francisco da Luz Pinto, Antônio Carlos Gomes e seu irmão José Pedro Santana Gomes. De

nacionalidade portuguesa estão representados Marcos Portugal, Pedro Teixeira de Seixas, João José Baldi e Antônio Joaquim Nunes. Da mesma forma os italianos David Perez, Giuseppe Saveiro Raffaele Mercadante e Fortunato Mazziotti entre outros.

### **Tradição Diplomática Documental**

O surgimento da Diplomática teve início, principalmente, com os questionamentos sobre falsificações e dúvidas a respeito da autenticidade de documentos medievais. Em 1643, alguns jesuítas franceses, liderados por Jean Bolland, resolveram publicar uma imensa obra que tinha como objetivo contar a história dos santos, conhecida por *Acta Sanctorum*, a qual tinha como finalidade, de acordo com os jesuítas, buscar avaliar criteriosamente a vida dos santos, separando, dessa forma, a realidade das lendas.

Após a conclusão da obra, em 1645, Daniel Van Papenbroeck, tido como um dos jesuítas especialistas no trato documental, declarou em sua introdução que um diploma assinado pelo rei Dagoberto I seria falso. Como consequência desse fato, vários diplomas medievais, até então preservados e tratados como autênticos pelos beneditinos da Abadia de Saint Denis, seriam invalidados e sua autenticidade posta em dúvida. Com isso, o jesuíta realizava sua “crítica documental”. Todavia, os beneditinos não se conformaram com as críticas que foram tecidas por parte dos jesuítas franceses, tal indignação pode ser justificada pelo fato de que eles “se julgavam especialistas nessas questões, já que, tradicionalmente, dedicavam-se aos trabalhos de busca e reprodução de documentos e que já tinham realizado inúmeros estudos de heurística e crítica de textos” (BELLOTTO, 2006, p. 15-16).

Como consequência da desconfiança por parte dos jesuítas em relação aos beneditinos, gerou-se certa indignação que desencadeou na chamada Guerra Diplomática. Ocorridas durante o século XVII, as guerras diplomáticas desenvolveram-se dentro das instituições religiosas e possibilitou o surgimento de um “grande número de disciplinas técnicas modernas que tendiam a determinar a confiabilidade dos documentos históricos, entre elas a Paleografia, a Sigilografia e a Diplomática” (RODRIGUES, 2008, p. 121).

No ano de 1681, Jean de Mabillon, beneditino da Abadia de Saint Denis, decidiu responder àquela desconfiança feita pelos jesuítas por meio de uma obra

dividida em seis partes, que ficou conhecida com *De Re Diplomatica Libri Six*, que tinha como objetivo principal estabelecer regras fundamentais para a crítica textual. A obra ganhou tanto respeito e credibilidade que muitos teóricos posteriormente passaram a considerá-la como sendo o marco inicial da ciência Diplomática. Os argumentos propostos por Gomes (1998) reforçam essa premissa, ao relatar que o surgimento da Diplomática ocorreu dentro das estruturas intelectuais da Igreja Católica do século XVII, “devendo-se a D. Jean Mabillon, beneditino da Congregação de Saint-Maur (França), a sua certidão de batismo lavrada com a publicação dos *De Re Diplomatica Libri Sex* (1681)”. Dessa forma, pode-se entender que a referida obra possibilitou um grande avanço aos estudos documentais daquele período, estabelecendo regras e princípios fundamentais, elaborando, assim, um marco inicial e literário para os estudos da ciência Diplomática (GOMES, 1998, p. 625).

A Diplomática, ao longo dos últimos séculos, foi submetida a diversas interpretações no que se refere a sua finalidade bem como ao seu objeto de estudo. Surgiram inúmeros teóricos e estudiosos que aos poucos foram contribuindo, por meio de seus posicionamentos teóricos, para o aprimoramento das técnicas de aplicação da ciência em estudo. O italiano Giorgio Cencetti considera que a Diplomática “é a disciplina que estuda a gênese, forma e transmissão de documentos arquivísticos” bem como “sua relação com os fatos representados nele e com seu autor com o fim de identificar, avaliar e comunicar sua verdadeira natureza” (CENCETTI, 1952, *apud* BERWANGER; LEAL, 2012, p. 25).

Entretanto, de acordo com os argumentos de Bellotto (2002), o estudo diplomático foca na identificação, avaliação e demonstração da natureza do conteúdo documental, considerando a relação com seu criador através de aspectos internos e o ato de sua transmissão. Com isso, na visão da autora, “hoje, este é o objetivo da Diplomática, muito mais do que simplesmente a autenticidade formal dos documentos”, ampliando, assim, significativamente o conceito e finalidade dos estudos diplomáticos na atualidade (BELLOTTO, 2002, p. 17).

De forma ampla, pode-se ressaltar que o “documento” é o elemento central e essencial dos estudos diplomáticos desde o surgimento desta ciência. Contudo, se faz necessário demonstrar algumas conceituações a respeito da forma que o termo documento poderá vir a ser compreendido, ou seja, seu significado pode se



apresentar sob tipos diversos de entendimento, no entanto, apesar dessas variações, existe um consenso, por parte dos autores, de que o termo possui aspectos de conceituações complexas. Enfatizando esses argumentos, Gomes (1998) apresenta de forma clara um posicionamento teórico ao ressaltar que “a Diplomática é uma ciência histórica cujo objetivo é, a partir de metodologias e questões específicas, proceder ao estudo científico do documento escrito na sua forma e conteúdo,” sendo utilizado como elemento definidor de “sua autenticidade e valor probatório enquanto testemunho de dados e factos históricos” (GOMES, 1998, p. 625).

De acordo com Bellotto (2006, p. 35) o “documento é qualquer elemento gráfico, iconográfico, plástico ou fônico pelo qual o homem se expressa”, e, ainda, “tudo o que seja produzido, por motivos funcionais, jurídicos, científicos, técnicos, culturais ou artísticos, pela atividade humana”. Buscando reforçar seus argumentos, a autora destaca que os “documentos escritos, legalmente válidos e revestidos de determinadas formalidades; sendo prova jurídica ou administrativa de um ato, são objeto da diplomática”, dessa forma, surge o termo Documento Diplomático como decorrência de uma junção de conceitos interdisciplinares (BELLOTTO, 2006, p. 46).

A respeito do conceito de Documento Diplomático, Guimarães e Rabello (2007) ressaltam algumas considerações interessantes ao informar que:

[...] os denominados *documentos diplomáticos* são aqueles que, a rigor, podem ser considerados documentos arquivísticos *stricto sensu*, pois reúnem elementos estruturais [...] que lhes permitem, em um primeiro momento, ‘saciar’ os objetivos administrativos de seu órgão gerador na medida em que se revelam suficientemente fidedignos para transmitir e representar toda uma dinâmica funcional-administrativa para, em um segundo momento, e uma vez cumprida sua finalidade administrativa, atuarem como fonte de pesquisa por haverem adquirido (ou agregado) valor histórico (GUIMARÃES & RABELLO, 2007, pp. 139-140).

No entanto, de acordo com os argumentos propostos por Terrero (2000), o conceito de documento, sob a ótica da ciência Diplomática, adquire maior complexidade, demonstrando, assim, a importância e profundidade que o termo conquistou no âmbito dos estudos teóricos da Diplomática. O referido autor destaca que:

[...] de modo algum se limita [os estudos da Diplomática] aos documentos antigos, medievais e modernos, escritos sobre suportes tradicionais: pedra, metal, [...] papiro, pergaminho e papel, senão aos documentos de todas as épocas, fixados e transmitidos por diferentes sistemas [...] eletrônico, etc., sem importar demasiado com sua categoria, tipologia e solenidade e, muito menos, sua natureza, conteúdo e valor, que pode ser totalmente diverso e não necessariamente jurídico-diplomático ou administrativo (TERRERO, 2000, p. 144 *apud* NASCIMENTO 2009, p. 116).

Mediante os diversos argumentos apresentados, a respeito do objeto de estudo que a ciência Diplomática se destina, pode-se compreender que o documento, entendido de forma ampla, possui lugar central nestas discussões, independentemente das divergências e variações teóricas a respeito do referido assunto. Entendendo o documento como sendo o objeto de estudo principal da Diplomática, se faz necessário a exposição teórica de uma de suas ferramentas de aplicação prática, a saber: a Tradição Diplomática Documental.

Submetendo-se a uma visão geral, entende-se a Tradição Diplomática Documental como sendo uma ferramenta de estudo da Diplomática que tem por objetivo compreender o processo de transmissão dos diversos tipos de informações por meio dos documentos. Cabe ressaltar que, basicamente, a Tradição Diplomática Documental destina-se ao estudo específico de duas formas de documentos, ou seja, os originais e/ou as cópias. Em concordância com essa assertiva, Berwanger e Leal (2012, p. 32) ressaltam que “tradição é a maneira de transmitir os documentos à posteridade, sendo formas de tradição os originais e as cópias”. Possibilitando um entendimento mais amplo sobre a ferramenta diplomática em questão, Bellotto (2006) considera que a “tradição documental é a parte da diplomática que se ocupa dos vários modos de transmissão do documento no decorrer do tempo” e que “todas as formas de tradição documental se reduzem e se agrupam em torno de dois pólos quando, no âmbito dos arquivos permanentes, se tem o documento em mãos”, ou seja, resumidamente, a referida autora considera dois tipos de estado em que os documentos podem ser encontrados, primeiramente, ou ele chegou à terceira idade na forma original e, a segunda forma, os documentos chegam em forma de cópias (BELLOTTO, 2006, p. 105).

No entanto, a referida autora atenta para o fato de que além desses dois “estados documentais” existem graduações na forma documental, inclusive na fase anterior à elaboração do documento original, denominada de minuta<sup>1</sup>. Pode-se verificar, ainda, a existência de três momentos distintos na aplicação da ferramenta Tradição Diplomática Documental, sendo eles: anterior ao original, o original e o posterior ao original. Outra importante informação que Bellotto (2006) destaca é a

---

<sup>1</sup> Bellotto explica que “minuta não é o rascunho e, sim, o pré-original. Por rascunho entende-se o texto sujeito a correções e rasuras e que contém supressões, acréscimos e substituições”.

de que existe a possibilidade de se verificar “categorias intermediárias” nesse processo de elaboração e transmissão documental. Sobre esse tipo de categoria documental, a autora destaca que “apesar de não serem originais, não chegam a ser cópias na real acepção da palavra” (BELLOTTO, 2006, p. 106). Portanto, diante desses argumentos, verifica-se que a ferramenta Tradição Diplomática Documental analisa o processo de transmissão das informações por meio de três categorias documentais, ou tipos documentais. A seguir, demonstrar-se-á, de forma clara e objetiva, algumas definições teóricas a respeito de cada categoria documental.

1. Documento original: é elaborado por vontade direta dos autores, sendo conservado na forma e matéria genuínas que foi inicialmente realizado.
2. Categorias intermediárias entre original e cópias: são as que se apresentam com características mais do que acessórias no sentido da Tradição Documental, entretanto, não chegam a ser consideradas como cópias. Enfim, tratam-se de ampliações, inserções ou renovações realizadas nos originais.
3. Cópia: tem como objetivo representar formalmente um documento idêntico ao original, no entanto, esse tipo de categoria documental pode possuir finalidades diferentes, como, por exemplo:
  - Reproduzir originais existentes;
  - Substituir originais desaparecidos.

Bellotto (2006, p. 106-108) e Berwanger e Leal (2012, p. 34) ressaltam que as cópias podem se apresentar em diversas modalidades, a saber:

1. Cópias simples ou livres: não possuem formalidade Diplomática, ou seja, não apresentam sinais de validação e nem formulário apropriado.
2. Cópias autênticas ou certificados: elaborados e autenticados com sinais públicos de autoridade de chancelaria ou pelos notários públicos, podendo ser posteriores ou contemporâneos ao original.
3. Cópias autógrafas: são feitas pela mesma pessoa (autor) que cria o documento autêntico.

4. Cópias figuradas ou imitativas: são as que buscam reproduzir exatamente os caracteres do original.
5. Cópias de códices diplomáticos: podem apresentar-se em dois tipos opostos: os registros (cópias elaboradas pelo expedidor) e os cartulários (cópias feitas pelo destinatário).

Diante dessas definições pode-se perceber que as categorias documentais possuem diversos tipos de classificações, evidenciando, dessa forma, a especificidade que cada forma documental engloba. Portanto, entende-se que a compreensão da complexidade teórica, que a ferramenta Tradição Diplomática Documental abarca, se faz necessário antes mesmo de sua efetiva aplicação.

### **Aplicação da ferramenta Tradição Diplomática Documental**

No intuito de demonstrar a aplicação da ferramenta Tradição Diplomática Documental foram selecionadas cinco obras de compositores diferentes. Cada obra apresenta uma quantidade variável de conjuntos de cópias. A justificativa da escolha das obras desses compositores baseia-se no fato de que cada um desses autores possui reconhecimento significativo na música do período colonial brasileiro, selecionando-se obras da segunda metade do século XVIII e da primeira metade do XIX, e, ainda, por evidenciar possíveis conexões musicais daquele período, uma vez que os documentos musicais em estudo se encontram no arquivo da Orquestra Lira SanJoanense, localizado na cidade de São João Del Rei, no estado de Minas Gerais. Outra informação relevante é a de que tanto os documentos autógrafos (originais) quanto os conjuntos de cópias são provenientes de lugares diversos, não se restringindo à cidade onde se encontra o atual arquivo musical.

Visando esclarecer os procedimentos que foram adotados na aplicação da ferramenta musicológica em questão, faz-se necessário destacar que as informações serão demonstradas em forma de tabela, dividida em quatro colunas, sendo que a primeira diz respeito a quantidade de conjuntos de cópias encontradas em cada obra, a segunda coluna informa a quantidade de partes que cada conjunto possui, na terceira encontrar-se-á o tipo de cópia daquele respectivo conjunto, podendo variar entre duas formas: simples ou autênticas. E, por último, na quarta coluna serão demonstrados os nomes dos respectivos copistas. Cabe, ainda, ressaltar que na

primeira linha de cada tabela estão contidas as seguintes informações: nome da obra, bem como de seu respectivo compositor, e o código arquivístico da instituição.

## João de Deus de Castro Lobo

Filho do músico Gabriel de Castro Lobo, João de Deus nasceu no ano de 1794, em Vila Rica, atual Ouro Preto. Ordenou-se padre na cidade de Mariana no ano de 1822 e em 1825 é nomeado Mestre da Capela da Catedral daquela localidade (CASTAGNA, 2012, p. 13). Compositor de música sacra, também é conhecido de sua lavra a *Abertura em Ré*, provável reflexo de experiência que teve, aos dezessete anos de idade, frente a uma orquestra de ópera atuando na Casa de Ópera de Vila Rica (FRIEIRO, *apud* CASTAGNA, 2012, p. 12). Não há notícias de qualquer autógrafo do compositor, mas é notória a expressiva difusão, através de copistas diversos, de suas composições em Minas Gerais e São Paulo. Seu falecimento se deu precocemente no ano de 1832 marcando, na visão de estudiosos, o final de uma época na história da música brasileira.

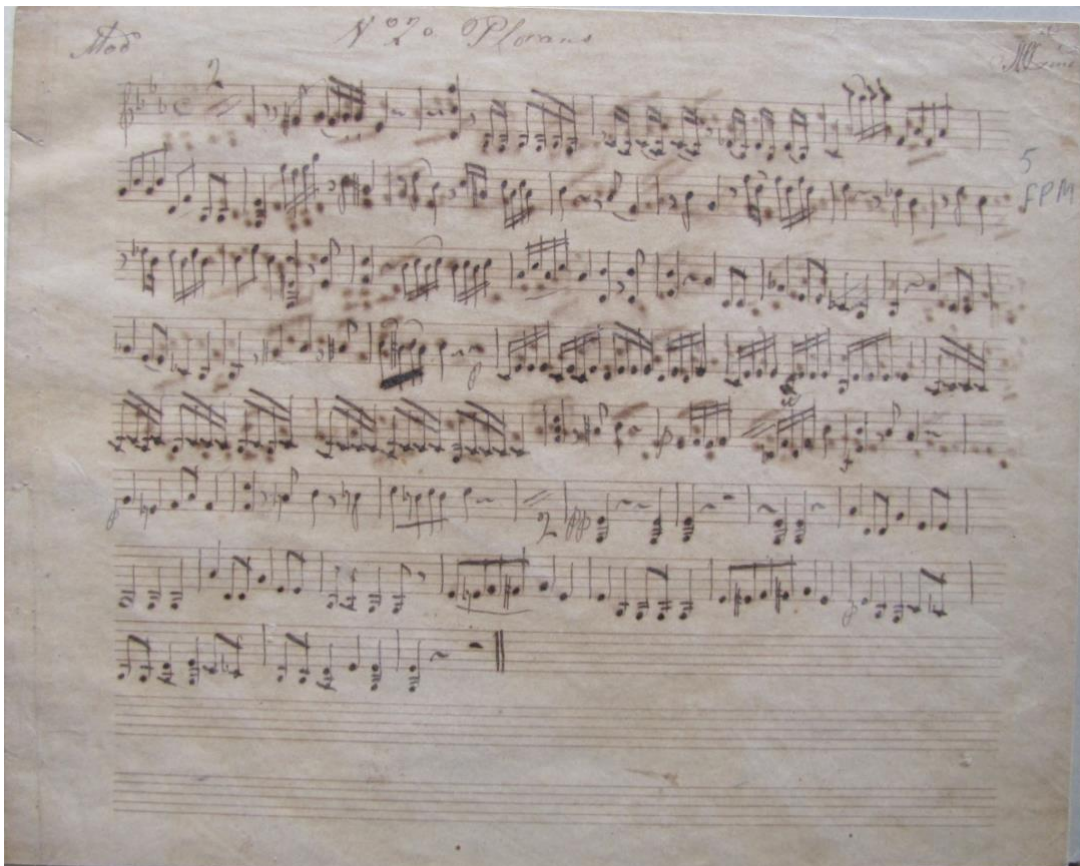


Figura 1: Exemplo de cópia autêntica.



Figura 2: Cópia simples. Ausência da identificação por parte do copista.

198

Na sexta-feira que antecede o V Domingo da Quaresma é realizado em São João del-Rei o *Setenário das Dores*, cerimônia constituída de um conjunto de orações e pregações que refletem sobre o sofrimento de Maria na Paixão de Cristo (CATEDRAL, 1997, p. 69). Neste contexto são destacadas, como ponto central, as Sete Dores de Nossa Senhora. Dentre os textos há a Antífona *Plorans ploravit*, código OLS 0168 (Quadro 2), aqui selecionada como obra representante da produção de João de Deus de Castro Lobo e obra de grande difusão em Minas Gerais.

PLORANS PLORAVIT - JOÃO DE DEUS CASTRO LOBO - OLS 0168			
CONJUNTO	QUANTIDADE DE PARTES	TIPO DE CÓPIA	COPISTA
01	04	AUTÊNTICA	HERMENEGILDO JOSÉ DE SOUZA TRINDADE
02	04	SIMPLES	NÃO CONSTA
03	04	AUTÊNTICA	Pe. FRANCISCO DE PAULA MACHADO
04	01	SIMPLES	NÃO CONSTA
05	01	SIMPLES	NÃO CONSTA
06	01	AUTÊNTICA	J. DE SOUZA
07	01	SIMPLES	NÃO CONSTA
08	10	AUTÊNTICA	ANTONIO CONEGUNDES DA CRUZ
09	15	AUTÊNTICA	MANOEL ROBERTO GOMES
10	14	AUTÊNTICA	AGOSTINHO MATHEUS DE ASSIS

Quadro 2: Conjunto de cópias da obra *Plorans Ploravit*, do compositor João de Deus Castro Lobo.

## Manoel Dias de Oliveira

Sobre a vida de Manoel Dias de Oliveira destacam-se como principais pesquisas no Brasil aquelas realizadas por Toni (1985), Filho (1995) e Ricciardi (2000). O centro de atuação do músico foi na antiga São José del-Rei, hoje Tiradentes, município do Campo das Vertentes no estado de Minas Gerais. Em relação ao ano de seu nascimento há um documento de 1795 que afirma ter, neste mesmo ano, Manoel Dias de Oliveira a idade de 60 anos (FILHO, 1995, p. 55), portanto, pode ter nascido em 1735. É comum encontrarmos cópias de obras atribuídas ao compositor em expressivo número de arquivos musicais mineiros e de outros estados como São Paulo e Rio de Janeiro. Existem documentos registrando o pagamento ao músico para compor obras para diferentes irmandades (TONI, 1985, 57 e RICCIARDI, 2000, p. 158), no entanto, apenas uma obra manuscrita pelo autor, de 1788, foi encontrada até o momento (Figura 3). Trata-se de música para os *Tractus, Paixão e Bradados de 4ª feira Santa*, atualmente item integrante da Coleção Francisco Curt Lange, códice 062, do Museu da Inconfidência em Ouro Preto, Minas Gerais (DUPRAT, 1991, p. 50). Manoel Dias de Oliveira faleceu em 1813 com a idade de 78 anos e está sepultado na igreja dos Pardos de São João Evangelista em Tiradentes (FILHO, 1995, p. 58).

199

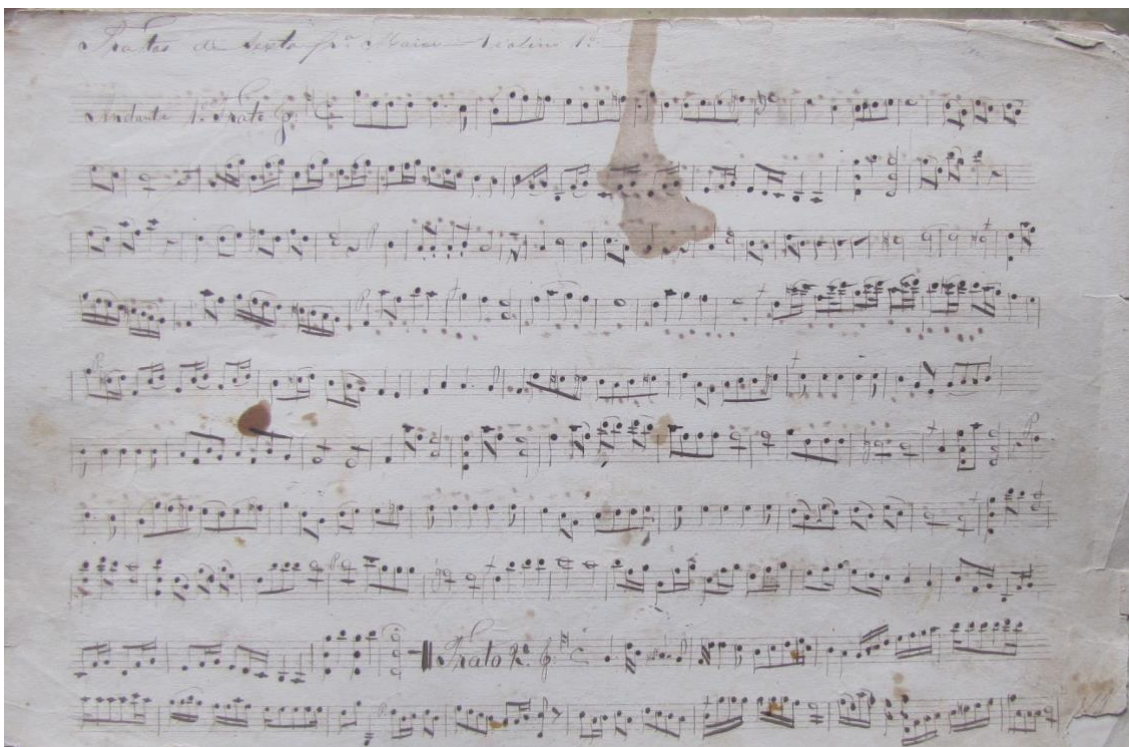


Figura 3: Cópia simples da obra *Tractus e Bradados de Sexta-feira Santa*, de Manoel Dias de Oliveira.

A obra *Tractus e Bradados*, selecionada para esta pesquisa, pertence ao arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense, com o código OLS 0317, e faz parte da liturgia da Sexta-Feira da Semana Santa. Nesta celebração, também conhecida como “Sexta-Feira da Paixão do Senhor”, constam textos da primeira e segunda Lição do antigo Ofício Romano da Sexta-Feira Santa. Logo após há a Aclamação ao Evangelho seguida do Canto da Paixão (CATEDRAL, 1997, p. 329).

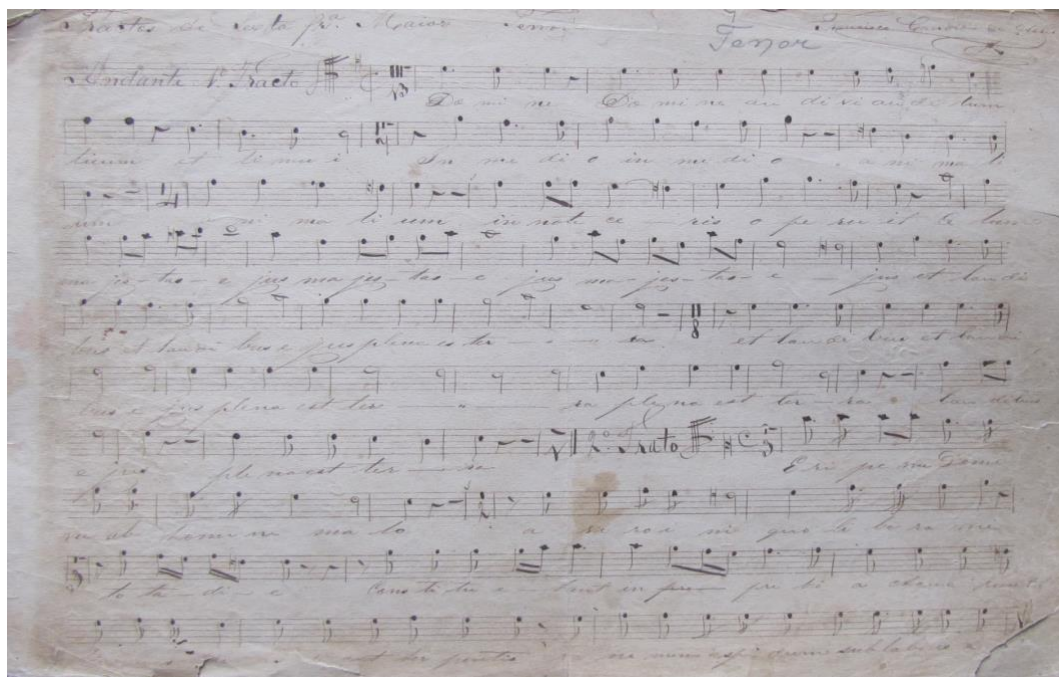


Figura 4: Exemplo de cópia autêntica. *Tractus e Bradados* de Manoel Dias de Oliveira.

200

TRACTUS E BRADADOS DE SEXTA-FEIRA SANTA – MANOEL DIAS DE OLIVEIRA – OLS 0317			
CONJ.	QUANTIDADE DE PARTES	TIPO DE CÓPIA	COPISTA
01	07	AUTÊNTICA	FRANCISCO CÂNDIDO DE ASSIS
02	04	SIMPLES	NÃO CONSTA
03	02	SIMPLES	NÃO CONSTA
04	07	AUTÊNTICA	ANTÔNIO DE PÁDUA FALCÃO
05	02	SIMPLES	NÃO CONSTA
06	05	SIMPLES	NÃO CONSTA
07	01	SIMPLES	NÃO CONSTA
08	02	SIMPLES	NÃO CONSTA

Quadro 3: Conjunto de cópias da obra *Tractus e Bradados de Sexta-feira Santa*, de Manoel Dias de Oliveira.



## **José Maurício Nunes Garcia**

Nasceu no Rio de Janeiro no ano de 1767, sede do vice-reinado da colônia portuguesa. Iniciou seus estudos musicais com Salvador José de Almeida e Faria, músico mineiro também conhecido como “o pardo” (MATTOS, 1996, p. 22). Compositor prolífero foi Mestre de Capela de D. João VI fazendo parte de um dos momentos de grande exuberância musical no Rio de Janeiro ao lado de Marcos Portugal e Sigismund Neukomm. A música de José Maurício teve grande difusão dentro e fora do Brasil, e em Minas Gerais é comum encontrar cópias em grande quantidade dos arquivos musicais conhecidos. Faleceu no ano de 1830 na capital fluminense e sempre foi nome que chamou a atenção de apreciadores da boa música, estudiosos e pesquisadores.

A cerimônia denominada *Missa* pode ser entendida como a representação da última ceia de Jesus Cristo junto aos Apóstolos (AMIOT, 1958, p. 11). Sua estrutura se fundamenta em duas partes, sendo a primeira denominada de ante-Missa constituída de orações iniciais, Coleta, leituras do Testamento, Antigo e Novo, cânticos intercalados, leitura do Evangelho, Homília e a oração do Credo. A Missa propriamente dita, segunda parte da estrutura, inicia com a liturgia do Ofertório. Para esta pesquisa selecionou-se documentos contendo a *Missa em Mi bemol*, com o código OLS 0245, obra de grande difusão em Minas Gerais, sendo localizada em diferentes arquivos musicais.

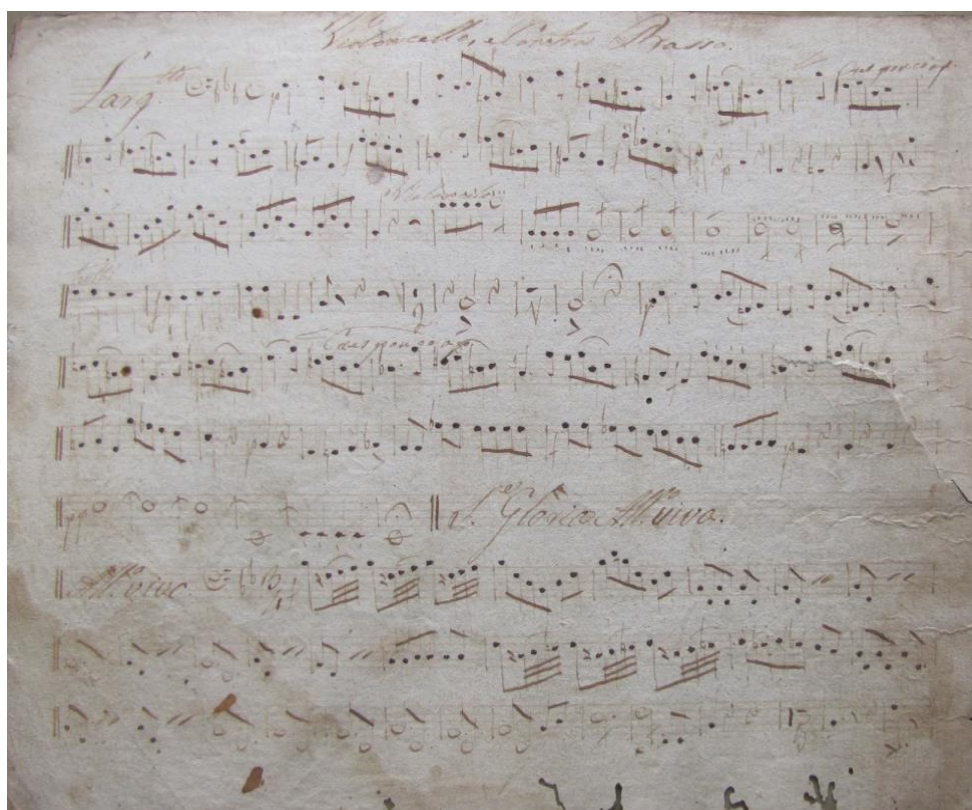


Figura 5 - Exemplo de cópia simples. *Missa em Mi bemol* de José Mauricio Nunes Garcia.

202



Figura 6: Cópia autêntica da *Missa em Mi bemol*, de José Maurício Nunes Garcia.

<b>MISSA EM MI BEMOL - JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA - OLS 0245</b>			
CONJUNTO	QUANTIDADE DE PARTES	TIPO DE CÓPIA	COPISTA
01	08	AUTÊNTICA	ANTÔNIO ÂNGELO DA COSTA E MELO
02	02	AUTÊNTICA	MARTINIANO RIBEIRO BASTOS
03	02	AUTÊNTICA	GUERRA BARRETO
04	13	AUTÊNTICA	HERMENEGILDO JOSÉ DE SOUZA TRINDADE
05	04	SIMPLES	NÃO CONSTA
06	01	AUTÊNTICA	CRISTÓVAM GONÇALVES PINTO
07	03	AUTÊNTICA	PARREIRA
08	02	AUTÊNTICA	ALUÍZIO JOSÉ VIEGAS
09	02	SIMPLES	NÃO CONSTA
10	09	AUTÊNTICA	PEDRO DE SOUZA

Quadro 4: Conjunto de cópias da *Missa em Mi bemol*, de José Maurício Nunes Garcia.

### **José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita**

Considerado como um dos principais compositores das Américas no século XVIII, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita também foi organista. Existe a probabilidade de ter o compositor nascido na antiga Vila do Príncipe, atual Serro, entre os anos de 1740 e 1750. Transferiu-se para o Arraial do Tejuco, atual Diamantina, em fins de 1783, onde atuou como professor, organista e compositor. Em 1798 vai para Vila Rica, atual Ouro Preto, e em 1800 para o Rio de Janeiro onde, em dezembro de 1801, assina contrato com a Ordem Terceira do Carmo. Nesta última permanece no cargo de organista até seu falecimento em 1805 (GUIMARÃES, 2005, pp. 24-25). Dentre os compositores mineiros atuantes no século XVIII, é aquele que legou à atualidade a maior quantidade de manuscritos autógrafos e datados, sendo atribuídas à sua autoria cerca de 50 obras.



Figura 7: Cópia simples da obra *Ofício de Violetas*, de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita.

204

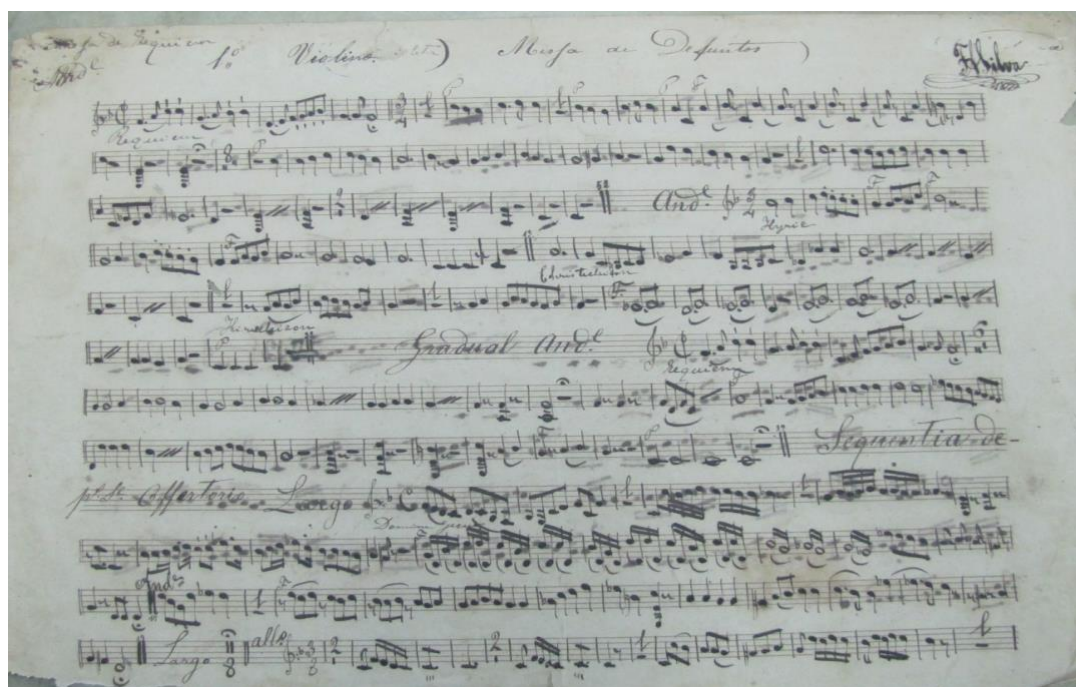


Figura 8: Exemplo de cópia autêntica. *Ofício das violetas* de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita.

A obra conhecida como *Ofício de Violetas*, com o código OLS 047 no arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense, é uma música com textos destinados a cerimônias fúnebres. A expressão “violetas” foi, provavelmente, acrescentada por algum copista no ato de produzir novas cópias que, considerando a presença de duas violas, à época também denominada como violetas, em lugar dos dois violinos, optou por registrar este pormenor no título da obra (Quadro 5).

<b>OFÍCIO DE VIOLETAS - JOSÉ JOAQUIM EMERICO LOBO DE MESQUITA - OLS 0471</b>			
CONJUNTO	QUANTIDADE DE PARTES	TIPO DE CÓPIA	COPISTA
01	01	AUTÊNTICA	HERMENEGILDO JOSÉ DE SOUZA TRINDADE
02	01	SIMPLES	NÃO CONSTA
03	02	SIMPLES	NÃO CONSTA
04	02	SIMPLES	NÃO CONSTA
05	09	SIMPLES	NÃO CONSTA
06	03	AUTÊNTICA	MARTINIANO RIBEIRO BASTOS
07	08	AUTÊNTICA	FRANCISCO JOSÉ DAS CHAGAS
08	17	AUTÊNTICA	PEDRO DE SOUZA
09	01	SIMPLES	NÃO CONSTA
10	01	SIMPLES	NÃO CONSTA
11	13	SIMPLES	NÃO CONSTA
12	01	SIMPLES	NÃO CONSTA
13	01	SIMPLES	NÃO CONSTA
14	01	SIMPLES	NÃO CONSTA
15	10	AUTÊNTICA	F. A. SILVA
16	02	SIMPLES	NÃO CONSTA
17	09	SIMPLES	NÃO CONSTA
18	04	SIMPLES	NÃO CONSTA

Quadro 5: Cópias da obra *Ofício das Violetas*, de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita.

### **Jerônimo de Souza Lobo**

Membro do clã dos Souza Lobo, com registro de atuação musical em Vila Rica, atual Ouro Preto, desde a segunda década do século XVIII (CARDOSO, 2008, p. 27), seu nome é recorrente em arquivos de manuscritos musicais em Minas e São Paulo, sendo atribuída a ele significativa listagem de obras. A escassez de documentação contendo informações sobre o músico não permite afirmações pormenorizadas a seu respeito, colocando-o em meio a dúvidas de identidade entre, pelo menos, dois outros compositores com nomes semelhantes e membros da família Souza Lobo (Souza Lobo Lisboa e Souza Lobo Queiroz). Na difusão das obras deste grupo de compositores os copistas, já no século XIX, omitiam o nome do compositor, e quando

o faziam registravam apenas Jerônimo de Souza.<sup>2</sup> Dentre as obras conhecidas há música para as Matinas, ou Ofícios, da Semana Santa (Figura 9), Matinas de Santo Antônio, São Francisco e Ladainhas diversas, ainda não sendo unanimidade as respectivas atribuições de autoria.

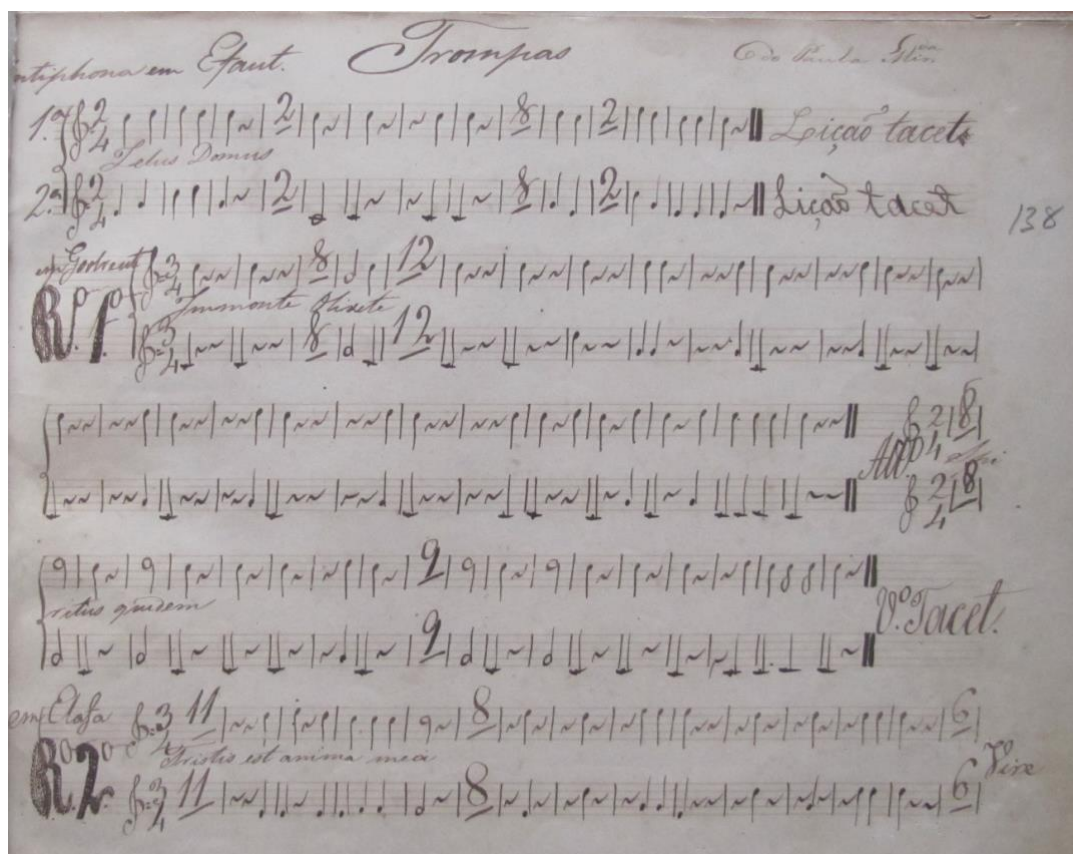


Figura 9: Cópia autêntica da obra *Ofício de Sexta-feira Santa*, de Jerônimo de Souza Lobo.

<sup>2</sup> Idem, p. 28.

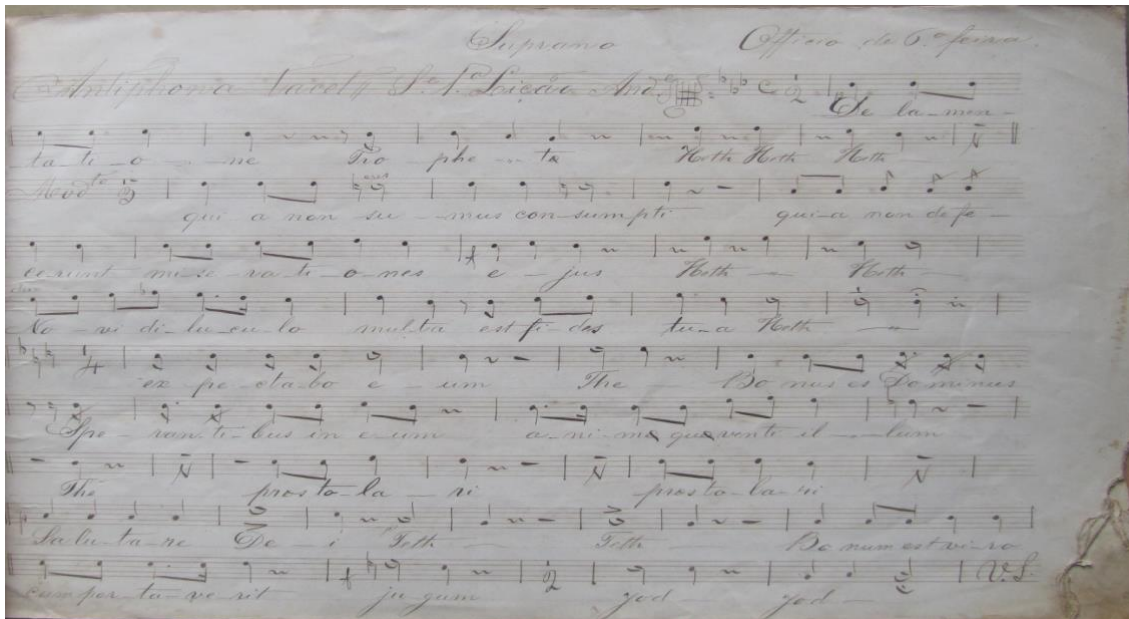


Figura 10: Cópia simples da obra de Jerônimo de Souza Lobo.

*Matinas e Laudes* são as partes do *Ofício Divino* utilizadas para realizar o *Ofício de Trevas*, celebrado Quinta-feira, Sexta-feira e Sábado da Semana Santa. A obra selecionada como exemplo da produção de Jerônimo de Souza foi o Ofício, ou Matinas, de Sexta-feira Santa, com o código OLS 0161 no arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (Quadro 6). Durante diversas leituras, orações e responsórios, são apagadas 14, de 15 velas, posicionadas em um grande candelabro triangular, e esta última, mantida acesa, representa Jesus Cristo, *Luz que ilumina todo homem*. Ao final da cerimônia todas as luzes da igreja são apagadas e ouve-se o ruído significando que o Senhor ressuscitou (CATEDRAL, 1997, p. 132).

OFICIO DE SEXTA-FEIRA SANTA - JERÔNIMO DE SOUZA LOBO - OLS 0161			
CONJUNTO	QUANTIDADE DE PARTES	TIPO DE CÓPIA	COPISTA
01	09	AUTÊNTICA	PAULA MIRANDA
02	11	SIMPLES	NÃO CONSTA
03	01	AUTÊNTICA	A. R. SILVA
04	01	SIMPLES	NÃO CONSTA
05	01	SIMPLES	NÃO CONSTA
06	01	SIMPLES	NÃO CONSTA

Quadro 6: Cópias da obra *Ofício de Sexta-feira Santa*, de Jerônimo de Souza Lobo.

## Considerações Finais

A historiografia da Orquestra Lira Sanjoanense ainda está por ser construída em sua plenitude ou, pelo menos, com a mais ampla abrangência possível. Fatos de incontestável relevância, assim como os nomes a eles associados, estão registrados

publicamente, mas também é possível perceber que os mesmos vão se tornando recorrentes de um texto a outro, claro indicativo de estagnação na tarefa de localizar novas fontes primárias que possam conter aspectos inéditos na trajetória histórica da Orquestra.

Focar os fundos de seu arquivo de documentos musicais significa adentrar em alguns de seus aspectos mais exuberantes e instigantes: a prática musical pela ótica do repertório, a variedade de gêneros, as obras que permaneceram por longos períodos, aquelas outras que, aparentemente, sequer foram executadas, os copistas e suas preferências, somente para exemplificar. Mas, dentre todos, há alguns aspectos que vêm ganhando, cada vez mais, relevância em tarefas musicológicas, a saber, a edição musical, em especial a Crítica, e a descrição documental para confecção de instrumentos de busca tais como o inventário, lista e catálogo, que é o fenômeno da difusão da obra musical escrita, ou seja, sua transmissão de geração a geração.

A ferramenta Tradição Diplomática Documental, previamente demonstrada neste artigo, está se revelando como recurso munido de qualidades claramente próprias para a análise crítica do documento de interesse da musicologia. Esta ferramenta permite uma sistematização em todas as etapas do processo analítico, propiciando uma leitura organizada de forma a extrair dados em uma sequência lógica e criteriosa. A categorização documental proposta pela ferramenta estabelece, logo de início, um grau de distinção entre os documentos que constituem determinada amostragem.

Os dados atuais sobre arquivos de documentação musical em Minas Gerais já nos permite perceber e identificar localidades com maior atividade de criação de novas obras musicais em sua trajetória histórica, e aquelas que exerceram a replicação do produto das primeiras, sua assimilação e, em muitos casos, reelaboração em diferentes graus visando sempre a melhor adequação à sua conveniência. Assim é o caso, a título de exemplo, da substituição de instrumentos musicais do documento original para outros disponíveis no local de recepção da obra. Se a cópia documental é a categoria mais representativa em arquivos mineiros, o uso da ferramenta Tradição Diplomática Documental terá como alvo principal sua diversidade.



## Referências bibliográficas

- AMIOT, François. *A Missa e sua história*. São Paulo: Livraria Editora Flamboyant, 1958.
- BELLOTTO, Heloísa L. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- BERWANGER, Ana Regina & LEAL, João Eurípedes Franklin. *Noções de Paleografia e de Diplomática*. 4ª ed. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2012.
- CARDOSO, André. Jerônimo de Souza. In: *Patrimônio Arquivístico Musical Mineiro – Jerônimo de Souza: vol. 2*. Coordenação Paulo Castagna – Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, 2008.
- CASTAGNA, Paulo. Produção musical e atuação profissional de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832): do desaparecimento de seus autógrafos à transmissão de sua música pelas redes sociais. In: *Opus – Revista eletrônica da ANPPOM*. Vol. 18, n. 1, pp. 9-40, jun. 2012.
- CATEDRAL do Pilar. *Piedosas e Solenes Tradições de Nossa Terra: A Quaresma e a Semana Santa em São João Del Rei*. Trabalho realizado pela equipe de Liturgia da Paróquia da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. São João Del Rei, 2ª. Ed., 1997.
- CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.
- COELHO, Eduardo L. Coalhadas e Rapaduras: estratégias de inserção social de músicos negros em São João Del-Rei (século XIX). Resende Costa, MG: AMIRCO, 2014.
- CROCKER, Richard L. *A history of musical style*. New York: Dover Publications, 1986.
- DUPRAT, Régis & BALTAZAR, Carlos Alberto (Org.). *Acervo de manuscritos musicais: Coleção Francisco Curt Lange. Volume I – Compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX*. Belo Horizonte: UFMG / Museu da Inconfidência, Ouro Preto, 1991.
- FILHO, Olinto Rodrigues dos Santos. Capitão Manoel Dias de Oliveira, parca documentação para uma longa vida. In: *I Encontro de Musicologia Histórica* (Anais). Juiz de Fora, MG, pp. 54-61, 1995.
- GUIMARÃES, Maria Inês Junqueira. “José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805)”. In: COTTA, André Guerra (Org.). *Lobo de Mesquita no Museu da Música de Mariana: homenagem a José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805) no bicentenário de seu falecimento*, pp. 21-25. Mariana: FUNDAQ, 2005.
- MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, 1996.
- PIEDOSAS. *Piedosas e Solenes Tradições de Nossa Terra: A Quaresma e a Semana Santa em São João Del Rei*. II volume. Trabalho realizado pela equipe de Liturgia da Paróquia da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. São João del-Rei, 2ª. Ed., 1997.
- RICCIARDI, Rubens R. *Manoel Dias de Oliveira: Um compositor brasileiro em tempos coloniais-documentos e partituras*. Tese (Doutorado em Artes), Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, ECA, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2000.
- TONI, Flávia C. *A música nas irmandades da Vila de São José e o Capitão Manuel Dias de Oliveira*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, ECA-USP, 1985.

# 'Acervo João Mohana' do Arquivo Público do Estado Do Maranhão (APEM): algumas observações

DANIEL LEMOS CERQUEIRA<sup>1</sup>  
UFMA/UNIRIO/UEMA/FAPEMA (dal\_lemos@yahoo.com.br)

## Introdução



presente trabalho foi elaborado com o intuito de auxiliar intérpretes (cantores, instrumentistas e regentes), musicólogos e demais pesquisadores interessados na coleção de fontes musicais disponível no Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM). Essas fontes estão no setor intitulado "Acervo João Mohana", que é de fato uma coleção, ou melhor: a fusão de duas grandes coleções.

Para Cotta e Blanco, o trabalho empreendido pelo padre Mohana se caracteriza como "coleccionismo" e foi baseado em uma seleção de documentos a serem preservados segundo critérios específicos, removendo-os de seu contexto e comprometendo o acesso a informações e demais fontes que não foram objeto de atenção do colecionador: A prática de colecionar manuscritos musicais, à qual talvez a figura lendária do garimpeiro musical – como foi chamado Lange muitas vezes – tenha servido de estímulo, geralmente implica na seleção de certos documentos sob um determinado critério científico ou artístico, desprezando os documentos restantes, quebrando laços orgânicos e contribuindo para a sua destruição. (COTTA & BLANCO, 2006, p. 25)

Os musicólogos continuam:

Para compreender precisamente o que significa colecionar documentos, sejam eles especificamente musicais ou não, é preciso abordar o campo conceitual apropriado – a arquivologia – levando-se em conta conceitos das áreas de musicologia, história e ciência da informação, em uma perspectiva interdisciplinar (COTTA & BLANCO, 2006, p. 17).

Nos últimos anos, diversos trabalhos de pesquisa e edição musical foram elaborados através de consultas ao "Acervo João Mohana", destacando-se os de Carvalho Sobrinho (2003b; 2010a; 2010b; 2011), Dantas Filho (2006, 2014a); Santos Neto (2009) e Costa Neto (2013; 2015). Destacamos, ainda, o projeto em andamento "Preservação e Democratização do Acervo João Mohana", coordenado

---

<sup>1</sup> Aluno do Doutorado em Práticas Interpretativas do PPGM/UNIRIO, sob orientação do Prof. Dr. Marco Túlio de Paula Pinto e co-orientação do prof. João Berchmans de Carvalho Sobrinho (UFPI). Professor Formador do Curso de Licenciatura em Música EaD da UEMA e Professor Adjunto II, do Departamento de Música da UFMA. Pesquisa apoiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão (FAPEMA).

pelo Prof. Me. Guilherme de Ávila com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão (FAPEMA). Frente a esse crescente interesse, torna-se oportuno pontuar questões e problemas evidenciados ao longo de nossa experiência de pesquisa no referido setor do APEM, complementando os trabalhos de Carvalho Sobrinho (2003a) e Dantas Filho (2010) neste campo.

### **A coleção feita pelo padre João Mohana**

O padre João Miguel Mohana (1925-1995) interessou-se por práticas musicais após presenciar várias apresentações musicais durante sua estadia em Viana, cidade da baixada maranhense, em dezembro de 1950 (MOHANA, 1974, pp. 9-11). A partir de então, adotou a busca por partituras como o elemento central de sua ação voltada à preservação do patrimônio musical maranhense. O padre, natural de Bacabal (MA) e descendente de uma família de libaneses que se instalou no Maranhão para fugir da perseguição empreendida pelo Império Otomano no final do século XIX. Mohana manteve essa atividade por 23 anos até a década de 1970, publicando em 1974 o livro *A Grande Música do Maranhão* como um relato de sua atividade, juntamente com a relação de obras encontradas segundo sua própria verificação.

211

No livro, ele afirma ter visitado as seguintes cidades em busca de partituras, na seguinte ordem: Viana, São Luís, Belém, Arari, São Vicente Férrer, Cajari, Pindaré, Monção, Alcântara, Penalva, Coroatá, Codó e Caxias. Com base no local de origem das partituras encontradas, Carvalho Sobrinho (2003a, p. 537) e Dantas Filho (2014b, p. 100) acrescentam Aquiri, Balsas, Barra do Corda, Carolina, Carutapera, Coelho Neto, Colinas, Cururupu, Imperatriz, Itapecuru Mirim, Pedreiras e Rosário. O padre indica, ainda, ter feito consultas a outras coleções e acervos documentais, a exemplo do arquivo da Banda da Polícia Militar do Maranhão (PM/MA)<sup>2</sup>, a Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e o Setor de Música da Biblioteca Nacional (BN), onde ele afirma ter visto partituras de Leocádio Rayol (1849-1909), João Nunes (1877-1951) e Elpídio Pereira (1872-1961), três nomes da música maranhense do final do Império e início da República que desenvolveram boa parte de suas carreiras fora do Maranhão.

---

<sup>2</sup> Fundada em 1836 (GRUPO NUCLEAR UNIVERSITÁRIO, 1972, p. 38), a Banda da PM/MA seria a segunda mais antiga do Brasil, tomando como referência a pesquisa de BINDER (2006, p. 76).

Nos anos posteriores à conclusão de sua atividade, o padre manteve sua coleção de partituras guardada com zelo que chegava a ser excessivo, conforme indica Dantas Filho (2010, p. 50). Segundo Amaral (2001, p. 86), a primeira vez que o padre emprestou uma partitura foi para a interpretação e gravação da *Missa Solemne* de Antonio Rayol (1863-1904) em 1981, cedendo-a para sua irmã, a mezzo-soprano e professora Olga Mohana (1933-2013), que também exercia na época o cargo de diretora da Escola de Música do Estado do Maranhão “Professora Lilah Lisboa de Araújo” (EMEM), naquela que ficou conhecida como a “época de ouro” desta instituição (FERREIRA, 2014, p. 99).

Em 1987, o padre Mohana decidiu doar sua coleção ao APEM, certamente após assegurar-se que ela seria bem preservada (APEM, 1997, p. 7). No ano seguinte, essa instituição também recebeu outra coleção, doada pelo amazonense Ney Oscar da Costa Rayol, o neto de Alexandre Rayol (1855-1934) que preservou as partituras de sua família. Aqui aparece o primeiro problema em relação a organização do acervo: todo esse material foi agregado em um mesmo conjunto de documentos, sendo disponibilizado no setor que o APEM intitulou “Acervo João Mohana”. Portanto, não há distinção entre os documentos que compuseram originalmente cada coleção – a de João Mohana ou a de Ney Rayol.

212

Dantas Filho (2014b, p. 101) aponta que a “Missa do Grande Credo” de Leocádio Rayol, objeto de importante estudo musicológico realizado pelo prof. Dr. João Berchmans de Carvalho Sobrinho (2003b), não consta na relação de partituras deste compositor indicadas pelo padre Mohana em seu livro (1974, p. 64), mas está disponível no APEM. Logo, é bastante provável que a fonte dessa obra constasse originalmente na coleção de Ney Rayol.

Ainda não é possível realizar um trabalho de identificação e reorganização dos documentos originais de cada coleção. Verificamos apenas que duas características são marcantes na coleção de Ney Rayol: 1) todas as partituras que consultamos estão encadernadas em capa dura; e 2) os compositores contemplados nessas partituras, com exceção de Leocádio e Antonio, irmãos de Alexandre, são descendentes da família Rayol que se estabeleceram no Amazonas.

Em 1995, uma equipe da então Secretaria de Estado da Cultura (SECMA) realizou a contagem, organização e catalogação das peças constantes no “Acervo

João Mohana”. O trabalho resultante foi publicado dois anos depois em forma de catálogo, no livro “Inventário do Acervo João Mohana – Partituras” (APEM, 1997). Apesar de ter sido elaborado sob um método particular de catalogação desenvolvido para o contexto dessa coleção, o catálogo é a principal referência de acesso ao conteúdo desta coleção até os dias atuais. Em 2009, o projeto “Tratamento do acervo musical João Mohana: reorganização / acondicionamento / preservação / descrição / divulgação”, não concluído, visou à capacitação de pessoas para elaborar um catálogo desta coleção sob o padrão RISM – “Répertoire International des Sources Musicales”. Esse é um método de catalogação conhecido internacionalmente, sendo uma referência para os tipos de informações e metadados relevantes para a organização de fontes musicais. Entretanto, conforme Lanzelotte et al (2004), entre vários de seus problemas, o RISM centraliza as informações, pois os dados das fontes devem ser inseridos na plataforma e necessitam de aprovação dos administradores do sistema cujo servidor se localiza no escritório editorial em Frankfurt, Alemanha.

Acerca do tipo de repertório presente no “Acervo João Mohana”, cujo catálogo contabiliza 2.125 obras/fontes (APEM, 1997, p. 9) com datas entre 1836<sup>3</sup> e 1974<sup>4</sup>, encontramos obras sacras litúrgicas e religiosas (não-litúrgicas), peças de concerto e danças de salão para formações diversas – de obras solo a grandes grupos instrumentais, incluindo bandas e “orquestras”<sup>5</sup>. Carvalho Sobrinho oferece uma avaliação mais aprofundada:

Este conjunto musicológico caracteriza-se pela multiplicidade de formas – sinfonias, missas, aberturas sinfônicas, peças para solista e de câmara – de gêneros – religioso, popular, operístico, camerístico – e de funções – concertos comemorativos, festividades religiosas, temporadas líricas e de concertos, cerimônias de caráter militar, divertimentos e saraus – podendo se ter uma ideia do perfil musical da sociedade maranhense do século XIX e primeira metade do século XX (CARVALHO SOBRINHO, 2010, p. 53).

---

<sup>3</sup> Trata-se da “Missa Defunctorum”, em cópia manuscrita, editada por Dantas Filho (2014b, p. 87).

<sup>4</sup> A fonte mais recente do acervo é uma cópia manuscrita de Mário Ramos Beleza da peça “Bailado de Flôres” (n.º 0166/95), composta pelo caxiense Alfredo Belleza, com data de 12 de fevereiro de 1974.

<sup>5</sup> Reforçamos que o termo “orquestra”, tal como utilizado em jornais ou outras fontes da época no Maranhão, não faziam referência à orquestra convencional, que contempla quatro naipes de instrumentos e cerca de trinta músicos – caso adotemos como referência a formação das sinfonias de Joseph Haydn (1732-1809). No Maranhão, “orquestra” era uma referência a grandes grupos instrumentais. Fato semelhante ocorre nas referências às *jazz-bands*, que denotam a instrumentação e não ao repertório ou ao tipo de linguagem musical utilizada.

Dantas Filho complementa, situando o “Acervo João Mohana” em um contexto mais amplo:

Em termos de repertório, o AMJM [Acervo Musical João Mohana] não apresenta novidades. O grau de desenvolvimento seria, se compararmos a outros Estados, intermediário entre desenvolvimentos menos expressivos, como no Ceará, Piauí, Rio Grande do Norte, Paraíba; e aqueles a que o Ciclo da Borracha propiciou a continuidade de uma vida musical faustosa, como o Pará e Amazonas, onde uma razoável rede de músicos profissionais deu, em larga medida, um suporte socioeconômico fundamental (DANTAS FILHO, 2014b, p. 121).

O musicólogo complementa, estabelecendo uma analogia entre o “Acervo João Mohana” e a Coleção Francisco Curt Lange por este último “representar, em termos musicológicos, um *corpus* representativo da produção musical da época, fortemente marcada por um grande ecletismo (DANTAS FILHO, 2014b, p. 121).

Sobre a natureza das obras, o padre Mohana optou por classificá-las em “eruditas” e “populares” no seu livro, conforme critérios delineados pelo próprio autor. Já o catálogo do APEM não traz esta classificação – até porque a atribuição de certas obras como “eruditas” ou “populares” não é plenamente segura.

214

Assim, duas referências se mostram fundamentais aos intérpretes, musicólogos e demais pesquisadores interessados em trabalhar na coleção em pauta: a) o livro *A Grande Música do Maranhão*; e b) o catálogo de partituras do APEM. Em seguida, apresentaremos algumas informações que podem ser úteis para a compreensão do contexto histórico-cultural relacionado às fontes das obras presentes nestas coleções, abordando eventuais problemas provenientes da atual organização do material.

### **O contexto ligado ao repertório presente no APEM**

Para quem deseja realizar um estudo musicológico mais consistente – tomando como base não apenas a partitura das obras em si, mas o contexto da(s) fonte(s), a biografia do(s) compositor(es) e o ambiente histórico da prática musical em questão, informações centrais para a elaboração de edições críticas – o livro do padre Mohana se torna uma referência fundamental, pois oferece informações elementares sobre os músicos e a realidade histórico-cultural em que se inseriam. Contudo, o pesquisador deverá estar atento à maneira pela qual o padre aborda as informações em seu livro, questão pontuada por Dantas Filho (2014b, p. 97) e Costa

Neto (2015, pp. 44-46). João Mohana, além de sacerdote e médico, foi um importante romancista maranhense, tendo deixado mais de quarenta obras. Certamente por este motivo, optou em escrever *A Grande Música do Maranhão* em forma de romance. Destacamos que o livro oferece uma leitura prazerosa, cativante e que traça um panorama pertinente da história musical do Maranhão. Todavia, como característica desse tipo de produção, não apresenta referências às fontes utilizadas em certas informações, cabendo aos pesquisadores buscar a provável origem das mesmas.

Em nossa investigação, algumas fontes documentais foram jornais da época, dicionários históricos, geográficos e/ou etnográficos – como o de Cezar Augusto Marques (1870) e o trecho sobre o Maranhão de José Ribeiro do Amaral (1922) – compêndios de “história da música” – entre eles os livros de Cernicchiaro (1926), Letícia Pagano (1951) e Vicente Salles (1970) – biografias – a autobiografia de Elpídio Pereira (1957) e a biografia de João Nunes por José Jansen (1976) – programas de concerto, atas de reuniões da Sociedade Musical Maranhense (SMM) – entidade que existiu entre 1918 e 1947 – bem como informações presentes nas próprias partituras encontradas.

Padre Mohana oferece indícios de algumas fontes orais, especialmente em relação às informações sobre práticas musicais em cidades do interior do Maranhão. Essas informações foram obtidas através de conversas com músicos e informantes, como familiares ou amigos de músicos falecidos. O padre também afirma ter se correspondido com alguns músicos através de cartas (MOHANA, 1974, p. 20), entre eles o vianense Onofre Fernandes (1906-1977) e o saxofonista caxiense Josias Chaves Belleza (1898-ca.1980), último regente da banda Euterpe Cariman, que existiu entre 1848 e 1941 (O IMPARCIAL, 1929; GRUPO NUCLEAR UNIVERSITÁRIO, 1972, p. 38). Porém, esse material – que poderia gerar valiosos estudos epistolográficos – não foi fornecido juntamente com as partituras para o APEM. Os únicos documentos textuais disponíveis nas coleções são os relatos sobre práticas musicais e culturais descritos por Pedro Gromwell dos Reis (1887-1964), elaborados sob solicitação e remuneração do padre (MOHANA, 1974, p. 11).

Com relação ao contexto histórico-cultural, tanto a dimensão cronológica do “Acervo João Mohana” como o livro *A Grande Música do Maranhão* contemplam um período compreendido entre a primeira metade do século XIX até meados do século

XX, conforme já observaram Carvalho Sobrinho (2003a) e Dantas Filho (2010). Sobre os polos de produção musical, com exceção de São Luís, o padre menciona Viana e Alcântara (MOHANA, 1974, p. 17), locais que ele destacou provavelmente por ter encontrado uma quantidade significativa de fontes.

Verificamos que em Viana, dois músicos tiveram relevância: Miguel Arcanjo Dias (1871-1925), que foi interno da Casa dos Educandos Artífices em São Luís e ao regressar para Viana, fundou uma escola de música gratuita em sua residência (MOHANA, 1974, p. 97; RAPOSO, 2017); e Alexandre Rayol, que manteve uma filial do “Collegio Rayol” nessa cidade entre 1899 e 1910, com uma interrupção (SALOMÃO, 2015, p. 53). Nesse último estabelecimento, estudou o comerciante e flautista vianense José Bello Salgado, autor de várias cópias de partituras presentes no APEM. Outro comerciante e flautista de Viana, autor de um caderno com registro de melodias que circulavam na época, é Edgard Serzedello de Carvalho, tendo provavelmente estudado com Miguel Dias – assim como sua irmã, dona Coya Serzedello de Carvalho (ca.1877-1953), que ministrou as primeiras aulas de música de Maria de Lourdes Argollo Oliver (1913-2000), mais conhecida como Dilú Mello.

216

Alcântara, por sua vez, foi um centro político e econômico relevante até o final do Império. Encontramos informações sobre a atuação de vários músicos na cidade, entre eles o trompetista Francisco Maranhense Freire de Lemos (ca.1835-1923), professor de português e regente de bandas que chegou a Alcântara em torno de 1878. Por volta de 1862, estava em São Luís atuando como “pistonista”, e em 1866 foi para Itapecuru-Mirim participar de uma banda local (MATOS, 1866, p. 181). Foi professor do regente de bandas alcantareense Honorio Joaquim Ribeiro (ca.1865-1912), que atuou na sua cidade natal e em Pinheiro; e provavelmente de Henrique Ciríaco Ferreira, compositor que possui 148 peças catalogadas no APEM (CERQUEIRA, 2017a, pp. 337-338). Destacamos ainda o alcantareense Nestablo Nestor Ramos (1883-1946), desenhista e músico que atuou em grupos musicais de São Luís, Salvador e Parnaíba, tendo estabelecido residência nessa última cidade por volta de 1920 (RAMOS NETO, 2017). Todos esses músicos tiveram partituras encontradas pelo padre Mohana, disponíveis hoje no APEM.

Essas breves informações biográficas podem, inclusive, se relacionar com questões musicais nas partituras. Por exemplo: a semelhança observada entre a



forma musical das quadrilhas “As Jovens Alcantarenses” de Honorio Ribeiro (n.º 0691/95 no catálogo do APEM), com cinco temas ou movimentos, e “Bibi” de Francisco Lemos (n.º 0512/95), também com cinco movimentos é, além da evidência de um estilo composicional peculiar, um indício do ensino musical nesse contexto.

Voltando ao livro do padre Mohana, alertamos para as hipérboles que ele utiliza ao fazer referência à produção musical maranhense. Compreendemos seu discurso, que chega a falar em uma “Atenas Musical” (MOHANA, 1974, p. 113): destacamos que no contexto de publicação do seu livro – 1974 – as políticas culturais do governo estadual, até então direcionadas quase que exclusivamente para a Literatura e ao epíteto da “Atenas Brasileira”, estavam mudando seu foco para a “cultura popular” e à exploração turística das tradições afro-maranhenses, cenário que se mantém até hoje segundo Cerqueira (2017b). Dessa maneira, interpretamos a retórica adotada pelo padre como uma tentativa de chamar a atenção para a relevância da música maranhense do passado. Uma de suas afirmações, com forte caráter de exaltação, é: “de mais ou menos 1870 a mais ou menos 1925, 90% de tudo quanto tocavam e cantavam nas igrejas do Maranhão era música composta por maranhenses” (MOHANA, 1974, p. 110). Basta uma breve análise nos programas de concerto anunciados nos jornais da época para constatar que a música de compositores maranhenses constituía somente uma parcela do repertório que circulava, dividindo espaço com obras de compositores brasileiros e estrangeiros – assim como ocorria em qualquer outra região do país.

Finalizando a discussão acerca deste livro, é necessário oferecer uma informação sobre sua segunda edição, publicada em 1995 pela SECMA. A ficha catalográfica da mesma contém a seguinte frase: “2ª Edição Revista aumentada”. Entretanto, ao analisa-la, percebemos que a relação de obras apresentada é exatamente a mesma feita pelo padre Mohana em 1974. Além disso, foi removida a última seção, chamada por Dantas Filho (2014a) de “Catálogo de Obras Sacras”, onde há uma relação de peças ligadas às práticas musicais católicas litúrgica e não-litúrgica que teve como referência o título das obras – missas, motetos, ladainhas, novenas e hinos para santos católicos, entre outros. O único acréscimo feito na segunda edição é uma apresentação pelo editor – que, inclusive, não se identificou

no livro. Dessa maneira, a segunda edição de *A Grande Música do Maranhão* não foi nem “revisada” nem “aumentada”, tornando inverídica a afirmação presente em sua ficha catalográfica. Assim, recomendamos aos pesquisadores interessados que adotem como referência para sua investigação a primeira edição, de 1974.

## Condições de pesquisa

Não entraremos em maiores detalhes sobre esse assunto, pois o mesmo fora abordado com maior profundidade por Carvalho Sobrinho (2003a) e Dantas Filho (2010). Cabe destacar apenas que as coleções do “Acervo João Mohana” estão nas gavetas de três móveis de aço em uma sala climatizada, podendo estar guardadas em envelopes de papel branco grosso ou em livros de capa dura – esses últimos mais característicos da coleção de Ney Rayol. Logo, não houve alterações em relação às descrições feitas por Dantas Filho (2010, p. 57; 2014a, p. 88): são cinco gavetas nos dois primeiros móveis e seis gavetas no terceiro móvel, onde as partituras são dispostas conforme a ordem crescente de numeração no catálogo (APEM, 1997). Porém, cabe alertar para um problema no acondicionamento atual: quando os papéis da partitura são muito antigos ou estão em situação de fragilidade, eles tendem a rasgar, se despedaçar ou esfarelar quando os retiramos dos envelopes. Para materiais nestas condições em particular, seria importante buscar outro meio de preservação.

218

Com relação às políticas do APEM para consulta, destacamos que nosso atendimento na instituição sempre foi realizado de maneira solícita. Há funcionários de manhã e à tarde no setor onde estão as coleções, situado junto a uma biblioteca de livros raros e aos arquivos da Cúria da Sé do Maranhão. Basta seguir as regras do estabelecimento: a manipulação dos documentos deve ser feita com uso de luvas; para anotações, é permitido levar apenas lápis; e quaisquer malas, bolsas ou pertences similares devem ficar no guarda-volumes da portaria. Assim como sugere Carvalho Sobrinho (2003a, p. 540), recomendamos a digitalização por meio de uma câmera digital ao invés de fotocópia para aquisição do material.

## Exemplos práticos de consulta e edição

Antes de realizar pesquisas no “Acervo João Mohana”, é interessante estar a par de como a organização das partituras está disposta no catálogo (APEM, 1997). Uma cópia do livro que contém a catalogação está disponível para consulta neste setor. Ele está dividido em duas partes. A primeira (páginas 11 a 108) oferece a relação de compositores por ordem alfabética, suas respectivas composições (não ordenadas) com o número no catálogo (este é o critério definido para a numeração ascendente das peças) no formato ####/95 – quatro algarismos que identificam o número da obra e os dois dígitos finais em referência ao ano da catalogação. Há, ainda, uma subdivisão nesta parte: nas páginas 89 a 104, é apresentada a relação das obras de autor anônimo, enquanto as páginas 105 a 107 contemplam os autores estrangeiros. A segunda parte (páginas 109 a 288) traz uma relação de gêneros musicais por ordem alfabética, indicando as obras que se enquadram neste critério por ordem alfabética com o nome do compositor, a numeração e a instrumentação.

Vamos agora aos problemas. Apenas a primeira parte do livro oferece a relação completa de obras e compositores, pois na segunda parte, o critério utilizado para definição de gênero musical foi a indicação do gênero na fonte como, por exemplo, “valsa”, “schottisch”, “samba” ou “fox-trot”. Partituras que não possuem atribuição de gênero não constam na segunda parte do livro. Um exemplo é a “Rapsódia Maranhense” de Ignácio Cunha (1871-1955), transcrita por Pedro Gromwell e catalogada sob o número 0844/95, que aparece apenas na primeira parte porque não traz indicação de gênero na partitura. Além disso, há definições equivocadas de gênero musical conforme já fora apontado por Dantas Filho (2014b, p. 115), a exemplo de “canção” – uma referência a peças de canto acompanhado, portanto, à instrumentação. No catálogo, canções são classificadas como sendo um tipo de gênero musical.

Outro problema diz respeito à dificuldade em elaborar um levantamento de obras para determinados instrumentos através do catálogo. Conforme pontuamos, a segunda parte do livro não apresenta todas as obras, listando apenas aquelas que possuem atribuição de gênero. Todavia, só há referência à instrumentação nesta parte. Sendo assim, o pesquisador precisa verificar um pouco da biografia dos compositores antes de fazer a pesquisa, vendo a possibilidade de terem escrito para

o instrumento desejado e solicitando a consulta – uma vez que verificar toda a coleção é impraticável.

Com relação aos “autores” (compositores) mencionados na primeira parte, nem todos os músicos da lista “principal” (páginas 11 a 88) são nascidos no Maranhão ou mesmo no Brasil. Como exemplos, mencionamos Misael Domingues (1857-1932), compositor de danças de salão natural de Alagoas; o pianista e compositor uruguaio Gerardo Metallo (1871-1946); o carioca Severo Dantas (1876-1958), compositor de danças de salão – pouco estudado, inclusive; o carioca Luiz Nunes Sampaio (1886-1953); o compositor e médico mineiro Joubert de Carvalho (1900-1977); o pernambucano Severino Galdino Trigueiro (ca.1901-19??); e o pianista, também natural de Pernambuco, Antônio da Veiga Torres (ca.1931-2016). Acreditamos que por desconhecer a origem desses músicos, o padre manteve suas partituras na coleção. É bem provável que ele tenha descartado partituras de compositores estrangeiros mais conhecidos, buscando salvaguardar apenas o repertório tido como “maranhense” – ou seja, criado por compositores nascidos no Maranhão. Poderia, inclusive, ter rejeitado partituras de músicos maranhenses que ele desconhecida. Logo, tomando por base apenas essa coleção, não é possível tecer um panorama do repertório que circulava no Maranhão em diferentes épocas, sendo necessário buscar outras fontes, como programas de concerto – pouquíssimos restaram – notícias em jornais e informações provenientes de romances da época.

220

Outra questão presente na coleção diz respeito às peças que fazem parte de álbuns e cadernos. Além das partituras para formações instrumentais diversas, o padre Mohana encontrou dois cadernos e oito álbuns<sup>6</sup>, enumerados na organização da coleção, com cópias manuscritas de peças, muitas vezes consistindo apenas no registro da melodia. Esses cadernos eram provavelmente utilizados para fins didáticos ou registro pessoal. Em seu livro (MOHANA, 1974, p. 14-15), o padre faz menção direta ao caderno de Othon Gomes da Rocha (1904-1967), natural de Coelho Neto; e ao álbum do já mencionado Edgard Serzedello de Carvalho. Identificamos, ainda, cadernos que foram escritos por Lydia Martins da Serra Pontes (ca.1870-1932), pianista e professora da Escola Normal (caderno n.º 7); Odynéa

---

<sup>6</sup> Aqui, utilizamos “caderno” como referência ao livro/material em formato retrato, e “álbum” àquele em formato paisagem.

Silva Pecegueiro (1892-1981), diplomada pela primeira Escola de Música do Estado que existiu entre 1901 e 1911 (caderno n.º 6); Bembém Marques (1901-1976), esposa do pianista e compositor Carlos Augusto Barbosa Marques (1876-1936), sobrinho do já mencionado Cezar Augusto Marques (caderno n.º 5); e Pedro Gromwell, que fez diversas transcrições de obras e anotações sobre práticas musicais de sua época. O catálogo não traz nenhuma indicação de quais peças pertencem a álbuns ou cadernos, não permitindo verificar o contexto em que as mesmas estão inseridas; tais peças foram fotocopiadas e colocadas em envelopes separados. Logo, a existência desses álbuns e cadernos pode passar despercebida pelo pesquisador, sendo que o acesso aos mesmos só pode ser feito mediante solicitação junto aos funcionários do APEM por fora do catálogo. Ainda, alguns deles possuem intervenções evidentes, como anotações com caligrafia e cor de tinta diferentes. Verificamos que algumas das intervenções fazem menção incorreta ao compositor: como exemplo, a polca “Oh, Ferro!” do caderno n.º 4 traz uma atribuição a João de Deus Serra (1867-1899), entretanto, notas de jornal da época e de A Revista do Norte n.º 37, de 1 de março de 1903 – que traz em anexo uma partitura para piano solo dessa peça – mencionam Joaquim Possidonio Ferreira Parga (1871-1909) como seu compositor.

221

Após a elaboração de uma lista com a numeração das obras para consulta – isto traz celeridade tanto à pesquisa quanto ao trabalho dos funcionários do APEM – observamos a maneira curiosa na qual o padre Mohana encontrou para registrar sua propriedade sobre suas partituras: um carimbo com a frase “ACERVO DO ESCRITOR JOÃO MOHANA”. Ele costumava carimbar no meio da página em diagonal, chegando a atingir mais de dois sistemas do pentagrama. Há situações em que o carimbo prejudica a leitura do texto musical como no trecho adiante, presente no manuscrito autógrafo da gavota *Rêve d’Amour* de Ignácio Cunha, cuja numeração no catálogo é 0787/95 (Figura 1):



Figura 1: Manuscrito autógrafo de *Rêve d'Amour*, c. 12-17.

Nesse trecho, o “carimbo do padre” atingiu a mão esquerda (sistema inferior) do c. 13 e primeiro acorde do sistema superior do c. 14. Aqui, visando a realizar uma edição da partitura, pudemos identificar as notas com base nas seguintes questões:

1. Trata-se de uma peça tonal, em Ré maior. Após esta averiguação, utilizamos as ferramentas de análise pertinentes a esta linguagem musical. Ao observar as notas visíveis dos c. 13 e 14, constatamos que se trata de uma cadência I64 – V7 – I. Logo, constatamos que a 3ª nota do sistema inferior do c. 13 é um Lá 1 em semínima, sendo sucedida pela terça Lá 2 – Dó# 3 em semínima, com base na harmonia apresentada no sistema superior.
2. Com base na mesma lógica, constatamos que o acorde que inicia o c. 14 se trata de um Fá# 3 – Lá 3 – Ré 4 em mínima, concluindo uma cadência perfeita reforçada pelas notas do baixo (sistema inferior).

Contudo, o “carimbo do padre” também atingiu o c. 15, prejudicando a leitura da sequência de quatro colcheias do sistema superior. Aqui, buscamos uma solução baseada na fraseologia ou na forma da obra: procuramos identificar um trecho semelhante a fim de reconstituir a estrutura musical ilegível. Nos compassos seguintes, observamos o uso de duas figurações melódicas em colcheias semelhantes, sendo uma espécie de sequência. Entretanto, o que nos levou a concluir que se trata do mesmo contorno é, principalmente, a posição e o direcionamento da barra de ligação das colcheias, além do tamanho das hastes.

Como conhecemos o estilo de manuscrito do compositor, concluímos que na figuração do c. 15, trata-se da sequência de colcheias Si 3 – Ré 4 – Dó# 4 – Si 3. Esta conclusão é reforçada pela harmonia do sistema inferior: um acorde I64 de passagem (subdominante) para V no c. 16 que, por sua vez, assume neste momento a função de tônica relativa (Si menor).

Nos demais casos encontrados durante nossa pesquisa, outros procedimentos foram úteis para a resolução dos problemas de leitura, sendo eles: a) observar se o trecho ilegível possui uma repetição – igual ou semelhante/variada – em outra parte da obra; e b) buscar outra fonte da obra. Nesse último caso, destacamos que vários compositores maranhenses viveram em outras cidades e/ou enviavam suas peças para edição em tipografias musicais de outras localidades, pois conforme afirmam Antonio Rayol em seu livro *Noções de Musica* (1902, p. 9) e, posteriormente, Dantas Filho (2014b, p. 101), o Maranhão nunca teve uma tipografia musical. Sendo assim, se o foco principal da investigação consistir na produção musical associada a esta localidade, recomendamos ampliar a pesquisa de campo para além do APEM.

### **Considerações finais**

Diante dos desafios encontrados por pesquisadores interessados em arquivos musicais, é fundamental saber lidar com as dificuldades encontradas no percurso de sua investigação. E mesmo com todos os problemas e limitações decorrentes da ação de colecionadores, a exemplo do padre Mohana, devemos ser muito agradecidos por suas valiosas contribuições, pois sem elas não haveria vestígios dessa memória cultural. O espírito de engajamento pela preservação do patrimônio imaterial e da identidade cultural de uma sociedade – que em países como o Brasil surge geralmente por meio de iniciativas pessoais – gera frutos inestimáveis.

Defendemos, ainda, a democratização do acesso às coleções e aos trabalhos musicológicos, visando à circulação deste repertório histórico. Isso só se tornará possível através de uma aproximação entre as subáreas de Musicologia e Performance Musical/Práticas Interpretativas.

Por fim, informamos que o APEM possui uma coleção de gravações em discos de vinil, com cerca de três mil itens produzidos até a década de 1960 e que

pertenceram ao jornalista e político Mauro de Araújo Bezerra (1940-2007) e ao historiador Mário Martins Meireles (1915-2003), que atuaram na Rádio Difusora. Trata-se de mais uma valiosa coleção à espera de pesquisadores interessados.

## Referências bibliográficas

AMARAL, J. R. Historia Artística – Musica. In: *Diccionario Historico, Geographico e Ethnographico do Brasil*. 2º volume, pp. 297-298. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1923.

AMARAL, Simão P. *Canto Lírico no Maranhão: Descontinuidade de uma arte não consolidada*. Monografia (Licenciatura em Educação Artística). São Luís: UFMA, 2001.

APEM. *Inventário do Acervo João Mohana – Partituras*. São Luís: Edições SECMA, 1997.

BINDER, Fernando P. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: PPGMUS/USP, 2006.

CARVALHO SOBRINHO, João B. Acervo João Mohana: uma contribuição histórico-documental à pesquisa musical. In: *Anais do XIV Congresso da ANPPOM*, pp. 534-541, Porto Alegre: UFRGS, 2003a.

\_\_\_\_\_. *A Música Religiosa de Leocádio Rayol (1849-1909) sua Relação com o Maranhão do Século XIX: Um Estudo Musicológico com Transcrição, Análise e Perspectiva Histórica*. Tese de Doutorado (Música). 2 vols. Porto Alegre: PPGM/UFRGS, 2003b.

\_\_\_\_\_. *Música Sacra em São Luís: A Novena de Santa Filomena (1877) de Leocádio Rayol*. Teresina: EDUFPI, 2011.

224

\_\_\_\_\_. *Músicas e Músicos de São Luís: subsídios para uma história da música no Maranhão*. Teresina: EDUFPI, 2010a.

\_\_\_\_\_. *Texto e Contexto: a comédia musical Uma Véspera de Reis*. Teresina: EDUFPI, 2010b.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milão: Fratelli Riccioni, 1926.

CERQUEIRA, Daniel L. *Audio-Arte: memórias de um blog musical*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2017a.

\_\_\_\_\_. Políticas Públicas de Cultura: ferramentas de apoio ao músico profissional em estados brasileiros. *Sonora*, Campinas, v. 6, n. 12, pp. 1-16, 2017b.

COSTA NETO, Raimundo J. M. *E tem choro no Maranhão? Subsídios históricos e musicológicos para um processo de formação do choro no Maranhão entre o final do séc. XIX e meados do séc. XX*. Dissertação de Mestrado (Música). Belo Horizonte: PPGMUS/UFMG, 2015.

\_\_\_\_\_. *Um panorama histórico-cultural sobre vida e obra de compositores de choro da Baixada Maranhense: breve análise musical de obras já editadas*. Trabalho de Conclusão (Licenciatura em Música). São Luís: UFMA, 2013.

COTTA, A. G. & BLANCO, P. S. (org.). *Arquivologia e Patrimônio musical*. Salvador: EDUFBA, 2006.

DANTAS FILHO, Alberto P. Acervo Musical João Mohana: posição regional, situação documental. In: *Anais do Encontro Nordeste de Musicologia Histórica Brasileira*, pp. 49-62. Salvador: UFBA, 2010.

\_\_\_\_\_. *A Grande Música do Maranhão Imperial: Estudo histórico-musicológico a partir do Acervo Musical João Mohana*. 4 vols. Teresina: Halley, 2014a.



\_\_\_\_\_. *A Grande Música do Maranhão Imperial, Livro I: História e Vida Musical Maranhense*. Teresina: Halley, 2014b.

\_\_\_\_\_. *O acervo musical João Mohana e a vida musical litúrgica no Maranhão Imperial: o Romantismo de Província enquanto ornamentalismo hegemônico na Ilha de São Luís (1836-1892)*. Tese de Doutorado (Música). 1 CD-ROM. Lisboa: FSCH/UNL, 2006.

FERREIRA, Ana Neuza A. *O Ensino de Música no Nordeste: um estudo histórico-organizacional sobre a Escola 'Lilah Lisboa de Araújo' em São Luís do Maranhão*. Dissertação de Mestrado (Cultura e Sociedade). São Luís: PGCult/UFMA, 2014.

GRUPO NUCLEAR UNIVERSITÁRIO (org.). *Coleção Ausência Presente n.º 2: A Festa dos Sons*. São Luís: Departamento de Cultura do Município, 1972.

JANSEN, José. *João Nunes: Concertista, Compositor, Professor, Cronista*. São Luís: Fundação Cultural do Maranhão, 1976.

LANZELOTTE, Rosana S. G.; ULHÔA, Martha T. & BALLESTÉ, Adriana O. Sistemas de Informações Musicais – disponibilização de acervos musicais via Web. *Opus*, Porto Alegre, v. 10, pp. 7-15, 2004.

MARQUES, César A. *Diccionario Historico-Geographico da Provincia do Maranhão*. São Luís: Typographia Frias, 1870.

MATTOS, B. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial para o anno de 1866*. São Luís: Typographia do Progresso, 1866.

*O IMPARCIAL*, São Luís, p. 4, 27 jul. 1929.

PAGANO, Letícia. *Dicionário Bio-Bibliográfico de Músicos*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1951.

PEREIRA, Elpídio B. *A Música, o Consulado e Eu: Memórias de Elpídio Pereira*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Jornal do Brasil, 1957.

RAMOS NETO, N. *Nestablo Ramos*. Disponível em <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=436141526422685>>. Acesso em 23/11/2017.

RAPOSO, Luiz A. *Academia Vianense de Letras: Miguel Dias*. Disponível em <<http://www.avlma.com.br/academicos-e-patronos/279-miguel-dias>>. Acesso em 29/11/2017.

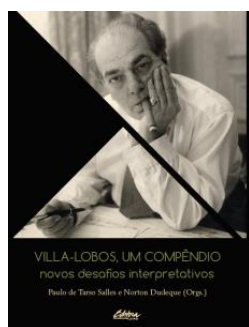
RAYOL, Antonio R. *Noções de Música: extraídas dos melhores autores*. São Luís: Tipografia Frias, 1902.

SALLES, Vicente J. *Músicas e músicos do Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

SALOMÃO, Kathia. *O ensino de Música no Maranhão (1860-1912): uma ênfase nos livros escolares de Domingos Thomaz Vellez Perdigão e Antonio Claro dos Reis Rayol*. Dissertação (Mestrado em Educação). São Luís: PPGE/UFMA, 2015.

SANTOS NETO, Joaquim A. *Ladainha de Antonio Rayol: ladainha pequena*. Monografia de Especialização (Musicologia). Teresina: UFPI, 2009.

## Resenha do livro *Villa-Lobos, um Compêndio: Novos Desafios Interpretativos*.



SALLES, PAULO DE TARSO &  
DUDEQUE, NORTON  
(ORGS.). *VILLA-LOBOS, UM  
COMPÊNDIO: NOVOS DESAFIOS  
INTERPRETATIVOS*. CURITIBA:  
EDITORA DA UFPR, 2017.

CAPA: LUCIA MINDLIN LOEB

LOQUE ARCANJO JR.

Universidade Estadual de Minas Gerais (arcanjo.loque@gmail.com)



titulo e o subtítulo do livro *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos* expressam de forma clara o fio condutor da proposta dos autores organizadores e das pesquisas apresentadas pelos artigos que o compõem (escritos por integrantes do grupo de pesquisas PAMVILLA – Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos). O livro, organizado por Paulo de Tarso Salles e Norton Dudeque, reúne quatorze artigos produzidos por pesquisadores da obra de Villa-Lobos, cujo conjunto representa uma síntese acadêmica sobre a música do compositor brasileiro resultante de pesquisas das mais variadas áreas do conhecimento. Representa, assim, um panorama atualizado das mais recentes perspectivas de pesquisa sobre Villa-Lobos, oferecendo ao leitor a oportunidade de conhecer aqueles que seriam as mais recentes interpretações da obra do compositor brasileiro mais celebrado pela academia. O livro se divide em três partes: a primeira intitulada “Os Índios de Villa-Lobos”; a segunda, “Gestos ao passado, castas ao futuro... e agora?” e a terceira, “Música de papel feita para os ouvidos”. Composto a primeira parte, os artigos de Leopoldo Waizbort e de Pedro Salles se concentram na reflexão acerca das complexas relações entre Villa-Lobos e a pesquisa sobre música indígena.

Leopoldo Waizbort, em seu artigo intitulado “Como, quando e por que Villa desmentiu Benjamin”, avalia as transformações na indústria da produção, gravação e circulação de sonoridades musicais e os diálogos entre estas e as mudanças na sensibilidade sonora, destacando as reflexões de pensadores como Walter Benjamin

e Paul Valery, bem como de músicos como Bartók acerca da experiência estética frente à “era da reprodutibilidade técnica”, elementos que são elementos essenciais para se pensar a presença da música “indígena” na obra de Villa-Lobos.

Segundo Waizbort, o advento da gravação fonográfica demonstra que o impacto desta foi muito mais significativo do que pensava o inventor do fonógrafo, pois dentre as transformações promovidas pelo invento, o papel do fonógrafo para a musicologia e, em especial, para a etnomusicologia foram decisivos. Sobre este tema, o autor afirma que “se Benjamin acertou, o fonógrafo abre para a audição as portas de um novo mundo, no mesmo ato em que revela os próprios mecanismos de percepção.”. Esta reflexão diz respeito a um dos argumentos centrais do artigo: a gravação etnográfica não eliminou a experiência estética no que diz respeito à pesquisa da “canção” indígena. Essa problemática lança luz a uma das questões mais controversas sobre a obra de Villa-Lobos: o lugar das gravações de Roquette-Pinto juntamente com a Comissão Rondon e as pesquisas de elementos musicais indígenas para as composições do músico brasileiro.

Esta reflexão, além de redimensionar as perspectivas mais pessimistas em relação à sensibilidade musical no contexto da reprodução técnica, lança novas possibilidades de escuta sobre as composições de Villa-Lobos e sobre as formas de se interpretar a presença do material etnográfico nas peças do compositor, tais como “Nozani-na ôrekuá kuá” e “Mokócê cê-maká”. A audição e a reprodução da “falha técnica”, presentes na gravação analisada pelo autor se apresentam na composição de Villa-Lobos como materiais originais, enquanto elementos composicionais e expressivos, a partir da incorporação dos recursos técnicos de gravação em sua produção musical. Villa-Lobos, desta forma, valorizara o “primitivismo” na música, bem como a tecnologia disponível no momento de sua criação. Desta forma, este trabalho traz à tona um significativo elemento em relação às pesquisas acerca dos processos composicionais da obra de Villa-Lobos.

O artigo de Pedro Paulo Salles que compõe esta sessão destaca, também, a pesquisa etnográfica de Roquette-Pinto e os materiais coletados por este: gravações inéditas, lendas e cantigas sertanejas cuiabanas acompanhadas por viola de cocho e ganzá. Dentre estas, o autor foca como objeto de investigação “Nozani-ná” que se tornou o mais conhecido dentre estes materiais. Salles, em seu artigo intitulado

“Nozani-ná e as flautas secretas dos homens-da-água: cosmologia e tradução de um canto paresi”, elabora um levantamento documental da difusão desta gravação por meio de transcrições, harmonizações, ambientações, composições e outras reproduções que utilizaram o material coletado por Roquette-Pinto além de analisar as particularidades das diversas apropriações de “Nozani-ná” na obra de Villa-Lobos. Como exemplos, a harmonização de “Nozani-ná” para voz e piano publicada pela Editora Max Eschig em Paris no ano de 1929 que, de acordo com o autor, fora muito significativa para a difusão e popularização do “canto dos índios Parecis” no circuito da música erudita; além da histórica gravação realizada em 1940 que resultou no o álbum *Native Brazilian Music*, lançado em 1942 pela Columbia Records.

Para o autor, apesar desta difusão, desconhecemos “Nozani-ná” antes de 1912 e hoje em seu contexto local atual, assim como os nativos desconheciam o que ela se tornara depois daquele ano em que fora coletada por Roquette-Pinto. De acordo com Salles, “além daqueles sons coletados pelo fonograma”, torna-se necessário compreendê-la no contexto da dinâmica social e cosmológica dos Parecis para, assim, percebermos os complexos significados de seu texto musical. Este é o fio condutor da proposta que a partir de uma série de apontamentos etnográficos e antropológicos elucida o lugar de “Nozani-ná” na dinâmica cultural dos Parecis reavaliando, desta forma, os significados atribuídos por Roquette-Pinto, bem como por Villa-Lobos em suas respectivas apropriações.

O título da segunda parte do livro, “Gestos do Passado, Cartas ao futuro... e agora?”, nos remete às perspectivas interpretativas presentes na segunda parte do livro que destaca, dentre outros temas, as cartas e redes de sociabilidades, o estudo das tópicas, a museologia, as representações e a revisão historiográfica. O artigo que inicia essa parte do livro, intitulado “Em torno de uma coreografia: caras de Mário de Andrade, Villa-Lobos, Di Cavalcanti e Adolph Bolm”, foi escrito pelos musicólogos Flávia Toni e Manuel Aranha Correa do Lago, que propõem uma reflexão sobre as relações entre música de Villa-Lobos e a coreografia. Os autores evidenciam que o estudo da correspondência trocada entre músicos, musicólogos, dentre outros artistas e intelectuais, tem se mostrado um campo fecundo tanto na área da musicologia quanto da história. O estudo das cartas vem ampliando nos últimos

anos a percepção das diversas redes de sociabilidades construídas por Villa-Lobos com os mais variados atores dentro e fora do Brasil: políticos, musicólogos, artistas plásticos, literatos, compositores, intérpretes, dentre outros.

A partir de uma proposta musicológica, os autores analisam a construção de uma rede de sociabilidades entre Villa-Lobos e outros intelectuais e destacam o papel destes contatos na criação dos balés do compositor. Para tanto, levantam de modo sofisticado as temáticas que transitam na rede de diálogos construídas por Villa-Lobos com Mário de Andrade, Di Cavalcante, Manoel Bandeira e com o coreógrafo e dançarino Adolph Bolm.

Em 1925, Villa-Lobos foi convidado por Bolm para realizar no *Chicago Civic Ópera* um balé sobre o carnaval brasileiro. Mesmo que não saibamos os reais motivos que explicariam o fato do projeto não haver se concretizado, o artigo analisa os elementos que comporiam a produção desta obra complexa. Para tanto, os autores evidenciam como a articulação entre aqueles atores construiu uma rica rede de sociabilidades que pôde ser reconstruída a partir da pesquisa documental missivista e jornalística.

Este artigo analisa como a correspondência entre Villa-Lobos, Adolph Bolm, Mario de Andrade, Manuel Bandeira e Di Cavalcanti, pensada de forma crítica, gera articulação entre música, musicologia, coreografia e artes plásticas, em torno da produção artística de Villa-Lobos, em especial sua valorização do balé e do carnaval como expressão da modernidade do início do século XX.

O artigo de Pedro Belchior, “Reflexões sobre o Museu Villa-Lobos à luz da história pública”, tem como proposta apresentar em perspectiva histórica a ampliação do lugar social e institucional do Museu Villa-Lobos no Rio de Janeiro. Ao indicar a articulação entre o ofício do museólogo e a ação educativa, o autor estabelece um diálogo com a história pública enquanto campo de pesquisa, e valoriza, também, a ampliação do acesso ao saber histórico por meio da democratização da produção e do acesso ao saber historiográfico.

Sobre o Museu Villa-Lobos, Belchior destaca a necessidade de se perceber a própria biografia como uma construção histórica. Desta forma, o autor destaca que as biografias sobre Villa-Lobos, ao reforçarem a imagem que o biografado desejava,

reforçaram o que Pierre Bourdieu intitulou de ilusão “biográfica”. Ao identificar as aproximações e as relações entre as criações identitárias e as instituições museológicas o autor assinala como a presença de Villa-Lobos materializada no Museu se apresenta “filtrada” por esta memória biográfica e por formas subjetivas ligadas à construção da identidade nacional.

O diálogo entre a história pública e uma perspectiva crítica da museologia permitiu ao autor problematizar a dinâmica presente no Museu Villa-Lobos e demonstrar como a dessacralização da memória tem norteado os estudos atuais sobre a instituição. Desta forma, ao analisar como se dá a circulação, reprodução e reconstrução do conhecimento museológico ao longo da história da instituição, Belchior apresenta caminhos para a democratização do conhecimento sobre Villa-Lobos tendo como instrumento de mediação deste processo desta construção e as diversas possibilidades de se interpretar a memória sobre o compositor por meio das narrativas museográficas presentes no Museu Villa-Lobos.

O eixo central do livro de Paulo Renato Guérios, *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação* (1ª edição, Rio de Janeiro: FGV, 2003; 2ª edição. Curitiba: Editora do Autor, 2009), “que ganhou notoriedade num curto espaço de tempo” concentra-se no argumento de que Villa-Lobos descobriu o Brasil como referência para sua produção musical em Paris, a partir de sua primeira visita a capital francesa em 1923 (GUÉRIOS, 2003, pp. 128-161). Em seu artigo, intitulado “Villa-Lobos e a descoberta do Brasil”, Lutero Rodrigues sustenta que outros autores, tais como Eero Tarasti e Lisa Peppercorn, já haviam proposto o mesmo argumento presente no livro de Guérios sobre o impacto das viagens a Paris na obra do compositor brasileiro. De acordo com Rodrigues, estes argumentos foram refutados, de forma atualizada por pesquisadores e intérpretes da vida e da obra do compositor brasileiro, a saber, Bruno Kiefer, Manoel Aranha Correa do Lago e Paulo de Tarso Salles. Para esta nova linha interpretativa, o compositor já produzia obras com caráter nacional antes de sua primeira viagem à capital francesa.

Ao visitar essas referências, Lutero Rodrigues ratifica que a “descoberta do Brasil” realizada por Villa-Lobos em Paris “não é real”. Para o autor é necessário valorizar o início deste processo de construção do nacionalismo do compositor que

teria se dado a partir de fins dos anos de 1910, ganhara forças com a Semana de Arte Moderna de 1922 e alcançou seu ápice na estada do compositor em Paris.

Achille Picchi sugere um estudo sobre um tema pouco visitado pela historiografia referente à obra de Villa-Lobos: a canção de câmara. Em seu artigo intitulado “Villa-Lobos e a canção de câmara”, ao analisar as relações entre fala e canto na constituição do texto-musica, o autor afirma que a realização sonora da relação entre a música e a linguagem natural confirma a afinidade dos dois sistemas sobre os quais o compositor realiza intencionalmente uma relação. Para Picchi, os aspectos imagéticos e icônicos-verbais de um texto são aqueles fundamentais na criação da canção de câmara. Estes aspectos podem ser detectados na intencionalidade do autor a partir da análise do texto-música.

Esta perspectiva metodológica proposta pelo autor para pensar a música de câmara na obra de Villa-Lobos relativiza um elemento importante na literatura sobre o compositor: a valorização do caráter intuitivo e autodidata de suas criações por parte de seus estudiosos. O detalhamento formal presente nas obras traz à tona as escolhas do compositor que “buscava formatação equivalente” à representação da imagem. Neste sentido, os argumentos que desvalorizam os profundos conhecimentos harmônicos e composicionais de Villa-Lobos é resultado do desconhecimento da complexidade de suas criações.

Para exemplificar as relações entre os procedimentos composicionais de Villa-Lobos e a utilização da imagética, o autor expõe, a partir do material, da estrutura, da condução harmônica, do ritmo e também do texto-música, uma análise da Seresta “Cantiga do Viúvo” que fundamenta as propositivas do artigo. A partir dos diálogos entre a análise do material musical e a análise do texto-música, Picchi destaca a importância de se pensar a obra de Villa-Lobos a partir da linguagem musical.

Atualmente, a fragmentação do conhecimento e o distanciamento entre as diversas áreas do saber é uma realidade com a qual nos deparamos. Neste sentido, dentro de uma mesma área de conhecimento, os diálogos são cada vez mais necessários para a construção de um pensamento complexo. No campo musical, é possível perceber que o estudo da performance instrumental contribui de forma decisiva para a musicologia contemporânea. Esta é a problematização inicial do

artigo de Nahim Marun intitulado “*A Prole do Bebê I*, um Thriller do imaginário”. *A Prole do Bebê I*, suíte para piano composta por Villa-Lobos em 1918 é uma das mais significativas obras para piano escritas pelo compositor brasileiro. Porém, é uma das peças sobre as quais pouco se escreveu de modo problematizador, como ocorre, em geral, com o repertório da música brasileira.

A partir do estudo dos diálogos musicais entre Villa-Lobos e a produção musical de seu tempo, em especial com o compositor russo Igor Stravinsky, Marun afirma que “o personagem tradicional do teatro de marionetes russo *Petroushka* equivale, no Ocidente, ao *polichinelo*” de Villa-Lobos. O contato de Villa-Lobos com o compositor russo se deu a partir da presença da música deste no Rio de Janeiro no mesmo contexto no qual o compositor brasileiro produzia a *Prole do Bebê*.

O autor assinala para uma análise interpretativa que expressa a indivisibilidade e a interdependência das partes da peça a partir de seu eixo de simetria, que fazem emergir as relações entre os processos composicionais e as representações imagéticas referentes a cada um dos personagens que dão título às peças. A análise proposta por Marun sustenta de forma clara e sistemática a hipótese de que em termos interpretativos as relações entre os elementos que constituem a suíte *A Prole do Bebê* expõem a necessidade de se manter a ordem das peças propostas pelo compositor bem como de se executar a suíte em sua totalidade para se estabelecer o seu sentido musical na plenitude.

No artigo intitulado “Gestualidade no *Trio para Cordas* (1945) de Heitor Villa-Lobos”, Norton Dudeque destaca a importância da análise do discurso musical da produção do compositor brasileiro que por muitas vezes pode se apresentar para ao estudioso menos atento como um conjunto de ideias musicais desconexas. Sobre a obra analisada, escrita no mesmo ano no qual Villa-Lobos finalizou o famoso ciclo das nove *Bachianas Brasileiras*, Dudeque defende, na contramão do que se afirma na literatura, que o discurso musical apresentado é organizado por momentos musicais distintos de modo elaborado e coeso.

Para sustentar sua hipótese sobre a qualidade do trabalho temático da obra, Dudeque apresenta a proposta de um estudo das complexas relações entre os gestos musicais analíticos com o objetivo de lançar luz sobre a estrutura musical da obra. Para tanto, elabora uma arqueologia do conceito de gestualidade, destacando três



tipologias como norte de sua análise: gestos cadenciais, gestos temáticos e gestos texturais. O estudo da gestualidade no *Trio para Cordas* de Villa-Lobos explicita como esta se mostra elemento fulcral na organização interna de cada um dos movimentos bem como na relação entre cada um deles. Por meio do estudo dos gestos funcionais enquanto significantes, é possível pensá-los como produtores de sentido formal. Além de lançar luz sobre uma obra pouco visitada, possibilita perceber a regularidade das gestualidades na obra de Villa-Lobos ou apontar relações de influência na obra de outros compositores.

O estudo da teoria das tópicas é um dos instrumentos analíticos que tem oferecido importantes resultados para a compreensão da musicalidade de Villa-Lobos. O estudo de Acácio T. C. Piedade, intitulado “Uma análise do Prelúdio da *Bachianas Brasileiras n°7* sob a perspectiva das tópicas, da retoricidade e da narratividade”, oferece o estudo das estratégias retóricas e narrativas como instrumentos composicionais na construção de seu nacionalismo.

O estudo das tópicas na obra de Villa-Lobos, e em especial neste tema/objeto proposto por Piedade, é uma significativa contribuição para os estudos da dimensão sociológica e histórico-cultural da música, pois, além de se aproximar dos objetos da área das ciências humanas sem abrir mão da análise musical, aponta para a possibilidade de se pensar a musicalidade como um conjunto de elementos musicais e simbólicos.

Para compreender as tópicas como discursos musicais fundados numa musicalidade específica, estas são observadas como estruturas convencionais e consensuais, “lugares-comuns dos discursos musicais de modo a serem reconhecidos por uma audiência e produzir novos significados”. Piedade aponta a retoricidade como concernente “ao nível de efeito retórico pretendido pelo compositor e produzido na audiência”. O aparato retórico estaria a serviço de um “roteiro de significados musicais” que se constituem numa narrativa construída a partir desta teia de significados. O estudo das tópicas tornam-se importantes instrumentos analíticos para o estudo da construção do nacionalismo na obra de Villa-Lobos e estabelece um fecundo diálogo com a produção acadêmica que investe nos estudos histórico-culturais sobre a obra do compositor.

Dentre as tópicas que indicam um conjunto de significados culturais na música nacionalista brasileira, o autor destaca, a partir de suas pesquisas, as seguintes: brejeiro, época de ouro, caipira, nordestino, afro-brasileiro, indígena, sons da floresta. A partir deste referencial teórico, Piedade desenvolve uma análise do *Prelúdio: Canto do Capadócio* e faz emergir de sua análise elementos representacionais ainda não percebidos pelos estudiosos das complexas relações entre as *Bachianas Brasileiras* e o nacionalismo musical brasileiro em especial a partir da presença da tópica “brejeiro”.

O artigo do compositor Silvio Ferraz, intitulado “Estudo da gênese composicional de *Rudepoema* de H. Villa-Lobos”, abre a sessão “Música de Papel, feita para os ouvidos”. Neste trabalho, o autor, utilizando os manuscritos do *Rudepoema* e da *Prole do Bebê n° 2*, analisa o processo composicional de Villa-Lobos a partir do estudo da montagem e elaboração das ideias musicais. Ferraz demonstra como a peça é resultado de um longo período de gestação que se dá entre os anos de 1921 e 1927 e, dessa forma, dialoga com outras obras do compositor elaboradas neste recorte temporal.

234

Na busca de uma abordagem analítica da gênese e do modo composicional de Villa-Lobos, o autor propõe um caminho diferente da análise da partitura editada, destacando que o contato com os rascunhos e com sua primeira versão publicada coloca em xeque a imagem de um compositor “desleixado” e pouco “sistemático”. Ao visitar os manuscritos, o autor afirma que *Rudepoema* é um verdadeiro quebra-cabeça!

Ferraz explicita o rigor com o qual Villa-Lobos escolheu seus acordes, e demonstra também, a necessidade constante de reelaborar as ideias que resulta na versão final. A análise comparativa entre os rascunhos e a referida versão demonstra também decisões estéticas fundamentais para a versão manuscrita e para a edição. Além disso, esta metodologia traz à tona os diálogos entre o compositor e seu tempo musical que se torna cognoscível a partir do estudo de outras peças de sua autoria e daquelas de outros compositores que o influenciaram diretamente, tais como Claude Debussy, Edgar Varèse e Igor Stravinsky.

“Simetria em Villa: quatro versões assimétricas” é o título do artigo de autoria de Allan Falqueiro, Walter Nery Filho, Joel Albuquerque e Ciro Visconti. Neste texto,

os autores apresentam os resultados de suas pesquisas e analisam, do ponto de vista da simetria, as obras de Villa-Lobos. Neste texto, utilizam como exemplos peças selecionadas entre os *Choros*, a *Prole do Bebê* e os *Estudos para violão* escritos pelo compositor em momentos diferentes de sua trajetória artística. A proposta dos autores é de importância fundamental para os estudos da produção de Villa-Lobos, pois, nos últimos anos, as relações entre simetria e música como instrumento de análise musical vêm se apresentando como um caminho fecundo para a compreensão das particularidades da linguagem musical de diversos compositores.

Na esteira dos trabalhos pioneiros de Paulo de Tarso Salles sobre a obra de Villa-Lobos e, por conseguinte, como parte dos resultados das pesquisas desenvolvidas no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo, o texto destaca que os estudos sobre simetria tiveram uma ascensão significativa a partir da segunda metade do século XX. Para construção do texto, os autores promovem inicialmente uma análise do conceito de simetria desde sua origem etimológica até as diferentes formas e operações desta. De forma evidente ou discreta, o uso da simetria por parte dos compositores enquanto instrumento de inspiração ou como parte da construção de estilos musicais é, de acordo com os autores, indiscutível.

Nos *Estudos para violão* de Villa-Lobos, por exemplo, são encontradas diversas tipologias de aplicação da simetria que são geradas por movimentos repetidos de digitação e no dedilhado que coloca em evidência a topografia do braço do instrumento, caracterizadas pela aplicação de notas, intervalos, linhas melódicas e acordes. É muito significativo perceber que o estudo dos procedimentos de simetria nos permite pensar os diálogos estéticos de Villa-Lobos com outros compositores. No caso da simetria intervalar, identificada nos *Choros* analisados pelos autores, esta se apresenta nestas composições como um instrumento de estruturação de suas peças e o estudo destas permite, também, uma percepção mais complexa dos procedimentos composicionais das obras de Villa-Lobos.

O artigo de Gabriel Ferrão Moreira, intitulado “O desenvolvimento da série *Choros* a partir de estratégias representacionais e coleções harmônicas: organização de forma e imperativos da pragmática composicional”, apresenta um debate de importância fulcral para se pensar a recepção da obra de Villa-Lobos em

diferentes contextos: a consciência apresentada por Villa-Lobos do uso de meios musicais para alcançar os efeitos comunicativos que desejava. Esta elaboração villalobiana se mostra a partir do estudo do potencial tópico-representacional de suas obras como proposto por Ferrão. De acordo com o autor, este potencial por parte de Villa-Lobos se apresentou como uma das saídas para a crise criativa do início dos anos 1920.

Por meio da análise do material musical dos *Choros n° 2, n° 3, n° 5 e n° 10*, o autor aponta como Villa-Lobos apresenta uma solução original ao articular a necessidade de ser um músico local e ao mesmo tempo universal, questões diretamente ligadas ao contexto de sua primeira viagem a Paris em 1923. Ao destacar os elementos representacionais e formais presentes nos procedimentos composicionais, o autor destaca, de modo original, as características antropofágicas de Villa-Lobos. Nessas peças, observamos por meio do trabalho de Ferrão, a construção de tópicos ligadas diretamente à construção de um imaginário acerca da brasilidade em relação com as escolhas harmônicas de Villa-Lobos.

236

Rodolfo Coelho de Souza, em seu artigo “O *Concerto para Violão* e a contribuição do pentatonismo na formação do estilo neoclássico de Villa-Lobos”, apresenta uma análise do primeiro movimento do *Concerto Para Violão e Pequena Orquestra*, escrito pelo compositor brasileiro em 1951. O argumento do trabalho consiste em demonstrar como a coleção pentatônica se tornou um importante elemento na construção da linguagem musical de Villa-Lobos.

Porém, como explicitado no artigo, a importância dessa reflexão para os estudos sobre a música de Villa-Lobos é muito mais ampla. As particularidades do papel da escala pentatônica na escrita musical do *Concerto* fazem parte da estratégia do compositor na construção de uma sonoridade familiar para o grande público, aproximando-se de um sentido de tonalidade resultante da interação entre coleções pentatônicas e diatônicas, geralmente modais, porém, com um resultado predominantemente tonal.

Após uma exposição acerca das propriedades da coleção pentatônica e das múltiplas possibilidades de influências brasileiras e estrangeiras na utilização desta por parte de Villa-Lobos, o autor destaca a relação entre as coleções pentatônica e diatônica com o tonalismo e o atonalismo. Essa problemática é extremamente rica,

pois demonstra como a ideia geradora do *Concerto* (a execução das cordas soltas desde a entrada do instrumento solista a partir do compasso 4) relaciona-se diretamente a sonoridade do instrumento, bem como com o fato de que as notas resultantes deste arpejo inicial formam uma coleção pentatônica.

No último artigo do livro, Paulo de Tarso Salles investiga “A forma sonata nos quartetos de Villa-Lobos”. Para tanto, o autor analisa o problema da rejeição da ideia de reinterpretação da forma sonata clássica ou romântica na obra de compositores do século XX, destacando os pontos sob os quais se constroem esta rejeição por parte da literatura. De acordo com Salles, no caso de Villa-Lobos, em especial, estas objeções se centram, por um lado, no argumento de que a forma sonata se apresentava para Villa-Lobos como uma “gaiola” dentro da qual o compositor não se sentia a vontade; por outro, naquele que destaca a “falta de técnica” do compositor que o dificultaria fazer uso desta forma.

Salles aponta outro caminho para o estudo do tema, ao demonstrar as particularidades por meio das quais Villa-Lobos utilizou a forma sonata em seus quartetos estabelecendo uma “classificação para a maneira como o compositor define algumas unidades formais-chave, tais como, exposição e recapitulação”. O autor demonstra, também, como, especialmente, a partir dos anos 1930, a forma sonata nos quartetos de Villa-Lobos, embora estabeleça um eixo de equilíbrio nas entradas temáticas da reexposição em relação à exposição, não estaria construída na direção da busca pelo equilíbrio tonal.

Ao criticar os trabalhos que identificam um suposto caráter intuitivo e pouco sistemático das composições de Villa-Lobos, Salles apresenta o impacto do contato do compositor brasileiro com o tratado de composição de Vincent d’Indy (1909), da obra de César Franck e das inovações harmônicas de Claude Debussy na construção formal de seus quartetos de no 2, 3 e 4. Salles destaca, assim, que as críticas às composições em forma sonata criadas pelo compositor antes dos anos 1920 não se sustentam.

Demonstrando como Villa-Lobos estava sintonizado com o movimento de resgate e valorização da obra de Haydn, a partir de 1909, ano de comemoração do centenário de morte do compositor germânico, Salles analisa o equilíbrio entre domínio da forma e expressão da identidade nacional bem como as estratégias

apresentadas por Villa-Lobos para adaptar a forma sonata ao contexto harmônico pós-tonal dos quartetos escritos a partir da década de 1930, quando o compositor após um longo tempo, retoma a composição dos seus 17 quartetos.

\*

\*

\*

Buscando superar as interpretações romanceadas que colocavam, por vezes, as obras de Villa-Lobos como composições caóticas, baseadas apenas na intuição e no improviso, obras desprovidas de refinamento formal e técnico, os trabalhos apresentados nesse livro apontam para outra direção. O compositor que emerge destas páginas, é um músico sintonizado com os movimentos musicais de sua época e que dominava a arte de compor como poucos na história da música. Desta forma, estes estudos demonstram a complexidade de suas criações e recolocam Villa-Lobos na história da música brasileira a partir de uma compreensão mais crítica e verticalizada de suas composições.

238

O domínio da forma fez com que Villa-Lobos utilizasse a música como expressão artística e a partir desta se tornasse um leitor e um ouvinte atento de sua época. De fins do século XIX até meados do século XX, em suas obras reverberam estilos musicais, representações sociais, técnicas composicionais dentre outros aspectos que demonstram a complexidade de sua vasta obra. A visão romântica que construiu o mito nacionalista e predominava até recentemente cede lugar a análises mais críticas, resultado de pesquisas dos mais variados campos de estudo. Essas investigações desconstróem o romantismo das leituras anteriores e, ao proceder deste modo, ao contrário do que se pode imaginar, fazem descortinar um Villa-Lobos ainda mais vigoroso do ponto de vista histórico e musical.

# Entrevista com Roberto Menescal

JULIANA RIPKE  
Universidade de São Paulo (juripke@hotmail.com)



Foto: Roberto Menescal e Juliana Ripke.

## Apresentação

No dia dezanove de setembro de 2017, às 15h, tive o privilégio de entrevistar o compositor, produtor musical e violonista brasileiro Roberto Menescal, considerado um dos fundadores do movimento da Bossa Nova, autor da famosa canção *O barquinho*, dentre inúmeras outras. Desde o primeiro contato que fiz com ele, primeiramente via telefone e depois via e-mail, foi extremamente prestativo e gentil. A intenção era entrevistá-lo sobre sua história, sua carreira, sua presença na música brasileira, as histórias da Bossa Nova e suas relações com músicos atuantes da época, dentre eles Tom Jobim, João Gilberto e Villa-Lobos.

Após algumas trocas de mensagens, marcamos a entrevista para um dia que Menescal estaria em turnê de shows por São Paulo. Desde o primeiro contato pessoalmente a conversa foi se desenvolvendo informalmente, quando então ele começou a falar sobre sua relação com Tom Jobim. Percebendo sua boa disposição para falar sobre o assunto, rapidamente liguei o gravador para registrar seu relato, que começou assim:

**ROBERTO MENESCAL:** Meus irmãos são arquitetos, 3 irmãos. Meu pai é engenheiro, e eu queria ser músico, mas não achava como começar. Eu queria conhecer muito Tom Jobim, e passei um ano tentando. Me diziam: “O Tom vai na

casa de não sei quem”, e lá ia eu, era o primeiro a chegar na casa. Nesse tempo se bebia muito Cuba Libre, que era rum com Coca Cola. E eu tomava os Cuba Libre todos.

Então eu ia à procura do Tom Jobim nos lugares que falavam que ele iria. Eu chegava lá, e quando ele chegava eu tinha já tinha sido levado embora, completamente bêbado, né? [risos]. Eu não era de beber não, mas ficava excitado com aquilo... E passou um ano assim. Eu dizia: “De repente não era pra conhecer Tom Jobim, né?”.

Eu dava aula, eu e o Carlinhos Lyra, pras meninas todas da época, porque todas elas queriam tocar violão, batidinha da Bossa Nova. Aí um dia de seis horas da tarde toca a campainha, eu abro a porta (a gente atendia, a gente servia café, a gente fazia tudo): Tom Jobim. Ah! [suspiro e expressão de espanto]. Ele falou: “Menescal? Cê tá ocupado?”. Eu com o violão: “Não, não, não tô não!”. “Você não tá dando aula pra menina?”. “Não, não, não”. “Pois é, eu vou gravar a trilha do filme Orfeu do Carnaval e me falaram que você podia fazer isso, o tipo de coisa que eu quero”. “Claro que eu posso”. “Mas não vai te atrapalhar...?”. “Não...”. Fui lá na menina e falei: “Dez aulas de graça” e tal, e fomos [risos].

240

Bom, eu ia fazer vestibular, ia fazer pro exame do Banco do Brasil e pra Marinha. Aí o Tom, no final, me chamou no canto e falou: “Vamos acertar aqui o teu cachê”. “Cachê de quê?”. “Do filme, de tocar no filme... quanto eu te devo?” [risos]. “Imagina se eu vou...”. “Não, não”. E eu disse: “Não, não aceito, eu não posso aceitar, vai por mim que eu não posso aceitar”. E ele falou: “Então vamos jantar”. Fomos jantar, sentamos na mesa, e ele falou: “Bom, que que você está fazendo?”. “Eu estou dando umas aulinhas de violão e tal, e fazendo vestibular disso...”, e ele falou: “Mas por que você está fazendo? Você não quer ser músico?”. Eu disse: “Quero”. “Então larga essas e vai ser músico...”. Né? Simples, né, a coisa?

Aí cheguei em casa [risos], cheio de coragem, e falei. Meu pai não entendeu, não entendeu, meus irmãos também ficaram assim, e tal. Bom, pouco depois meu pai faleceu. Ele deixou um diário, e a gente descobriu esse diário que eu não sabia que ele escrevia todo dia. O diário era eu, né? “Meus filhos, cuidem do Beto, coitado, vai ser músico... Não, deixa ele, não sei o quê, coitado... Ele vai morrer de fome...”. E o diário inteiro assim. Eu fiquei muito traumatizado com aquilo, foi um sofrimento



que meu pai teve e nunca falou isso comigo, né? E eu já tinha umas músicas tocando no rádio e tal. Um dia até estava no telefone... Era uma sala grande que a gente tinha... Na cadeira de balanço, ficava olhando assim [balança a cadeira], do lado do som. Aí a gente tocou uma música, e falou assim: “Acabamos de ouvir, com Maysa, Nós e o mar de Menescal e Bôscoli”. Ele parou a cadeira e ficou, daqui a pouco voltou e não falou nada [risos]. Aí depois perguntou pra minha mãe: “Vem cá, aquele Menescal é o Roberto?”. Ela falou: “É, é”. “Ah, tá”. E pronto, mas nunca falamos sobre isso.

Bom, meu irmão foi agora, cinquenta anos depois, lá em casa e falou: “Beto, encontrei aquele diário do pai, você quer ler?”. “Não...”. É que eu me lembro que aquilo me mexeu muito, né? “Não, mas olha, seria legal, cinquenta anos depois, você tem que ler!”. E legal se pai tivesse vendo essa trajetória toda, de repente hoje ele falaria assim: “Beto, cuida dos seus irmãos que foram ser arquitetos, coitados, né? [risos]. Não deixa eles morrerem de fome”. Porque a arquitetura passou por um processo muito radical. Quer dizer, me lembro no escritório do meu irmão, eram 22 caras com aquelas pranchetas enormes, um salão, e todo mundo ali [gestos como se estivesse desenhando]. Hoje você vê o cara no computador, vira a casa do outro lado, vira não sei o quê, e meus irmãos não chegaram a acompanhar isso. Mas ficaram na deles, entende? Estão bem, está tudo bem, mas... Pararam, né? Eu graças a Deus estou na música até hoje, porque a gente foi mudando junto, né?

241

**JULIANA RIPKE:** É que a música hoje também se profissionalizou mais, não é?

**RM:** Muito! É, poxa, meu pai ficou assim porque nós tínhamos ido comer pizza, (a primeira vez que eu comi pizza na minha vida) num restaurante lá no Rio, e vieram três velhinhas jantar, botaram as coisas no chão e tocaram. Aí a gente deu dinheiro, e ele falou: “É isso que você quer? Você quer tocar lá na porta do restaurante?”. “Não pai, não é isso...”. Mas eu não sabia dizer também...

**JR:** Bom, vou começar com uma pergunta básica, que você já deve ter ouvido muito. Você já falou um pouquinho sobre a sua relação com Tom Jobim... Mas, pra

you, what did Bossa Nova represent in Brazilian music? What was her role in Brazilian music?

**RM:** Eu acho que ela fez uma passagem muito importante, porque... Eu vou dizer: antes da Bossa Nova, você tinha baião, tinha samba, né? Mas o samba-canção dominava. Melodias maravilhosas que tinham. Eu adorava samba-canção, mas as letras eram danadas, e gente tinha dezoito anos, nós fomos os primeiros a usar bermudas no Brasil [risos]. Imagina, dezoito anos: “Se eu morresse amanhã de manhã não faria falta a ninguém...” [cantando]. Não podia... As letras eram todas assim. “Sei que falam de mim, sei que zombam de mim, óh Deus como eu sou infeliz...” [cantando]. Todas! Não tinha uma feliz, uma. Eu acho que é um pouco pela época. Você trabalhava o dia inteiro numa firma, de noite trabalhava numa boate, aí enchia a cara... A infelicidade aparecia ali, pela vida que você estava levando. E nós gostávamos, mas ao mesmo tempo falávamos: “Cara, a gente não pode estar tocando essas músicas...”. E começamos a brincar de fazer música. O que a gente ouvia mesmo era jazz, né? Noites e noites com aqueles discos, sabe, até madrugada, e a gente tentando tirar as coisas... Mas lembrando o seguinte, as gravações eram feitas em um canal, então você tinha a orquestra de quarenta e quatro figuras, uma cantora e um vocal, tudo em um canal.

242

**JR:** Não podia errar, não é?

**RM:** Não podia. E ainda os caras no final falavam: “Alguém errou? Não? Então tá...”.

Bom, com isso você não distingue o que o piano faz direito. Era baixo, bateria, guitarra, piano [imita os sons, como que tocando os instrumentos]. Mas você, na verdade, não tinha exatamente como saber o que era um acorde. E a gente procurava, a gente falava assim: “A gente sabe uns acordes modernos, né?”. Uns acordes lá que não era nada de muito demais, mas já era um pouco na frente do que se fazia, porque a gente tirava muito de jazz. Até que um dia apareceu um disco chamado *Julie is her name*: a cantora Julie London, com um guitarrista, Barney Kessel, e um baixista, Ray não sei o quê. O primeiro acorde que o cara deu: “Pom plim clim clim clom...” [imitando tocar guitarra], eu ouvi todas as notas, porque era

só guitarra só fazendo. Eu disse: “Que que é isso?”. Botei novamente: “Plim plim” [imita tocando violão], era uma música, *Cry me a river*. E ela cantando muito bem. Aquele disco, quando eu ouvi aquilo eu falei: “Opa, tem uma coisa aqui que mudou o mundo”. Aí chamei tudo quanto era violonista que eu conhecia: Baden Powell, Oscar Castro Neves, Carlos Lyra, todo mundo. Reuni e falei: “Vamos ouvir um disco aqui” [cara de espanto]. Todo mundo assim: “Ok!”. Todo mundo ficou espantado. “Aqui está o segredo da nova música. Cada um vai tirar uma música, daqui há um mês a gente se encontra...” [risos]. Aí cada um veio com o que conseguiu tirar. Você não conseguia tudo, mas porque não tocava, não tinha aqueles acordes, não tinha internet. Então ficou um negócio assim: a gente se encontrava todo dia, e tocando... E aí já sugeria uma música nova aquele acorde. Eu tenho, na minha cabeça: a música brasileira andou dez anos em um ano, dez anos, e não é modo de falar. Você vê que dali as músicas começaram a ficar bem mais modernas do que eram.

**JR:** Que ano foi isso?

**RM:** Foi cinquenta e... a gente até brinca... mil novecentos e Aracy de Almeida... [risos]. Foi, eu te digo: eu tinha dezenove anos. Sabe, a gente ali, garoto ainda, tentando tirar, tentando aquelas coisas todas, e cada dia saía um. E aí foi ficando o negócio da modernidade, só se pensava em moderno. Chegou um ponto tão absurdo que eu me lembro de um cara chamado Mário Castro Neves, que era um pianista muito bom, irmão do Oscar Castro Neves, ele fez uma música e falou assim pra mim [fingindo tocar piano]: “Essa ninguém canta...”, e eu falei assim: “Mas qual a vantagem? [risos], qual a vantagem de ninguém cantar?”. E ele ficou meio assim, sabe: “É mesmo...”. Quer dizer, você procurava aquilo ali sem pensar muito no que ficava, e se as pessoas podiam acompanhar. Mas aí veio uma legião de artistas conhecidos, Lúcio Alves, Dick Farney, e falaram: “Pô, bacana, como é que é isso aí?”. Então a gente começou a ficar meio conhecido ali, sabe. Por isso que eu te digo: a Bossa Nova trouxe essa coisa da harmonia, principalmente da harmonia, e por consequência as melodias. Tinha música minha que eu toco hoje pra você, e você fala: “Pô, bacana e tal”, e na época era: “Como é que foi? Você foi pra onde? Que isso?”. Era tão diferente, hoje é tão normal. Eu ensaiei duas músicas agora que o pessoal

não conhecia: “Ah, bacana e tal...” Acabou-se. Na época, falavam: “Não, pô, errou, você errou aqui”. Não tem erro, né? Apenas não se usava.

**JR:** Mas essa harmonia veio do jazz, então?

**RM:** Veio, as harmonias vieram realmente do jazz. Bom, as melodias vieram como decorrência da harmonia, e as letras. Porque aí teve uma combinação nossa. Cara, a gente tinha dezoito anos, dezenove anos, vinte anos, a gente tinha que cantar. A gente morava em frente à praia, né? Nós todos morávamos em Copacabana. Nara Leão morava em um apartamento com quinze metros de janela pro mar, e você sentado não via o trânsito, via só o mar [sorriso]. Então, era o nosso mar! Como você vai dizer: “Ninguém me ama, ninguém me quer”? Aí começamos: “Vamos cantar a esperança, vamos cantar a coisa bonita da vida, a felicidade”. E aí foi mudando, sabe? Você começa a ver... Até tem uma música bonita do Jobim que eu ponho como ponto de virada, de partida. A gente fez coisa antes mas, quando você ouve *Chega de Saudade*: “Vai, minha tristeza...”. É samba-choro, samba-canção: “Diz a ela que sem ela não pode ser” [cantando]. Aí quando entra na segunda parte é maior: “Mas se ela voltar, se ela voltar...”. Então acho que ali... Ôpa! [sinal das mãos e braços se abrindo], virou o mundo, né? Abriu!

244

Então, acho que a Bossa Nova foi muito importante pra música brasileira. Só que o seguinte, era uma classe média privilegiada que curtia. Era o pessoal da zona sul. A gente não sabia nem o que acontecia na zona norte, não tinha túnel, então levava quatro horas até a zona norte. Depois você vê a classe média baixa e a classe C principalmente, que não tinham condições de ir a show, de comprar disco. Essa se fortaleceu. De quinze, vinte anos pra cá, começou a comprar disco e ir a show. Então começou a virar a verdadeira música popular brasileira. É essa que está agora, não tem dúvida. A gente tinha tanta certeza que colocou: MPB! Nada, que MPB, MCB: Música Criativa Brasileira [risos]. Mas não era. Agora, qual era o público que via a gente, que ia aos shows e tudo. Era a MPB da gente!

Mas a música brasileira mudou totalmente, cresceu muito. O choro voltou e voltou fera. As pessoas aí fazendo choro hoje da até medo. Então foi isso. E é o

seguinte, ela voltou pro jazz, voltou pra lá. O jazz abraçou a nossa música e falou: “Ôpa”.

**JR:** O ritmo da Bossa Nova veio, então, da música brasileira?

**RM:** Veio da música brasileira!

**JR:** E o violão do João Gilberto?

**RM:** É, o violão do João acho que definiu a coisa que todos procuravam. Porque nada muda de hoje pra amanhã. Eu tinha uma batida, eu não sabia tocar samba. Então eu tinha uma batida pra tocar o samba, Carlinhos Lyra tinha outra, Oscar Castro Neves tinha outra. Aí o Baden era mais samba. Muito parecidas elas. Aí quando chegou a do João Gilberto eu disse: “Ah, essa que eu queria”. Porque o João Gilberto fez uma coisa muito inteligente, ele queria tocar o samba mas falou: “O samba tem bumbo, ganzá, agogô, reco-reco, tudo, tamborine...”. Ele falou: “O que eu posso pegar daí que é meio síntese da coisa?”. E ele pegou o tamborim [imita o ritmo do tamborim]. Só isso... E falou: “Eu não posso botar tudo, né?”. Aí facilitou tudo pra gente, e pro exterior. Os caras no exterior ficaram loucos. Quando a gente esteve lá em 1962, que foi a primeira ida da gente, aqueles músicos que a gente amava, amava, sabe? E que nunca iríamos encontrar um caras desses, mas sabíamos tudo da vida dele... Quando a gente chegou no aeroporto estavam todos esperando a gente. Eu ainda, idiota aqui, falei: “Turma (não tinha galera ainda, né?)... Turma, olha que sorte a gente chegando aqui...”. Aí o cara que estava recebendo a gente falou assim: “Não, eles não estão aqui por acaso não, eles vieram receber vocês”.

**JR:** Quem era?

**RM:** Gerry Mulligan, Cannonball Adderley, *Modern Jazz Quartet*, uma série deles...

**JR:** É mesmo? Nossa, eu não consigo imaginar isso...

**RM:** Eram os feras da época... O *Modern Jazz Quartet*, “Receber a gente? Eles?”. “Sabe, quer ver? Vamos, sai aqui...”. Quando saímos já vieram abraçar a gente. Eu não acreditava, mas a nossa música já tinha ido antes da gente.

Então, foi mais ou menos isso. Acho que a Bossa Nova foi importante pra música brasileira, mas também pra música do Brasil lá fora.

**JR:** E quais compositores você considera suas maiores influências musicais?

**RM:** Do Brasil?

**JR:** Do Brasil e do exterior, mas principalmente do Brasil.

**RM:** Do Brasil, Tom Jobim sem dúvida. Aí tinha uma turma que vinha... Dick Farney, Tito Madi... Esses que eu me lembro. Aí Carlos Lyra, muito garoto ainda, mas já faziam as coisas. Já tinham alguma música gravada, entende? Era meio por aí, eu não vejo muito mais. A coisa veio muito do Jobim, a porta pra gente era o Jobim, e uma música ou outra que você via. Tinha um cara que de repente fazia uma música que era interessante, mas faltava coisa da gente, porque o Jobim não podia fazer. Ele fez, sei lá, seiscentas, oitocentas músicas, mas no espaço da vida. Mas na época ele tinha, sei lá, cinquenta músicas, e não bastava pra gente, a gente precisava de mais, né? E começamos a fazer.

246

**JR:** E sobre Villa-Lobos, você chegou a conhecê-lo?

**RM:** Eu conheci Villa-Lobos um dia que o Jobim me chamou pra ir na casa dele: “Quer conhecer o Villa?”. “Claro que eu quero”. Aí, era interessante que ele (o Villa) tinha um concerto no Carnegie Hall, eu não sei quem convidou ele, e ele não queria fazer: “Não, muito chato esse negócio, tem que ir lá, tem que ensaiar, tem que...”. Mas os caras mandaram uma vitrola, aquela que toca disco, os pezinhos palito, de presente. Aí ele aceitou fazer.

E aí o Tom falou: “Vai ter uma festa na casa do Villa-Lobos... Quer ir comigo?”. Eu disse: “Eu quero, claro, mas festa de quê?”. Ele falou: “Também não sei, sei lá, festa de grã-fino, todo mundo dançando, tocando jazz e tal”. Aí o Tom falou: [apontou com

a cabeça, como que pedindo pra olhar para um certo lugar]. Lá, mais no canto, Villa-Lobos, com aquele paletó, aquele colete dele, cinza caindo pela roupa toda, e ele escrevendo a sinfonia, no meio...

**JR:** O que ele estava escrevendo?

**RM:** A tal sinfonia que era pro Estados Unidos, que eles contrataram. Eu não sei qual era...

**JR:** Não era Floresta do Amazonas?

**RM:** Eu não sei...

**JR:** Que ano foi isso?

**RM:** Isso foi... 1959. Aí eu falei: "Mas como é que ele está escrevendo isso?". E as mulheres dançando... [canta e imita dança e barulhos]. E o barulho...

247

**JR:** Ele já estava doente também, não é?

**RM:** Não sei, eu não sabia nada dele. Aí o Tom falou: "Vamos chegando...". Fomos chegando, e ele lá, nem olhava nada, ele escrevendo lá, e a gente ficou olhando aqui. Aí ficamos assim olhando ele escrever. Aí o Tom falou assim: "Impossível, como é que ele está escrevendo uma sinfonia, criando?". Daqui a pouco ele [Villa-Lobos]: "O que vocês querem?". Ele era todo assim, né? [risos]. "Não, não, maestro, a gente está impressionado, você escrevendo..." "Impressionado por quê? Tô fazendo um trabalho aqui, que que...?". E ele não reconheceu o Tom, não reconheceu. Aí a gente: "Não, desculpe maestro, mas a gente fica impressionado, com esse barulho, essa coisa, o senhor escrevendo uma sinfonia assim, como é que pode?". "Que tem? O ouvido de dentro não tem nada que ver com o ouvido de fora..."

**JR:** Não acredito, você estava presente nisso?

**RM:** Estava, eu e Tom. Depois eu soube que ele foi pro Carnegie Hall pra ensaiar a peça. Ele era grosso mesmo [risos]. Aí o pessoal falando: “Ó, maestro, tem umas pessoas, umas sete pessoas que querem falar com o senhor...”. “O quê?”. “Não sei, estão lá fora, mando entrar?”. “Não, deixa lá que eu vou lá fora”. Aí ele foi lá, e as pessoas: “Oi maestro, nós somos brasileiros, e sabendo que o senhor está aqui, queríamos convidá-lo pra uma feijoada”. Aí ele falou: “Meu filho, eu não estou em idade de conhecer mais ninguém não, e não gosto de feijoada não...” [risos]. Maravilha isso, né? E os caras: “Não maestro, desculpe”, e foram embora [risos].

**JR:** E o Léo Peracchi, estava presente nesse contexto?

**RM:** Não. Eu conheci muito o Léo Peracchi. Aí já em gravadora, porque o Léo ficou muito amigo do Tom.

**JR:** Porque eu acho que foi por intermédio do Léo que o Tom conheceu o Villa-Lobos também...

248

**RM:** Ah, pode ser, aí eu não sei... Sei da obra do Villa-Lobos, tinha coisas da obra dele, mas não sei de mais histórias. Só sei das histórias que eu compartilhei ali, através do Tom. Quem eu conheci mais, depois, foi o Guerra-Peixe. Eu estudei com o Guerra. Eu estudei com duas pessoas: Moacir Santos também, logo que eu comecei, tinha dezoito anos.

O Moacir abraçou as coisas da gente: “Nossa, vocês fazem umas coisas legais, vamos ver, como é que é isso aí, como é que faz...?”. E o Guerra também. O Guerra só achava a gente um pouco jazzista demais. O Moacir não, já entrou junto com a gente. O Moacir me ensinou muita coisa, nem falo de música, de vida! Me ensinou que fumar um cigarro só é melhor do que fumar os vinte que eu fumava na época [risos]. Mas um que eu espero vinte e quatro horas, sento nessa poltrona... [faz gestos como que fumando]”. Ah! [risos]. Se você fuma vinte, perdeu a graça. Então, eu tive dois mestres bons.

**JR:** Você ouvia Villa-Lobos?



**RM:** Ouvia porque o Tom gostava muito. Eu não ouvia por mim. É porque era uma festa a nossa vida, sabe? A gente só falava: “Hoje aonde é que é?”. Nem perguntavam o que que era, nada. “Onde é que é hoje?”. Porque todo dia a gente estava na casa de alguém.

**JR:** Eram reuniões? Também tocavam?

**RM:** Tudo.

Você imagina o seguinte: eu tinha uma namoradinha que tocava acordeom, e tocava mal pra caramba, uma coisa horrorosa. Mas ela um dia falou assim: “Eu vou ter a festa de fim de ano na minha escola no Copacabana Palace, você vai?”. “Eu vou!”. Peguei o terno, fui. Eram cinquenta meninas tocando acordeom, Cinquenta! Um acordeom já é duro, né? Cinquenta...? [imita o som de acordeom]. Eu falei pra ela: “Nossa, é impossível”. Terminei o meu namoro ali na hora [risos], com acordeom não podia! Então, o que acontecia? Pra levar é pesado, pra mulher... Então, elas trocaram o acordeom pelo violão, de uma hora pra outra, todo mundo dizia: “Não, não quero mais o acordeom... Ah! O violão sim...”. Levava aqui, e tal... [faz gestos de alguém carregando um violão]. Então a gente tinha muito trabalho, trabalho e diversão o tempo todo.

**JR:** E engraçado que agora, você me falando isso, eu penso: teve uma certa troca, porque o piano esteve na moda durante uma época. Depois houve essa troca pelo violão.

**RM:** Depois teve o acordeom porque o piano você não podia levar pra casa do outro, e o acordeom podia, mesmo pesado. Mas quando veio o violão, e com a batidinha do João Gilberto, então...

Era uma loucura o que se fazia de música. Eu vou te falar, na casa da Nara Leão, duzentas músicas foram feitas. Duzentas músicas foram feitas, sem medo de errar. A gente um dia começou: “Olha, essa aqui foi feita...”. A Leila Pinheiro me perguntando, e a gente: “Tá, tá’, tá, tá, tá...” [faz gesto como se tivesse apontando pra uma lista]. “Puxa, mas tudo foi feito lá?”. Uma época foi, né? Eu por exemplo, não fazia ainda, era doido pra fazer, mas tinha pouco letrista.

**JR:** Quem foi seu maior parceiro, o Ronaldo Bôscoli?

**RM:** Foi o Ronaldo Bôscoli, que fazia com o Carlinhos Lyra, toda noite uma música, toda! Aí o Carlinhos um dia não foi, e eu disse: “Opa, eu tenho...” [gestos como que tocando violão e risadas]. Ronaldo ficou uma fera que ele não foi e não avisou. Aí já fiz duas músicas com ele ali. Peguei, roubei o Ronaldo do Carlinhos né? E fiquei com ele.

**JR:** Seu professor de violão foi o Moacir então?

**RM:** Não. Eu estudei piano com o Moacir. Quer dizer, não piano, música, mas pelo piano. Ele dizia: “Harmoniza essa música...” [gestos tocando piano]. Aí escrevia ela toda, e o Moacir dava as dicas: “Quintas paralelas não é bom...”. O ano inteiro. Puxa, toda vez ele já falava: “Bom, agora é o exame de final do ano, não pode quintas paralelas”. Eu dizia: “Tá bom”. Fiquei, sabe, uma semana em casa, fiz uma peça, e falei: “Não tem nenhuma quinta paralela”. Aí levei pra ele, ele tocou: “Tum tum tum” [faz gestos como se estivesse tocando piano]. “Parabéns, não tem nenhuma quinta paralela, aprendeu que não deve botar?”. “Aprendi”. “Então pode botar, agora que você aprendeu como deve, se precisar, pode”. Ai eu disse: “Que maravilha, né?” [risos]. Então eu estudei com ele harmonia, não foi instrumento. Mas aí um pouco pro piano. Já com o Guerra eu estudei mais orquestração, instrumentação.

250

**JR:** E você estudou canto orfeônico?

**RM:** Estudei, Maria Luiza Priolli [risos]. É o método até hoje, né? Estudei um bocado dela.

**JR:** Na escola?

**RM:** Estudei junto na mesma escola que eu estudava com o Guerra-Peixe. Era a PróArte, lá no Rio. Então a gente fazia canto orfeônico e fazia orquestração, instrumentação.

**JR:** E na sua obra você vê influências de Villa?

**RM:** Acho que não, mas de algumas coisas que eu fiz as pessoas falam: “Tem Villa-Lobos aí, hein?”.

**JR:** Mas você não parou pra pensar...

**RM:** É, porque eu não conheço o suficiente... O Edu Lobo já conheceu muito mais, ele foi muito mais por aí...

**JR:** Tom Jobim também, não é?

**RM:** O Tom Jobim também. O Tom estudou com os caras. Koellreutter, que era um músico muito bom. Mas eu não, eu fui meio daqui pra diante, entendeu? Eu pensei: “Ah, é daqui, vocês estão aqui? Eu vou daqui pra diante, né?” [risos]. E é engraçado porque o Tom uma vez me telefonou e falou assim: “Menésca, que que cê tá fazendo?”. Era hora do almoço. Eu falei: “Tô indo pra tua casa, claro” [risos]. Aquilo pra mim é um convite sempre [risos]. É, eu nunca fui na casa dele invadir: “Tom, ôba”, mas: “Que que cê está fazendo?”, eu digo: “Tô indo pra tua casa!”. Ele falou: “Então vem pra cá porque eu fiz uma música tua”, e eu falei “Como é que é?”. “Não, vem pra cá”. Aí eu fui pensando: “Como é que ele fez uma música minha? O que quer dizer isso? Ele fez um arranjo de uma música minha, né? Ou... Não sei...”. Aí cheguei lá e ele tocou uma música, e disse: “Chama-se Surfboard” [canta um trecho com onomatopeias]. Eu fiquei louco com a música, e falei: “Tom, eu estou gravando um disco, posso gravar tua música?”. “Claro, é tua” [risos]. “Agora me explica o que que é esse negócio de fez uma música minha”, e ele falou: “Se eu não fizesse cê fazia essa, sabe, essa cê fazia”. Eu falei: “Mas, Tom, não...”. Ele falou... [cantarola o início de *O barquinho*] sabe... ? “É um barquinho ao contrário aqui, né?”. Então ele queria dizer o seguinte, que eu tinha um estilo compôr, como Marcos Valle também [cantarola *Samba de Verão*], e vai mudando a coisa, mas tem uma célula que anda. E o Tom falava isso: “Vocês dois tem um negócio”, e eu dizia: “Bacana”. Então, a gente veio do passado, porque está tudo aqui, né? [apontando para a cabeça]. Mas não tinha

consciência de coisas assim. Mas eu tenho umas quatro músicas que o pessoal gosta e diz: “Obaaa... Ó o Villa por aí...” [risos].

**JR:** E na Bossa Nova em geral, bem como na música brasileira, aonde você vê influências do Villa-Lobos?

**RM:** Olha, eu vi principalmente nisso... O Baden teve influência do Villa, quando ele vai pros temas mais na Bahia também, pois o Villa tinha umas coisas... Né? Do interiorzão... E o Tom teve muita influência do Villa. Tem aquelas músicas dele que não são, vamos dizer, as músicas que estouraram, mas são as músicas mais pesadas assim, tem muita coisa da Villa, ele mesmo falava.

O *Matita Perê* também, por ali você vê muito Villa. O Edu Lobo também teve muito. O que você pode falar do Toquinho que é Villa-Lobos, é intuitivamente.

**JR:** Mas talvez a gente possa pensar numa certa continuidade... O Villa veio antes e vocês continuaram com o Tom... O que você acha sobre isso?

252

**RM:** Exato, mas uns sem saber, e uns sabendo... Que é o Tom. O Tom falava: “Olha, essa aqui é Villa-Lobos...” [fazendo gestos como se tocasse piano]. Então ele tinha consciência.

**JR:** Talvez isso tenha ajudado na construção dessa idéia de Brasil, que vocês continuaram através da Bossa Nova (que virou uma música brasileira internacional...). Então, talvez essa geração que começou no Villa e veio se desenvolvendo através da Bossa Nova...

**RM:** Foi empurrando a gente... Não tem dúvida! Você vê o chorinho, por exemplo, eu falo assim: eu tenho pena hoje de não ter entrado mais no choro, porque era a zona norte do Rio. De repente quando o choro voltou eu disse: “Puxa, que riqueza que é isso aqui!”. E não é a minha formação, eu venho mais, muito mais do jazz, apesar de ter até uns dois chorinhos e tal. Agora, quem vem do choro, que vem lá daquele primeiro choro e tudo, você sente. Sei lá: Guinga, você olha e tem as coisas do choro, e tem Villa-Lobos...

**JR:** E jazz também, não é?

**RM:** E tem jazz... A gente é resultante disso tudo. Eu não acredito numa pessoa que fala: “Não, eu parti daqui!”. Não tem. Até o Lobão falou assim: “O rock bateu no muro, nós achamos que inventamos a coisa, mas não temos o passado do próprio rock”. Tem que ter, tem que vir do Elvis Presley, tem que vir dos bluseiros. Pra você fazer o rock que se faz, o melhor rock, ele falou: “Nós batemos no muro” [risos].

**JR:** E você começou a estudar música com quem mesmo?

**RM:** Com o Moacir Santos...

**JR:** Ah, foi ele o seu primeiro professor?

**RM:** Foi o primeiro.

Eu tinha um ano de violão só, e fui tocar com a cantora Sylvinha Telles, que achou eu podia tocar legal. Ela me chamou pra fazer uma turnê com ela, e eu falei: “Não posso, eu tenho um ano de violão”. “Mas deixa, calma, calma, deixa eu te explicar: estou grávida, daqui a três meses eu tenho filho, então vou ficar sem trabalhar três meses, e depois vou ficar mais três meses depois de ter o filho, então nós temos seis meses pra ensaiar”, aí eu disse: “Então tá, né?”. Aí passamos ensaiando, preparamos aquelas trinta músicas que a gente mexia aqui, mas ok. Aí fizemos a turnê, o primeiro trabalho que eu fiz, do Amazonas até o Rio, e chegamos no Rio. Aí ela falou assim: “Agora tem o seguinte...”. E eu aqui, já achando, né? [gestos de convencido]. Ela falou: “Não, agora vai estudar”. “Tá, tá, bacana, com quem?”, ela falou: “Eu vou te arranjar um professor”. Aí ela falou com o Moacir e o Moacir me chamou pra estudar. Eu nem o conhecia, nem sabia quem era o Moacir.

**JR:** O Moacir foi uma peça chave nisso tudo...

**RM:** Puxa, super chave, e a gente trazia o Moacir pra casa da Nara, e ele ficava: “Óh, que coisa, como é que é isso? Aí, bacana!”. Sabe, ele valorizava algumas coisas.

Então foi muito importante a presença dele ali. E o Guerra também, porque o Guerra, pra mim foi um pai. Eu fazia os arranjos de orquestra, e ele falava: “Escreve pra orquestra, escreve”. “Mas pra quê?”. “Não sei, escreve”. E na TV Tupi, na época, ele tinha a orquestra, então ensaiava a orquestra com as coisas e botava meus arranjos como se fosse ao ar... [sorrindo]. E ele ia no arranjo [gesto com que molhando a caneta na boca], escrevia, molhava assim óh [molhando a caneta novamente], escrevia um negocinho no meu arranjo e tal, e falava: “Vamos lá pro bar”. E ia pro bar e falava: “Por que que fez isso?”, e eu dizia “Por causa disso e disso”. “Vou te mostrar como é que faz, exatamente o que você fez, mas de outra maneira um pouquinho diferente”. Olha que genialidade, por exemplo...

**JR:** Você ainda compõe bastante?

**RM:** Bastante, bastante. Eu tenho feito muita coisa. O que acontece é que você não tem mais um mercado bom pra música nova. A rádio os caras não tocam, os discos não vendem e tal. Então eu gravo muito com o pessoal de fora, gravo muito. A cantora Stacey Kent, por exemplo, que é uma maravilhosa de jazz, eu fui lá e gravei com ela agora.

254

Nos shows aqui as pessoas pedem sempre as mesmas músicas. Mas a gente põe outras. Por exemplo, a Leila vai cantar uma música nova minha. Até eu falei: “Leila não é, esse aqui é uma coisa da amostragem da Bossa como eu vendo”. “Ah Menescal, não quero saber, tira isso, vamos tocar essa aqui que eu tô apaixonada por ela...”. A Leila por exemplo chama de “menesquências” quando: “Eita, pintou uma menesquência aqui...” [risos], que era harmonia diferente e tal. Quer ver um exemplo? Deixa eu ver uma coisa aqui... [e procura um instrumento]. Não tem muitos instrumentos aqui, mas vou te mostrar: *Manhã de carnaval* [pega a guitarra]. Só um pedacinho dela aqui... [E começa a cantar e cantarolar, rearmonizando].

Essas coisas assim... Então, acho que a música ganha uma coisa nova e eu fico feliz em falar: “Que bom, posso mostrar ela de uma outra maneira”.

**JR:** Você está sempre nos shows tocando de uma forma diferente as músicas?

**RM:** Ah, sempre que puder eu estou inventando... “Menesquências...” [risos].

**JR:** Tudo escrito em arranjos?

**RM:** Tudo escrito. Eu escrevo tudo, estou cheio de arranjos por aí. Não sei aonde é que está mas está por aí. Está tudo as pastas ali. Os próprios músicos gostam: “Opa, bacana isso aqui!”.

Tudo na música é a harmonia. Na arquitetura você faz a base da casa. Mas aqui o cara fala: “Que bonito ficou isso!”. É isso, quer dizer: sua visão que você acrescenta naquela base que está ali.

**JR:** E o Toninho Horta, você tem contato com ele?

**RM:** Tenho... Tive muito contato com ele. Até gravei muita coisa dele. Mas depois a vida separou, ele foi pro Estados Unidos, ficou morando lá, depois mora em Minas e tal. Mas de vez a gente se encontra e... [gestos como se tocasse guitarra].

Ele é danado nas harmonias, e o Guinga também.

255

**JR:** Essas rearmonizações você acha que vieram dos seus estudos com quem? Ou apenas de ouvir música?

**RM:** Eu não sei... Como o Caymmi falou: “Será que fui eu que fiz?” [risos]. Um dia eu perguntei: “Caymmi, você diz que faz cinco posições no violão, como é que você fez *Canção da noiva?*”, e ele falou “Será que eu fiz?”. “Não foi você?”. “Não, veio a mim, eu mostrei”.

**JR:** Você busca pela sonoridade? Ou alguma relação harmônica? Ou é o som que você procura?

**RM:** Não sei, me vem muito, me vem... Tem gente que sabe procurar, vai daqui, daqui eu vou pra ali... [gestos tocando violão]. Eu não, de repente vem uma frase, aí me dá uma agonia porque eu estou no carro, aí paro o carro pego aqui... [imita pegar o celular para gravar e cantarola]. Se você olhar meu iPhone está cheio

de pedacinho. Aí sabe, vem... E eu digo: “Então essa aí tem que ir, tem que ir nela...”. Essa que a Leila vai cantar agora ficou legal, e o nome é bom: “Cai entre nós”.

**JR:** Posso pedir pra você tocar? Tocar pra gente terminar?

**RM:** Pode... Mas isso aqui não tem som, né...? [toca a guitarra]. Sei lá, tem tanta coisa...

[...]

Menescal então toca por uns três minutos enquanto comentamos e conversamos. Toca então uma rearmonização com nova letra para *Atirei o pau no gato*, improvisando também sobre a nova harmonia e comenta:

**RM:** Aí fica outra coisa, né? E aí eu mudei a letra, que eu não vou atirar o pau no gato de jeito nenhum! [e sorri].

Uma das frases com que ele termina a entrevista, falando sobre o momento musical e artístico atual: “Olha, nunca estive tão bom!”. E por último: “A troca é essencial”.

\*

\*

\*

**JR -** Seguimos conversando, até nos despedirmos. Posso dizer que a presente entrevista contribuiu imensamente para minha atual pesquisa acadêmica de doutorado em andamento, que procura analisar a influência e os pontos de conexão entre Villa-Lobos, Tom Jobim e a origem da Bossa Nova. Assim, tive a oportunidade de ter na minha frente um dos maiores nomes da Bossa Nova e da música brasileira, tão gentilmente conversando, respondendo às perguntas, tocando e cantando para mim, contando-me sua vida, suas histórias, as histórias da Bossa Nova e da música brasileira. Diversas vezes ainda Menescal descreveu seus vínculos e sua relação com Moacir Santos, Tom Jobim, Nara Leão, Guerra Peixe, dentre diversos outros grandes nomes da música brasileira.

Roberto Menescal reafirmou a influência de Villa-Lobos sobre Tom Jobim, sua manifestação no disco *Matita Perê* (de Jobim), e sobre outros compositores como Baden Powell e Edu Lobo. Esta entrevista também possibilitou conhecer o



relato da visita de Menescal, juntamente com Tom Jobim, à casa de Villa-Lobos, quando ambos testemunharam um momento em que o compositor escrevia uma grade orquestral (provavelmente de *Floresta do Amazonas*). Eu já ouvira relatos em entrevistas gravadas do próprio Tom Jobim, mencionando uma visita a Villa-Lobos feita por volta de 1958, na qual Jobim diz ter visto o compositor escrevendo uma partitura orquestral “do piccolo ao contrabaixo”; agora, além de confirmar esta informação, que parece apontar com grande probabilidade para *Floresta do Amazonas*, também posso dizer que estive frente a frente com alguém que também presenciou aquele momento.

As informações obtidas nesta entrevista contribuem para estruturar contextualmente minha pesquisa e apontar caminhos para diferentes possibilidades analíticas, enriquecendo também as informações acerca da história da Bossa Nova (cujos 60 anos de surgimento podem ser celebrados também com esta entrevista, considerando como seu marco inicial o lançamento do disco *Canção do amor demais* de Elizete Cardoso em 1958) e da música brasileira, da qual Menescal foi parte vital de sua construção. Sem dúvida, um momento ímpar na minha vida pessoal, musical e acadêmica.