

# MÚSICA, LINGUAGEM E (RE)CONHECIMENTO

MÁRCIO PÁSCOA  
CAROLINE CAREGNATO  
ORGS.



 *editora*  
**UEA**

 **FAPEAM**

# **Música, Linguagem e (Re)conhecimento**



# AMAZONAS

GOVERNO DO ESTADO

Wilson Miranda Lima  
Governador do Estado do Amazonas

Secretaria de  
**Desenvolvimento  
Econômico, Ciência,  
Tecnologia e Inovação**

Jório de Albuquerque Veiga Filho  
Secretário de Estado de Desenvolvimento Econômico,  
Ciência, Tecnologia e Inovação - SEDECTI



Márcia Perales Mendes Silva  
Diretora-Presidente da Fundação de Amparo  
à Pesquisa do Estado do Amazonas

Universidade do Estado do Amazonas

Cleinaldo de Almeida Costa

**Reitor**

Cleto Cavalcante de Souza Leal

**Vice-Reitor**

**editoraUEA**

Maristela Barbosa Silveira e Silva

**Diretora**

Maria do Perpétuo Socorro Monteiro de Freitas

**Secretária Executiva**

Síndia Siqueira

**Editora Executiva**

Samara Nina

**Produtora Editorial**

Maristela Barbosa Silveira e Silva (Presidente)

Alessandro Augusto dos Santos Michiles

Allison Marcos Leão da Silva

Isolda Prado de Negreiros Nogueira Maduro

Izaura Rodrigues Nascimento

Jair Max Furtunato Maia

Mário Marques Trilha Neto

Maria Clara Silva Forsberg

Rodrigo Choji de Freitas

**Conselho Editorial**

Márcio Páscoa  
Caroline Caregnato  
(Orgs.)

# Música, Linguagem e (Re)conhecimento



LABORATÓRIO  
DE MUSICOLOGIA  
E HISTÓRIA CULTURAL



LABORATÓRIO DE EDUCAÇÃO  
EM MÚSICA

SEGUNDA OFICINA  
*laboratório editorial*



PPG/UA



editora  
UEA



FAPEAM

Secretaria de  
Desenvolvimento  
Econômico, Ciência,  
Tecnologia e Inovação



AMAZONAS  
GOVERNO DO ESTADO

Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)  
Prof. Dra. Cristina García Banegas (Universidad de la República - Uruguai)  
Prof. Dr. David R. M. Irving (CSIC - Institució Milà i Fontanals / ICREA - Espanha)  
Prof. Dra. Edite Rocha (UFMG)  
Prof. Dr. Geoff Baker (University of London)  
Prof. Dr. Giorgio Monari (Università di Roma - La Sapienza)  
Prof. Dr. Juan Francisco Sans (Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín)  
Prof. Dra. Kristina Augustin (UFF)  
Prof. Dra. Lúcia Carpena (UFRGS)  
Prof. Dr. Manuel Pedro Ferreira (Universidade Nova de Lisboa / CESEM)  
Prof. Dr. Marc Vanscheeuwijck (University of Oregon)  
Prof. Dr. Paulo Kuhl (UNICAMP)  
Prof. Dr. Rubén López-Cano (Esmuc - Escola Superior de Música de Catalunya)  
Prof. Dr. Sérgio Anderson de Souza Miranda (UFAM)

### **Comissão Científica**

Samara Nina

### **Projeto Gráfico e Diagramação**

Jamerson Eduardo

### **Revisão**

Esta edição respeitou o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central  
da Universidade do Estado do Amazonas

M987  
2020

Música, linguagem e (re)conhecimento / Organizadores:  
Márcio Páscoa, Caroline Caregnato. – Manaus, AM:  
Editora UEA, 2020.

334 p.: il.; 21 cm.

ISBN 978-65-87214-26-9

Inclui referências bibliográficas

1. Música. 2. Linguagem. I. Páscoa, Márcio, Org.  
II. Caregnato, Caroline, Org.

CDU 1997 – 78



*editora*UEA

Av. Djalma Batista, 3578 – Flores | Manaus – AM – Brasil  
CEP 69050-010 | +55 92 38784463  
editora.uea.edu.br | editora@uea.edu.br

# SUMÁRIO

## PARTE 1

- 15 **Da grandiosidade à ambiguidade: o passado, o presente e o futuro da Ação Social através da Música na América Latina**  
*Geoffrey Baker*
- 30 **Lenguaje musical y soberanía epistémica: desafíos educacionales y epistemológicos**  
*Favio Shifres*
- 44 **Música e mente são analógicas, não digitais**  
*Graziela Bortz*
- 53 **A influência da música na manutenção do bem-estar**  
*João Fortunato Soares de Quadros Jr.*
- 68 **Tendências atuais na pesquisa em cognição musical: cérebro, emoção e coesão social**  
*Beatriz Ilari*

## PARTE 2

- 77 **Deambulações galantes da Romanesca**  
*Mário Marques Trilha*
- 92 ***To be or not to be Topic, is that the question:* interações entre a Romanesca e o amor devoto na *opera seria* italiana do século XVIII**  
*Márcio Leonel Farias Reis Páscoa*
- 123 **Performing Topics: implicit collaborations between period performance and topical analysis**  
*Olga Sánchez-Kisielewska*
- 139 **Qualidades declamatórias na música para piano de Ludwig van Beethoven: considerações sobre dinâmica e articulação nas Sonatas WoO 47**  
*Fábio Silva Ventura*

- 166 **O uso do violino solista como representação pós-tridentina nos Seis Responsórios Fúnebres de João de Deus do Castro Lobo (1794-1832)**  
*Márcio Leonel Farias Reis Páscoa*  
*Guilherme Aleixo da Silva Monteiro*

### **PARTE 3**

- 190 **Iconografia de Jacinto, entre Esparta, Atenas e Tarento: música, educação e homoerotismo (séc. VI – III a.C.)**  
*Fábio Vergara Cerqueira*
- 208 **Uma Trindade e possíveis aspectos simbólicos do violino na representação da poesia numa fotomontagem de Jorge de Lima**  
*Lorena Machado Macêdo Oliveira*  
*Luciane Viana Barros Páscoa*
- 221 **A iconografia musical de Portinari em números**  
*Pablo Sotuyo Blanco*
- 235 **O percurso artístico de Adele Naghel no Brasil (1882-1891)**  
*Luciane Viana Barros Páscoa*

### **PARTE 4**

- 256 **As fontes e as tensões do cosmopolitismo ligeiro no teatro musicado brasileiro**  
*Paulo Marcos Cardoso Maciel*
- 285 **Buscando sons e ideias nas linhas do periódico goiano *Matutina Meyapontense* (1830 a 1834)**  
*Ana Guiomar Rêgo Souza*
- 302 **Música instrumental brasiliense: um enfoque de suas implicações com a trajetória local do choro e com artistas da “liminaridade”**  
*Magda de Miranda Clímaco*
- 321 **SOBRE OS AUTORES**

# APRESENTAÇÃO

A experiência musical ganhou uma enorme dimensão com o avanço das tecnologias digitais. Uma das principais diferenças decorreu da enorme oferta sonora que nunca foi tão grande em qualquer outra época como agora. A obra integral de um autor, por mais produtivo que tenha sido, por mais papeis que ele tenha usado para escrevê-la e ainda que tenham sido gastas horas a fio de ensaios e gravações, cabe hoje em pequenos dispositivos que variam do tamanho de um palito a uma carteira, ou nem isso: podem ser acedidos de um ponto remoto, que chamamos figurativamente **nuvem**, até nossos dispositivos eletrônicos. A bem da verdade, podemos dispor de catálogos inteiros, de autores diversos, de uma mesma época, de todas as épocas, se assim desejarmos. A incrível facilidade com que se tornou fazer um registro gravado, com qualidade incrivelmente alta, se comparada a duas décadas passadas, rivaliza-se com a atordoante disponibilidade de documentos do passado e do presente, através de iniciativas de portais digitais públicos e privados, de uma grande biblioteca ou novos repositórios virtuais que reorganizam em um arquivo coerente muitas bibliotecas.

A experiência do fazer e da escuta musical se tornou mais comum, afinal podemos ter um estúdio doméstico de gravação e edição musical para viabilizar nossa própria manifestação, ou ainda ouvir no carro ou no transporte público os repertórios uma vez disponíveis somente para ocasiões especiais e às vezes muito exclusivas, como as manhãs de verão dominical de uma igreja paroquial veneziana do início do século XVIII, um pequeno café parisiense dos anos 1930, ou uma noite irrepetível de um festival de rock ao fim dos anos 1960.

Mas nossa capacidade de usufruto não pode se pretender total, tampouco ao mesmo nível de processamento desses incríveis repertórios que hoje acedemos. Algo que se constata na altura dessas duas décadas completas de século XXI é que nossa capacidade de reflexão sobre ideias e práticas musicais também precisa mudar. Ao invés da banalização aparente de todo esse patrimônio musical transformado em dados informáticos, podemos entender como diversos tempos e lugares lograram sua música.

Em um mundo que vai se homologando rapidamente pela globalização determinada pela imposição canônica dos grandes centros irradiadores de tecnologia e informação, percebemos, entretanto, que algumas coisas não mudam. Isto porque novas ferramentas e técnicas servem a velhas ideias.

No primeiro capítulo, Geoffrey Baker, de longos anos estudando o fenômeno da multiplicação de orquestras na história recente da Venezuela, que deveria corresponder a um processo massivo de educação musical e consequente emancipação cidadã, oferece argumentos que fragilizam tal ideia e apontam o processo como uma ferramenta de duvidável propósito, porque ao final parece ser uma estratégia de controle social e dominação do estado sobre o indivíduo, constatação que jamais se coaduna com a construção do livre arbítrio.

Baker remete a Favio Shifres, que no capítulo seguinte não deixa espaço para dúvidas a quem ainda as tenha: ao sul cultural é necessário reconhecer e valorizar as próprias experiências de manifestação da linguagem, no caso aqui a musical, para então chegar a uma emancipação do saber. O (re)conhecimento é portanto tornar visível a experiência fora do cânone, posto que de outro modo só resta uma existência silenciosa e subalterna, cheia de equívocos.

O texto de Graziela Bortz remete às primeiras palavras desta apresentação levando a pensar que a corrida tecnológica também acaba por ser um desafio de compreensão do próprio ser humano. Os desafios educacionais do texto anterior aqui parecem ecoar como desafios à própria essência humana.

A dimensão social da música continua a ser discutida por João Quadros Jr. de modo a tornar mais completa a seção destinada à cognição e à educação musical. Para fechar o bloco, Beatriz Ilari discute as últimas pesquisas na área da cognição musical, envolvendo aspectos centrais que preocuparam os autores precedentes, como a construção de um raciocínio musical, a emotividade e o impacto nas relações sociais.

O segundo bloco se destina a discussões musicológicas que não perdem de vista muitos dos elementos precedentes. Aqui se veem preocupações diversas com a teoria, a análise e a interpretação musical para o qual são chamados aportes históricos, semióticos e abordagens analíticas intertextuais. A obra de Robert Gjerdingen ecoa em quase todos os textos aqui dessa seção, uma vez que esse pesquisador revelou de modo eficaz o funcionamento de ensino-aprendizado e criação musical da tradição de origem napolitana que no século XVIII alcançaria abrangência ocidental, com consequências e vestígios por muitas décadas afora.

Essa tradição previa estágios pré-composicionais que nortearam um processo massivo de formação e elaboração musical. Trata-se dos esquemas de contraponto, modelos virtuais de onde se orientaram (e ainda se orientam) muitas realizações práticas com grande possibilidade de usos e variações.

Mário Trilha debruça-se sobre um desses esquemas em particular, a Romanesca, identificando largo uso ao meio de obras instrumentais de

diversos autores da segunda metade do século XVIII, em contraste com sua frequente aplicação na abertura de movimentos, até então a maneira mais comumente vista no repertório europeu.

A Romanesca continua sendo o ponto de atenção no texto seguinte, em que argumento por uma interação dela com o assunto amoroso na *opera seria* italiana. A teoria dos tópicos musicais, não fossem problemas metodológicos que a têm restringido, poderia ter entrado aqui como suporte para o entendimento de significados. Entretanto, a questão parece estar muito mais acertada numa discussão sobre a maneira de representar e interpretar ideias e seu contexto, sendo portanto um debate sobre a mimesis.

Olga Sánchez-Kisielewska, que possui trabalhos sobre a Romanesca e sua interação com os tópicos musicais de Ratner, aqui propõe outra abordagem para essa última teoria. A autora chama a atenção sobre a necessidade de uma interpretação adequada de obras musicais – no caso presente as de Haydn – para que sejam reconhecíveis os tópicos contidos nas elaborações e que podem passar despercebidos na apreciação a olho nu ou numa execução musical menos atenta. A relação de tópicos musicais e performance historicamente informada/inspirada permite então a compreensão e o (re)conhecimento de obras diversas por aspectos até então pouco conscientes e não valorizados corretamente.

Os esquemas linguísticos, quer sintáticos, quer semânticos, operaram fortemente para que se entendesse a música do século XVIII como um discurso por si só. Fábio Ventura trabalha as qualidades declamatórias de um grupo de sonatas para piano de Beethoven, concentrando-se em aspectos interpretativos de dinâmica e articulação.

O último texto desse bloco poderia ser o primeiro da seção seguinte. Guilherme Monteiro, que realizou a primeira análise integral de uma obra de grande dimensão de um autor brasileiro, seguindo o arcabouço teórico de Gjerdingen e evidenciando associações com os tópicos musicais, destaca aqui alguns excertos dos Seis Responsórios Fúnebres de João de Deus do Castro Lobo que se conectam por causa da estruturação incomum e similaridades textuais. Para a abordagem analítica interpretativa que tive a instigante oportunidade de colaborar, foram trazidas fontes literárias e sobretudo iconográficas que parecem dar sentido ao que pretendeu o compositor mineiro na sua derradeira criação musical.

Desse modo, a seção seguinte, dedicada à iconografia musical, surge de modo oportuno. Nela, Vergara nos mostra aproximações da educação musical, ou através da música, e a prática social homoerótica nas representações iconográficas na Antiguidade Clássica, o que nos revela outras construções sociais e entendimentos artísticos.

Lorena Oliveira e Luciane Páscoa também realizam uma abordagem intertextual, pautada sobretudo pela observação de caráter

filosófico e ideológico em uma fotomontagem do poeta e artista visual Jorge de Lima, em que se destaca um instrumento musical, usado como uma espécie de marcador cultural que é importante para a compreensão da elaboração artística.

Pablo Sotuyo Blanco chama a atenção para a necessidade de tratamento arquivístico do patrimônio iconográfico musical ao se debruçar sobre a obra de Cândido Portinari; o autor faz uma síntese estatística do trabalho do pintor brasileiro com essa temática, mostrando que essa sistematização é útil para possibilitar mais trabalhos científicos.

Luciane Páscoa ocupa o último capítulo dessa seção, porque de certa forma antecipa o assunto do derradeiro bloco que se seguirá. A partir de duas fotografias da cantora italiana Adele Naghel, a autora reconstrói a biografia da artista na sua trajetória pelo Brasil do século XIX, revelando a emancipação feminina em tempos e condições difíceis. Não se trata nem de uma cantora famosa exclusiva da ópera, tampouco de uma narrativa heroica da artista. Naghel viveu fora do centro canônico europeu e longe dos holofotes da capital imperial brasileira. Cantou ópera, opereta, revista e vaudeville e esteve em quase todas as regiões do país, alcançando seus extremos. Casada ou na solidão da viuvez, se empregou por vários grupos sob empresários diversos e, de maneira incomum para a época, foi ela também uma empresária.

O contributo de Paulo Maciel, dedicado ao estudo da opereta e do repertório ligeiro no Brasil, dialoga com o precedente por causa da afinidade com gêneros diferentes de teatro musical, que não a ópera, e seus agentes. Num texto que também propõe que se pense em uma síntese, fica evidente que parte relevante da dinâmica social e artística do mundo do espetáculo no Brasil ainda precisa ser mais explorada, em vista da intensidade dos eventos e da sua incompreensível invisibilidade para a história da música e do teatro nesse país.

Com uma proposta também fora do cânone, Ana Guiomar Rêgo Souza se debruça sobre a vida musical da pequena Pirenópolis da primeira metade do século XIX. Na altura chamada de Meia Ponte, vivendo já a decadência da exploração mineral que desde o século XVIII tinha se espalhado pelas Minas Gerais e Goiás, a pequena vila conservou pela ação de seus habitantes uma porção do Brasil Colonial que fez chegar ao século XXI, suscitando observações sobre sua vida musical como nos permite a autora.

O último texto, de Magda Clímaco, também informa a incomum e pouco previsível porção de vida musical que habita a capital brasileira. Brasília, forjada como cidade administrativa sobre a qual se poderia pensar ter uma vida igualmente tediosa, tem na verdade uma atividade pulsante, da qual a autora aqui se detém especialmente em um recorte sobre o choro e personagens atuais que o praticam.

A reunião desses trabalhos concorre, cada um a seu modo, a que repensemos a música que idealizamos e fazemos, seu ensino, sua análise e sua história, os conhecimentos que daí advêm, para que possamos construir existência mais condizente com nossas experiências e modos de pensar.

Além dos autores aqui arrolados, agradece-se à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM) pelo suporte financeiro para a realização desse volume.

Márcio Páscoa  
Novembro de 2020

# PARTE 1

# Da grandiosidade à ambiguidade: o passado, o presente e o futuro da Ação Social através da Música na América Latina

Geoffrey Baker

Quando Gustavo Dudamel e a Orchestra Juvenil Simón Bolívar fizeram sua estreia no Proms em Londres em 2007, eu estava na plateia. Imediatamente depois disso, eu decidi estudar o fenômeno. Rotulado como “O milagre musical venezuelano”, o El Sistema é um programa de treinamento de orquestra juvenil que começou em 1975, e hoje consiste em mais de 400 escolas de música e um milhão de participantes, de acordo com dados oficiais. Operando sob o lema “ação social através da música,” ele recebe apoio generoso do governo venezuelano e de bancos internacionais de desenvolvimento na premissa de que é na verdade um programa social revolucionário, ao invés de um programa musical, que resgata centenas de milhares de crianças da pobreza e de uma vida de crime. Ele tem sido massivamente promovido na mídia internacional, a qual comparou seu fundador José Antonio Abreu a Mahatma Gandhi, Nelson Mandela e Madre Teresa. Programas inspirados pelo El Sistema têm se espalhado por mais de 60 países. Em 2010, eu cheguei na Venezuela entusiasmado para testemunhar o “milagre” em primeira mão. O que eu encontrei durante o ano de trabalho de campo foi uma surpresa, para se dizer o mínimo.

Eu irei resumir minhas descobertas bem brevemente, já que elas foram publicadas em 2014 no meu livro *El Sistema: Orchestrating Venezuela's Youth* (El Sistema: Orquestrando a Juventude da Venezuela) e em um número de artigos desde então. Minha crítica tinha uma vertente prática, a qual considerava as formas que o programa funcionava e não funcionava: por exemplo, as práticas europeias antiquadas; o foco no treinamento técnico estreito ao invés de uma educação artística completa e social; e a agenda de trabalho punitiva que viu a orquestra Simón Bolívar ter o apelido de “Orquestra de la Esclavitud Venezolana”, ou seja, Orquestra Venezuelana de Escravidão.

O seu fundador, Abreu, revelou-se um político Maquiavélico e maestro autoritário da velha escola. Sua complexa personalidade foi capturada pelo apelido “El Ogro Filantrópico”, o ogro filantrópico. Alegações e rumores de corrupção envolviam sua família, o governo ao qual ele servia, e até mesmo o próprio Abreu. Uma investigação em 1990 foi intitulada “Abreu e sua partida secreta”. O desenho que o acompanhava ilustrava seu amor pela mídia, um amor que era supostamente consumado

pelos incentivos financeiros. Em 2007, o Inter-American Development Bank (IDB) (Banco Interamericano de Desenvolvimento) declarou que o El Sistema urgentemente precisava se descentralizar, e emprestou ao programa 110 milhões de dólares para construir sete centros regionais. Treze anos mais tarde, nenhum deles havia sido construído. Abreu declarou que, desde o seu lançamento em 1975, o objetivo fundamental do El Sistema havia sido “quebrar o ciclo vicioso da pobreza “ e “resgatar crianças da marginalidade”. Entretanto, a constituição do El Sistema, publicada em 1979, não menciona pobreza, ou marginalidade ou uma missão social, e não existe evidência sólida do impacto social sobre os participantes.

De uma perspectiva ideológica, a visão de Abreu sobre música e sociedade revelou-se muito conservadora. Ele tinha ligações com os políticos controversos da direita, incluindo o antigo ditador Marcos Pérez Jiménez, e com a ala mais conservadora da Igreja Católica. O El Sistema se baseia em uma representação conservadora de pobreza como o resultado de déficits pessoais e uma narrativa de salvação colonialista encapsulada em sua visão oficial: “resgatar crianças e jovens de uma juventude vazia, desorientada e desviada”. Na visão de Abreu, os pobres são estigmatizados como pessoas sem cultura e identidade, e as questões estruturais com as quais eles lidam são ignoradas. Abreu foi uma figura autocrática, obcecado com a noção de disciplina, e o El Sistema reverencia a figura do maestro onipotente do sexo masculino. Gisela Kozak Rovero descreveu isso como “um tipo de irmandade do sexo masculino da Ordem dos Templários da música clássica, com Abreu como o centro da seita”. Em resumo, o El Sistema está longe de ser o programa social revolucionário imaginado pela mídia global. A estória do “milagre musical venezuelano” se revelou um grande mito. O milagre real é uma instituição tão problemática ter se tornado mundialmente famosa.

Nos últimos anos, as descobertas do meu livro têm sido endossadas por vários outros estudos. A maior avaliação quantitativa do El Sistema, conduzida pelo IDB, estimou o índice de pobreza entre aqueles inscritos no El Sistema em 17 por cento, enquanto o índice de pobreza nos estados nos quais eles viviam era de 47 por cento. Em outras palavras, o programa parecia excluir os pobres ao invés de incluí-los. O estudo também não encontrou prova convincente que o El Sistema impulsionou habilidades ou vínculos sociais. Uma avaliação externa do El Sistema de 1997 também reapareceu, identificando dominação, humilhação e assédio como características da prática pedagógica do programa.

Ainda que eu tivesse me desiludido com o El Sistema, eu fiquei ainda mais desiludido pelas respostas para toda essa pesquisa. Enquanto acadêmicos individuais responderam positivamente, a comunidade

internacional do El Sistema me excomungou e desde então fazem de conta que nada dessa pesquisa existe. Esse trabalho tem sido amplamente ignorado pelo setor da música e ainda foi atacado ou negligenciado pela maior parte da mídia. A jamanta El Sistema apenas passou. Como é que uma estória com tanta falha retém tanta impressão globalmente?

Essencialmente, as razões são bastante óbvias. Muitas instituições e indivíduos proeminentes haviam investido pesadamente no mito naquela época. Uma indústria global do Sistema havia emergido entre 2007 e 2014. Não é de se admirar que um questionamento crítico não seja bem-vindo. Mark Rimmer disse em um artigo a ser publicado que o El Sistema tinha se tornado “Grande demais para (parecer) falhar”.

O mito do El Sistema também concorda com a ideologia dominante sobre o impacto social positivo das artes. A estória do El Sistema pode ser uma fantasia, mas ela soa como se devesse ser verdadeira e muitas pessoas adorariam que o fosse. A resiliência do mito não pode ser reduzida apenas a um interesse próprio, então crer nele faz sentido dentro do atual clima ideológico.

Alguns proeminentes jornalistas de música clássica tiveram um papel importante: eles abraçaram e elaboraram a estória do milagre por anos e ficaram insatisfeitos pelo questionamento. De acordo com uma crítica longa e proeminente no *The New York Times*, o pecado principal do meu livro não era que ele estava errado, mas que ele era “deprimente”. Isso aponta para o papel que o El Sistema teve na imaginação da música clássica: uma fonte de inspiração e um símbolo de esperança e ressurreição – para a sociedade, mas acima de tudo para toda a música clássica por si só. Alguns guardiães não estavam preparados para desistir dessa estória edificante. Mas algumas universidades também tiveram um papel problemático, saudando o El Sistema como um sucesso, procurando por alianças com os programas do El Sistema e concedendo a Abreu doutorados honorários apesar da falta de resultados comprovados. Pesquisadores não passam sem culpa também: muitos confiaram na mídia e em fontes de ativismo e ignoraram extensões de literatura acadêmica relevante.

Em resumo, a narrativa mitológica é carregada de força, apesar das evidências contrárias a esta. O El Sistema pode ter sido (nas palavras do jornalista venezuelano Ibsen Martínez) “uma exploração em andamento, um vasto embuste populista, proveniente de um estado de petróleo venezuelano corrupto”; ainda assim era também um tópico sobre o qual era extremamente difícil de se ter uma discussão pública honesta e o programa reteve a maior parte de sua fama e visibilidade. Com o setor de música clássica e a mídia alinhada contra, em 2015 era como se a pesquisa crítica tivesse alcançado um impasse.

Nos anos 80 e no início dos anos 90, a cidade de Medellín na Colômbia era um centro para tráfico de cocaína no meio de um conflito nacional e era considerada a capital do crime do mundo. Em 1997, com o objetivo de reverter as fortunas da cidade, o governo municipal adotou um plano de desenvolvimento estratégico conhecido como “urbanismo social”. Construíram teleféricos e parques bibliotecas, projetados por arquitetos vanguardistas, em alguns dos bairros mais carentes da cidade. Eles também investiram na Red de Escuelas de Música de Medellín – Rede de Escolas de Música de Medellín. A Rede foi fundada em 1996 e consiste em 27 escolas de música que historicamente focaram nas orquestras sinfônicas e bandas civis. A maioria das escolas foi estabelecida em bairros populares no fim dos anos 90 em resposta ao problema da violência. A Rede serve aproximadamente 5000 estudantes e é definida como um programa social, com o propósito de promover coexistência. A cidade se tornou famosa mundialmente como um exemplo de renovação urbana e foi rotulada de “O milagre de Medellín”. A Rede se tornou conhecida como “a nova imagem de Medellín para o mundo”.

Fascinado por essa cidade e por seu programa de música, eu comecei a formular um projeto de pesquisa. Em 2017-18, eu passei um ano fazendo trabalho de campo em Medellín. Os resultados dessa pesquisa serão publicados em formato de livro em 2021.

Eu descobri importantes similaridades entre a Rede e o El Sistema. O criador da Rede, Juan Guillermo Ocampo, entrou em contato com Abreu desde o começo e durante os primeiros anos, professores venezuelanos viajavam regularmente para Medellín para dar seminários intensivos. A Rede era como um filho adotado do El Sistema. Então não vai te surpreender se você escutar que nem tudo era cor-de-rosa. Documentos internos revelaram certos problemas recorrentes, tais como desarmonia, competição e egoísmo. O primeiro diagnóstico em 2005 foi conclusivo: uma alta porcentagem de estudantes avançados mostrando arrogância, exclusão em relação a seus colegas e uma falta de respeito por seus professores. Ademais, a Rede não tinha estratégias ou atividades destinadas a abordar estes problemas. Isso foi uma bomba, considerando que o programa foi fundado pela cidade para promover coexistência. Um outro documento interno de 2012 explica o contraste entre a *teoria* de que música gera valores positivos e a *realidade* de divisões sociais, rivalidades e atitudes negativas que foram encontradas dentro do programa. Até mesmo estudantes de sucesso algumas vezes tinham atitudes ambivalentes em relação ao programa, um tipo de relação de amor e ódio que eu

também encontrei na Venezuela. Eles viram a sua participação na Rede como uma experiência determinante em suas vidas, mas eles também se lembraram de uma atmosfera pesada e de professores autoritários que gritavam, insultavam e humilhavam os alunos.

O meu campo de trabalho me levou a refletir mais sobre a ideologia fundamental de ação social através da música. Abreu imaginou que “quando [uma criança] tem três anos de educação musical, ele toca Mozart, Haydn, assiste uma ópera: que a criança não aceita mais a sua pobreza, ele aspira deixá-la para trás e acaba a conquistando”. Abreu argumentou que ao aplicar disciplina orquestral aos “grupos mais vulneráveis no país”, levou à redução de problemas sociais.

Existem grandes problemas com esta narrativa. Primeiro, ela é baseada numa ideologia contestada que liga problemas sociais com déficits individuais (uma falta de aspiração e visão). Entretanto, sociólogos geralmente atribuem pobreza e violência a causas estruturais, especialmente desigualdade. Consequentemente, estes problemas dificilmente irão mudar apenas pela “correção” do comportamento individual. Segundo, é altamente questionável se os grupos mais vulneráveis ou marginalizados na sociedade são a fonte principal de tais problemas sociais. Elites sociais têm um controle desproporcional sobre forças estruturais que produzem violência e crime. O ex-prefeito de Medellín, Alonso Salazar, disse que os ricos, e não os pobres, tinham a maior responsabilidade pela “ruína moral” da cidade. Terceiro, ação social através da música frequentemente não alcança os grupos mais vulneráveis. A avaliação mais recente do El Sistema encontrou um índice de pobreza baixo dentre aqueles que se inscreveram. Uma avaliação da Rede em 2005 descobriu que os alunos vinham de lares ligeiramente melhores e mais educados do que a média. A pesquisa de Gabriela Wald sobre programas similares em Buenos Aires revelou que os estudantes que prosperavam vinham de famílias mais economicamente estáveis. Mais ainda, ela descobriu que estes jovens tinham uma visão de mundo do “nós versus eles”: um claro senso de diferença e de distância do “problema” dos seus colegas. Em outras palavras, os programas não transformavam a juventude mais vulnerável, assim como eles também promoviam uma válvula de escape para a juventude relativamente favorecida, exacerbando a distância entre os dois grupos.

Sendo assim, existe um problema duplo aqui e eu vou usar os termos que meus colaboradores usaram, em grandes aspas: os estudantes destes programas são geralmente “crianças boas”; e eles também são construídos como “boas crianças” ao longo de sua participação nos programas. Eles aprendem a se ver como diferentes e superiores. O que é produzido não é tanto coexistência mas sim diferenciação social.

Nós também descobrimos que estudantes de música de sucesso eram frequentemente socializados nos valores do programa por suas famílias antes de se matricular e recebiam um apoio familiar considerável durante seus estudos; conseqüentemente, as escolas de música de certa forma dependiam das famílias. A pesquisa de Alejandro Cid sobre um programa extraclasse em um bairro marginal de Montevideo descobriu uma forte correlação entre o seu impacto nas crianças e o compromisso, aspiração e capital cultural de seus pais. Isso sugere uma dinâmica que é um contraste direto à teoria do El Sistema, a qual diz que a mudança social passa do programa para a criança e então para a família e a sociedade em geral. Existe maior evidência de uma dinâmica oposta: que valores da família são a força primária que modela a criança, e que as escolas de música dependem destes valores e do apoio dos pais para funcionar adequadamente. Ao invés de resgatar e transformar os mais vulneráveis, estes programas reforçam e dependem dos valores de uma fração da classe popular com aspirações educacionais e compromissadas com a educação de suas crianças.

Vamos agora deixar para trás os milagres e os mitos e começar a olhar para algum progresso. Eu estou intrigado pelas diferenças assim como pelas similaridades entre a Rede e o El Sistema. Enquanto o El Sistema foi liderado por Abreu por 43 anos, em 2004 o gabinete do prefeito removeu o fundador do Rede, Ocampo, e tomou o programa dele. Desde então, a Rede passou por cinco mudanças de diretor. Com a primeira mudança, a ligação com a Venezuela foi quebrada, e um time social foi criado. A cada transição, tem ocorrido um processo de reflexão autocrítica: avaliando os pontos fortes e as fraquezas do programa e implementando mudanças. Como resultado, existem muitos relatórios internos que relatam os problemas do programa. Sempre, o novo diretor e o time social argumentaram que a Rede está focada demais nos resultados musicais e, como um programa social fundado publicamente, ele tem que levar o lado social mais seriamente. Nos últimos anos, tem havido tentativas consistentes de suavizar a cultura disciplinar intensiva da música clássica que a Rede herdou do El Sistema, que está em tensão com sua missão social. O resultado é que o programa tem estado sujeito a muito mais escrutínio, debate e reforma do que a versão venezuelana. Se os dois programas tinham problemas similares, eles tomaram caminhos diferentes.

O quinto líder assumiu apenas 6 meses antes da minha chegada em Medellín, então, o meu ano de trabalho de campo coincidiu com um desses períodos de reflexão e mudança. A proposta do novo diretor e coordenador pedagógico focou em dois temas relacionados: identidade e diversidade. Eles criticaram a ênfase histórica da Rede nos formatos e repertórios clássicos. A resposta deles era promover uma quantidade

maior de música colombiana e para focar mais em seus instrumentos e aspectos técnicos e estilísticos. Eles defenderam uma relação horizontal entre música colombiana e a tradição sinfônica europeia que havia historicamente dominado o programa.

A maioria dos alunos, e mesmo muitos dos professores, estavam com medo de tocar sem a música escrita. Os novos diretores eram compositores, arranjadores (orquestradores) e improvisadores. Então, surpreendentemente, criatividade era um foco central na nova visão deles. Eles também destacaram que criatividade é uma habilidade essencial para a vida e trabalho no Século XXI.

Em 2018, a Rede saiu em turnê pelos Estados Unidos. Mas esta foi uma turnê atípica. Ao invés de levarem uma orquestra sinfônica, eles criaram um novo conjunto híbrido, com instrumentos e músicos de diferentes gêneros. Violoncelos e oboés se alinharam juntos com bandoneon, guitarra elétrica, cordas andinas e percussão colombiana. O experimento mais significativo, entretanto, foi que os próprios estudantes compuseram a música. Eles foram divididos em dois laboratórios, um focou nos meios alternativos de produção de som e o outro nas abordagens interculturais para a música. Os alunos escreveram uma longa composição que expressava a própria visão deles de sua cidade.

Um outro foco crítico foi a necessidade de criar mais espaços para reflexão e participação. Os alunos tocaram em conjuntos grandes, mas historicamente eles haviam tido um papel mínimo nos processos reflexivos e de tomada de decisão; conseqüentemente, o seu grau de participação foi limitado. Então, em 2018, a Rede adotou uma metodologia de aprendizado baseado em projetos. Cada escola e conjunto desenvolve um projeto central, construído em uma forma participativa entre estudantes e professores. Existem projetos que focaram na história e cultura local e em questões ecológicas. Esta nova forma de trabalhar é baseada na ideia de que a participação total requer muito mais do que apenas tocar música.

Em 2018, o time social foi reconfigurado como um time territorial. Essa decisão foi baseada no diagnóstico de que muitas das escolas de música tinham pequena ou nenhuma conexão com outros grupos ou organizações culturais em seus bairros; eles eram como ilhas ou bolhas na cidade. O time territorial teve a intenção de ajudar escolas a conhecerem o território que as cercava, a se conectarem e colaborarem, e ouvirem mais as paisagens sonoras dos bairros de Medellín: música colombiana, tango, salsa, rock, hip hop, etc.

Assim, a Rede estava repensando ação social através da música pensando de uma forma mais especial e política, focando mais na sua conexão e no impacto no bairro, incluindo a comunidade geral que não

tem nenhuma conexão direta com o programa. Ao invés de tratarem jovens como um problema a se resolver ou como criminosos em potencial a serem salvos, ela agora os via como sujeitos políticos em treinamento e possíveis agentes de mudança. O time social estava particularmente preocupado com a “subjetivação política” de alunos e a necessidade de dar a eles uma voz de verdade na tomada de decisão.

A nova abordagem territorial foi em parte uma tentativa de superar a construção de uma dicotomia social do “nós e eles”, músicos e não-músicos, “crianças boas” e “crianças ruins”. O time social buscou estourar a “bolha” criada pelo programa, a qual separava estudantes de música de seus colegas na comunidade. Isso implicava em uma visão diferente de ação social através da música, não baseada em uma narrativa de salvação individual e ligação de grupo, mas, ao invés disso, de perguntar qual é a responsabilidade de estudantes de música para com o resto da sociedade? Para com “aqueles de lá” e não apenas “a gente daqui”?

Resumindo, a diversificação da Rede surgiu da reflexão autocrítica e foi baseada na leitura crítica da história da educação musical na Colômbia e na adoção da noção de interculturalidade. Ela se dirigiu às fraquezas no modelo herdado do El Sistema, tais como eurocentrismo, disciplina excessiva, falta de criatividade, falta de voz do aluno e uma característica de isolar jovens ao invés de envolvê-los com realidades sociais.

Um dos aspectos mais interessantes do meu tempo em Medellín foi que a liderança da Rede me aceitou no programa. Nós desenvolvemos uma relação saudável e um diálogo construtivo. Dois anos depois do impasse de 2015, uma nova perspectiva de colaboração se abria. Eu trabalhei particularmente próximo ao time social, acima de tudo na questão da educação musical e cidadania. Nós desenvolvemos cidadania artística dentro de uma prioridade estratégica para o programa e eu foi convidado a fazer duas apresentações para a Rede.

Entretanto, também existem grandes desafios para reformar. Um é a resistência interna. Essa resistência tinha raízes práticas parciais: muitos professores haviam recebido treinamento no estilo conservatorial em universidades locais e não tinham muitas ferramentas para a nova abordagem baseada na diversidade, criatividade, participação e conexão territorial. Mas havia também resistência ideológica, enraizada em desacordos fundamentais sobre o que ação social através da música significa.

A Rede revela dois conceitos principais conflitantes. Por um lado, a visão de que a educação musical resolve problemas sociais sozinha. Por outro lado, a opinião de que a educação musical pode melhorar alguns problemas, mas também gerar outros, significando que formas compensatórias de ação não-musical (tais como workshops) também são requeridas. A tensão entre estas duas visões tem dificultado a mudança.

Na sua primeira fase, o programa adotou a visão do El Sistema de que educação musical é ação social. Quando eles mudaram os operadores em 2005, a Rede reconheceu que alguns alunos sofriam de problemas psicológicos, então eles contrataram psicólogos para prover cuidado individual. Então houve uma mudança no foco para problemas e soluções coletivas, logo um time psicossocial ofereceu workshops e treinamento para o programa inteiro. Então o foco mudou para um socioafetivo e houve um esforço maior para integrar desenvolvimento social no currículo musical. Quando eu cheguei, o time social estava focando primariamente na pesquisa, como parte da análise crítica promovida pela nova liderança. E no meio do meu trabalho de campo, o time social se tornou um time territorial.

Então, nos últimos vinte anos, a Rede adotou seis abordagens diferentes em direção à ação social através da música. Hoje, essas abordagens coexistem no programa na forma de funcionários sendo contratados em diferentes fases; mas eles também competem e por detrás da retórica otimista sobre transformação social, o social emerge como uma fonte principal de tensão. No início, o trabalho psicológico era completamente separado do treinamento musical. Mas como o time social chegava mais perto da linha de frente musical, os problemas cresceram. Uma vez que o time começou a organizar atividades durante o ensaio, tensões começaram a surgir e elas pioraram quando o gerenciamento inseriu um componente socioafetivo no currículo musical. Uma proporção significativa dos funcionários musicais começou a ver qualquer atividade liderada pelo time social como trabalho extra, uma distração ou perda de tempo. As tensões ao redor do objetivo central do programa e as discordâncias sobre como melhor alcançá-lo complicaram significativamente o processo de repensar a ação social através da música em Medellín.

Existem também obstáculos externos para mudar. O El Sistema ainda tem muita influência internacional e a sua ênfase está na continuidade ao invés de mudança. Eles também têm o apoio de organizações como a Fundação Hilti (the Hilti Foundation), o IDB e as Ações Unidas, os quais têm investido pesadamente na promoção do modelo conservador venezuelano e em programas que os seguem. As maiores organizações internacionais e multinacionais no campo são frequentemente um contrapeso para a reforma.

Um outro problema tem a ver com a construção e circulação de conhecimento. Informações sobre criticismos e mudanças têm sido pouco disseminadas. Em contraste, a narrativa mitológica está em todos os lugares, espalhada pelo El Sistema e seus poderosos apoiadores, incluindo a mídia. Como resultado, poucas pessoas sabem que a mudança é necessária e já está acontecendo em alguns lugares, e o modelo antigo ainda está amplamente sendo tratado como um exemplo para o mundo, apesar de suas falhas.

Uma das características definidoras da ação social através da música é a grandiosidade de seu discurso. Existe uma lacuna persistente e difundida entre realidades complexas e os discursos exagerados que as cobrem. Esse excesso retórico tem moldado profundamente a política pública e a compreensão internacional, e serve como outro freio na reforma.

Um tema central do meu novo livro é ambiguidade e ambivalência, e eu esboço abordagens contrastantes e possivelmente contraditórias para o futuro do campo de ação social através da música (ASAM). Por um lado, eu olho para perspectivas de mudança ou reforma no futuro. Eu foco em cinco tópicos que requerem atenção especial no meu ponto de vista:

- **O social em ASAM.** É necessário que haja uma consideração mais profunda sobre o que “social” significa e a relação entre práticas musicais e objetivos sociais.

- **Recolonizar ou descolonizar o ouvido?** Eu argumento que o El Sistema constitui uma recolonização do ouvido na América Latina e que o campo precisa levar em consideração o pensamento descolonial da educação musical.

- **As políticas da ASAM.** O El Sistema sempre desencorajou a discussão sobre políticas, mas a ASAM é uma prática política e requer análise através de lentes políticas. Hoje, o El Sistema está completamente imbricado com o governo venezuelano.

- **Cidadania.** Eu argumento que a formação de cidadania deve ser colocada mais centralmente na ASAM, o que significa menos declarações vagas sobre forjamento de bons cidadãos e mais engajamento com a pesquisa sobre a cidadania e as artes.

- **Demografia e direcionamento.** Eu argumento que a ASAM produziria os maiores benefícios sociais se ela focasse na parte superior e inferior do espectro socioeconômico – naqueles que determinam o *status quo* e naqueles que são os mais desfavorecidos por ele. Atualmente, entretanto, seu principal eleitorado parece estar em algum lugar intermediário enquanto a ASAM é oferecida como um programa voluntário.

Por outro lado, eu também exploro desafios e dilemas de um tipo mais conceitual ou filosófico que implica em uma necessidade de uma abordagem mais revolucionária. Para os críticos ideológicos da ASAM, reformar as práticas não é a solução, porque o problema é o pensamento por trás do campo. Eu foco em três dilemas principais:

- Um levantamento por John Sloboda. A música constitui um meio efetivo e eficiente de enfrentar problemas sociais? Ela é o melhor uso de fundos públicos e sociais privados? Ou deveríamos considerar abandonar a música em alguns casos? Existem alguns críticos que argumentam que tais programas não somente deixam problemas sociais estruturais intocáveis, mas também proveem um “véu de cultura” atraente (Owen Logan) que obscurece os trabalhos reais da sociedade e inibe a mudança social.

- Um levantamento por Guillermo Rosabal-Coto. A própria ideia de ASAM é colonialista? Para Rosabal-Coto, a educação musical eurocêntrica na América Latina está inevitavelmente maculada por sua fundação em um conceito colonialista do sujeito como deficiente ou defeituoso e carente de correção e redenção. Nessas circunstâncias, a ASAM pode não ter validade como um conceito.

- Um levantamento pela leitura que Alexandra Kertz-Welzel faz dos escritos de Adorno sobre educação musical. Mantendo a assimilação desta pelo Terceiro Reich da Alemanha, Adorno argumentou que a educação musical idealista e acrítica com objetivos utilitários era inerentemente perigosa, já que era suscetível à apropriação por regimes autoritários. Eu argumento que a apropriação do El Sistema pelos governos de Chávez e Maduro provê um exemplo moderno do argumento de Adorno. Em outras partes da América Latina, também, a ASAM tem sido subordinada aos interesses de políticos e corporações. Novamente, o conceito de ASAM propriamente dito pode ser suspeito.

Eu termino convidando o leitor a imaginar uma ASAM para o futuro, uma que seja:

- **Latino Americana.** Alguém que aproveite da música da região, mas também de sua epistemologia musical (aqui eu fui influenciado pelo trabalho de um outro palestrante convidado, Favio Shifres). Com o que o método de ASAM Latino Americano parece ser? Uma “Música do Oprimido” inspirada por Boal ao invés de por Abreu?

- **Orientada socialmente.** E não uma que comece com uma prática musical fixa (a orquestra sinfônica) e que tome o social como uma forma de justificativa, financiamento, reprodução e marketing; mas, ao invés disso, uma que comece com objetivos sociais e tome a música (de qualquer tipo que seja) como o meio para se chegar lá.

- **Emancipadora.** Desde o Século XVI, a educação musical no estilo europeu tem tido um papel de pacificar e ordenar a sociedade Latina Americana. Para os colonizadores espanhóis, isso foi uma ferramenta de controle social e nas mãos de Abreu isso permaneceu do mesmo jeito. Eu convido o leitor a imaginar uma ASAM que procure liberar ao invés de disciplinar; uma que veja a juventude em termos de potencial e criatividade ao invés de um vazio, desvio e desorientação; uma que trate a educação musical não como uma ferramenta para dobrar a juventude com normas sociais, mas ao invés disso para refletir sobre as normas e, se necessário, questionar essas normas.

- **Realista.** Uma que evite o idealismo e a grandiosidade do El Sistema, mas que, ao contrário, nomeie e se engaje com problemas reais. Uma focada nas intervenções sociais e urbanas, e não em pensamentos mágicos sobre o poder da música. Uma que seja realista sobre as possibilidades e limitações da educação musical.

- **Se encaixe no Século XXI.** O El Sistema é um modelo dos anos 70 baseado nas práticas de educação musical e de desenvolvimentismo modernistas do meio do Século XX, indo dos conservatórios do Século XIX às missões religiosas do Século XVI. É hora de se ter um novo modelo.

Como mencionado acima, um dos meus temas centrais é a ambiguidade. A Rede é ambígua: ela tem passado por processos de autocritica e mudança desde 2005; mas ela ainda está atrasada, atrás de outros modelos de música e de educação em arte, e ainda lida com muitos obstáculos para se reformar. O campo de ASAM também é ambíguo: existem programas como o da Rede que estão se distanciando, eles mesmos, do modelo conservador do El Sistema, mas o próprio El Sistema permanece como uma poderosa influência e seu modelo atrai grandes patrocinadores e políticos. Eu vejo uma batalha por uma alma da ASAM na América Latina, entre tendências progressivas e conservadoras dentro deste campo.

A ASAM funciona? A evidência é mista e não muito convincente. A ASAM deveria ser reformada? Ou críticas ideológicas colocam pontos de interrogação na iniciativa inteira? Até onde a reforma é possível? Existem muitos obstáculos: ainda existe muita estagnação e resistência para mudar; ainda é difícil ter discussões públicas honestas e realistas sobre este tópico; ainda existem muitas portas que estão firmemente fechadas para mim e quem quer que seja que pense como eu. Mesmo assim ainda existem algumas pessoas, como meus colegas em Medellín, que estão se esforçando para melhorar esse modelo. Existem razões para otimismo cauteloso ao redor da Rede, o que mostra que mudança é possível, senão fácil. Talvez o futuro seja mais brilhante.

Isso me leva a algumas conclusões, ou, talvez, a algumas exortações:

- **É importante não tomar a estória da ASAM como valor nominal.** Muitas informações enganosas circulam sobre a ASAM, provenientes de organizações, fundadores, políticos, músicos e mídia. Projetos individuais de ASAM podem ter efeitos positivos, mas isso não pode ser dado como certeza; e o impacto dessa ideologia sobre a educação musical e a sociedade como um todo merece mais análise. Precisamos cavar mais profundamente.

- **Pesquisa crítica sobre ASAM é essencial, não apenas avaliação.** Precisamos submeter narrativas e práticas dominantes à análise rigorosa e independente. Nós precisamos olhar cuidadosamente para os pontos de partida, e não apenas avaliar os resultados. Isso significa enfrentar mitos, os quais podem ser desconfortáveis para muitos e tornar o pesquisador impopular. Mas uma perspectiva crítica é essencial para a pesquisa que busca melhorar as práticas de educação. Como o escritor de tecnologia e músico Jaron Lanier diz em um documentário recente chamado *The Social Dilemma (O Dilema Social)*, “É a crítica que leva à melhoria. São os críticos que são os otimistas de verdade”.

- **Nós devemos abraçar a ambiguidade da música.** Eu sustento não “o poder da música,” aquela formulação dominante e influente, mas, ao invés disso, a ambiguidade da música ou uma musicologia ambivalente. E isso não é uma crença negativa ou deprimente. É apenas pela compreensão da ambiguidade da música – sua capacidade de prejudicar ou fazer coisa alguma – que nós podemos totalmente compreender e buscar seu potencial positivo. Ambivalência é uma postura construtiva. Ela combate complacência. Ela encoraja uma pessoa a prestar mais atenção ao *o que e ao como* da educação musical, a se lembrar que resultados positivos nunca são certos e devemos conseqüentemente sempre lutar para tê-los. Na Rede, a ambivalência catalisou processos sucessivos de reforma. Mais ambivalência é necessária se a ASAM vai lutar consigo mesma para se manter longe da estagnação induzida pelo idealismo do El Sistema.

- **Nós precisamos defender debates mais públicos, críticos e honestos sobre a ASAM.** Atualmente existe uma lacuna considerável entre pesquisa e discurso público. Pode-se ler debates críticos e inteligentes sobre desenvolvimento e ajuda além-mar em

meios de comunicação de alta qualidade, mas mesmo assim eles frequentemente ainda fornecem estórias românticas de milagres quando o assunto é música. Mitos têm valor estratégico para os setores da música e da arte; pode-se então facilmente compreender por que estórias de boas notícias são atraentes, até mesmo vitais. Mas o que o setor ganha por um lado (recursos financeiros, publicidade) ele perde por outro (estagnação de prática e conhecimento). O El Sistema provê um bom exemplo, resistindo à reforma e ignorando novas correntes em educação e desenvolvimento. Essa não é uma história de boas notícias.

**- Nós precisamos de mais conexão entre pesquisa crítica e prática neste campo.** Esta é uma fraqueza importante do El Sistema e da ASAM mais geralmente, e abordá-la seria um grande passo para frente. Nós precisamos mudar da prática baseada em mito para a prática baseada em pesquisa. Em Medellín, eu aprendi que colaboração entre pesquisadores críticos e praticantes é possível quando os próprios líderes do programa estão comprometidos com o pensamento crítico. Os líderes da Rede viram problemas no programa e quiseram mudá-los. Isso significou que eles conseguiram ver um pesquisador como um aliado em potencial ao invés de uma pedra no sapato deles.

A ASAM poderia se beneficiar muito mais deste tipo de conexão entre pesquisa e prática. Esta é uma missão que estou agora abraçando. A ecologia do setor da música é muito carregada de estórias de mitos e utopias, as quais geram financiamento, publicidade e público; mas também existem organizações e indivíduos promovendo mais diálogo entre pesquisadores críticos e praticantes. No campo prático, eu levantei o exemplo da Rede, mas eu também poderia apontar o programa francês Démos, o qual me convidou a me juntar ao seu comitê científico. No campo da pesquisa, o SIMM (Social Impact of Making Music – Impacto Social do Fazer Musical) é uma organização que tem realizado conferências e seminários regulares para promover pesquisa crítica e sua conexão com a prática. Eu sou membro do conselho fundador e esta é uma organização com a qual eu sou muito comprometido. No campo do financiamento, um novo beneficente chamado Agrigento está apoiando indivíduos e projetos-pilotos que estão se esforçando para estabelecer conexões entre pesquisa e prática. Eu sou o Chefe de Pesquisa da Agrigento. Isso, eu acredito, é o que é necessário para trabalhar rumo a: mais espaços de engajamento entre pesquisadores críticos e músicos, líderes de programas, investidores e aqueles que criam diretrizes.

Então, enquanto minha trajetória desde 2010 começou com uma longa curva decrescente, quando eu descobri tanto os problemas com o El Sistema quanto o desinteresse do setor da música em relação a conhecê-los, nos últimos cinco anos eu tenho estado em um balanço ascendente. O exemplo da Rede ilustra que existe algum tipo de movimento no campo da prática, longe do problemático modelo do El Sistema. E o impasse de 2015 – a oposição e impossibilidade de comunicação entre a pesquisa crítica e a prática – deu lugar a alguns espaços para diálogo e troca. Nem tudo é cor-de-rosa, a ambiguidade ainda está lá; mas, eu também vejo alguns indivíduos e organizações começando a tomar questões chave seriamente. A ASAM não vai desaparecer, muito pelo contrário, está crescendo; e o pensamento crítico sobre música, educação e sociedade não está acabando também; então, por que não colocar nossas energias por trás da cooperação?

### ***Coda: Covid-19 e o movimento “Black Lives Matter”***

Os eventos de 2020 intensificaram a saliência de três questões que emergiram da minha pesquisa na Colômbia em 2017-18: A ênfase da ASAM em conjuntos grandes (particularmente a orquestra), seu foco no treinamento clássico pré-profissional e seu eurocentrismo. A Covid-19 colocou conjuntos musicais grandes em risco, e está colocando estresse extra na profissão de música clássica em muitas partes do mundo, levantando mais questões sobre a oportunidade de treinar grandes números de jovens que vêm de circunstâncias econômicas modestas para esta carreira. O movimento “Black Lives Matter”, enquanto isso, colocou a descolonização numa posição muito mais alta no objetivo da educação musical e da música clássica. Em outras palavras, eventos recentes adicionaram urgência a três perguntas que já estavam pedindo atenção antes de 2020. As nuvens negras deste ano podem conseqüentemente ter um lado bom para a ASAM, se o campo estiver disposto a tratar as perturbações (interrupções) como um estímulo para adaptar, ao invés de se agarrar na ideia de retornar para a velha normalidade o mais rápido possível.

O novo livro de Geoffrey Baker sobre ação social através da música será publicado pela Editora Open Book Publishers em 2021. Ele irá aparecer como um livro de acesso aberto (download gratuito). Por favor, visitem <https://www.openbookpublishers.com/> para mais informações.

# Lenguaje musical y soberanía epistémica: desafíos educacionales y epistemológicos

Favio Shifres

## *Introducción*

Existe en la mayoría de los programas de formación musical una asignatura que, aunque reciba diferentes nombres, por su contenido específico puede ser denominada Lenguaje Musical. A diferencia de los cursos destinados a desarrollar la ejecución musical, esta asignatura propone que los estudiantes puedan conocer una serie de conceptos y dispositivos para acceder a la música a través de la notación y comprender los fundamentos teóricos que sostienen las razones por las que un enunciado musical es inteligible. Probablemente es por similitud entre estos objetivos y los de las asignaturas que estudian la lengua en la escuela general que esta asignatura se denomina así: Lenguaje Musical. La materia recoge muchos contenidos que en la formación tradicional de los conservatorios proponían los cursos de Teoría y Solfeo incorporando fundamentos teóricos y metodológicos del Entrenamiento Auditivo. También es cierto que la denominación de Lenguaje Musical puede deberse al giro lingüístico que tuvo lugar en el abordaje de las artes hacia mediados del siglo pasado a partir del auge de la semiótica como marco para el estudio de las humanidades. De igual modo, este nombre puede estar influido por el paradigma lingüístico que, en esa misma época, influyó fuertemente en los estudios en psicología. No sé cuál será la razón, pero lo cierto es que la denominación no es inocente. Implica un poderoso posicionamiento epistemológico desde el que se concibe a la música como un lenguaje. Como veremos, esto tiene importantes consecuencias educacionales.

Aunque de ello no se hable demasiado, en los cursos de *Lenguaje Musical* suelen generarse muchas tensiones y conflictos que afectan tanto el nivel institucional, como las relaciones intersubjetivas entre profesores y estudiantes, y la propia experiencia subjetiva de todos ellos (MUSUMECI, 2005). Muchos estudiantes cursan esta materia de manera muy disociada con su vida y sus deseos musicales. A menudo, la materia se les presenta como un espejo que le muestra deficiencias propias, afectando su autoestima y su rendimiento en otras asignaturas. Para algunos estudiantes es muy fácil, para otros muy difícil. Entonces, la materia es vista como la medida de la capacidad musical, un indicador de las posibilidades de ser músico.

Por su parte, los profesores se enfrentan a las dificultades de los estudiantes de dos maneras diferentes. Algunos maestros consideran que los alumnos “no tienen oído”, “no afinan al cantar” y que por ello no pueden aprender. Algo en su propia naturaleza se lo impide. O suponen que los estudiantes no estudian, que no le dedican el tiempo suficiente, que tienen que entender que deben *entrenarse* más. En otros términos, no se hacen cargo del problema y lo delegan en alguna falta que es propia de los estudiantes. De este modo, dan sus clases sin considerar demasiado al que no logra alcanzar los objetivos fijados. Por el contrario, otros maestros asumen que el problema está en la enseñanza, y procuran renovar sus estrategias, indagan múltiples posibilidades de presentación de los contenidos, reúnen nuevos recursos, y asumen toda la responsabilidad del fracaso sentido.

Mi propósito en este trabajo es proponer que, independientemente del peso que esas cuestiones puedan tener en los problemas que se plantean en el aprendizaje del *Lenguaje Musical*, existen razones mucho más profundas a tener en cuenta. Estas razones tienen que ver con la noción misma de *lenguaje*, la epistemología que la sustenta en los modelos pedagógicos actuales y las implicancias que esta epistemología tiene en las relaciones entre docentes, estudiantes y objeto de conocimiento. Estas razones provienen del tratamiento de la música como lenguaje y de las formas de abordar el lenguaje en general en la educación. Y como veremos finalmente, se enlazan con cuestiones de poder que están en la base de cómo consideramos la educación en general.

### ***¿La música es un lenguaje?***

Desde una perspectiva psicológica, un lenguaje es un sistema cognitivo que permite comunicar entre las personas sus experiencias, ideas, estados internos y todo tipo de información proveniente del mundo. La lengua natural es el prototipo de tales sistemas. En tanto sistema cognitivo puede manifestarse a través de diferentes modalidades sensoriales (sonidos, gestos, marcas gráficas). La música también permite comunicar muchas cosas, sin embargo, la relación entre la lengua natural y la música no debería pensarse tan automáticamente. La música como sistema cognitivo cumple también funciones que no atañen al lenguaje (CROSS, 2010; DISSANAYAKE, 2014; TROPEA, SHIFRES y MASSARINI, 2014) y viceversa, el lenguaje permite comunicar cosas que para la música resultan imposibles. La relación entre música y lenguaje se ha abordado desde múltiples perspectivas<sup>1</sup> que no podré repasar aquí por razones de

1. Estos enfoques abarcan desde las neurociencias (PERETZ y COLHEART, 2003; PATTEL, 2008) y las ciencias cognitivas (REBUSCHAT et al., 2012), hasta la estética (PETROBELLI y ROSTAGNO, 2004), la semiótica (MONELLE, 2014) entre muchos otros.

espacio. Simplemente me detendré en analizar algunas consecuencias que tiene tomar esta relación como verdad de hecho sin reflexionar sobre ciertos aspectos que, al instalarse como verdades, tienen implicancias negativas en el logro de nuestros objetivos. Hablaré aquí de tres falacias.

### ***Falacia Cognitiva***

La primera falacia alude a que el lenguaje y la música, entendidos como sistemas cognitivos, son similares en sus rasgos definitorios. Estos rasgos son:

1. Constituyentes mínimos que provienen de una magnitud del sonido *discretizada* (BROWN, 2000). Esto implica que siendo una magnitud continua, la cognición humana la procesa como unidades discretas, a través del fenómeno de *percepción categorial*. En el lenguaje esas unidades son los fonemas. Estas unidades se combinan de manera infinita, dando lugar a una infinidad de cadenas de sonidos que pueden ser entendidas (si cumplen con los otros principios) como enunciados. Este es el nivel fonológico del análisis del lenguaje. En la música, estos constituyentes son los tonos musicales, que se presentan sobre las magnitudes discretizadas de *la altura* y de *la duración* del sonido (MERKER, 2002).

2. Luego esas unidades no se combinan de cualquier manera, sino que su combinatoria obedece a reglas. Es decir que hay una *composicionalidad gramatical* de los enunciados. Este constituye el nivel gramatical del lenguaje. En la música las gramáticas establecen reglas que dan cuenta de qué enunciados pueden ser considerados parte de un idioma musical (por ejemplo, del idioma de la *música tonal*) (LERDAHL y JACKENDOFF, 1983).

3. En tanto sistema cognitivo, es importante entender que el lenguaje (sus enunciados) son expresiones que se desarrollan en el tiempo, y que su inteligibilidad depende del tiempo. Es por esa razón que se considera el ritmo del lenguaje, con relación a la duración de las unidades y la intensidad (sonoridad) relativa de ellas. Esto constituye la *prosodia* del lenguaje. En música hablamos del ritmo musical (FITCH, 2012).

4. Finalmente, el sentido de un enunciado es el resultado de la combinación de los sentidos de los elementos que los componen. Así podemos hablar de que existe una “composicionalidad semántica” de los enunciados. Cada elemento aporta su significado, por lo que,

si cambia un elemento cambia el significado de todo el enunciado. Este constituye el nivel semántico del lenguaje. En la música este plano es ampliamente discutido (por razones de espacio no podremos explayarnos en esto aquí) (IGOA, 2010).

Sostengo que esto es una falacia porque estas cuatro similitudes tienen importantes restricciones. Aunque no es posible aquí desarrollar en extenso cada una de ellas, en principio, que: (i) la discretización de las alturas y las duraciones no son condición necesaria para la existencia de la música; (ii) no está comprobado que la composicionalidad gramatical tenga la misma importancia en diferentes idiomas musicales; (iii) el ritmo en la música emerge de reglas iterativas fuertemente vinculadas con el movimiento y la corporalidad (NAVEDA y LEMAN, 2011), que dan lugar a un esquema temporal de referencia para atender a la temporalidad de los eventos entrantes (FITCH, 2012), mientras que en el lenguaje surge a partir de motivaciones de desambiguación de enunciados; y (iv) no podemos hablar de una *composicionalidad semántica* en la música como lo hacemos en el lenguaje ya que los significados musicales guardan una relación con las estructuras gramaticales mucho más laxa que en el lenguaje.

Como consecuencia de esta falacia, damos un lugar en las clases solamente a los significados construidos que remiten a la composicionalidad gramatical. En otros términos, jerarquizamos las descripciones musicales y las clasificaciones de los constructos teóricos musicales (escalas, intervalos, acordes, etc.). Si no podemos encontrar un elemento gramatical que sustente el significado, cualquier sentido construido no existe. Esos significados estructurales adquieren un estatus de validez adecuado para ser abordados en las clases, y el resto queda totalmente invisibilizado.

### ***Falacia Notacional***

Es común en el campo de la pedagogía musical identificar los elementos de la notación musical con los del *lenguaje musical*. Este paralelismo, aparentemente ingenuo, lleva a considerar, finalmente, que el mismo sistema de notación musical es un lenguaje. Básicamente, esto implica suponer que el sistema de notación musical es un sistema jerárquico cuya variabilidad y diversidad está regulado por gramáticas. Por el contrario en la notación musical, tales sistemas de reglas no existen, ya que, particularmente los elementos del sistema no pueden entenderse como jerárquicos, ni pueden formular enunciados independientes de los sonidos que representan.

No obstante, pensar que el sistema de notación puede ser en sí mismo un lenguaje conduce a plantear la representación de modo tal de asegurarnos que cada elemento del sistema de representación corresponda a un único elemento de la música, y viceversa, que cada elemento de la música pueda ser representado por un único elemento del sistema de representación. Esta relación biunívoca entre sonidos y signos gráficos es lo que, en un sentido estricto, se denomina *código* (ECO, 1976). Es por esa razón que en muchos textos y métodos se aborda el aprendizaje de la lectoescritura musical hablando del *código de escritura musical*.

Por el contrario, el sistema de notación musical no presenta relaciones biunívocas (BURCET, 2018). Por ejemplo, obsérvese los ejemplos de la figura 1a. Ambos indican que la primera nota dura tres veces lo que dura la segunda (una relación de 3 a 1). Sin embargo, sabemos que ese significado (esa regla de correspondencia) no se cumple en cualquier caso. Esto es válido para el ejemplo de la figura 1b (una pieza orquestal de finales del siglo XVIII), pero no para los de la figura 1c (una obertura francesa del siglo XVII) y de la figura 1d (una canción de Jazz).

The image displays three distinct musical compositions. The top panel, labeled 'ROMANCE Andante', features a vocal melody in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. The middle panel, '0-1 Overture', is a piano piece with a complex rhythmic pattern in the bass line and harmonic accompaniment in the upper staves. The bottom panel, 'Moderato (con swing)', includes piano accompaniment and lyrics: 'Start spread 'er the news, I'm leavin' to...'. The notation uses various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 1. a) grupos de figuras; b) composición de finales del siglo XVIII (Mozart, Romance de Eine kleiner Nachtmusik); c) composición de finales del siglo XVII (Lully, Obertura de Armide); d) composición de Jazz (Ebb & Kander, New York, New York).

Se puede apreciar, entonces, que lo que vincula los sonidos con los elementos del sistema de representación no son reglas que establecen un código, sino pautas de uso idiosincráticamente construidas y consolidadas de acuerdo con la dinámica del devenir histórico de cada cultura musical que hace uso de tales signos. Por lo tanto, la producción escrita se interpreta de acuerdo no con un código sino con un conjunto

de convenciones y hábitos de interpretación que dependen de cada comunidad de lectura. Si leemos, por ejemplo, la partitura de la figura 1d de acuerdo con las pautas de lectura de la comunidad de lectura de Europa central de finales del siglo XVIII, vamos a hacer una interpretación distorsionada de la misma. Así, los enunciados están representados por escrito de un modo que no es codificado sino consuetudinario.

Lo que parece un problema de terminología, tiene en realidad consecuencias pedagógicas más profundas. En principio, implica un desconocimiento del hecho de que una cultura musical hace su propio uso de la notación, y de que es por ello que el sistema le resulta funcional. Al ignorar esto, se inhibe al estudiante que explore las posibilidades de representación que el sistema tiene según las particularidades de la música que se quiera representar. El estudiante aprende una forma de representación hipercodificada que pierde poder representacional ante músicas que escapan a la lógica de dicha codificación. A partir de eso, acepta la premisa de que para ciertas músicas solamente se pueden obtener formas imperfectas de representación escrita, lo que, además de ser un error conceptual implica una consideración peyorativa.<sup>2</sup> De esta premisa se deriva con gran facilidad la afirmación de que solamente se puede representar *bien* la *buena* música.

Complementariamente, se instala la idea de que el valor de la música se desprende solamente de aquello que puede verse en la partitura. De modo que una partitura que no muestra elementos de aspecto interesante implica una música que carece de interés<sup>3</sup>.

### ***Falacia de la Adquisición***

Como parte de la crítica a la tradición de la Teoría y el Solfeo se argumentó que, en tanto lenguaje, la música no puede adquirirse a través de la lectoescritura, sino que un dominio práctico de la *oralidad musical* debe anteceder esa adquisición (GARMENDIA, 1981). En otros términos, si la música es un lenguaje debe ser aprendida como un lenguaje. Esto es, primero se incorpora el uso oral del lenguaje y luego se procede al aprendizaje de la escritura de ese lenguaje ya dominado oralmente. Además

2. En la teoría de la Música del siglo XVIII esta mirada peyorativa, a partir de una valoración distorsionada de la notación musical, se traslada al campo pedagógico, desde el cual se articulan los métodos para aprender a leer y escribir música. Por ejemplo, Johann Nicolaus Forkel (1749-1818) señaló que “...es una verdad innegable que todos los pueblos que no saben cómo escribir sus melodías continúan teniendo una música insignificante ... lenguaje y escritura; música y notación: los elementos de estos dos pares tienen una relación tan natural y necesaria entre sí que pueden alcanzar la perfección a un ritmo equitativo, y ninguno puede prosperar sin el otro”. (FORKEL, 1788; p. 291)

3. Hemos discutido esta idea de valoración mediada por la representación y sus consecuencias en la educación musical, en Shifres y Burcet (2013) capítulo 1.

los enfoques más críticos sostienen que es necesario diversificar el dominio oral desarrollando más las formas de creación de enunciados (composición e improvisación) para no limitarse a las nociones de enunciación (por imitación) y comprensión (por audición) (AGUILAR, 1978).

Sin embargo, en realidad la adquisición de la lengua natural, tiene lugar en la interacción social, más que en un contexto pedagógico. En esa interacción social, las personas lingüísticamente más desarrolladas despliegan estrategias intuitivas de enculturación lingüística que son solamente parte del dispositivo social que posibilita la adquisición. El niño que aprende a hablar lo hace no solamente a partir de escuchar enunciados simples dirigidos especialmente hacia él con el objeto de fomentar el proceso de adquisición. Por el contrario, es partícipe de un contexto de actividad lingüística intensa y compleja. Es así que el proceso de adquisición es abordado en la complejidad misma del lenguaje más que en una progresión diseñada de lo simple a lo complejo.

Al llevarse a cabo en contextos pedagógicos específicos (la clase de lenguaje musical, por ejemplo), las secuencias didácticas controladas implican que, a diferencia del modo en el que adquirimos nuestra lengua, los elementos sintácticos, morfológicos, y semánticos son introducidos metódicamente de acuerdo con algún criterio externo al uso mismo del lenguaje.

Además, la adquisición del lenguaje tiene una motivación claramente comunicacional y expresiva. Es decir que el niño aprende a hablar porque tiene necesidades de comunicar sus ideas, sus intenciones, sus deseos. Para ello experimenta sostenidamente en el contexto comunicacional más que contenido en un encuadre de desarrollo guiado a través de niveles previamente establecidos.

Se ve, entonces, que lo que se hace en las clases de Lenguaje Musical, con la intención de promover la adquisición de dicho lenguaje, son estrategias que difieren notablemente de los modos en los que adquirimos nuestra lengua materna. Por el contrario, esas estrategias de *musicalización* son mucho más parecidas a estrategias de enseñanza de lengua extranjera que emulaciones de escenarios de adquisición de la lengua materna.

Ahora bien, si se adoptan estrategias de enseñanza de lengua extranjera, pero no se lo asume como tal, es porque no se piensa en la preexistencia de un lenguaje musical propio (materno), que puede ser diferente al que el profesor está tratando de incorporar. Se asume que el estudiante no posee una experiencia musical propia a través de la cual, mucho antes de llegar al aula de música, piensa, imagina, crea, siente, y vive la música. Una experiencia que lo llevó a elegir la música como camino en la vida.

## ***Consecuencias de las tres falacias***

Detengámonos a analizar qué tienen en común estas tres falacias y a dónde nos conducen.

Como dijimos, la primera nos limita a reconocer solamente los significados musicales en términos estructurales. Como no podemos *componer* el significado de los enunciados a partir de los significados de los componentes, solamente tomamos en consideración aquellos significados que sí pueden derivarse directamente de la composicionalidad gramatical. Por eso nos interesa describir y clasificar los atributos rítmicos, melódicos, armónicos, etc. en términos de las categorías gramaticales. Dejamos afuera cualquier otro tipo de construcción de sentido. Por ello no damos lugar a los sentidos que estén vinculados con el mundo emocional, la imaginación narrativa, el movimiento y la corporalidad, las experiencias vividas: “De eso no se habla”.

La segunda falacia nos lleva a determinar un único uso canónico de los signos del sistema de notación. Este es el que obedece a la relación del sistema de notación con la música académica de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. Esa es la codificación que está en los manuales de lectura y en los solfeos; es el modo de escritura de una música que co-evolucionó con el propio sistema. En consecuencia, consideramos imperfectas las formas de escritura de otras músicas que toman los signos del sistema de acuerdo con convenciones de representación propias de esas comunidades de lectura. Transmitimos, así, la idea de que hay músicas que no se pueden escribir “bien”. Luego, aplicando la perspectiva evolucionista del eurocentrismo del siglo XVIII, y basados en los resultados de la escritura de esas músicas, sostenemos que esto es así porque esas músicas son imperfectas o no suficientemente evolucionadas. Nuevamente, subalternizamos la experiencia del estudiante e invisibilizamos su identidad y su deseo. Pero además, y fundamentalmente, estamos sosteniendo que la escritura es una tecnología que no le puede aportar nada para pensar sobre ellas. Privamos al estudiante de la posibilidad de entender la notación como un medio para pensar la música, imaginarla, crearla, re-crearla y muchísimas cosas más. Lo enfrentamos a elegir entre su música y los recursos cognitivos para teorizar y desarrollar su pensamiento.

La tercera falacia nos lleva a suponer que no existe un *lenguaje musical materno*, y que la *musicalización* comienza cuando las categorías musicales de nuestro lenguaje musical (en realidad de nuestra pedagogía del lenguaje musical) son transmitidas al estudiante. Como consecuencia de esto, invisibilizamos toda su experiencia musical previa en la medida que se aleja de esas categorías que queremos poner en valor. El estudiante deja de reconocer su experiencia musical previa como válida, es enajenado de sus propias categorías para pensar y vivir la música. En

definitiva, hacemos *tábula rasa* de su propia biografía, para poner como fecha inaugural de su historia musical la del día que entró a nuestra aula. Y le instalamos una concepción de lenguaje que supone una complicidad teórica entre los actos orales y las formas de escritura y las categorías para pensar la música propias de la teoría musical occidental. Esta concepción es llevada a todas las prácticas musicales del estudiante, de modo que son esas categorías las que pasan a regular su vida musical.

En definitiva, las tres falacias vienen de la mano de lo que Boaventura de Sousa Santos llama la *monocultura del rigor del saber*. Esta monocultura reconoce solamente formas de conocimiento que son afines a la experiencia hegemónica y distorsiona el alcance y el valor de otros pensamientos autónomos. Subestimamos o directamente suprimimos, de acuerdo con ella, los conocimientos y epistemologías que los estudiantes han construido a lo largo de su experiencia, e imponemos las lógicas en las que se sustenta nuestra propia experiencia musical a la que vemos como única y universal. Al imponer esos “cánones exclusivos de producción de conocimiento ... todo lo que el canon no legitima o reconoce es declarado como inexistente” (SANTOS, 2010; p. 15) y asumido como ignorancia o incultura.

Sin quererlo establecemos algo que podríamos caracterizar en términos de Sirin Abdli Sibai (2016) un cerco ideológico, epistemológico, estético y conceptual (SHIFRES, 2020).<sup>4</sup>

Nosotros imponemos un uso de la notación musical que, lejos de contemplar el potencial de representación del sistema, se limita a las categorías de la teoría tradicional y la cristaliza en el repertorio del siglo XVIII. Bajo esta mirada les enseñamos a leer “con justeza rítmica y afinación correcta”, como si los signos gráficos pudieran ser interpretados siempre de una única manera. Del mismo modo, jerarquizamos sus respuestas a la música que se ajustan a nuestra forma de pensar y todas aquellas que no encajan en las categorías que nos proponemos instalar las declaramos inexistentes. Por ello, se puede hablar de notas, acordes, intervalos, o escalas. Pero no se puede hablar de emociones y sentimientos, de narrativas e historias, de gestualidades y movimientos

En síntesis, nuestros supuestos epistemológicos traen aparejada la invisibilización del conocimiento del estudiante. Le negamos, de este modo, su soberanía epistémica. Esto, por supuesto, tiene un efecto paradójico sobre lo que queremos enseñar. Lejos de ser un instrumento de liberación espiritual e intelectual, nuestros conocimientos aparecen como herramientas de opresión, y son vividos, muchas veces de manera inconciente, como una pesada carga.

4. Abdli Sibai (2016) propone la existencia de una *cárcel epistemológica-conceptual* que funciona para la geopolítica del conocimiento, subalternizando las epistemologías que no se avienen a los términos planteados por los centros hegemónicos de producción del conocimiento.

## **Palabras finales**

La idea de *lenguaje musical* ha resultado durante siglos muy atractiva, tanto desde el punto de vista teórico - para pensar y regular las prácticas musicales, particularmente la composición - como desde el punto de vista pedagógico - para favorecer los aprendizajes. El vínculo con la lengua natural parece *acercar* la realidad musical a una experiencia cotidiana: la de la lengua materna. Sin embargo, es justamente este atractivo el que desconoce el lugar constitutivo que ocupa la música en la cognición humana. Así, la idea de *lenguaje musical* oculta la importancia particular que tiene la música en la constitución de todas las personas, y la reemplaza por una noción de música que puede ser muy ajena a la historia personal, la cultura, la vida y el mundo afectivo de quien está aprendiendo. La idea de *lenguaje musical*, impone la lógica de un lenguaje musical (el hegemónico) y subalterniza otras que pueden estar más ligadas a la propia experiencia vital.

Esta idea puede, por lo tanto, dar lugar a conflictos que deriven en ejercicios de violencia epistémica, en la medida que niega el derecho a construir conocimiento sobre la base de las experiencias personales y culturales propias y en diálogo con los otros saberes que se busca promover. Lo que intenté mostrar aquí es que importantes supuestos que sustentan nuestras prácticas docentes socavan pilares fundamentales de la identidad y los modos de construcción de conocimientos de los estudiantes. Independientemente de los contenidos abordados, algunas de las lógicas con las que nosotros operamos en la enseñanza dejan afuera al propio estudiante a menos que se avenga a adoptar nuestra epistemología y abandonar los vínculos con sus experiencias vitales más arraigadas. Sin embargo, lejos de dejar de lado esta noción de manera acrítica debemos en principio tomar conciencia de que su empleo en la educación musical no es casual ni inocente. Es el resultado de una pedagogía basada en el principio de *tábula rasa*. De acuerdo con éste, cuando el estudiante comienza su recorrido educativo *no sabe nada y*, como ha dicho Emilia Ferreiro, *si sabe algo mejor que se lo olvide porque seguro que está mal*. Como docentes debemos, entonces, ser conscientes de que esa pedagogía está al servicio de un ejercicio del poder que busca imponer formas de pensar y de vivir propias de una determinada cosmovisión. Pero, si verdaderamente queremos desarrollar una construcción de conocimiento centrada en el estudiante, reafirmando su identidad y su soberanía epistémica, debemos pensar en una pedagogía que reconozca tanto el lugar que la música ocupa inexorablemente en su vida como las formas particulares de pensarla y hacerla que constituyen su experiencia *materna*.

Esto exige una revisión profunda de nuestros supuestos epistemológicos básicos a través de los cuales consideramos que un conocimiento es válido y desde los cuales valoramos los desempeños de nuestros estudiantes. Nos pide estar dispuestos a entender qué nos está diciendo el estudiante cuando no da una respuesta que no es la que esperamos. Nos demanda estar abiertos a modos de pensar y experiencias sensibles que no conocemos pero que pueden comenzar a dialogar con las que rigen nuestro propio pensamiento. Nos exige un ejercicio sostenido de indagación teórica y práctica que sea horizontal respecto del conocimiento propio de los estudiantes y que esté abierto a nuevos objetos de conocimiento.

## Referências

ADLBI SIBAI, S. *La cárcel del feminismo: hacia un pensamiento islámico decolonial*. Ciudad de México: AKAL, 2016.

AGUILAR, M. D. C. *Método para leer y escribir música a partir de la percepción*. Buenos Aires: Maria del Carmen Aguilar, 1978.

BROWN, S. The “Musilanguage” model of music evolution. In: WALLIN, N. L.; MERKER, B.; BROWN, S. (orgs). *The origins of music*. Cambridge MA: The MIT Press, 2000.

BURCET, M. I. Notación Musical: ¿Código o sistema de representación? Implicancias psicológicas y educativas. *Revista Del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, n 32, p. 85–103, 2018.

CROSS, I. La Música en la Cultura y la Evolución. Epistemus. *Revista de Estudios En Música, Cognición y Cultura*, v. 1, n. 1, p. 9-19, 2010. Disponível em: <<https://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus/article/view/2700/2512>>.

DISSANAYAKE, E. Homo Musicus: ¿estamos biológicamente predispuestos para ser musicales? In: ESPAÑOL, S. (org.). *Psicología de la música y del desarrollo: una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

ECO, U. *Tratado de semiótica general*. Quinta edición. Barcelona: Lumen, 2000.

FITCH, W. T. The biology and evolution of rhythm: unravelling a paradox. In: REBUSCHAT, P., ROHRMEIER, M., HAWKINS, J. A.; CROSS, I. (orgs.). *Language and music as cognitive systems*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

FORKEL, J. N. A general History of Music. In: ALLANBROOK, W. Jamison (org.). *Source readings in music history: the late eitheteengh century*. New York: W. W. Norton & Co, 1998.

GARMENDIA, E. *Educación audiod perceptiva: bases intuitivas en el proceso de formación musical: libro del maestro*. Buenos Aires: Ricordi, 1981.

IGOA, J. M. (). Sobre las relaciones entre la Música y el Lenguaje. *Epistemus. Revista De Estudios En Música, Cognición Y Cultura*, v. 1, n. 1, p. 97-125, 2010. Disponible em: <<https://doi.org/10.21932/epistemus.1.2703.0>>.

LERDAHL, F.; JACKENDOFF, R. *A generative theory of tonal music*. Cambridge MA: MIT Press, 1983.

MERKER, B. Music: the missing Humboldt system. *Musicae Scientiae*, v. 6, n. 1. p. 1-22, 2002.

MONELLE, R. *Linguistics and semiotics in music*. Abingdon: Routledge, 2014.

MUSUMECI. Hacia una Educación Audiriva humanamente compatible. ¿Sufriste mucho con mi dictado? In: SHIFRES, F. (org). *Actas de las I Jornadas de Educación Auditiva*. La Plata: CEA, 2005.

NAVEDA, L.; LEMAN, M. Hypotheses on the choreographic roots of the musical meter: a case study on Afro-Brazilian dance and music. In: PEREIRA, Ghiena A.; JACQUIER, P.; VALLES, M.; MARTÍNEZ, M. (orgs.). *Musicalidad humana: debates actuales en evolución, desarrollo y cognición e implicancias socio-culturales*. Buenos Aires: SACCoM, 2011.

PATEL, A. *Music, Language and the Brain*. New York: Oxford University Press, 2008.

PERETZ, I.; COLTHEART, M. Modularity of music processing. *Nature neuroscience*, v. 6, n. 7, p. 688-691, 2003.

PETROBELLI, P.; ROSTAGNO, A. *Musica e linguaggio*. Roma: Edizioni Nuova Cultura, 2004.

REBUSCHAT, P., ROHRMEIER, M., HAWKINS, J. A.; CROSS, I. (orgs.). *Language and music as cognitive systems*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

SANTOS, B. de S. Descolonizar el saber, reinventar el poder. *Development and Change*, Montevideo, vol. 44, 2010. Disponible em: <<https://doi.org/10.1111/dech.12026>>.

SHIFRES, F.; BURCET, M. I. Escuchar y Pensar la Música. Bases Teóricas y Metodológicas. *Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP)*, La Plata, 2013. Disponible em: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/37286>>.

SHIFRES, F. Giro epistémico en la formación del maestro de música. Por una educación emancipadora. In: CARABETTA, S.; NÚÑEZ, D. Duarte (orgs.) *Tramas Latinoamericanas para una educación musical plural*, La Plata, p. 21-30. La Plata: Editorial Papel Cosido, 2020.

TROPEA, A. L., SHIFRES, F.; MASSARINI, A. El origen de la musicalidad humana. Alcances y limitaciones de las explicaciones evolutivas. In: ESPAÑOL, S. (org.). *Psicología de la música y del desarrollo: una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad humana*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

# Música e mente são analógicas, não digitais

Graziela Bortz

## ***Introdução***

### *Educação, tecnologia e alienação*

*Books in progress, changemaker school, learning story, coding, flipped classroom, skills, peer education, learning society, learning outcomes, benchmark, total quality management, competence, digital flash mob, brain storming, project-based learning, high-stakes tests, e-learning*, entre outras palavras anglófonas, algumas delas às vezes traduzidas para a língua local e comuns ao universo corporativo ou ao sistema financeiro, como aula invertida, inovação, desenvolvimento, créditos escolares, sucesso educacional, desafios, excelência, meritocracia, empreendedorismo, mercado de trabalho e usuários, são algumas das expressões presentes em Bevilacqua (2018) para descrever a reforma na lei de ensino (GIANNINI; RENZI, 2015) ocorrida recentemente na Itália.

Os autores colaboradores que participaram da coletânea de artigos (BEVILACQUA, 2018) descrevem tal transformação como responsável pelo caráter de adestramento técnico desprovido de profundidade epistemológica, abandono das tradições humanísticas, desprezo pelo pensamento crítico, bagagem cultural e artística disponíveis a céu aberto na Itália, e apresentada como proposta modernizante, de “caráter falsamente progressista e democrático na origem do binômio inovação-competência” (LATEMPA, 2018, p. 78), ingredientes estes acrescentados, ainda, à gradativa mas constante alienação histórica e política das escolas. Vale aqui a menção à frase do professor de estatística da Universidade de Yale, Edward Tufte, reproduzida no documentário *Dilema das Redes*: “Existem apenas duas empresas que chamam seus clientes de ‘usuários’: a de drogas e a de *software*” (ORLOWSKI, 2020). Esta última adentrou definitivamente no universo educacional, *for bad and for good*.

A expressão “aula invertida” mencionada em Bevilacqua (2018), figura na descrição do *Center for Research on Learning and Teaching* – CRLT – da Universidade de Michigan (UMI), como uma prática em que os alunos se preparam para o tempo de aula previamente com vídeos e textos, enquanto o tempo presencial é usado para “prática, aplicação e análise dos conceitos em classe, frequentemente em colaboração com os pares, e podem obter ajuda de seu professor e dos pares enquanto surgem suas questões” (UMI, 2020). Sua origem remete a Mazur (1991), que relata sua experiência com ferramentas digitais para ensino de conceitos básicos

de física. Artigos recentes buscaram validar a adoção de sua prática com análises quantitativas (LAGE; PLATT, 2000). (TREVELIN; PEREIRA; OLIVEIRA NETO, 2013). (FLORES; BUCHELI; TAPIA, 2020), qualitativas (MADRUGA, 2016), ou ambas (BETTI; DOMONTE; BIDERBOST, 2020). Betti, Domonte e Tapia (2020) não encontraram diferenças de desempenho acadêmico entre o grupo experimental (exposto à aula invertida) e o controle, mas descrevem avaliações qualitativas positivas. Embora Lage e Platt (2000) e Flores, Bucheli e Tapia (2020) relatem resultados positivos, estes refletem percepções de estudantes ou professores captadas por *surveys* não padronizados (portanto não sendo capazes de estabelecer a confiabilidade necessária para serem tomados como resultados consistentes) ao final da exposição. Por outro lado, Trevelin, Pereira e Oliveira Neto (2013) observaram 148 estudantes ao longo de dois anos, e afirmam que a aula invertida se mostrou vantajosa. A exposição à aula invertida, no entanto, ocorre apenas no último semestre letivo do período total, e a quantificação é feita em termos de número de reprovações comparadas entre os dois tipos de abordagem pedagógica: aulas convencionais e invertidas.

O que parece ser significativo, porém, é menos a relevância e validade estatísticas de seus achados do que a preocupação em mensurar uma ferramenta pedagógica, além da ênfase no uso de tecnologias, como associada à modernidade, ideia oposta à – assim chamada nos artigos – aula tradicional, com pouca ou nenhuma referência a bases epistemológicas em educação e humanidades. Experiências arrojadas, que questionaram (e até mesmo confrontaram, em alguns casos) o sistema tradicional, e já consagradas pelo tempo, como a de José Pacheco (PACHECO, 2001), Maria Montessori (FABER; MONTESSORI, 1974), Paulo Freire (FREIRE, 1996; 2005), Ivan Illich (ILLICH, 2007) e Ferrer i Guardia (GALLO, 2007), entre outros, não entram nas referências das aulas invertidas, numa total inversão (com o perdão do trocadilho) de valores acadêmicos.

Esta inversão lógica, que parece paradoxalmente concordar com a tese da desinstitucionalização anárquica de Ivan Illich, é coberta da motivação “democrática”, antes libertária, de liberar as energias, a inventividade da sociedade civil, das iniciativas locais, dos indivíduos, contra o parasitismo, a preguiça burocrática, a opressão centralista. Mas quem melhor que a escola monetarista de Chicago havia já sintetizado com eficácia esses conceitos com um olhar geral? O capitalismo é a liberdade (Abati, 2018, p. 103).

Com essas palavras, Abati (2018, p. 105) sintetiza o que ele chama de paradoxo de um sistema que busca adestrar técnicos e prepará-los para o trabalho num mundo competitivo que não “requer mais trabalho”, e acrescenta: “O Rei está nu”. Num universo em que o capital circula

em torno de si próprio, ignora que tal trabalho, quando existe, é “mal pago, precário”, e desdenha do “equilíbrio natural da terra”, não é de se surpreender que tais propostas “modernizantes” de educação tenham sido geradas nas escolas de física e economia, e não nas de educação.

Por outro lado, cada vez mais as ferramentas tecnológicas parecem se aproximar mais dos jogos e do entretenimento que dos livros. Em amplo estudo transversal, Andreassen, Billieux, Kuss, Demetrovics et al. (2016) observaram forte correlação entre o vício relacionado ao uso de redes sociais ou *videogames* e transtornos psiquiátricos (TDAH, TOC, ansiedade, depressão). A correlação se apresenta inversamente proporcional à idade.

Assim, se, por um lado, o uso da tecnologia nos mostra como avanço do acesso à educação, por outro, nos atrai para a alienação. A pandemia de COVID-19 parece apenas ter acelerado esse processo, forçando-nos repentinamente ao isolamento social e ao intenso incremento do número de horas frente a computadores, celulares e *tablets*, à maior precarização do trabalho, sucateamento das escolas públicas e dos aparelhos culturais.

A questão que se coloca aqui é: como podemos nos beneficiar das ferramentas tecnológicas e, ao mesmo tempo, educarmos nossas crianças e jovens saudavelmente, seja do ponto de vista do acesso ao conhecimento, seja do desenvolvimento social e emocional? Acredito que a educação da *prática* musical – presencial e coletiva – pode ser um bem inestimável para o resgate de nossa saúde mental e social.

### ***Centro executivo e música***

Nos últimos dez anos, diversos estudos conduzidos se questionavam se a prática musical afetaria processos cognitivos com consequências em outras habilidades, seja por meio de estudos comportamentais envolvendo desfechos, tais como desempenho acadêmico, habilidades mentais (testes de memória verbal, dígitos, atenção) ou pesquisas envolvendo a observação de plasticidade cerebral (SCHELLENBERG, 2011). (D’SOUZA; MORADZADEH; WISEHEART, 2018). (HABIBI; DAMASIO; ILARI; ELLIOTT SACHS et al., 2018). (JASCHKE; HONING; SCHERDER, 2018). (SANTOS-LUIZ; MÓNICO; ALMEIDA; COIMBRA, 2015). (HABIBI; ILARI; CRIMI; METKE et al., 2014). (ZUK; BENJAMIN; KENYON; GAAB, 2014; 2018).

Algumas pesquisas observaram a existência de correlação entre o estudo de um instrumento ou canto e o desempenho acadêmico (ZUK et al., 2014; 2018). (JASCHKE et al., 2018), enquanto outras observaram a relação de causa e efeito entre ambos, podendo-se afirmar que música é um preditor de melhora no desempenho acadêmico (COGO-MOREIRA; ÁVILA; PLOUBIDIS; MARI, 2013). (HOLOCHWOST; PROPPER; WOLF; WILLOUGHBY et al., 2017).

A prática musical facilita também o desenvolvimento de habilidades relacionadas à conectividade e estruturas do córtex pré-frontal chamadas de funções executivas (FE) ‘frias’, que controlam habilidades de memória operacional, atenção e tomadas de decisão (ZIMMERMAN; OWNSWORTH; O'DONOVAN; ROBERTS et al., 2016). (HOLOCHWOST et al., 2017). (HABIBI et al., 2018). (HABIBI; et al., 2014). (HENNESSY; SACHS; ILARI; HABIBI, 2019). Essas habilidades ‘frias’ mantêm, por sua vez, intensas conexões neurais com o hipocampo e amígdala, afetando e sendo afetadas por neurotransmissores, hormônios e neuromoduladores produzidos nas regiões subcorticais (BLAIR; GRANGER; WILLOUGHBY; KIVLIGHAN, 2006). (HOLOCHWOST et al., 2017). (DIXON; THIRUCHSELVAM; TODD; CHRISTOFF, 2017). Pela proximidade topográfica e conectiva, as habilidades ‘quentes’ das FE – que envolvem regulação emocional e habilidades sociais – também são acessadas pelo aprendizado de um instrumento ou canto (ZIMMERMAN et al., 2016). (ALEMÁN; DURYEA; GUERRA; MCEWAN et al., 2017).

O desenvolvimento dessas habilidades é particularmente significativo na primeira infância, em que a plasticidade cerebral é intensa. Em populações submetidas a estresse resultantes de pobreza e violência, mostram-se particularmente significativas as iniciativas que possam minimizar seu efeito, uma vez que tal estresse pode afetar drasticamente o desenvolvimento cognitivo, resultar em um padrão de tomadas de decisão que prejudique o equilíbrio vital e, conseqüentemente, o bem-estar social (BLAIR, 2006). (DIXON et al., 2017). (HOLOCHWOST; TOWE-GOODMAN; REHDER; WANG et al., 2020).

### ***Uma experiência em andamento***

O projeto de pesquisa em andamento intitulado *Os Efeitos sobre Habilidades Sociais e Cognitivas em Crianças Expostas ao Programa Guri Santa Marcelina na Grande São Paulo: Um Estudo Quase-Experimental*<sup>1</sup> tem por objetivo avaliar os efeitos cognitivos e sociais em crianças de 6 e 7 anos nas comunidades atendidas pelo programa através de testes psicométricos (RAVEN; RAVEN; COURT, 2003), (Q-CARP, BORSA; BANDEIRA, 2014), (WISC IV, WECHSLER, 2013), (BPA, RUEDA, 2013 – protocolo aplicado às crianças)<sup>2</sup>, e SDQ (GOODMAN; GOODMAN, 2011), (ABEP, 2020 – protocolo aplicado aos pais)<sup>3</sup> e ressonância magnética (RM).

1. Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo n. 2019/02133-4.

2. São testes, respectivamente, de triagem de QI (RAVEN), agressividade e reatividade (Q-CARP), memória verbal e de trabalho (WISC-IV) e atenção dividida, alternada e concentrada (BPA).

3. SDQ é um questionário padronizado de dificuldades e habilidades sociais de crianças e jovens; o questionário ABEP é um indicador socioeconômico.

A proposta dessa investigação é verificar se encontraremos os mesmos resultados relatados em estudos experimentais da literatura internacional que indicam efeito positivo da prática musical nas habilidades ‘frias’ das FE, passíveis de serem observadas pelos testes de memória verbal, memória de trabalho, modulação da atenção, assim como das habilidades ‘quentes’, que pretendemos observar pelos testes de habilidades sociais e emocionais, além de buscar correlação entre tais medidas psicométricas e imagens de RM.

O estudo foi desenhado para coleta durante o ano de 2020. A pandemia de COVID-19, no entanto, interrompeu tal processo que, espera-se, possa ser retomado num futuro breve. Até o momento, participaram do estudo 66 crianças, sendo 47, dos 50 previstos no desenho, pertencentes ao grupo experimental (GE) e 19, dos 100 previstos, do grupo controle (GC).

Foram fatores de exclusão o diagnóstico prévio de autismo e TDAH, e o principal fator de pareamento entre GE e GC foi o nível de dificuldade do SDQ (Goodman (GOODMAN; GOODMAN, 2011)). A análise amostral inicial, apesar de incompleta, apresenta grupos bem pareados nas variáveis de controle, exceto o nível socioeconômico, que foi maior para o GE. Até o presente, em relação à investigação prevista no pós-teste, apenas a memória (total) e a memória de trabalho (ordem inversa do WISC-IV, WECHSLER, 2013) diferiram entre os grupos, também com melhores resultados para o GE.

### ***Considerações finais***

A discussão em torno do desenvolvimento de habilidades executivas pela prática musical se refletir no desempenho acadêmico pode parecer um discurso meramente utilitário com vistas para o planejamento estratégico de políticas públicas, subordinando, assim, o aprendizado musical às outras disciplinas no currículo escolar. Tais argumentos não são pouco importantes, principalmente quando se consideram os sistemáticos cortes que as áreas de cultura e educação vêm sofrendo em escala mundial. Não são, porém, as únicas motivações para que se justifique a presença crucial da música na formação de crianças e jovens como um direito universal.

O que se advoga aqui é que tais habilidades, substancialmente potencializadas pelo aprendizado de um instrumento – e tão intrínsecas à existência humana, são atividades intelectuais. Não se toca um instrumento ou canta-se apenas com o sistema motor e periférico, toca-se e canta-se com o cérebro. Música acontece na mente e no corpo, não existindo separação ou hierarquia entre ambos, sendo, portanto, práticas indissociáveis do *pensar*, do *perceber*, do *sentir* e do *se relacionar*.

Tampouco deveria haver hierarquia entre música e outras disciplinas igualmente intelectuais, a não ser que se compreenda definitivamente que música, como efeito colateral e benéfico, as potencializa, e que a escola, portanto, não pode prescindir de tal conhecimento.

Como mencionamos acima, a tecnologia age tanto para construir pontes quanto para destruí-las. Tecnologia digital na ausência de habilidades analógicas e sociais pode igualmente se mostrar maléfica para o desenvolvimento cognitivo. Acessibilidade não é sinônimo de tecnologia. Acessibilidade correlaciona-se com os sentidos, sendo eles todos dependentes do tato e, portanto, da *presença*. Na hipótese levantada por Damásio (1994, n. p.), “a representação da pele poderia ser o meio natural de estabelecer a fronteira do corpo porque está voltada tanto para o interior do organismo como para o meio ambiente com que o organismo interage”. O mapeamento dos sentidos e dos movimentos depende de desenvolvê-los em atividades analógicas – e todos eles dependem da pele.

**Financiamento:** Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp n. 2019/02133-4).

**Agradecimentos:** Fapesp, Unesp, Unifesp, Hospital São Paulo, Programa Guri Santa Marcelina, OS Santa Marcelina Cultura, Secretaria Municipal de Educação da Cidade de São Paulo, Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo.

## Referências

ABATI, V. Finanzcapitalismo e scolarizzazione di massa. In: BEVILACQUA, P. (org.). *Aprire le Porte*. Roma: Lit Edizione Srl, 2018, p. 102-106.

ABEP, Associação Brasileira de Empresas de Pesquisa. *Critério de classificação econômica Brasil*, 2020.

ALEMÁN, X.; DURYEA, S.; GUERRA, N. G.; MCEWAN, P. J. et al. The Effects of Musical Training on Child Development: a Randomized Trial of El Sistema in Venezuela. *Prevention Science*, v. 18, p. 865–878, 2017.

ANDREASSEN, C. S.; BILLIEUX, J.; KUSS, M. D. G. a. D. J.; DEMETROVICS, Z. et al. The Relationship Between Addictive Use of Social Media and Video Games and Symptoms of Psychiatric Disorders: A Large-Scale Cross-Sectional Study, *Psychology of Addictive Behaviors*, v. 2, n. 30, p. 252-262, 2016.

BETTI, A.; DOMONTE, A. G.; BIDERBOST, P. Flipping the Classroom in Political Science: Student Achievement and Perceptions. *Revista de Ciencia Política*, p. 1-27, 2020.

BEVILACQUA, P. *Aprire de Porte*. Roma: Lit Edizione Srl, 2018.

BLAIR, C.; GRANGER, D.; WILLOUGHBY, M.; KIVLIGHAN, K. Maternal sensitivity is related to hypothalamic-pituitary-adrenal axis stress reactivity and regulation in response to emotion challenge in 6-month-old infants. *Ann N Y Acad Sci*, v. 1094, p. 263-267, Dec 2006.

BORSA, J. C.; BANDEIRA, D. R. Adaptação transcultural do questionário de comportamentos agressivos e reativos entre pares no Brasil. *PsicoUSF*, v. 19, n. 2, p. 287-296, 2014.

COGO-MOREIRA, H.; ÁVILA, C. R. B. d.; PLOUBIDIS, G. B.; MARI, J. d. J. Pathway Evidence of How Musical Perception Predicts Word-Level Reading Ability in Children with Reading Difficulties. *PLoS One*, v. 8, n. 12, p. 1-10, 2013.

D'SOUZA, A. A.; MORADZADEH, L.; WISEHEART, M. Musical training, bilingualism, and executive function: working memory and inhibitory control. *Cogn Res Princ Implic*, v. 3, n. 1, p. 11, 2018.

DIXON, M. L.; THIRUCHSELVAM, R.; TODD, R.; CHRISTOFF, K. Emotion and the prefrontal cortex: An integrative review. *Psychol Bull*, v. 143, n. 10, p. 1033-1081, Oct 2017.

FABER, E.; MONTESSORI, M. *Maria Montessori e la liberazione del fanciullo*. (Uomini e problemi 21). Roma: Cremonese, 1974.

FLORES, L. G.; BUCHELI, M. G. V.; TAPIA, J. M. Clase invertida para el desarrollo de la competencia: uso de la tecnología en estudiantes de preparatoria. *Revista Educación*, v. 44, n. 1, p. 1-18, 2020.

FREIRE, P. *Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. São Paulo: Editora Paz e Terra S/A, 2005.

GALLO, S. *Pedagogia Libertária: Anarquistas, Anarquismos e Educação*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas/Editora Imaginário, 2007.

GIANNINI, S.; RENZI, M. Lei 107, "La Buona Scuola". Disponível em: <<https://docs.univr.it/documenti/Documento/allegati/allegati581858.pdf>>. Acesso em 9 de out. de 2020.

GOODMAN, A.; GOODMAN, R. Population mean scores predict child mental disorder rates: validating SDQ prevalence estimators in Britain. *J Child Psychol Psychiatry*, v. 52, n. 1, p. 100-108, jan. 2011.

HABIBI, A.; DAMÁSIO, A.; ILARI, B.; ELLIOTT SACHS, M. et al. Music training and child development: a review of recent findings from a longitudinal study. *Ann N Y Acad Sci*, 6 de mar. 2018.

- HABIBI, A.; ILARI, B.; CRIMI, K.; METKE, M. et al. An equal start: absence of group differences in cognitive, social, and neural measures prior to music or sports training in children. *Front Hum Neurosci*, v. 8, p. 690, 2014.
- HENNESSY, S.; SACHS, M.; ILARI, B.; HABIBI, A. Effects of Music Training on Inhibitory Control and Associated Neural Networks in School-Aged Children: A Longitudinal Study. *Frontiers in Neuroscience*, art. 1080, 2019.
- HOLOCHWOST, S. J.; PROPPER, C. B.; WOLF, D. P.; WILLOUGHBY, M. T. et al. Music education, academic achievement, and executive functions. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, v. 11, 2017.
- HOLOCHWOST, S. J.; TOWE-GOODMAN, N.; REHDER, P. D.; WANG, G. et al. Poverty, Caregiving, and HPA-Axis Activity in Early Childhood. *Dev Rev*, v. 56, jun. 2020.
- ILLICH, I. *Sociedade Desescolarizada*. São Paulo: Deriva, 2007.
- JASCHKE, A. C.; HONING, H.; SCHERDER, E. J. A. Longitudinal Analysis of Music Education on Executive Functions in Primary School Children. *Front Neurosci*, v. 12, p. 103, 2018.
- LAGE, M. J.; PLATT, G. Inverting the Classroom: A Gateway to Creating an Inclusive Learning Environment The Journal of Economic Education, Winter, p. 30-43, 2000.
- LATEMPA, R. Insegnare dell'era dell'innovazione didattica. In: BEVILACQUA, P. (Ed.). *Aprire le Porte*. Roma: Lit Edizione Srl, 2018. p. 74-89.
- MADRUGA, M. L. M. *A sala de aula invertida (Flipped Classroom) na promoção da diferenciação pedagógica: uma experiência no 7.º ano de escolaridade*. Orientador: DIAS, M. I. P. S. 2016. Dissertação (Mestrado) - Escola Superior de Educação e Ciências Sociais, Instituto Politécnico de Leiria.
- MAZUR, E. Can We Teach Computers to Teach? *Computers in Physics* 5, v. 31, n. 5, p. 31-38, 1991.
- ORLOWSKI, J. *O Dilema das Redes*. Documentário. EUA: Netflix 2020.
- PACHECO, J. Fazer a Ponte. In: CANÁRIO, R.; MATOS, F. et al (Ed.). *Escola da Ponte: Um Outro Caminho para a Educação*. São Paulo: Supergraf, 2001. p. 81-104.
- RAVEN, J.; RAVEN, J. C.; COURT, J. H. *Matrizes Progressivas Coloridas de Raven*: Manual. Tradução PAULA, J. J. d.; SCHLOTTFELDT, C. G. M. F. et al. São Paulo: 2018, 2003.
- RUEDA, F. J. M. Coleção BPA - Bateria Psicológica de Atenção. São Paulo: Vetor, 2013.

SANTOS-LUIZ, C.; MÓNICO, L. S. M.; ALMEIDA, L. S.; COIMBRA, D. Exploring the long-term associations between adolescents' music training and academic achievement. *Musicae Scientiae*, 20, p. 512–527, 2015.

SCHELLENBERG, E. G. Examining the Association between Music Lessons and Intelligence. *British Journal of Psychology*, v. 102, n. 3, p. 283-302, 2011.

TREVELIN, A. T. C.; PEREIRA, M. A. A.; OLIVEIRA NETO, J. D. d. A Utilização da “Sala de Aula Invertida” em Cursos Superiores de Tecnologia: Comparação entre o Modelo Tradicional e o Modelo Invertido “Flipped Classroom” Adaptado aos Estilos de Aprendizagem. *Revista de Estilos de Aprendizagem*, v. 11, n. 12, p. 1-13, 2013.

UMI Universidade de Michigan. Center for Research on Learning and Teaching (CRLT). *What is a Flipped Classroom*. Michigan. Disponível em: <https://crlt.umich.edu/flipping-your-class>. Acesso em: 9 out. 2020.

WECHSLER, D. *Escala Weschsler de inteligência para crianças: WISC-IV*. Manual Técnico. Tradução DUPRAT, M. d. L. 4a ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2013.

ZIMMERMAN, D. L.; OWNSWORTH, T.; O'DONOVAN, A.; ROBERTS, J. et al. Independence of Hot and Cold Executive Function Deficits in High-Functioning Adults with Autism Spectrum Disorder. *Frontiers in Human Neuroscience*, v. 10, p. art. 24, 2016.

ZUK, J.; BENJAMIN, C.; KENYON, A.; GAAB, N. Behavioral and neural correlates of executive functioning in musicians and non-musicians. *PLoS One*, v. 9, n. 6, p. e99868, 2014.

ZUK, J.; BENJAMIN, C.; KENYON, A.; GAAB, N. Correction: Behavioral and Neural Correlates of Executive Functioning in Musicians and Non-Musicians. *PLoS One*, 13, n. 1, p. e0191394, 2018.

# A influência da música na manutenção do bem-estar

João Fortunato Soares de Quadros Jr.

## *Introdução*

A música forma parte indispensável do nosso cotidiano, sendo frequentemente utilizada para a manutenção da nossa qualidade de vida (MACDONALD; KREUTZ; MITCHELL, 2012). Partindo do conceito estabelecido pela Organização Mundial da Saúde, qualidade de vida pode ser definida como “a percepção do indivíduo de sua inserção na vida, no contexto da cultura e sistemas de valores nos quais ele vive e em relação aos seus objetivos, expectativas, padrões e preocupações” (ALMEIDA; GUTIERREZ; MARQUES, 2012, p. 20). Ela integra o terceiro dos 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) das Nações Unidas, denominado Saúde e Bem-Estar, sendo composto pelos variados tipos de bem-estar: espiritual, físico, social, mental e emocional.

Diferentes autores definem bem-estar como uma avaliação subjetiva da nossa vida, tendo como base aspectos como satisfação com a vida ou com o trabalho, interesse e engajamento, reações afetivas frente a eventos cotidianos e realização pessoal (ANDREWS; WITHEY, 1976; KEYES, 1998; RYAN; DECI, 2001; RYFF; KEYES, 1995). Segundo Diener e Suh (2003), a sensação de bem-estar gera impactos significativos em diferentes aspectos da nossa vida: comportamento (verbal e/ou não-verbal), níveis atenção, memória, etc.

Diener (2006) aponta que a avaliação frequente dos indicadores sobre o bem-estar pode fornecer uma ampla gama de informações relevantes sobre a sociedade, influenciando no desenvolvimento de políticas públicas estruturais relacionadas a aspectos como assistência médica e sanitária, serviços sociais, atividades recreativas, trabalho, transportes, família e meio ambiente. Para esse autor, o bem-estar é capaz de promover resultados benéficos não apenas para o indivíduo em si, como também para a sociedade como um todo. Por exemplo, um trabalhador em depressão ou com sintomas prolongados de estados emocionais negativos tende a ter uma performance muito menor no trabalho em comparação com alguém sem tais sintomas. Como consequência, esses problemas emocionais poderiam impactar tanto nas relações entre os trabalhadores, quanto no rendimento financeiro da própria empresa. Por razões como essa, o bem-estar tem ganhado cada vez mais relevância no cenário acadêmico e empresarial, despertando o interesse sobre evidências que indiquem métodos ou instrumentos capazes de potencializar o

bem-estar nas pessoas, dentre os quais a música aparece como uma das possibilidades (LAUKKA, 2007).

Diversas pesquisas têm buscado compreender de que forma a música contribui para a manutenção do bem-estar das pessoas. Västfäll, Juslin e Hartig (2012) acreditam que a contribuição da música no bem-estar esteja atrelada em certa medida ao uso que cada indivíduo faz da música. Papinczak et al. (2015), por um lado, vêem na escuta musical ativa um dos instrumentos promotores de bem-estar, tendo em vista que ela está relacionada à construção de relacionamentos, modificação de emoções, modificação de cognições e imersão emocional. Além disso, estudos têm sugerido que uma das razões que levam as pessoas a ouvirem música é sua natureza estabilizadora e reguladora do estado de ânimo (RENTFROW; GOSLING, 2003; SCHÄFER; SEDLMEIER, 2009). Por outro lado, autores como Kulset e Halle (2020) e Croom (2015) vêem na prática musical em grupo um elemento promotor de interações sociais que favorecem a indução de emoções positivas, a empatia e a autoestima. Prova disso é o papel fundamental que ela assume na construção e na reafirmação de identidades. Para Laukka (2007), a música pode melhorar a expressividade comunicativa, proporcionar conforto e reduzir a solidão. Kreutz et al. (2004) encontraram evidências de que o fazer musical ativo pode aumentar a sensação de felicidade. Dessa maneira, é possível que a contribuição da música no bem-estar esteja atrelada em certa medida ao uso que cada indivíduo faz da música (VÄSTFÄLL; JUSLIN; HARTIG, 2012).

Sob um ponto de vista neurológico, Blood e Zatorre (2001) acreditam que a influência da música no bem-estar pode estar relacionada com as regiões cerebrais que são afetadas durante a realização de uma atividade musical. Segundo Ilari (2003), a percepção dos sons musicais na população geral ocorre no hemisfério direito do cérebro, região responsável por comandar as habilidades não-verbais, as intuições, a imaginação, os sentimentos e a síntese. Koelsch (2010) afirma que as experiências musicais de ouvir ou fazer música recrutam tanto regiões corticais do cérebro (ex.: córtex pré-frontal, córtex pré-motor, córtex motor, etc.), quanto as estruturas do sistema límbico e paralímbico (incluindo a amígdala e o tálamo), regiões similares àquelas associadas ao prazer e à recompensa. Considerando a amplitude abarcada pelo tema bem-estar, optou-se para esse trabalho centrar o interesse nos transtornos emocionais mais recorrentes na literatura científica mundial: estresse, ansiedade e depressão.

## ***Estresse, ansiedade e depressão: problemas emocionais do século XXI***

Estresse pode ser definido como uma resposta não específica do nosso organismo quando é submetido a situações de excessiva pressão ou ameaça (CUNHA; OLIVEIRA, 2014; FERRAZ; FRANCISCO; OLIVEIRA, 2014). Ele pode ocorrer de forma crônica (um tipo mais leve, recorrente e bastante comum para a maioria das pessoas) ou aguda (mais intensa, de curta duração e bastante associada a situações traumáticas) (NASCIMENTO et al., 2008). Segundo Taets et al. (2013), o estresse pode acarretar problemas de ordem física (ex.: dores de cabeça), psicológica (ex.: crises de pânico) e/ou comportamental (ex.: falta de motivação).

Segundo Selye (1965), o estresse possui três fases: fase de alerta, de resistência e de exaustão. Posteriormente, Lipp (2000) adicionou uma quarta fase, denominada como quase-exaustão. A primeira fase é caracterizada pelo contato do indivíduo com o agente causador do estresse (denominado estressor), induzindo o corpo às reações de “fuga e luta”. Cannon (1953) definiu esse fenômeno como um evento comum tanto em humanos quanto em outros animais, em que ocorre uma descarga geral do sistema nervoso simpático, preparando o sujeito para fugir ou lutar. As reações mais comuns dessa fase são taquicardia, respiração ofegante, sudorese, tensão e dor muscular. A segunda fase, resistência, é caracterizada pela tentativa do indivíduo em retomar o seu equilíbrio emocional, podendo ele adaptar-se ao problema ou eliminá-lo (SILVA; MARTINEZ, 2005). Nessa fase pode ocorrer mal-estar generalizado, falha na memória, hipertensão arterial, tontura e redução da libido sexual. Caso o corpo atinja a terceira fase, quase-exaustão, ele já se encontrará bastante debilitado, não conseguindo mais resistir ou adaptar-se ao agente estressor. Com isso, as reações mais comuns são o surgimento de herpes simples, psoríase, hipertensão arterial e diabetes (em indivíduos com predisposição genética) (LIPP, 2000). Finalmente, a fase de exaustão é caracterizada pelo aparecimento frequente de doenças psicológicas (ex.: transtornos de ansiedade e depressão) e/ou físicas (ex.: vitiligo, úlcera gástricas e diabetes). Apesar de o estresse não ser a fonte causadora das doenças (patógeno), ele provoca a exaustão física e psicológica do indivíduo, o que possibilita o aparecimento de doenças programadas geneticamente, podendo em casos mais extremos levar o indivíduo à morte (SILVA; MARTINEZ, 2005).

A figura 1 mostra um mapa extraído de um estudo desenvolvido pela Gallup (2019) sobre experiências com diferentes sentimentos, mais especificamente o estresse. O resultado mostrou que a Grécia foi o país que obteve o maior percentual de respostas positivas para o estresse

(59%), seguido por Filipinas (58%), Tanzânia (57%), Albânia (55%) e Iran (55%). Por outro lado, Turcomenistão (10%), Indonésia (13%), Cazaquistão (13%), Quirguistão (13%) e Uzbequistão (13%) foram os que apresentaram os menores percentuais de respostas positivas. O Brasil recebeu 41% de respostas positivas, sendo 5º país com maior nível de estresse da América Latina.

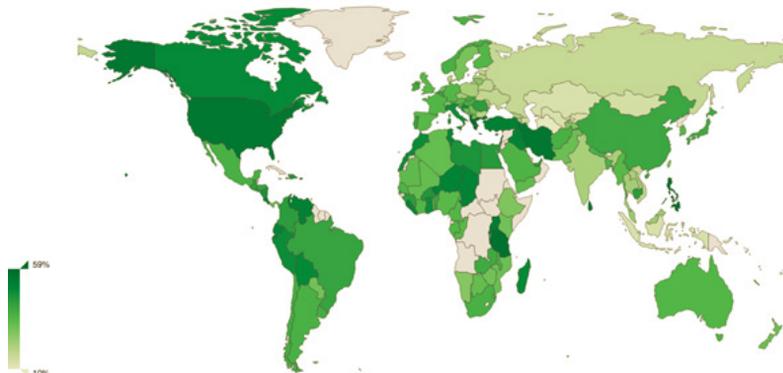


Figura 1. Avaliações positivas e negativas acerca dos níveis de estresse de cada país. Gallup (2019).

Ansiedade e depressão fazem parte do grupo de doenças elencadas na literatura científica como Transtornos Mentais Comuns (TURRINI et al., 2017; WIEMANN; MUNHOZ, 2015). Esses transtornos afetam de maneira significativa o humor e os sentimentos das pessoas, com sintomas que variam em duração e grau de severidade. De acordo com o GBD 2015 *Disease and Injury Incidence and Prevalence Collaborators* (2016), o quantitativo de indivíduos que apresentam transtornos de ansiedade e de depressão tem aumentado ao longo dos anos. Segundo esse estudo, entre os anos de 2005 e 2015, houve um aumento de 18,4% no quantitativo de pessoas com depressão e de 14,6% daquelas com ansiedade. Dados da Organização Mundial da Saúde (2017) apontam que o Brasil é o país mais ansioso do mundo (Figura 2) e o quarto mais depressivo (Figura 3).

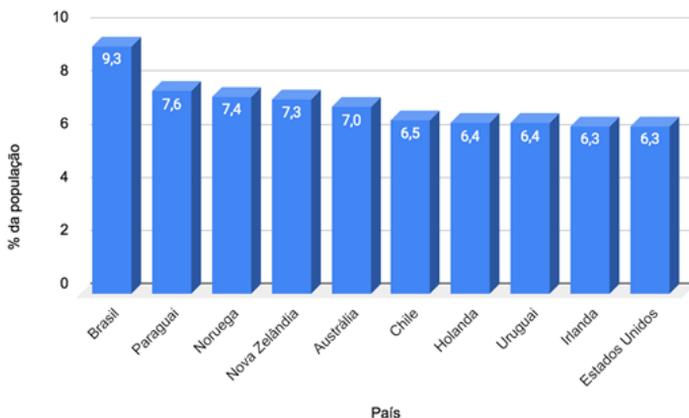


Figura 2. Porcentagem da população dos 10 principais países acometidos com transtorno de ansiedade. Organização Mundial da Saúde (2017).

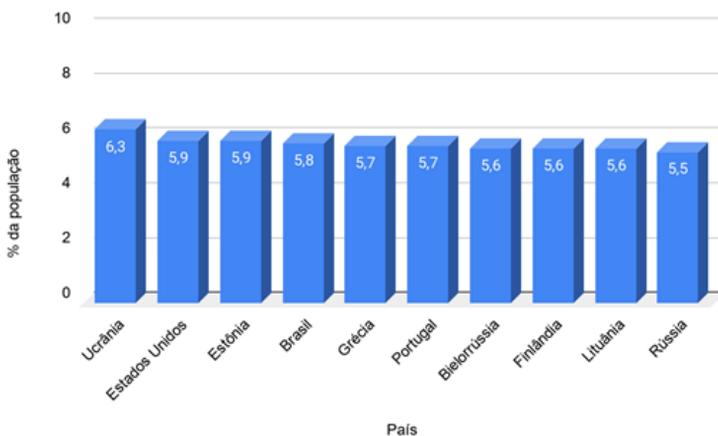


Figura 3. Porcentagem da população dos 10 principais países acometidos com transtorno de depressão. Organização Mundial da Saúde (2017).

Ansiedade é definida na literatura como uma reação emocional desagradável que gera tensão, desconforto e/ou pensamentos apreensivos, sendo uma resposta de defesa do nosso corpo frente a situações consideradas perigosas ou ameaçadoras (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2015; CASTILHO et al., 2000). Ela pode ser decorrente tanto de uma predisposição neurobiológica herdada (traço de ansiedade) quanto de uma desordem emocional temporária (estado de ansiedade) (ROSEN; SCHILKIN, 1998).

Todas as pessoas experimentam diferentes níveis de ansiedade ao longo da vida. Entretanto, a ansiedade passa ao nível de patologia quando os seus efeitos se tornam exagerados, desproporcionais em relação ao estímulo, influenciando negativamente nas funções cognitivas, no conforto emocional e no bem-estar do indivíduo (CASTILHO et al., 2000). Alguns dos efeitos mais recorrentes e característicos do transtorno de ansiedade são sudorese, tremores, cansaço, alterações no sono, falha de memória, baixa autoestima e aumento da frequência cardíaca (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2015; CERQUEIRA; ZORZAL; ÁVILA, 2012; KENNY, 2011).

Depressão, por sua vez, é definida como uma doença de caráter duradouro ou recorrente, estando frequentemente associada aos seguintes sintomas: tristeza, perda de interesse ou prazer, sentimento de culpa ou baixa autoestima, sono ou apetite perturbados, sensação de cansaço, falta de concentração e diminuição da energia (MÉNDEZ; OLIVARES; ROS, 2005; RUFINO et al., 2018). Ela prejudica de forma significativa no rendimento acadêmico e laboral, nas relações sociais e até na percepção que o indivíduo faz sobre si mesmo (CAMPOS; DEL-PRETTE; DEL-PRETTE, 2014). Estima-se que atualmente mais de 320 milhões de pessoas no mundo tenham depressão (ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE, 2017).

Diferente de outras doenças que levam a instabilidades no humor, estudos sobre depressão têm mostrado que ela funciona como uma ponte para a manifestação de outros tipos de doenças. Em situações em que a depressão age de forma prolongada ou durante os estágios moderado e severo da doença, ela pode facilmente levar a pessoa doente a cometer suicídio (ASSUMPCÃO; OLIVEIRA; SOUZA, 2018). De acordo com a Organização Mundial da Saúde (2017), o suicídio é uma das principais causas de mortes de pessoas entre 15 e 29 anos, resultando em aproximadamente 800.000 mortes por ano no mundo.

### ***O uso da música como regulador emocional***

Diferentes pesquisas indicam que uma das funções que motivam as pessoas a escutar música é sua atuação como ferramenta de regulação emocional (MCFERRAN et al., 2015; RENTFROW; GOSLING, 2003; SCHÄFER; SEDLMEIER, 2009). Com isso, tem-se observado um aumento crescente na literatura científica de trabalhos que têm utilizado a música como medida de enfrentamento ou de regulação de estados emocionais negativos, tais como estresse, ansiedade e depressão (DE WITTE et al., 2019; FINN; FANCOURT, 2018). Isso é mais claramente visto em medidas comportamentais, sobretudo com o emprego de escalas psicométricas, mas também foi demonstrado aplicando medidas fisiológicas (tais como

frequência cardíaca, respiratória e pressão arterial), hematológicas (como níveis de cortisol) e de sorologia (como níveis de imunoglobulina A) (FANCOURT; OCKELFORD; BELAI, 2014; KUHN, 2002).

Yang e Liu (2013) afirmam que os indivíduos costumam eleger o tipo de música que está relacionado com seu estado de ânimo. Quando este é positivo, normalmente elegemos músicas que estão em conformidade com nosso estado de ânimo. Exemplo disso são as canções que escutamos e que nos relembram situações ou pessoas que nos trazem emoções positivas, como a alegria. Por outro lado, esses autores destacam que, se o estado de ânimo é negativo, é mais comum a opção por músicas que nos auxiliem na mudança desse estado, como por exemplo a audição de estilos musicais considerados pela literatura como energizantes ou otimistas, tais como o pop e a música eletrônica.

Existem pelo menos três formas pelas quais a música pode contribuir para a regulação emocional. A primeira delas é através da sua capacidade de mudar nossos pensamentos ou nossa atenção, transferindo o foco de situações que atuam como gatilhos emocionais negativos para algo mais prazeroso. Um exemplo disso é o trabalho de Bringman et al. (2009), em que o uso de música relaxante em pacientes em situações pré-operatórias resultou mais significativo (maior eficácia e ausência de efeitos adversos) que o uso de ansiolíticos na redução de níveis de ansiedade provocados pela espera da cirurgia. Outros estudos encontraram evidências consistentes sobre o uso de música para o tratamento de doenças de natureza psicológica e, até mesmo, fisiológica (DE WITTE et al., 2019; KNIGHT; RICKARD, 2001; NILSSON, 2009).

A segunda forma é por meio de sua influência sobre o eixo hipotálamo-hipófise-adrenal, responsável pela regulação das reações de estresse, bem como outros processos fisiológicos, tais como a digestão e o gasto de energia. Essa evidência tem sido explicada por meio da influência direta da música nos nossos padrões de respiração, que por sua vez pode influenciar outras respostas neuroendócrinas (LONGHI; PICKETT; HARGREAVES, 2015). Isso é consistente com as descobertas que mostram que a música com andamento lento (ou seja, 50-60 batidas por minuto) e em volume agradável (entre 50-60 decibéis) pode ser especialmente útil na redução do estresse, da ansiedade e da depressão (KNIGHT; RICKARD, 2001; DE WITTE et al., 2019). Além disso, uma rota indireta também pode ser considerada, dada a clara influência da música em diferentes partes do cérebro, incluindo a amígdala e suas projeções para o hipotálamo (KOELSCH et al., 2015).

Finalmente, a terceira forma diz respeito ao potencial da música em intensificar emoções positivas, aumentar a excitação energética e induzir prazer. Existem evidências que indicam que o prazer associado à música

aumenta os níveis de oxitocina, dopamina e endorfina (GRANOT, 2017; KOELSCH et al., 2016). Karageorghis et al. (2009) descobriram que o uso de música aumentou significativamente a resistência dos participantes na prática de atividades físicas, em comparação com o grupo controle (sem música), podendo este resultado estar associado ao aumento dos níveis de prazer durante a realização da tarefa.

Baseado nessas evidências, quais tipos de música poderiam ser utilizadas para regular o nosso estado emocional? Vários estudos têm encontrado correlações positivas entre heavy metal e emoções negativas. McFerran et al. (2015) verificaram que esse estilo se correlacionou positivamente com alto nível de angústia. Saarikallio e Erkkilä (2007), por sua vez, encontraram a informação de que o heavy metal foi o estilo musical mais utilizado pelos participantes para descarregar emoções negativas, tal como a ira. De acordo com Rentfrow e Gosling (2003), indivíduos que apresentam estados emocionais negativos estão mais propensos a preferir estilos musicais que sustentam esse tipo de emoção.

Por outro lado, diferentes pesquisas têm buscado identificar os estilos musicais associados com emoções positivas. Hakanen (1995) verificou uma correlação positiva entre a preferência por rap e emoções positivas como felicidade e excitação. Kim e Kim (2007) encontraram em seu estudo que a escuta de hip-hop produziu uma diminuição da angústia psicológica e da fadiga entre jovens, aparecendo associada positivamente ao bem-estar. Outros autores têm encontrado evidências entre a escuta de música clássica e o aumento nos níveis de relaxamento, concentração, calma, estimulação da criatividade e da imaginação (ORDOÑEZ et al., 2011; REA; MACDONALD; CARNES, 2010). O estudo de McFerran et al. (2015) apontou que dance foi o gênero musical que se correlacionou mais fortemente com estados emocionais positivos.

Para além dos estudos correlacionais, muitos pesquisadores têm se interessado pela observação dos efeitos fisiológicos provocados pela música, o que poderia ajudar a potencializar o bem-estar. Existem evidências do uso da música para a indução de respostas orgânicas de forma involuntária, como mudanças na pressão sanguínea, nas frequências respiratórias e no ritmo cardíaco (BENEDITO, 2010; CUSTODIO; CANO-CAMPOS, 2017). Outros autores afirmam que a música pode ter um forte efeito na resposta galvânica da pele, processo fisiológico utilizado para medir a atividade elétrica produzida por alterações psicológicas tais como emoções e pensamentos, auxiliando na identificação de situações que causam estresse e ansiedade (BERRIO; HERRERA, 2014). Baseado nos fatos, é possível afirmar que a música se configura como uma ‘substância’ barata, segura e eficaz para o enfrentamento de estados emocionais negativos.

## **Considerações finais**

Tendo em vista as recentes transformações ocasionadas pelo surgimento do *Coronavirus Disease 2019* (COVID-19) no mundo, muitas pessoas se veem cada vez mais imersas em um ambiente de grande preocupação, tristeza e insegurança. Essa pandemia provocou uma forte mudança nos panoramas sanitário, econômico e, conseqüentemente, social em todos os países, com maior impacto sobre aqueles indivíduos que se encontram em situação de vulnerabilidade social. No mês de outubro de 2020, o Brasil ultrapassou a marca de 5 milhões de infectados e 150 mil mortos pelo COVID-19, em sua maioria pessoas negras e residentes na região Norte do país (BAQUI et al., 2020). Segundo Ortega e Orsini (2020), esse desastre sanitário tem sido resultado de uma política caracterizada pela negação da ciência e ignorância estratégica do governo brasileiro.

A perda de entes queridos, do emprego ou mesmo o isolamento social tem causado um impacto psicológico negativo na população mundial (WANG et al., 2020; WENJUAN; SIGING; XINQIAO, 2020). As medidas restritivas para evitar aglomerações, tais como a substituição das atividades escolares presenciais pelas aulas remotas através da internet e a transferência das atividades laborais para o ambiente familiar (denominado no Brasil como *home-office*), têm promovido um aumento significativo nos níveis de estresse, ansiedade e depressão na população brasileira durante a pandemia (FILGUEIRAS; STULTS-KOLEHMAINEN, 2020; GARCIA; DUARTE, 2020; MAIA; DIAS, 2020).

Nesse contexto, acredita-se que a música pode ser uma ferramenta fundamental para ajudar os adolescentes a superarem essa situação. Segundo McFerran et al. (2015), indivíduos que apresentam níveis elevados de estados emocionais negativos necessitam de atividades com maior potencial de desenvolvimento motivacional para ativar estados emocionais positivos. Dessa maneira, é possível que a participação em atividades musicais coletivas, tais como escutar música em conjunto e cantar em coro, ajudem as pessoas a reduzirem os impactos psicológicos negativos provocados pela pandemia da COVID-19.

## **Referências**

ALMEIDA, M. A. B.; GUTIERREZ, G. L.; MARQUES, R. *Qualidade de vida: definição, conceitos e interfaces com outras áreas de pesquisa*. São Paulo: Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP, 2012.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais: DSM-5*, ed. 5. Porto Alegre: Artmed, 2015.

- ANDREWS, F.; STEPHEN, W. *Social Indicators of Well-Being: Americans' Perceptions of Life Quality*. New York: Plenum, 1976.
- ASSUMPCÃO, G.; OLIVEIRA, L.; SOUZA, M. Depressão e suicídio: uma correlação. *Pretextos*, v. 3, n. 5, p. 312-333, 2018.
- BAQUI, P.; MPHIL, I.; MARRA, V.; ERCOLE, A.; SCHAAR, M. Ethnic and regional variations in hospital mortality from COVID-19 in Brazil: a cross-sectional observational study. *The Lancet Global Health*, v. 8, n. 8, p. e1018-e1026, 2020.
- BENEDITO, M. Reflexiones en torno a la utilidad de la música en la terapia psicológica con adolescentes. *Revista Española de Pediatría*, v. 66, n. 2, p. 136-140, 2010.
- BERRIO, N. J.; HERRERA, L. Respuestas psicofisiológicas ante la escucha de diferentes géneros musicales de contenido religioso-cristiano. *DEDICA*, v. 5, p. 179-196, 2014.
- BLOOD, A.; ZATORRE, R. Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, v. 98, p. 11818-11823, 2001.
- BRINGMAN, H.; GIESECKE, K.; THÖRNE, A.; BRINGMAN, S. Relaxing music as pre-medication before surgery: a randomised controlled trial. *Acta Anaesthesiologica Scandinavica*, v. 53, n. 6, p. 759-764, 2009.
- CAMPOS, J.; DEL-PRETTE, A.; DEL-PRETTE, Z. Depressão na adolescência: habilidades sociais e variáveis sociodemográficas como fatores de risco/proteção. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 408-428, 2014.
- CANNON, W. *Bodily changes in pain, hunger, fear and rage*. Boston: Brandford, 1953.
- CASTILHO, A.; RECONDO, R.; ASBAHR, F.; MANFRO, G. Transtornos de ansiedade. *Revista Brasileira de Psiquiatria*, São Paulo, v. 22, supl. 2, p. 20-23, 2000.
- CERQUEIRA, D.; ZORZAL, R.; ÁVILA, G. Considerações sobre a aprendizagem da performance musical. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 26, p. 94-109, 2012.
- CROOM, A. Music practice and participation for psychological well-being: A review of how music influences positive emotion, engagement, relationships, meaning, and accomplishment. *Musicae Scientiae*, v. 19, n. 1, p. 44-64, 2015.

- CUNHA, L.; OLIVEIRA, A. Musicoterapia Organizacional: a música como instrumento de diminuição do stress no trabalho. *Caderno Profissional de Administração*, v. 4, n. 2, p. 15-28, 2014.
- CUSTODIO, N.; CANO-CAMPOS, M. Efectos de la música sobre las funciones cognitivas. *Revista de Neuro-Psiquiatría*, v. 80, n. 1, p. 60-69, 2017.
- DE WITTE, M.; SPRUIT, A.; VAN HOOREN, S.; MOONEN, X.; STAMS, G. J. Effects of music interventions on stress-related outcomes: a systematic review and two meta-analyses. *Health Psychology Review*, v. 14, p. 1-31, 2019.
- DIENER, E. Guidelines for National Indicators of Subjective Well-Being and Ill-Being. *Journal of Happiness Studies*, v. 7, p. 397-404, 2006.
- DIENER, E.; SUH, E. M. Measuring subjective well-being to compare the quality of life of cultures. In: DIENER, E.; SUH, E. M. (Ed.). *Culture and subjective well-being*. Cambridge: MIT Press, 2003. p. 3-12.
- FANCOURT, D.; OCKELFORD, A.; BELAI, A. The psychoneuroimmunological effects of music: A systematic review and a new model. *Brain, Behavior, and Immunity*, v. 36, p. 15-26, 2014.
- FERRAZ, F.; FRANCISCO, F.; OLIVEIRA, C. Estresse no ambiente de trabalho. *Archives of Health Investigation*, v. 3, n. 5, p. 1-8, 2014.
- FILGUEIRAS, A.; STULTS-KOLEHMAINEN, M. The Relationship Between Behavioural and Psychosocial Factors Among Brazilians in Quarantine Due to COVID-19. *The Lancet*, 2020. (no prelo). Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3566245>>. Acesso em: 27 de out. 2020.
- FINN, S.; FANCOURT, D. The biological impact of listening to music in clinical and nonclinical settings: A systematic review. *Progress in Brain Research*, v. 237, p. 173-200, 2018.
- GALLUP. Gallup 2019 Global Emotions Report. 2019. Disponível em: <<https://news.gallup.com/interactives/248240/global-emotions.aspx>>. Acesso em: 27 de out. 2020.
- GARCIA, L.; DUARTE, E. Nonpharmaceutical interventions for tackling the COVID-19 epidemic in Brazil. *Epidemiologia e Serviços de Saúde*, v. 29, n. 2, p. e2020222, 2020.
- GBD 2015 DISEASE AND INJURY INCIDENCE AND PREVALENCE COLLABORATORS. Global, regional, and national incidence, prevalence, and years lived with disability for 310 diseases and injuries, 1990-2015: a systematic analysis for the Global Burden of Disease Study 2015. *Lancet*, v. 388, n. 10053, p. 1545-1602, 2016.

GRANOT, R. Music, Pleasure, and Social Affiliation: Hormones and Neurotransmitters. In: ASHLEY, R.; TIMMERS, R. (orgs.). *The Routledge Companion to Music Cognition*. Nova York: Routledge, 2017. p. 101-111.

HAKANEN, E. A. Emotional use of music by African American adolescents. *Howard Journal of Communications*, v. 5, n. 3, p. 214-222, 1995.

ILARI, B. A música e o cérebro: algumas implicações do neurodesenvolvimento para a educação musical. *Revista da ABEM*, v. 9, p. 7-16, 2003.

KARAGEORGHIS, C.; MOUZOURIDES, D.; PRIEST, D.; SASSO, T.; MORRISH, D.; WALLEY, C. Psychophysical and ergogenic effects of synchronous music during treadmill walking. *Journal of Sport and Exercise Psychology*, v. 31, n. 1, p. 18-36, 2009.

KENNY, D. *The psychology of music performance anxiety*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2011.

KEYES, C. Social well-being. *Social Psychology Quarterly*, v. 61, n. 2. p. 121-140, 1998.

KIM, S.; KIM, J. Mood after various brief exercise and sport modes: aerobics, hip-hop dancing, ice skating, and body conditioning. *Perceptual and Motor Skills*, v. 104, p. 1265-1270, 2007.

KNIGHT, W. E.; RICKARD, N. S. Relaxing music prevents stress-induced increases in subjective anxiety, systolic blood pressure, and heart rate in healthy males and females. *Journal of music therapy*, v. 38, n. 4, p. 254-272, 2001.

KOELSCH, S. Towards a neural basis of music-evoked emotions. *Trends in Cognitive Sciences*, v. 14, p. 131-137, 2010.

KOELSCH, S.; BOEHLIG, A.; HOHENADEL, M.; NITSCHKE, I.; BAUER, K.; SACK, U. The impact of acute stress on hormones and cytokines, and how their recovery is affected by music-evoked positive mood. *Scientific reports*, v. 6, 23008, 2016.

KOELSCH, S.; JACOBS, A. M.; MENNINGHAUS, W.; LIEBAL, K.; KLANN-DELIUS, G.; VON SCHEVE, C.; GEBAUER, G. The quartet theory of human emotions: an integrative and neurofunctional model. *Physics of life reviews*, v. 13, p. 1-27, 2015.

KREUTZ, G.; BONGARD, S.; ROHRMANN, S.; HODAPP, V.; GREBE, D. Effects of choir singing or listening on secretory immunoglobulin A, cortisol, and emotional state. *Journal of Behavioral Medicine*, v. 27, p. 623-635, 2004.

KUHN, D. The effects of active and passive participation in musical activity on the immune system as measured by salivary immunoglobulin A (SIgA). *Journal of Music Therapy*, v. 39, n. 1, p. 30-39, 2002.

KULSET, N.; HALLE, K. Togetherness!: adult companionship – the key to music making in kindergarten. *Music Education Research*, v. 22, n. 3, p. 304-314, 2020.

LAUKKA, P. Uses of music and psychological well-being among the elderly. *Journal of Happiness Studies*, v. 8, p. 215-241, 2007.

LIPP, M. *Inventário de sintomas do stress para adultos*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

LONGHI, E.; PICKETT, N.; HARGREAVES, D. J. Wellbeing and hospitalized children: Can music help? *Psychology of Music*, v. 43, n. 2, 188-196, 2015.

MACDONALD, R.; KREUTZ, G.; MITCHELL, L. What is music, health, and wellbeing and why is it important? In: MACDONALD, R.; KREUTZ, G.; MITCHELL, L. (Org.). *Music, health, and wellbeing*. Nova York: Oxford, 2012. p. 3-11.

MAIA, B.; DIAS, P. Ansiedade, depressão e estresse em estudantes universitários: o impacto da COVID-19. *Estudos de Psicologia*, Campinas, v. 37, p. e200067, 2020.

MCFERRAN, K. S.; GARRIDO, S.; O'GRADY, L.; GROCKE, D.; SAWYER, S. M. Examining the relationship between self-reported mood management and music preferences of Australian teenagers. *Nordic Journal of Music Therapy*, v. 24, n. 3, p. 187-203, 2015.

MÉNDEZ, F.; OLIVARES, J.; ROS, M. Características clínicas e tratamento da depressão na infância e adolescência. In: CABALLO, V.; SIMÓN, M., *Manual de Psicología Clínica Infantil e do Adolescente*: Transtornos gerais. São Paulo, SP: Livraria Santos, 2005. p. 139-185.

NASCIMENTO, M.; ANDRADE, A.; SILVA, O.; NASCIMENTO, J. Estresse laboral e gênero enquanto fatores associados ao risco de doenças cardiovasculares. *Salusvita*, Bauru, v. 27, n. 3, p. 383-397, 2008.

NILSSON, U. The effect of music intervention in stress response to cardiac surgery in a randomized clinical trial. *Heart & Lung*, v. 38, n. 3, p. 201-207, 2009.

ORDOÑEZ, E.; SÁNCHEZ, J. S.; SÁNCHEZ, M. M.; ROMERO, C. E.; BERNAL, J. D. Análisis del Efecto Mozart en el desarrollo intelectual de las personas adultas y niños. *Ingenius*, v. 5, p. 45-54, 2011.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. *Depression and other common mental disorders: Global health estimates*. Geneva (Suíça): WHO, 2017.

ORTEGA, F.; ORSINI, M. Governing COVID-19 without government in Brazil: Ignorance, neoliberal authoritarianism, and the collapse of public health leadership. *Global Public Health*, v. 15, n. 9, p. 1257-1277, 2020.

PAN AMERICAN HEALTH ORGANIZATION. *The Burden of Mental Disorders in the Region of the Americas, 2018*. Washington, D.C.: PAHO, 2018.

PAPINCZAK, Z.; DINGLE, G.; STOYANOV, S.; HIDES, L.; ZELENKO, O. (2015). Young people's use of music for well-being. *Journal of Youth Studies*, v. 18, n. 9, p. 1119-1134, 2015.

REA, C.; MACDONALD, P.; CARNES, G. Listening to classical, pop, and metal music: an investigation of mood. *Emporia State Research Studies*, v. 46, n. 1, p. 1-3, 2010.

RENTFROW, P. J.; GOSLING, S. D. The do re mi's of everyday life: The structure and personality correlates of music preferences. *Journal of Personality and Social Psychology*, v. 84, n. 6, p. 1236-1256, 2003.

ROCHA, V.; BOGGIO, P. A música por uma óptica neurocientífica. *Per musi*, Belo Horizonte, n. 27, p. 132-140, 2013.

ROSEN, J.; SCHILKIN, J. From normal fear to pathological anxiety. *Psychological Review*, v. 105, p. 325-50, 1998.

RUFINO, S.; LEITE, R.; FRESCHI, L.; VENTURELLI, V.; OLIVEIRA, E.; MASTROROCCHO FILHO, D. Aspectos gerais, sintomas e diagnóstico da depressão. *Revista Saúde em Foco*, n. 10, p. 837-843, 2018.

RYAN, R.; DECI, E. On happiness and human potentials. A review of research on hedonic and eudaimonic well-being. *Annual Review of Psychology*, v. 52, p. 141-166, 2001.

RYFF, C.; KEYES, C. The structure of psychological well-being revisited. *Journal of Personality and Social Psychology*, v. 69, n. 4, p. 719-727, 1995.

SAARIKALLIO, S.; ERKKILÄ, J. The role of music in adolescents' mood regulation. *Psychology of Music*, v. 35, n. 1, p. 88-109, 2007.

SCHÄFER, T.; SEDLMEIER, P. From the functions of music to music preference. *Psychology of Music*, v. 37, n. 3, p. 279-300, 2009.

SELYE, H. *Stress a tensão da vida*. 2. ed. São Paulo: Ibrasa, 1965.

SILVA, E.; MARTINEZ, A. Diferença em nível de stress em duas amostras: capital e interior do estado de São Paulo. *Estudos de Psicologia*, Campinas, v. 22, n. 1, p. 53-61, 2005.

TAETS, G.; PINHEIRO, C.; FIGUEIREDO, N.; DANTAS, E. Impacto de um programa de musicoterapia sobre o nível de estresse de profissionais de saúde. *Revista Brasileira de Enfermagem*, Brasília-DF, v. 66, n. 3, p. 385-390, 2013.

TURRINI, G.; PURGATO, M.; BALLETTTE, F.; NOSÈ, M.; OSTUZZI, G.; BARBUI, C. Common mental disorders in asylum seekers and refugees: umbrella review of prevalence and intervention studies. *International Journal of Mental Health Systems*, v. 11, p. 51, 2017.

VÄSTFJÄLL, D.; JUSLIN, P.; HARTIG, T. Music, subjective wellbeing, and health: the role of everyday emotions. In: MACDONALD, R.; KREUTZ, G.; MITCHELL, L. *Music, health, and wellbeing*. Nova York: Oxford, 2012. p. 405-423.

WANG, C.; PAN, R.; WAN, X.; TAN, Y.; XU, L.; HO, C. Immediate psychological responses and associated factors during the initial stage of the 2019 Coronavirus Disease (COVID-19) epidemic among the general population in China. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, v. 17, n. 5, p. 1729, 2020.

WENJUAN, G.; SIQING, P.; XINQIAO, L. Gender differences in depression, anxiety, and stress among college students: a longitudinal study from China. *Journal of Affective Disorders*, v. 263, n. 15, p. 292-300, 2020.

WIEMANN, I.; MUNHOZ, T. Prevalência de Transtornos Mentais Comuns e Fatores Associados nos Usuários do Centro de Referência de Assistência Social de São Lourenço do Sul, RS. *Ensaio e Ciência*, v. 19, n. 2, p. 89-94, 2015.

YANG, Y. H.; LIU, J. Y. Quantitative study of music listening behavior in a social and affective context. *IEEE Transactions on Multimedia*, v. 15, n. 6, p. 1304-1315, 2013.

# Tendências atuais na pesquisa em cognição musical: cérebro, emoção e coesão social

Beatriz Ilari

Apesar do interesse pela mente musical ser antigo, foi somente nas últimas décadas que presenciamos um crescimento acelerado da pesquisa em cognição musical. A publicação de alguns textos seminais na década de 1980 como “The musical mind” (SLOBODA, 1985) e “Psychology of Music” (DEUTSCH, 1982), juntamente com o surgimento de periódicos específicos da área como *Psychomusicology*, *Music Perception* e *Psychology of Music* nas décadas de 1970-1980; a criação e consequente fortalecimento de sociedades científicas como a ESCOM (European Society for Cognitive Sciences of Music), SMPC (Society for Music Perception and Cognition), e os avanços metodológicos e teóricos na psicologia experimental, nas neurociências e na computação, fomentaram o surgimento de novas linhas de pesquisa que fortaleceram ainda mais a área. Apesar de ser relativamente “jovem”, a cognição musical é hoje uma das maiores áreas da pesquisa em música.

Neste texto, procuro discutir algumas tendências atuais da pesquisa em cognição musical, fazendo um breve histórico da área—dos primórdios até os tempos atuais. Antes de traçar esse breve histórico, procuro posicionar a área de cognição musical no contexto da musicologia, argumentando que as pesquisas em cognição musical fazem parte de um esforço de ampliar a pesquisa musicológica. Em outras palavras, a pesquisa cognitiva é vista aqui como uma das vertentes da pesquisa musicológica, abrangendo diversos tipos, como a musicologia histórica, a etnomusicologia, a musicologia empírica, a musicologia computacional e a cognição musical ou musicologia cognitiva (HONING, 2005; SLOBODA, 2005). Uma outra questão que levanto nesta parte do texto diz respeito ao uso dos termos “cognição musical” e “psicologia da música” (HODGES, 2014; ver também THAUT & HODGES, 2014), que estão diretamente ligados a uma compreensão que os autores têm dos limites ou bordas entre essas áreas.

Após fazer um breve apanhado histórico da pesquisa em cognição musical, discuto a contribuição dos trabalhos do inglês John Sloboda e da norte-americana Diana Deutsch para a área e para a compreensão das tendências atuais na pesquisa em cognição musical. Em seguida, apresento e discuto duas análises bibliométricas publicadas nos últimos 5 anos (TIROVOLAS & LEVITIN, 2016; ANGLADA-TORT & SANFILIPPO, 2019). A primeira análise teve como foco a análise de 384 artigos publicados entre 1983 e 2010 na revista norte-americana *Music Perception*

(TIROVOLAS & LEVITIN, 2016). A segunda análise foi realizada com 2089 artigos publicados entre 1973 e 2017 em três periódicos: Music Perception, Psychology of Music e Musicae Scientiae (ANGLADA-TORT & SANFILIPPO, 2019). Dois elementos comuns às duas análises foram a predominância de artigos de países anglófonos (Estados Unidos, Inglaterra, Canadá e Austrália), e uma mudança gradual nos temas de investigação passando de um enfoque bastante “cognitivo”, isto é, com uma predominância de estudos sobre a percepção dos elementos musicais, mecanismos de atenção e memória em música, para temas como a percepção de emoção, neurociências, desenvolvimento, criatividade, e, mais recentemente, questões envolvendo a psicologia social e o bem-estar, como em aplicações recentes da teoria de bem-estar de Seligman (2010). Dois elementos identificados nas duas análises bibliométricas foram: (1) a ausência de pesquisas realizadas no Brasil e na América Latina; e (2) a falta de trabalhos comparativos entre culturas. Discuto esses pontos em relação ao corpus de trabalho da pesquisa em cognição musical, que ainda é bastante focada em populações brancas e falantes de língua inglesa, e oriundas de países industrializados, ricos e democráticos (HEINRICH, 2019).

Na seção seguinte do texto, utilizo o modelo interdisciplinar da psicologia musical proposto por Hodges (2014), para apresentar quatro temas de investigação que têm recebido muita atenção pelos pesquisadores da área de cognição musical. Os temas são: música e cérebro, música e emoção, efeitos da música (pesquisas longitudinais), e sincronização rítmica. Para cada tema, menciono alguns trabalhos recentes que tiveram impacto na área.

### ***Temas e pesquisas de impacto***

A primeira área, música e cérebro, diz respeito ao volume crescente de pesquisas sobre o cérebro e a mente musicais, em decorrência do desenvolvimento de técnicas como ressonância magnética funcional. Os estudos neurocientíficos vêm se tornando mais sofisticados a cada dia e têm apresentado novos achados sobre temas diversos como, a percepção e a memória musicais, o controle executivo, o processamento de melodias e acordes, e a percepção de emoções, entre outros. Os trabalhos do pianista de jazz e neurocirurgião Dr. Charles Limb têm se destacado, por enfocarem a criatividade musical em tempo real, em músicos de jazz e rap (LIMB, 2010; MCPHERSON & LIMB, 2013; MCPHERSON et al., 2015). Num desses trabalhos, Limb e sua equipe observaram o cérebro musical no contexto da atividade jazzística conhecida como “trading fours” em que os músicos dialogam por meio da improvisação (quatro compassos por músico). Nesse estudo, um músico tocava teclado dentro

do scanner, “trocando” improvisos com outro pianista (o próprio Limb), que estava do lado de fora. A análise dos dados revelou que, no momento da improvisação, o músico tinha suas áreas de linguagem e comunicação expressivas ativadas. Esse e outros estudos realizados pela equipe de Limb com músicos improvisadores ainda sugerem que, no momento da improvisação musical, houve a ativação de áreas do córtex pré-frontal medial (pensamentos e comportamentos autoiniciados), e desativação do córtex pré-frontal dorsolateral (automonitoração e filtragem consciente). Os estudos de Limb são inovadores, não só por aquilo que revelam em relação às estruturas do cérebro, mas também porque oferecem pistas importantes para pesquisas futuras.

O segundo tema diz respeito a pesquisas sobre música e emoção, um tema que se expandiu de forma espetacular nos últimos 25 anos (TIROVOLAS & LEVITIN, 2016; ANGLADA-TORT & SANFILIPPO, 2019). Há estudos sobre música e emoção com bebês, crianças e adultos, alguns estudos comparativos entre culturas e alguns estudos neurológicos. Nos últimos anos, os pesquisadores têm se debruçado sobre o estudo da percepção e recepção de “música triste,” que muitos consideram como um paradoxo auditivo. Como exemplo, Eerola e sua equipe (2018) propuseram um modelo teórico que procura explicar esse paradoxo (tabela 1). Esse e outros modelos propostos na literatura são importantes porque poderão auxiliar na compreensão da música e das emoções, inclusive aquelas ainda pouco estudadas, como a saudade.

	<b>Biológico Individual</b>	<b>Psicossocial Intrapessoal</b>	<b>Cultural Coletivo</b>
<b>Níveis</b>			
<b>Mecanismos</b>	homeostase	Regulação de humor, empatia, nostalgia.	Sentidos compartilhados através da aprendizagem e enculturação.
<b>Mudanças hedônicas</b>	- para -	- para +	+ para ++
<b>Unidades de mensuração / tipos de dados</b>	Neural, hormonal, fisiológica.	Comportamentos, auto-avaliação, narrativas.	Histórica e etnográfica.
<b>Evidências existentes</b>	Inexistente, ou relativa somente à tristeza ou prazer induzido pela música.	Evidência positiva para “concerto” do humor; evidência indireta para empatia, ainda sem evidência para nostalgia e “social surrogacy”.	Alguma evidência em relatos históricos recentes da história ocidental e relatos pessoais.

<b>Ressalvas</b>	Funções e correlatos físicos dos sistemas biológicos pouco compreendidos.	Regulação de humor associada à mudança de humor e não prazer. Evidência correlacional entre empatia (traço) e prazer. Pouca ênfase no contexto social.	Ausência de pesquisas comparativas entre culturas, e poucos relatos históricos e analogias.
------------------	---	--	---

Tabela 1. Modelo proposto por Eerola et al. (2018). Tradução da autora.

O terceiro tema tem como foco os “efeitos da música” na vida humana. Essa área, que não é nova, vem recebendo atenção por parte dos pesquisadores por meio de trabalhos de corte longitudinal (ILARI, 2020). Nesta parte do texto, discuto alguns achados do estudo longitudinal “Música e cérebro” da Universidade do Sul da Califórnia (HABIBI et al., 2014, 2015, 2017, 2018, 2019; ILARI et al., 2016, 2017, 2018, 2019), em que os pesquisadores investigaram o desenvolvimento musical de crianças de baixa renda que participavam de programas gratuitos de música orquestral ou esportes (natação ou futebol) e um grupo de controle por 5 anos consecutivos. Esse trabalho evidenciou o papel da música no desenvolvimento neurológico infantil. No Brasil, um trabalho análogo vem sendo realizado pela equipe da Dr. Graziela Bortz da UNESP em São Paulo, e com financiamento da FAPESP. Trabalhos desta natureza são importantes, sobretudo aqueles que têm como foco as populações pouco estudadas, como crianças e jovens de baixa renda, do Brasil e de outras partes do mundo.

Por fim, o último tema que discuto é a relação entre a sincronização rítmica e a coesão social. Diversos teóricos sugerem que a música tem um papel agregador. Recentemente, Koelsch (2008) publicou um trabalho teórico em que propõe sete funções sociais para a música: coesão, cognição social, copatia (aspecto social da empatia), comunicação, coordenação, cooperação e coesão social. Phillips-Silver e Keller (2012), por sua vez, analisaram a sincronização rítmica quando duas ou mais pessoas tocam, cantam ou dançam juntas, e concluíram que ela tem dois componentes: um temporal (a capacidade de sincronizar corpos e vozes a um pulso em comum) e um afetivo (o compartilhamento de emoções durante a atividade sincronizada). A existência destes componentes ajuda a explicar uma possível coesão social decorrente da atividade musical compartilhada. Alguns estudos sugeriram que a atividade musical pode estar associada ao desenvolvimento da prosocialidade, ou comportamentos espontâneos que beneficiam os outros como a ajuda, o compartilhamento e o altruísmo (ver ILARI, HELFTER, & HUYNH, 2020). No entanto, alguns pesquisadores questionam o papel da música nos comportamentos prosociais humanos. Rabinowitch e Metzliff (2017), por exemplo, questionaram se os comportamentos prosociais pode decorrer do simples ato de realizar atividades sincronizadas no tempo. Para

responder a essa pergunta, os pesquisadores mediram a prosocialidade de crianças de 4-5 anos de idade após elas serem balançadas em pares. Alguns pares foram balançados de forma assíncrona, e outros, de forma sincronizada. Os resultados sugeriram que as crianças que balançaram de forma sincronizada demonstravam uma maior prosocialidade do que as crianças que balançaram de forma assíncrona. Os autores reforçam o papel da sincronização rítmica nos comportamentos sociais humanos, e propõe que a música possa exercer um papel de facilitação, e não ser necessariamente a causa da coesão social. Novas pesquisas certamente irão responder a essa questão de forma mais definitiva.

### ***Direções futuras: a pesquisa em cognição musical na era do pós-COVID19***

Os quatro temas apresentados até aqui representam investigações realizadas antes da pandemia da COVID-19. No entanto, estamos vivendo um momento de incerteza e de pausa ou adaptação de muitas investigações, tendo em vista as normas de distanciamento social em muitas regiões do mundo. Com a pandemia que se estende, novos temas começam a despontar nos horizontes. Uma imagem muito forte do início da pandemia é a das pessoas cantando, dançando e tocando instrumentos musicais nas sacadas de suas casas na Itália (CORVO & DECARO, 2020) e em outras partes do mundo. O que esses e outros exemplos sugerem é que a pandemia escancarou o papel preponderante da música na vida humana; a música como forma de regular emoções durante um momento histórico trágico e de muita incerteza. Enquanto alguns estudos muito recentes evidenciam esse papel central da música (PHILIPPE, SCHIAVIO, & BIASUTTI, 2020; YEUNG, 2020), outros oferecem estimativas futuras acerca do consumo e da participação musical quando a pandemia terminar (DAVIES, 2020). Novas pesquisas também têm despontado no horizonte. O grupo de estudos de estética musical do Instituto Max Planck, por exemplo, vem compilando dados sobre o usos da música durante a pandemia em diversas partes do mundo (<<https://www.aesthetics.mpg.de/en/research/department-of-music/musicovid-an-international-research-network.html>>), bem como coordenando diversas novas iniciativas. Tais pesquisas se alinham com o trabalho de Seligman (2010) sobre o bem-estar humano, que é um tema que, acredito eu, estará presente em futuras investigações.

Finalizo o texto com a sugestão de três temas que, imagino, serão de grande destaque na era pós-COVID: (1) música, saúde mental e bem-estar; (2) novas formas de fazer música em conjunto; e (3) estudos comparativos entre culturas, e traçando algumas implicações para a pesquisa em cognição musical no Brasil.

## Referências

- ANGLADA-TORT, M.; SANFILIPPO, K. Visualizing music psychology: A bibliometric analysis of Psychology of Music, Music Perception, and Musicae Scientiae from 1973-2017. *Music & Science*, 2, p. 1-18, 2019.
- CORVO, E.; DECARO, W. COVID-19 and spontaneous singing to decrease loneliness, improve cohesion, and mental well-being: An Italian experience. *Psychological Trauma: Theory, Research, Practice, and Policy*, 12(S1), S247-S-248. Doi: 10.1037/tra0000838, 2020.
- DAVIES, K. Festivals Post-COVID19. *Leisure Sciences*. Advance Online Publication. Doi: 10.1080/01490400.2020.1774000, 2020.
- DEUTSCH, D. *The psychology of music*. San Diego: Academic Press, 1982.
- EEROLA, T.; VUOSKOSKI, J.K.; PELTOLA, H.; PUTKINEN, V.; SCHÄFER, K. An integrative review of the enjoyment of sadness associated with music. *Physics of Life Reviews*, 25, p. 100-121, 2018.
- HABIBI, A.; DAMASIO, A.; ILARI, B.; SACHS, M.; DAMASIO, H. Music training and child development: A review of recent findings from a longitudinal study. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1423(1), p. 73-81. Doi: 10.1111/nyas.13606, 2018.
- HABIBI, A.; DAMASIO, A.; ILARI, B.; VEIGA, R.; JOSHI, A. A.; LEAHY, R. M.; HALDAR, J. P.; VARADARAJAN, D.; BHUSHAN, C.; DAMASIO, H. Childhood music training induces change in micro and macroscopic brain structure: Results from a longitudinal study. *Cerebral Cortex*. Advance online publication, 2017.
- HABIBI, A.; DER SARKISSIAN, A.; GOMEZ, M.; ILARI, B. Developmental brain research with participants from underprivileged communities: Strategies for recruitment, participation and retention. *Mind, Brain & Education*, 9(3), p. 179-186, 2015.
- HABIBI, A.; ILARI, B.; CRIMI, K.; METKE, M.; KAPLAN, J.T.; JOSHI, A.A.; LEAHY, R.M.; [...] DAMASIO, H. An equal start: Absence of group differences in cognitive, social, and neural measures prior to music or sports training in children. *Frontiers in Human Neuroscience*, 8, 690. Doi: 10.3389/fnhum.2014.00690, 2014.
- HODGES, D. *Music in the human experience: An introduction to music psychology*. New York: Routledge, 2014.
- ILARI, B. Longitudinal research on music education and child development: Contributions and challenges. *Music & Science*, 3, p. 1-21, 2020.

- ILARI, B.; HELFTER, S.; HUYNH, T. Associations between musical participation and young children's prosocial behaviors. *Journal of Research in Music Education*, 67(4), p. 399-412. Doi: 10.1177/0022429419878169, 2020.
- ILARI, B.; PEREZ, P.; WOOD, A.; HABIBI, A. The role of community-based music and sports programs on parental views of children's social skills and personality. *International Journal of Community Music*, 12(1), p. 35-56, doi: 10.1386/ijcm.12.1.35\_1, 2019.
- ILARI, B.; FESJIAN, C.; HABIBI, A. Entrainment, theory of mind, and prosociality in child musicians. *Music and Science*, 1, p. 1-11. Doi: 10.1177/2059204317753153, 2018.
- ILARI, B.; FESJIAN, C.; FICEK, B.; HABIBI, A. Improvised song endings in a developmental perspective: A mixed methods study. *Psychology of Music*, 46(4), p. 500-520. Doi: 10.1177/0305735617715515, 2017.
- ILARI, B.; KELLER, P.; DAMASIO, H.; HABIBI, A. The development of musical skills of underprivileged children over the course of one year: A study in the context of an El Sistema-inspired program. *Frontiers in Psychology*, 7 (62). Doi: 10.3389/fpsyg.2016.00062, 2016.
- KOELSCH, S. From social contact to social cohesion- The 7Cs. *Music and Medicine*, 5(4), 204-209, 2013.
- LIMB, C. *Charles Limb: Your brain on improve*, 2010. Disponível em: <[https://www.ted.com/talks/charles\\_limb\\_your\\_brain\\_on\\_improv?language=en](https://www.ted.com/talks/charles_limb_your_brain_on_improv?language=en)>.
- MCPHERSON, M. J.; BARRETT, F. S.; LOPEZ-GONZALEZ, M.; JIRADEJVONG, P.; LIMB, C. Emotional intent modulates the neural substrates of creativity: An fMRI study of emotionally targeted improvisation in jazz musicians. *Scientific Reports*, 6, 18460. Doi: 10.1038/srep18460, 2015.
- MCPHERSON, M.; LIMB, C. Difficulties in the neuroscience of creativity: Jazz improvisation and the scientific method. *PNAS*, 1303, 80-83. Doi: 10.1111/nyas.12174, 2013.
- PHILIPPE, R. A.; SCHIAVIO, A.; BIASUTTI, M. Adaptation and destabilization of interpersonal relationships in sport and music during the COVID-19 lockdown. *Heliyon*, 6(10), e05212, 2020.
- PHILLIPS-SILVER, J.; KELLER, P. Searching for roots of entrainment and joint action in early musical interactions. *Frontiers in Human Neuroscience*, 6, 2012.
- RABINOWITZ, T.-C.; MELTZOFF, A. Synchronized movement experience enhances peer cooperation in preschool children. *Journal of Experimental Child Psychology*, 160, p. 21-32. Doi: 10.1016/j.jecp.2017.03.001, 2017.

RUSSO, F.; ILARI, B.; COHEN, A. Introduction: Singing, development, interdisciplinarity and the biopsychosocial framework. In: RUSSO, F.; ILARI, B.; COHEN, A. (orgs.). *The Routledge companion to interdisciplinary studies in singing*. New York and Abingdon: Routledge, 2020, p. 1-14.

SELIGMAN, M. *Flourish: a visionary new understanding of happiness and wellbeing*. New York, NY: Free Press, 2010.

SLOBODA, J. A. *A mente musical: a psicologia cognitiva da música*. Londrina: EdUEL, 2008 [1985].

SLOBODA, J. *Generative processes in music: the psychology of performance, improvisation, and composition*. Oxford: Clarendon Press, 2005.

THAUT, M. & HODGES, D. (orgs.). *The Oxford handbook of music and the brain*. Oxford: Oxford University Press, 2019.

TIRIVOLAS, A. K.; LEVITIN, D. J. Music perception and cognition research from 1983 to 2010: A categorical and bibliometric analysis of empirical articles in Music Perception. *Music Perception*, 29(1), p. 23-36, 2011.

YEUNG, T. Y. Did the COVID-19 pandemic trigger nostalgia? Evidence of music consumption on Spotify. *SSRN*. Doi: 10.2139/ssrn.3678606, 2020.

## PARTE 2

# Deambulações galantes da Romanesca

Mário Marques Trilha

## *Introdução*

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,  
Muda-se o ser, muda-se a confiança:  
Todo o mundo é composto de mudança,  
Tomando sempre novas qualidades.  
Luís Vaz de Camões  
Sonetos, Lisboa, 1595.

Em 2007, no livro *Music in The Galant Style*, Robert Gjerdingen identificou e explicou diversos esquemas de contraponto recorrentes ao longo do século XVIII. A partir da observação do sistema de ensino dos quatro conservatórios napolitanos<sup>1</sup>, constatou que a metodologia didática consistia em aprender vários padrões recorrentes através da vivência prática de ouvir, cantar e tocar, adquirida sobretudo através dos partimentos e solfejos com acompanhamento de baixo contínuo. Os manuais napolitanos de ensino do baixo contínuo eram muito sucintos ou prescindiam frequentemente do texto explicativo, limitando-se normalmente a exercícios de baixo cifrado que consistiam em linhas da parte do baixo para respectiva realização e cujos manuais foram designados de Partimenti.

Esta metodologia desenvolve conjuntamente a aprendizagem do baixo contínuo, da improvisação, aplicação da técnica digital e do contraponto imitativo. O partimento é o método mais completo e exigente concebido para a didática do baixo contínuo. Algumas peças encontradas nestas coleções, quer pelo grau de dificuldade técnica, quer pelo interesse musical intrínseco, constituem obras passíveis de serem interpretadas como repertório solo. Os métodos de solfejo napolitanos, tal como os de partimento, prescindem, em muitos casos, de texto explicativo e dão ao aprendiz um progressivo domínio da música. O partimento focaliza-se na linha do baixo, e o solfejo na melodia. A boa construção musical neste estilo (galante), depende da compreensão do papel fundamental da melodia e do baixo. “To master this style, one needed to control the elegant *pas de deux* of melody and bass” (GJERDINGEN, 2007, p. 132). Partimento e solfejo são fenômenos complementares da metodologia de ensino musical

1. Os quatro conservatórios de Nápoles: Santa Maria di Loreto, Sant’Onofrio a Porta Capuana, Poveri di Gesù Cristo e Pietà dei Turchini foram criados no século XVI, originariamente como orfanatos e a partir do final do século XVII se consolidaram como internatos com renomada formação musical. Desde 1826, o Conservatório de San Pietro a Majella é o sucessor unificado destas quatro instituições.

napolitana. No partimento o aprendiz é confrontado com uma linha de baixo, sobre a qual deverá adicionar um acompanhamento, e deverá encontrar uma solução harmônica e melódica. No solfejo o aprendiz deverá cantar uma melodia (frequentemente elaborada) e compreender a contexto harmônico e/ ou contrapontístico com o a linha do baixo.

Diariamente, e durante um período compreendido entre cinco a dez anos, os jovens alunos eram instruídos pelos mestres do conservatório na arte do partimento, do contraponto, da composição e do canto. Os padrões poderiam ser implícitos, ou seja, não nomeados, ou explícitos. No sistema napolitano, os esquemas nomeados eram as cadências, a regra da oitava e os movimentos do baixo: *moti del basso* ou *movimenti*. Gjerdingen utiliza o substantivo *schema*<sup>2</sup> (plural: *schemas* ou *schemata*) inspirado pela utilização análoga setecentista, feita pelo teórico alemão Johann David Heinichen (1683-1729), no seu enciclopédico tratado de baixo contínuo, *Der General-Bass in der Composition* (1728). Gjerdingen advoga uma perspectiva cognitiva da audição propondo uma escuta que reconheça padrões. Os esquemas musicais eram aplicados na resolução do contraponto proposta nos partimentos. Gjerdingen definiu o esquema musical como: “Schema is thus a shorthand for a packet of knowledge, be it an abstracted prototype, a well-learned exemplar, a theory intuited about the nature of things and their meanings, or just the attunement of a cluster of cortical neurons to some regularity in the environment”<sup>3</sup> (GJERDINGEN, 2007, p. 11).

Gjerdingen identificou onze esquemas musicais principais, recorrentes na música galante, e elencou os fatores necessários para a definição das etapas que constituem os estágios sucessivos que devem ser reconhecidos para se identificar o esquema; que pode ocorrer com variantes.

## ***Esquema da Romanesca e suas variantes principais***

O primeiro esquema apresentado no *Music in The Galant Style* é a Romanesca, termo italiano cuja etimologia parece aludir ao substantivo próprio feminino Roma. A designação Romanesca, associada à música, aparece pela primeira vez em 1546, nos *Tres libros de musica en cifra para vihuela (Romanesca, o Guárdame las vacas)* de Alonso de Mudarra (c. 1510-1580), e também na coletânea editada por Pierre Phalèse (c. 1510-1774), *Carminum pro testudine liber IV*. (GERBINO, 2001). Na Itália, ao longo do século XVI, a Romanesca esteve primordialmente ligada à música vocal, ária cantada, com poesia em estrofes em *ottava rima* (métrica utilizada

2. Opto pela utilização do substantivo em português, esquema.

3. Deste modo, o esquema é uma abreviação para uma mancha de conhecimento, inserido em um protótipo abstrato, um exemplo bem aprendido, uma teoria intuitiva sobre a natureza das coisas e seus significados, ou a sintonização de um grupo de neurônios corticais a uma certa regularidade no ambiente. (Tradução nossa).

na poesia épica), com acompanhamento de alaúde ou outro instrumento harmônico. No entanto, a maior parte das Romanescas do século XVI que chegaram até nós são de música instrumental. A fórmula característica da Romanesca no século XVI é a do baixo em quarta descendente e segunda ascendente, que assim evolui até a cadência, com o contraponto alternando consonâncias imperfeitas e perfeitas (terças e quintas). O modelo não é estrito, pois permitia algumas variantes da fórmula no baixo e inúmeras adaptações no contraponto com a melodia.

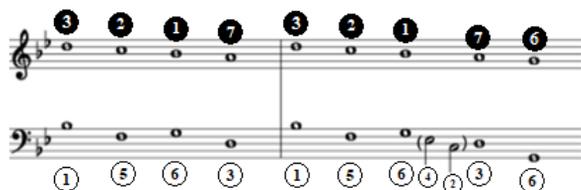


Figura 1. Reconstrução hipotética da fórmula da Romanesca do século XVI<sup>4</sup>.

Gjerdingen não se ocupa em detalhes da Romanesca dos séculos XVI e XVII, ainda que o esquema setecentista muitas vezes coincida com o modelo reminescente quinhentista, mas somente da sua utilização no século XVIII, e especialmente da variante que define como norma galante da Romanesca, que, segundo a sua observação, é uma formulação híbrida entre a variante da Romanesca por graus conjuntos descendentes e a sua versão arcaica quinhentista:

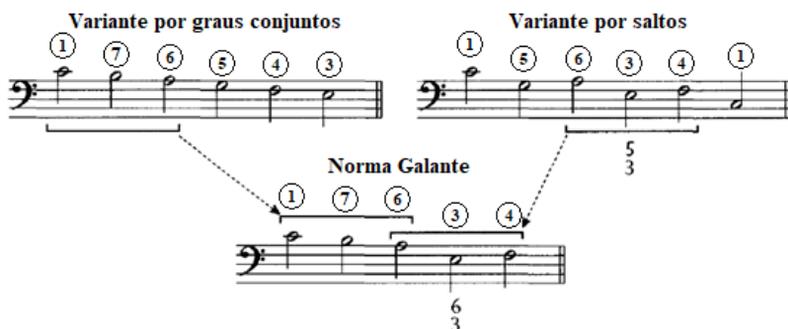


Figura 2. A norma galante da Romanesca como formulação híbrida<sup>5</sup>.

A grande maioria dos exemplos fornecidos por Gjerdingen, no livro *Music in the Galant Style* é da utilização da Romanesca como esquema de

4. Baseado no exemplo dado por Gerbino, no verbete *Romanesca* do Grove Music, 2001.

5. Baseado no modelo fornecido por Gjerdingen, no *Music in the Galant Style*, p. 33.

abertura, no capítulo 2, *The Romanesca e no appendix A* (GJERDINGEN, 20007, p. 454), encontramos a Romanesca definida como um esquema primordialmente associado à abertura, e que o seu período de maior ocorrência se deu entre 1720 e 1730. A norma galante da Romanesca como fórmula de abertura para um Adagio era tão frequente que se tornou um clichê durante toda a primeira metade do século XVIII.

Gjerdingen detalha as três variantes da Romanesca: por salto de quarta, graus conjuntos e a norma galante. A primeira, que é o modelo arcaico do século XVI, em seis etapas, alterna posições fortes e fracas na métrica, e é harmonizada apenas com acordes 5/3 (estado fundamental), com a condução do soprano alternando, entre baixo e soprano, consonâncias imperfeitas e perfeitas (quintas e terças):

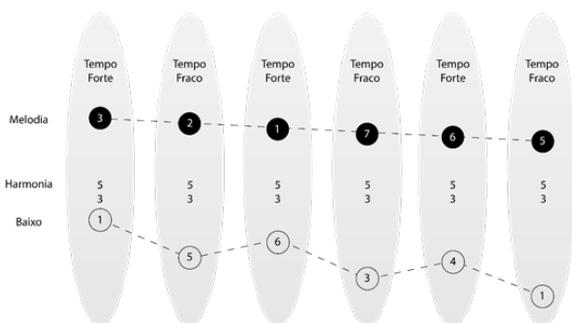


Figura 3. Romanesca por quartas descendentes e segundas ascendentes<sup>6</sup>.

A segunda variante da Romanesca, descrita por Gjerdingen, se dá por graus conjuntos descendentes, também em seis etapas, alterna posições fortes e fracas na métrica, e é harmonizada alternando acordes 5/3 e 6/3 (estado fundamental e primeira inversão):

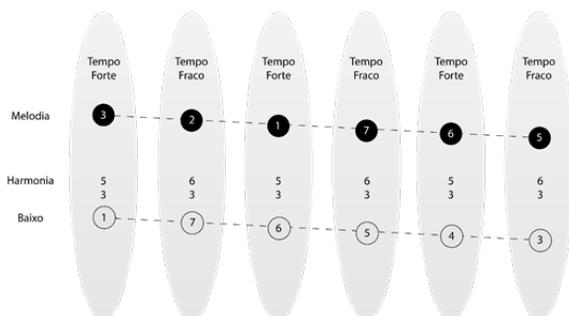


Figura 4. Romanesca por graus conjuntos<sup>7</sup>.

6. Baseado no modelo fornecido por Gjerdingen, no *Music in the Galant Style* p. 29.

7. Baseado no modelo fornecido por Gjerdingen, no *Music in the Galant Style* p. 32.

A utilização dos esquemas pode ser comparada à confecção de uma colcha de retalhos, o resultado de inúmeras práticas musicais com a conjugação da tradição e do gosto contemporâneo. Assim, os compositores setecentistas que desenvolveram a norma galante da Romanesca preservaram características dos padrões quinhentistas e seiscentistas, inovando com a particularidade de incidir no primeiro e quinto graus na melodia, encurtar o esquema de seis etapas para quatro, misturar o padrão do baixo com graus conjuntos e salto de quarta descendentes e harmonizar a quarta nota do baixo com um acorde 6/3, no intuito de conectar a última nota com a primeira de uma cadência ou com outro esquema:

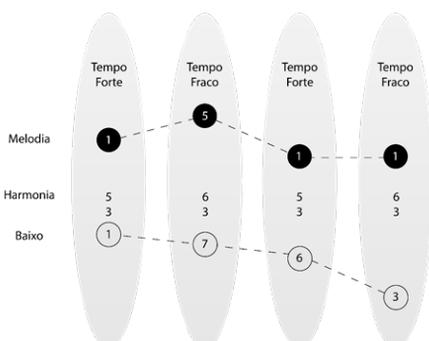


Figura 5. Romanesca norma galante<sup>8</sup>.

Gjerdingen observou que a Romanesca galante se tornou um clichê, especialmente nos andamentos lentos, e que era um esquema favorito de início de uma peça durante a primeira metade do século XVIII (GJERDINGEN, 2007, p. 39-40). Todos os exemplos do esquema da Romanesca, com uma única exceção, no capítulo 2, *The Romanesca*, mostram o esquema no início da composição. Em 2009, em um artigo posterior ao livro *Music in The Galant Style*, intitulado *Neapolitan Partimenti and Solfeggi*, Gjerdingen utilizou, na totalidade, exemplos que apresentam a Romanesca sempre como esquema de abertura, nos primeiros compassos da peça.

### ***Deambulações da Romanesca***

Se admitirmos a premissa de que o esquema corresponde “a padrões aprendidos pelos ouvintes, se tornando, por definitivo, um inventário de uma parte do conhecimento musical [...] e que o ouvinte

8. Baseado no modelo fornecido por Gjerdingen, no *Music in the Galant Style* p. 39.

seria um constructo virtual nos estudos teóricos sobre esquema, sendo e ocupando uma posição abstrata e exterior em relação à partitura musical”(CHRISTOVAM, 2018, p. 313), a incidência predominante de um esquema tem igualmente uma função de representação sintática, o deslocamento da sua posição expectável pode alterar a sua percepção cognitiva e representar um elemento de surpresa e mesmo de significado semântico no discurso musical. *Se, quod erat demonstrandum*, a Romanesca era sinônimo de esquema de abertura na primeira metade do século XVIII, a ponto de constituir um clichê, a partir da segunda metade do século XVIII podemos constatar um deslocamento da utilização do esquema em distintas posições na forma musical: transição, grupo do segundo tema (em forma sonata) e até mesmo como grupo final ou Coda. O novo uso do esquema da Romanesca pode ser constatado nas obras de compositores tão distintos como: Carl Phillip Emanuel Bach (1714-1788), Johann Christian Bach (1735-1782), Tommaso Giordani (c.1733-1806), Franz Joseph Haydn (1735-1809), João de Deus do Castro Lobo (1794-1832), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), David Perez (1711-1778) e José Palomino (1753-1810).

### **Romanesca utilizada como transição**

Johann Christian Bach utilizou a Romanesca galante antes dos dois períodos finais que constituem a coda do *allegro* da sonata em Sol Maior, para cravo ou pianoforte, Opus 5, nº3, editada em Londres, em 1766. O movimento está em forma sonata. O compositor só faz recurso à Romanesca na reexposição.



Figura 6. J. C. Bach, Opus 5, nº3, *allegro*. Romanesca galante utilizada como transição, (compassos 63-65).

É o único exemplo fornecido por Gjerdingen, no livro *Music in The Galant Style*, no capítulo 2, *The Romanesca*, de uma Romanesca

que não está utilizada na abertura de uma peça. Gjerdingen não teceu considerações sobre esta particularidade<sup>9</sup>.

Tommaso Giordani utilizou a Romanesca, não associada à abertura, no primeiro *allegro* da sonata para cravo, flauta e viola, Opus 30, n° 3, em si bemol maior, editada em Londres, em 1782. O movimento, em forma sonata, apresenta a Romanesca galante na exposição, como transição para modular para a tonalidade de Fá maior, que corresponde ao segundo grupo:



Figura 7. Tommaso Giordani, Opus 30, n° 3, *allegro*. (parte do cravo). Romanesca galante utilizada como transição, (compassos 11-17).

No desenvolvimento, encontramos a Romanesca por salto de quartas, antecedendo o pedal da dominante, que, por sua vez, terá a sua expectativa de volta à tonalidade principal traída, um processo engenhoso concluído por *abruptio*.



Figura 8. Tommaso Giordani, Opus 30, n° 3, *allegro*. (parte do cravo). Romanesca por saltos de quartas, utilizada no desenvolvimento, (compassos 61-63).

Wolfgang Amadeus Mozart utilizou a Romanesca por graus conjuntos (com embelezamento cromático) antes dos dois períodos finais que constituem a coda do Rondó para pianoforte, em Ré maior, KV 485, composto em Viena, em 1786. A posição do esquema é análoga ao exemplo, previamente apresentado, de J. C. Bach:

9. No capítulo 21, *A Cantabile by Simon Leduc*, Gjerdingen analisa um movimento para violino e baixo contínuo onde destaca algumas romanescas que não estão como esquemas de abertura, no entanto, são fragmentos do esquema e não me parecem conclusivos do uso da Romanesca em outras partes da composição, e tampouco a posição do esquema foi destacada. No capítulo 24, *An Andantino by Galuppi*, fragmentos do esquema da Romanesca aparecem nas repetições de algumas *Stanzas*, nesse caso trata-se de uma ideia repetida de início e o esquema se apresenta fragmentado.



Figura 9. W.A. Mozart, Rondó, em Ré maior, KV 485. Romanesca por graus conjuntos utilizada como transição. (compassos 150-156).

Franz Joseph Haydn utilizou a Romanesca por graus conjuntos, concluindo em semicadência, antecedendo o pedal da dominante no desenvolvimento do primeiro movimento, em forma sonata, *Capriccio*, do trio para cravo, violino e violoncelo, em Lá maior, Hob XV:35. (c. 1760):



Figura 10. F. J. Haydn, Trio em Lá maior, Hob XV:35, *Capriccio*. Romanesca por graus conjuntos utilizada como transição para preparação do pedal da dominante que encerra o desenvolvimento (compassos 92-99).

João de Deus do Castro Lobo utilizou a Romanesca como transição no primeiro dos seus *Seis Responsórios Fúnebres*, para coro e orquestra, compostos em Mariana, no início da década de 1830 (MONTEIRO, 2020). A Romanesca cumpre a função de transitar de Fá maior para Dó maior. É notável que o texto *et in novissimo die de terra*, que está musicalmente a cargo da Romanesca, fale em um novíssimo dia sobre a terra, que também pode ser considerado como último dia de existência profana.

No que respeita ao texto, a *schemata* estrutura-se sob a linha “[...] *et in novissimo die de ter...* [...]”, que pode ser traduzida por: “e no último dia”. Resulta claro que – levando em conta a sequência do texto “[...] *surrecturus sum*” (“eu ressuscitarei”) – o significado que subjaz ao uso deste esquema harmônico-

contrapontístico na segunda frase do primeiro período do responso por Castro Lobo está imbuído de uma terna esperança de retorno à vida após uma experiência terrena pecaminosa (MONTEIRO, 2020, p. 61).

Por que Castro Lobo utilizou um padrão, na altura, já considerado arcaico para representar o novíssimo dia? Talvez a ideia de uma ressurreição atemporal possa estar aqui contida, já que estamos em pleno *Credo*, e o texto versa sobre a certeza de que o Redentor vive.

Olga Sánchez-Kisielewska estabeleceu a hipótese de um esquema conter um significado expressivo, para além do musical (SÁNCHEZ-KISIELEWSKA, 2016, p. 52). A autora identificou uma variante da Romanesca, que intitulou como Romanesca-Hino, Sacra ou Religiosa (SÁNCHEZ-KISIELEWSKA, 2016, p. 47). Segundo a análise de Guilherme Monteiro (2020), as duas Romanescas utilizadas por Castro Lobo nos *Seis Responsórios Fúnebres* se enquadram nesse subtipo da Romanesca, um caso de fusão, ou amálgama de tópica e esquema.

Como sacerdote, Castro Lobo estava plenamente imerso na tradição bíblica e conhecedor do Eclesiastes 1:9 “O que foi voltará a ser, o que aconteceu, ocorrerá de novo, o que foi feito se fará outra vez; não existe nada de novo debaixo do sol”.

Figura 11. Castro Lobo. N.º 1 dos Seis Responsórios Fúnebres. Romanesca galante, utilizada como transição (compassos 12-14).



## Romanesca utilizada na Coda

Carl Phillip Emanuel Bach utilizou a Romanesca por graus conjuntos, antecedendo a cadência composta, para concluir o segundo movimento, *Andante*, da sonata em mi menor, Wq65/30 H 106, composta em Berlim, em 1756:

Figura 14. C. P. E. Bach. Utilização da Romanesca por graus conjuntos e cadência composta. Coda do *Andante*, segundo movimento da sonata em mi menor, Wq65/30 H 106 (compassos 33-40).

David Perez, no concerto per *il Flauto Traversiere e Strumentti*, (c. 1759) em sol maior, utilizou a Romanesca galante, antecedendo a cadência simples, para concluir o terceiro movimento, que está estruturado na forma concerto com *ritornelli*. Em sua vasta obra didática de partimentos e solfejos com baixo contínuo, Perez utilizou, com profusão, o esquema da Romanesca galante, na sua habitual tradição de esquema de abertura. A utilização da Romanesca galante na coda representou certamente uma utilização surpreendente para o ouvinte culto da época. Se um esquema está, tradicionalmente, associado a um ponto específico do discurso musical, e é apresentado na sua antípoda, estamos diante de uma inquestionável ressignificação semântica, talvez análoga ao movimento *cancrizans*, ou a singela ideia do fim como novo começo, *ma fin est mon commencement*.

233 Romanesca Cadenza semplice

Traversier Obligato

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Figura 15. David Perez. concerto per *il Flauto Traversiere e Strumenti*, (c. 1759). Romanesca Galante utilizada na Coda. (compassos 233-236).

João de Deus do Castro Lobo utilizou a Romanesca galante<sup>10</sup> como conclusão no último dos seus *Seis Responsórios Fúnebres*. O texto desta seção, *Dum veneris judicare saeculum per ignem*, exprime no *Libera me*, a passagem do julgamento do mundo através do fogo. Castro Lobo ao utilizar essa Romanesca-Hino, em Fá menor, no final da seção, provavelmente indicou musicalmente a aceitação plácida do julgamento final do mundo pelo poder purificador do fogo<sup>11</sup>.

O final da seção traz novamente a harmonia de Tônica para a repetição da porção textual *saeculum per ignem* em mais uma demonstração do tratamento composicional diferenciado que Castro Lobo confere às mesmas franjas de texto (Figura 16). Desta vez, a repetição do texto se vale de um franco contraste entre a seção de cordas e as demais partes orquestrais, com as cordas executando a figura da *suspiratio* enquanto as vozes e Flautas sustentam-se em notas longas, a conceder igual duração à maioria das sílabas. Para além do trato estilístico, destaca-se o uso de uma formulação tratada nas primeiras páginas deste capítulo, a Romanesca-Hino, com sua característica linha de baixo 1-5-6. Inserida como uma forma de mitigar o ímpeto inicial desta seção<sup>178</sup> (cc. 47-48), essa *schemata* vincula-se à expressão solene da religiosidade e da espiritualidade, especialmente em música operística (SÁNCHEZ-KISIELEWSKA, 2016, p. 49), e oferece, aqui, a expressão de um estado de espírito sereno. Assim, ao contrário do caráter trágico imputado às tonalidades e harmonias em modo menor<sup>179</sup>, a expressão que aqui se coloca é a de resignação pelo severo julgamento que Deus fará da humanidade, uma vez que a justiça que dele advém, segundo a mitologia cristã, não conhece falhas (MONTEIRO, 2020, p. 183).

10. O esquema aparece incompleto, falta o terceiro grau após o sexto no baixo, malgrado a ausência de uma etapa, o esquema continua, analítica e cognitivamente, reconhecível.

11. Castro Lobo sabia que a sua existência terrena estava perto do fim na época da composição destes responsórios, visto que era portador da sífilis, que já tinha se manifestado anteriormente, e no século XIX ainda era uma condição incurável e quase sempre fatal.

47 5 4 3 48 2 1 49 7 1 50

Fl I  
Fl II  
Tpa  
S  
A  
T  
B  
Vln I  
Vln II  
Vla  
Bx I  
Bx II

sae - cu - lum per i - - - - - mem.  
sae - cu - lum per i - - - - - mem.  
sae - cu - lum per i - - - - - mem.  
sae - cu - lum per i - - - - - mem.

1 5 6 4 5 1 Fin

Figura 16. Castro Lobo. Nº 6 dos *Seis Responsórios Fúnebres*. Romanesca galante, utilizada como encerramento. (compassos 47-50).

## Considerações finais

Este pequeno texto propõe, através da observação de nove obras, compostas entre as décadas de 1750 a 1830, em lugares e ambientes culturais tão distintos como Berlim e Mariana, passando por Nápoles e Lisboa, por oito compositores de primeira água<sup>12</sup>, constatar o deslocamento da posição do esquema, nas suas três variantes principais, da Romanesca no discurso musical. Se aceitarmos o significado semântico intrínseco de cada esquema, e, em alguns casos, a sua associação a um determinado momento do discurso musical, como é o caso da Romanesca, fortemente conotada à abertura de uma peça, cumprindo a função do *exordium* na *dispositio* do discurso musical, a alteração do seu *locus a loco* habitual levanta algumas questões: a mudança deve-se apenas ao esgotamento do clichê como fórmula de abertura? Tratar-se-ia de uma nova moda, um novo gosto? Somente um elemento de surpresa para o ouvinte culto da época? Uma alteração do *Locus causae efficientis*? Ou se poderíamos estar diante de um caso de colostrução, termo que os linguistas adotaram para designar um termo que possui um grau intenso de atração em uma construção, elaboração que por si já encerra um argumento (BYROS, 2014).

12. A escolha destes compositores e obras deu-se através da minha própria prática musical e investigação musicológica. Longe de ser exaustiva é apenas uma primeira etapa da pesquisa.

Márcio Páscoa introduziu, em 2019, a problemática da colostrução na musicologia brasileira:

A colostrução também entendida por vezes como *colocação* (coocorrências frequentes de elementos lexicais com elementos gramaticais) e como *coligação* ou fraseologismo, é no presente caso a construção de estruturas argumentativas por apropriação de um vocabulário que, quando reunidas as palavras/léxicos em torno do dito assunto, assumem um significado que tanto pode ser interno do discurso de um autor, de um grupo de falantes, ou de um processo de aprendizado ou apreensão (Gries; Wulf 2005). Não se trata apenas da frequência do uso de palavra/nota ou frases (verbais e musicais), mas do modo como são associadas e em torno de que assunto falam (Gries; Hampe; Schonefeld 2005), além de, se necessário fosse aplicar em termos musicais, verificar os colexemas (grau de associação entre pares de eventos) (PÁSCOA, 2019, p.18-19).

A hipótese de analisarmos o deslocamento de um esquema como um caso de colostrução, e verificarmos a articulação dos colexemas nas distintas partes do discurso, parece-me a ferramenta mais adequada para futuras investigações do fenômeno da deslocação de um esquema associado à abertura para outros momentos da *dispositio* musical.

Por último, devo ressaltar que esta investigação, ainda em fase inicial, é uma modesta homenagem ao trabalho de mais de três décadas, realizado por Robert Gjerdingen, que promoveu uma importantíssima, vigorosa e estimulante mudança de paradigma na análise musical do repertório musical ocidental setecentista e mesmo posterior ao período galante.

## Referências

BYROS, Vassili. Topics and harmonic schemata: a case from Beethoven. In: *The Oxford Handbook of Topics*. New York: Oxford/OUP, 2014. p. 381-414.

CHRISTOVAM, Ozório. *Música Sacra, Discurso e Poder: modelos pré-composicionais na missa luso-brasileira*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Música. São Paulo. 2018

GERBINO Giuseppe. Romanesca. In: *Grove Music Online*. Oxford: Published online, 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23732>>. Acesso em: 04 set. 2020.

GJERDINGEN, Robert. *Music in the galant style*. New York: Oxford University Press, Oxford, 2007.

GJERDINGEN, Robert. *Neapolitan Partimenti and Solfeggi*: basler Jahrbuch für historische Musikpraxis, 31: 131–148. Basel, 2009.

LOPEZ-CANO, Rubén. *Música y retorica en el barroco*. Barcelona: Amalgama, 2012.

MONTEIRO, Guilherme. *Análise Tópica, de schematae e de Elementos Retórico-Musicais em Seis Responsórios Fúnebres de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832)*. Dissertação de Mestrado, PPGLA, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2020.

PÁSCOA, Márcio. Os anjinhos bem xibantes de José Maurício Nunes Garcia. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 39, p. 1-21, 2019. Doi: 10.35699/2317-6377.2019.5305.

SÁNCHEZ-KISIELEWSKA, Olga. Interactions between topics and schemata: the case of the sacred romanesca. *Theory and Practice*, New York, v. 41, p. 47-80, 2016.

TRILHA, Mário. *Teoria e prática do baixo contínuo em Portugal (1735-1820)*. 419 f. 2011. Tese (Doutorado em Música) - Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.

# ***To be or not to be Topic, is that the question:*** **interações entre a romanesca e o amor devoto** **na *opera seria* italiana do século XVIII**

Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

## ***Introdução***

O atual estado das investigações sobre tópicos musicais mostra uma tendência muito forte de sua apropriação pela semiótica. Os estudos existentes nesse sentido são bastante persuasivos, bem engendrados e em muitos pontos bem sucedidos. Entretanto, algumas questões fundamentais ainda não foram respondidas e parecem difíceis de responder somente com o que está posto neste momento.

Um dos mais evidentes exemplos está na definição que alguns teóricos fazem do tópico musical, como Mirka e o próprio Ratner. Para eles, tópico seria o conjunto de características expressivas que se reconhecem fora do seu contexto original. (RATNER, 1980; MIRKA, 2014). A definição em si já carrega problemas. Embora pareça se referir a uma condição a posteriori da expressão artística, não há na verdade nada que se tenha dito sobre a condição original do tópico. Isso equivaleria dizer, por exemplo, que só reconheço a cor azul, com suas representações cognitivas e culturais, se estiver próxima do vermelho, ou outra cor qualquer; ou que quando vejo o manto azul e vermelho de figuras espirituais, como santos e a Virgem Maria, na pintura do *Quattrocento* e do *Cinquecento*, que propõem um sentido de equilíbrio estético e ideológico, eu não poderia considerar tal significado associativo ou chamar de tópicos, porque este assim seria somente se sua recorrência se desse num momento estilístico posterior, como no século XVIII ou XIX, quando estes aspectos do passado voltaram a ser usados. Em ambos os casos, isolado ou ao lado de outra cor, o azul precisa ser reconhecido como tal para que possa ser representado e/ou interpretado. Ele já é expressão de alguma ideia no momento em que é representado ou que vai representar. O mesmo me parece que acontece com os elementos que servem à representação de ideias musicais, porque sem estabelecer um uso consciente delas, não há recurso representativo a ser aproveitado, porque não são reconhecidas como tal.

A questão tópica ainda se depara com outro ponto sensível. Uma vez que ninguém tem escrito sobre a condição original do tópico, fica posta de lado a construção histórica do sentido expressivo. Sem essa recuperação do ambiente histórico e do processo criativo dos elementos expressivos,

não parece haver maneira de entender as ideias, a transmissão e a interpretação destas, as possibilidades de escuta e as convenções do gosto. Já aqui fica claro que a semiótica sozinha não resolve a questão.

Como Ratner unicamente se debruçou sobre a obra de Mozart, Haydn e Beethoven, quase todos os estudos de tópicos musicais nos últimos quarenta anos não parecem interessados em considerar a obra de outro autor e tampouco fora do classicismo musical vienense. Ao transformar a teoria do tópico numa teoria exclusivista, comete-se o erro fulcral de retomar a estratégia de um cânone dominante de orientação anglo-saxã, como se apenas essa vertente pudesse ter alcançado tais níveis de elaboração e resultado. Mesmo que se diga que a escolha de uma análise sobre Mozart, Haydn ou Beethoven é uma questão de afinidade pessoal, isso concorre mais para a formação de guetos de pesquisa e apropriação de conhecimento e menos para compreender processos mais dinâmicos, abrangentes e polissêmicos, com perspectiva histórica e cultural.

Diante disso, penso que a teoria da tópica musical ficaria mais enriquecida com a discussão de perspectiva ontológica sobre o projeto criativo e a mimesis com especial atenção para representação e interpretação, aqui entendida nos diversos níveis de abordagem.

O fenômeno para o qual chamo aqui a atenção remete ao uso recorrente de um esquema de contraponto específico, a Romanesca, que, na *opera seria*, parece surgir em interação com o argumento amoroso em diversos níveis de compreensão. Isso, a dada altura, pelo uso continuado, pode ser considerado um tópico, diante da expressão individualizada que caracteriza a reunião de elementos musicais que o caracterizam.

O modelo de Romanesca observado é tal como descrito por Gjerdingen (2007), sendo a Norma Galante a mais comum, seguida de perto pela Variante por graus conjuntos.

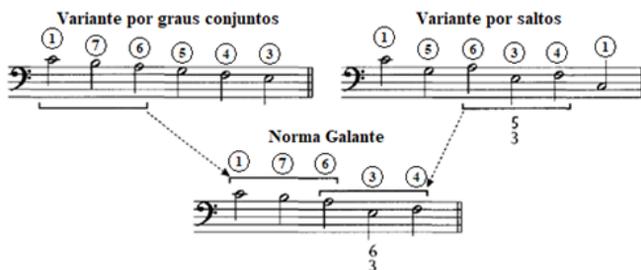


Figura 1. Baixo de Romanesca em três possibilidades de maior ocorrência em que se vê a variante por graus conjuntos, a variante por saltos e o uso que os autores do Período Galante fizeram desta elaboração.

A melodia a que corresponde tal baixo se posiciona costumeiramente pelo quinto grau, muitas vezes usa o primeiro, aparecendo também elaborações no terceiro e, de maneira não incomum, percorre uma elaboração que atravessa tais estágios. Isso provoca alternâncias entre 5/3 e 6/3 que em alguns momentos podem aparecer com modificações e acréscimos.

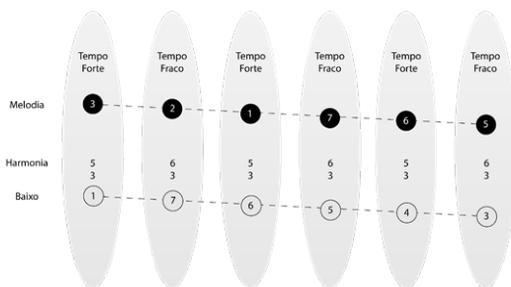


Figura 2. Montagem harmônica do esquema de contraponto da Romanesca, na variante por graus conjuntos, em que se vêem as cadências 5/3 e 6/3 em sucessão alternada.

Nesse estágio da investigação, a aplicação do esquema foi observada somente em relação a um conjunto textual, o libreto de Metastasio para *Alessandro nell'Indie*. Publicado pela primeira vez por Bettinelli em Veneza, em 1733, já estava em uso desde anos antes. Sabe-se que o texto foi tratado em música por 70 autores, de 1729 a 1824. Desses, 17 autores têm hoje sua obra perdida e cerca de nove composições não estavam acessíveis até o momento de conclusão deste texto. Vários conjuntos estão em estado fragmentário, sendo que em treze deles não sobreviveram mais que cinco árias. Foram consultados, assim, 24 conjuntos completos dessa ópera e alguns conjuntos que, não totalmente completos, possuem a maior parte do material preservado.

A grande popularidade do libreto entre compositores se deve à sua acolhida pública e à oportuna discussão que fomentou durante o século XVIII. O tema joga com o difícil equilíbrio entre razão e emoção, moralidade e dever, verdadeiro e falso, dentre outras dicotomias propostas. Isto permite um alargamento dos conceitos de amor, honra, fidelidade, heroísmo, dentre outros pontos recorrentes nas óperas de Metastasio. Na trama do poeta romano, Alexandre, o Grande, alcança a Índia, onde derrota Poro, rei de metade dessas terras. A outra metade é governada por Cleofide, amante de Poro. A relação amorosa de ambos vai ser abalada pela suposta necessidade de acordos que Cleofide deve fazer com Alessandro para a garantia de paz. Como de costume nessas tramas, os monarcas têm interlocutores que eventualmente são seus

confidentes. No caso, eles desenvolvem relações paralelas, ainda que suas decisões não afetem de modo agudo a direção da narrativa. Erissena, irmã de Poro, está prometida a Gandarte, o general deste último, mas se enamora de Alessandro. O sexteto se completa com Timagene, um dos muitos personagens ocultos das tramas metastasianas, pois, sendo confidente de Alessandro, cultiva inimizade não revelada por seu superior, constituindo-se numa fragilidade desconhecida do vitorioso herói. Poro também aparece incógnito em parte da ópera, sob o nome de Asbite, supostamente um soldado seu.

O primeiro a escrever música para *Alessandro nell'Indie* foi Leonardo Vinci (1680-1730). A obra foi sua penúltima ópera, estreando-se perto da data de seu falecimento. Vinci já era um compositor muito experiente e continuou influente por várias décadas, dividindo com Pergolesi a posição exponencial dessa primeira geração dos operistas italianos do Período Galante.

Vinci usou Romanesca na abertura de nove árias, o que significa quase um terço das 30 árias de toda a ópera. A maior incidência está no primeiro ato, com seis exemplos, ficando o segundo ato com duas elaborações e o terceiro com uma. O número de árias por ato é bastante equilibrado, havendo uma distribuição quase igual. Poro foi o personagem mais contemplado com a proposta, aparecendo o esquema contrapontístico em quatro de suas nove árias; ele também é o personagem que mais canta ao longo da ópera. Duas dessas árias são em dueto com Cleofide, que possui ainda outros cinco solos distribuídos pela peça. Vinci escreveu três seções para ela com a Romanesca de abertura. Alessandro, que conta cinco solos na ópera, também teve uma elaboração com o esquema, assim como Timagene, que canta três árias, uma em cada ato do drama. Erissena e Gandarte, que cantam em seis e quatro árias, respectivamente, não foram contemplados.

Assim, a Romanesca aparece sobretudo nas árias dos personagens envolvidos no conflito principal da ópera. Na primeira vez que Vinci usa o esquema, a ária de Poro *Vedrai con tuo periglio* (Ato 1, Cena 2), não se trata de uma situação que conserve similaridade com todas as demais. Curiosamente, o esquema aparece na exposição instrumental, mas quando a voz assume o texto, Vinci troca o baixo para uma elaboração em Dó-Ré-Mi (graus 1-2-3 na melodia com baixo em 1-7-1), frustrando o efeito.

The image shows a musical score for Vincenzo Bellini's opera 'Alessandro nell'Indie'. It features four staves: two vocal staves (soprano and tenor) and two piano accompaniment staves. The music is in 2/4 time and includes various rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1 through 7. A specific instruction 'Ved-dasi con tuo se' is written above the piano part in the latter section of the score.

Figura 3. Vinci. *Alessandro nell'Indie*: Vedrai con tuo periglio (Poro, I – 2), c.1-4. O compositor alterou melodia e baixo entre a entrada instrumental e vocal, de maneira a submeter o material a esquemas de contraponto diferentes, tornando a Romanesca mera sugestão auditiva.

Até esse momento da ópera, apenas Poro e o seu general Gandarte falaram na peça. A situação já é bastante tensa. Poro inicia a ópera vendo a derrota de seus exércitos, a fuga de alguns aliados e se sente desonrado. Gandarte o impede de se matar e o faz lembrar de Cleofide. Com a proximidade de Alessandro, Timagene e o exército grego, Gandarte pede que o seu rei fuja, mas isso não ocorre. Dos sentimentos que se podem perceber, Poro ainda não se confessa ao ouvinte, mas já lamenta o interesse de Alessandro na rainha e a sua preocupação no momento é administrar sua sobrevivência e possibilitar seus intentos. Com a chegada dos gregos, Poro se apresenta como o soldado Asbite. Alessandro indaga o soldado sobre Poro. As palavras deste, ainda que disfarçado, causam admiração em Alessandro, que preza a fidelidade, o heroísmo e não quer senão se defrontar com um valor que a ele se iguale ou o vença. O fato de Poro cantar incógnito como Asbite pode ter levado Vinci a fazer a citada alteração do material musical, com a troca de esquema contrapontístico, para representar a condição do homem que apresenta duas identidades.

Entretanto, a ária seguinte de Poro contém também uma Romanesca. Trata-se de *Se mai piú sarò geloso*, cantada ao fim da Cena 6, em que Cleofide já dava ordens aos seus para buscarem Poro e este surge amargo da derrota e temeroso de que a amante tenha que se unir a Alessandro. Depois de ter tentado apaziguar Poro de seu ciúme excessivo, Cleofide ameaça uma atitude radical, fazendo então o amante capitular e compreender que é o descontrole dos sentimentos que põe em risco a relação e tudo quanto dela depende. Poro reconhece as ofensas a Cleofide e na ária lhe jura que se o ciúme prevalecer, lhe puna o nome que agora domina a Índia.

Figura 4. Vinci. *Alessandro nell'Indie*. Se mai più sarò geloso (Poro I-5). c.1-5. Vinci elaborou uma Romanesca que segue o modelo da norma galante. O tema introduzido pelas cordas, com violinos em uníssonos de um lado e viola dobrando baixo do outro, é encerrado por uma cadência perfeitíssima.

Dessa vez, Vinci levou o tema da introdução instrumental à parte vocal, como foi absolutamente comum em todo o período. Essa passagem (Figura 2) constitui-se num dos modelos da norma galante para o esquema e não há outro esquema combinado na exposição temática.

A cena seguinte traz Erissena escoltada por soldados macedônios e com ela um discurso de exaltação às qualidades de Alessandro. Cleofide diz aos macedônios que voltem com a mensagem de que ela irá aos pés de Alessandro. Tendo ouvido isto e presentindo o pior, Poro se esforça para manter o juramento, ao que Cleofide encerra a cena com a ária *Se mai turbo il tuo riposo*, em que afirma sua fidelidade ao esposo, dizendo ser ele o seu primeiro e último amor. Vinci repete nessa ária o mesmo material da anterior, montada então sobre a Romanesca.

Figura 5. Vinci. *Alessandro nell'Indie*. Se mai turbo (Cleofide I-6). c.1-5. Vinci copiou aqui toda a música da ária precedente para Poro, com uma parte mais independente para viola.

Em Metastasio a ária é uma manifestação dos sentimentos dos personagens, por vezes comunicando decisões pessoais, não

necessariamente se dirigindo a terceiros. Isso suscita que a ação expressiva tenha naquelas palavras uma tradução do que pensam os personagens para que o público fique esclarecido sobre aspectos afetivos e morais que os habitam. Parece claro nesse momento, em que Vinci repetiu toda a elaboração, que ele desejava mostrar que Poro e Cleofide estão unidos pelo sentimento amoroso que compartilham. O sentimento aqui tem um revestimento nobre, a fé que cada um dos amantes deposita no outro.

Vinci confirma que Cleofide e Poro têm um discurso harmonioso na cena final do Ato I. Trata-se de um dueto para o qual Metastasio trouxe os primeiros versos das duas árias anteriores e o compositor napolitano acomodou os dois solistas com a mesma música das passagens acima descritas.

The image shows a musical score for two voices, Poro and Cleofide. The top staff is for Poro, starting with a 'Poco' marking. The bottom staff is for Cleofide. Both parts feature a series of notes with circled numbers above or below them, indicating fingerings. The lyrics are: 'Se mai tur-bo il tuo ri-po-so se mi'ac-cen-do ad-al-tro!-u-me pa-ce mai non abbia il'.

Figura 6. Vinci. *Alessandro nell'Indie*. Se mai turbo / Se mai piú saró geloso (Poro e Cleofide I-16). c.1-5. Esquema da Romanesca para a abertura do Dueto com o mesmo material musical das cenas 5 e 6 do Ato I. Poro é o primeiro a cantar.

Vinci trabalhou os outros contornos do amor na obra de Metastasio se valendo igualmente do esquema da romanesca em abertura de árias que pontuam a discussão.

The image shows a musical score for two voices, Poro and Cleofide. The top staff is for Poro, and the bottom staff is for Cleofide. Both parts feature a series of notes with circled numbers above or below them, indicating fingerings. The lyrics are: 'Se mai piú sa-róge-lo-so mi punis-ca il sa-cro nu-me che dell'cor non abbia il cor'. Dynamics markings like 'f' and 'p' are present.

Figura 7. Vinci. *Alessandro nell'Indie*. Se mai turbo / Se mai piú saró geloso (Poro e Cleofide I-16). c.6-9. Vinci acomodou os dois solistas na nova estruturação sem abrir mão das formulações precedentes.

Ainda no primeiro ato, Cleofide vai até Alessandro. Se encontram na presença de Asbite. Ela reconhece ser Poro e as palavras deste são entendidas como ciúme por Cleofide. Contrariada com a perspectiva de

o amante quebrar seu juramento de fé e confiança sobre ela, precipita a tentativa de seduzir Alessandro. Mas este lhe responde que embora lhe reconheça a beleza, não a ama e tem seu coração dedicado à glória. Segue-se a ária *Se amore a questo petto* onde diz que se o amor em seu peito não fosse afeto desconhecido, ele teria se interessado por ela e o provaria; mas é a alma quem o despreza, não havendo culpa nem nele, nem no amor.

A tempo giusto

— Cadência Convergente —

Figura 8. Vinci. *Alessandro nell'Indie*. Se amore a questo petto (Alessandro I-13). c.1-4. Esquema da Romanesca elaborado em tonalidade diferente das árias e dueto de Cleofide e Poro que estão Si bemol maior.

O amor aqui não é o carnal, é o amor devoto a uma causa; para Alessandro é o amor à sua própria glória que forma sua condição de herói, o que explica dispensar riquezas e poupar inimigos. Este sentido mais genérico do amor, o de ser uma inclinação da alma a uma paixão, pode explicar porque Vinci pretendeu elaborar a primeira ária de Timagene com uma Romanesca (Ato I, 5).

Allegro

— Cadência Perfeita —

Figura 9. Vinci. *Alessandro nell'Indie*. O su gli estivi ardori (Timagene I-5). c.1-5. Esquema da Romanesca aqui está na mesma tonalidade de Alessandro. Timagene tem a alma presa a uma causa, como o rei macedônio, que é oposta aos desejos deste, ambas inclinações fundamentadas em virtudes menos nobres que a dos amantes Poro e Cleofide.

Tecnicamente *O su gli estivi ardori* é uma ária de vingança, em que a ira também aparece como sustentáculo. Mas como já se vira nos libretos de Pietro Ottoboni (1667-1740), um influente membro da Arcádia Romana, berço de Metastasio, ira, vingança e desdém estão ligados ao amor (STAFFIERI, 2006, p. 176). Timagene revela nessa cena que Alessandro foi quem matou seu pai, ainda que arrependido tenha chorado a própria culpa; mas “ainda em matéria de amor me ultraja o seu merecimento”, diz Timagene, pelo que então decide provocar os soldados, animar esperanças perdidas de Poro, argumentando que até a Natureza persuade feras a vingar-se de injusto poder. Possivelmente aqui, onde o amor foi rebaixado pela presença de sentimentos destrutivos, Vinci tenha intencionalmente frustrado a apresentação completa do esquema da Romanesca.

Se por um lado as inclinações da alma de Timagene se baseiam em vingança da honra familiar e as de Alessandro nutrem-se de vanglória, Cleofide e Poro buscam no amor a redenção pela fé. Timagene carece de razão, pois se a paixão o domina, esquece que é soldado e prestou fidelidade a um senhor, Alessandro. Este, embora busque a grandeza de seu reino, através da glória de seu nome, precisa ainda provar que conhece a dimensão do que é ser monarca. Cleofide e Poro são monarcas e buscam agir como tal, se sacrificando se preciso for, mas ambicionam a nobreza e a pureza do amor. O cultivo dessas virtudes, sobretudo porque tornam o amor singelo, é um ideal pastoral da Arcadia de Ottoboni e Giovanni Gravina (1664-1718), patrono e mecenas de Metastasio. Sentimentos simples engradem o homem, porque não dependem de convenções sociais, são considerados mais puros e nobres, porque não buscam exaltação pessoal ou riqueza patrimonial.

Vinci retorna a escrever mais duas árias com elaboração de Romanesca, agora no segundo ato, para Cleofide e Poro, respectivamente. Na cena 4, Poro diz que não importam as turbacões de sua alma, pois é Cleofide quem a governa. A ária que se segue, *Senza procelle ancora*, serve de alerta a Alessandro, mas não só. De certo modo serve a todos que navegam pela vida, descansados de que a sorte os guia; quem gasta os dias a dormir, diz ele, não está atento aos perigos e, portanto, não acha abrigo no porto.

Figura 10. Vinci. *Alessandro nell'Indie*. Senza procelle ancora (Poro II-4). c.1-4. Vinci retorna ao campo tonal dos amantes Poro e Cleofide, escrevendo dessa vez em Fá maior, elaborando nos quatro primeiros compassos uma Romanesca (c.1-2) esboçando em seguida um Prinner (c.3-4) para complementar. A estruturação dessa ária conta com duas trompas ao lado das cordas.

A ária revela a maturidade de Poro no processo de compreensão do amor, com a aceitação do sentimento e a vigilância constante que evita a soberba da autoconfiança que ele enxerga em Alessandro. Ainda assim, disposto a recuperar sua honra e bater-se de novo contra Alessandro, vai levar a si e a Cleofide para uma situação ainda mais delicada, em que ambos conjecturam morrer para escapar a desgraças maiores. Cleofide responde a tudo isso com a ária *Digli che son fedel*, endereçada a Poro, na cena 9 do segundo ato. Ela renova os votos da fidelidade a Poro, mesmo nos momentos difíceis, e sua maior prova de amor está em admitir que se deem as mãos para aceitar estarem juntos na vida ou na morte.

Figura 11. Vinci. *Alessandro nell'Indie*. *Digli che son fedel* (Cleofide II-9). c.1-5. Vinci escreve a ária de Cleofide também em Fá Maior como a anterior de Poro. Aqui, a Romanesca tem os dois primeiros estágios separados dos dois restantes pela inserção do esquema *Hertz*, que compreende o compasso 2, vindo-se a viola na posição do baixo. O *Passo Indietro* causa hesitação e elide a Romanesca na cadência.

A última Romanesca elaborada por Vinci está no terceiro ato e foi escolhida para abrir *Ombra dell'idol mio*, ária de Cleofide perto do final da ópera. Vinci a acomodou em Mi bemol Maior, tendo estabelecido definitivamente o campo das estruturas em bemol como sendo o suporte gramatical do tratamento do tema amoroso entre o Poro e Cleofide. Neste terceiro e último ato do drama, Poro é dado como morto sob ajuda de Timagene, pois arquiteta um último plano contra a invasão grega. Para Cleofide, que não sabe dos planos do amante, não resta outra opção que o casamento com Alessandro. Quando se dirigem ambos ao lugar dos esponsais, em que Asbite/Poro está presente para o evento, ela surpreende a todos dizendo que não desposará Alessandro; pede o perdão deste mas, se foi esposa de Poro, agora que ele está morto deve ela morrer também, pois essa é a lei e o costume. É nesse momento que ela dirige a Poro os versos *Ombra dell'idol mio / accogli i miei sospiri / se giri intorno a me*.

Figura 12. Vinci. *Alessandro nell'Indie*. *Ombra dell'idol mio* (Cleofide III-12). c.1-3. A elaboração da Romanesca no compasso 1 emenda com o Prinner do compasso 2 e sucessão de esquemas a partir daí.

O ponto alto do amor em Metastasio é justamente o do amor autossacrificial (KIMBELL, 1991, p. 194), assim como este também é o ápice do heroísmo, quando o herói abdica de tudo em nome da causa.

O protagonismo de Cleofide na trama fez com que Johann Adolph Hasse (1699-1783) desse a ela o título de sua ópera quando resolveu trabalhar o libreto de Metastasio. Hasse escreveu e estreou sua versão de *Alessandro nell'Indie* logo em 1731, tendo o texto sido adaptado por Michelangelo Boccardi (fl.1724-1735).

Hasse seguiu a mesma ideia de Vinci, elaborando os solos de Poro e Cleofide para o primeiro ato sobre o esquema da Romanesca, mas nesse caso superposta a um esquema Dó-Ré-Mi.

The musical score for Figure 13 consists of four staves. The top staff is the vocal line in G major, with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated by circled numbers: 1, 5, 1, 2, 3, 1, 5, 1. The second staff is the Romanesca accompaniment in G major, with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff is the bass line in G major, with notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Fingerings are indicated by circled numbers: 1, 7, 5, 6, 7, 1, 1, 7, 5, 6, 7. The lyrics 'Se mai più sa-rò ge-lo-so mi punis-ca il sa-cro' are written below the bass line.

Figura 13. Hasse. *Cleofide*. Se mai piú saró geloso (Poro I-7). c.1-7. A Romanesca, visível entre o primeiro compasso e o primeiro tempo do terceiro compasso, está simultânea ao Dó-Ré-Mi, que alcança o começo do quarto compasso.

Para isso, Hasse movimentou o baixo em 1-7-5-6 com melodia se deslocando inicialmente para o quinto grau e recuando ao terceiro. A mesma elaboração ampara um Dó-Ré-Mi mais extenso, com a melodia se apoiando na primeira nota do primeiro compasso, na primeira nota do segundo tempo do terceiro compasso e na nota do segundo tempo no quarto compasso, a que corresponde o baixo 1-(7)-5-(7)-1. A mesma elaboração foi levada para ária de Cleofide. E daí até o dueto, usando a mesma ideia de Vinci.

The musical score for Figure 14 consists of four staves. The top staff is the vocal line in G major, with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated by circled numbers: 1, 6, 5, 7, 1, 2, 3, 2, 1, 6, 5, 7. The second staff is the Romanesca accompaniment in G major, with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff is the bass line in G major, with notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Fingerings are indicated by circled numbers: 1, 7, 5, 6, 7, 1, 5, 1, 7, 5. The lyrics 'Se mai più sa-rò ge-lo-so mi punis-ca il' are written below the bass line. The tempo marking 'Moderato' is above the first staff, and the dynamic marking 'p' is below the second staff. The section is labeled 'Duetto' above the third staff.

Figura 14. Hasse. *Cleofide*. Se mai turbo (Cleofide I-8). c.1-7. Hasse troca apenas a tonalidade em relação à ária de Poro. Isso deve ter servido a propósitos de significado com efeito especial no dueto.

Hasse entretanto fez aqui algo diferente. Nesse caso usou a progressão T-D, típica da ária a 5 partes para começar em Sol Maior (a) e passar, na repetição do verso, a Ré Maior (a'). Assim, a tonalidade que serviu a Poro em seu solo, Ré Maior, passa a ser a de Cleofide e o desta, Sol Maior, será o da entrada de Poro no dueto. A troca pode ter servido a propósitos representativos também, insinuando a compartilha dos amantes.

No mesmo ano de 1731, estreava-se outra versão de *Alessandro nell'Indie*. Desta vez, como já poderia ser esperado, feita pelo grande rival de Vinci e Hasse, o napolitano Nicola Porpora (1686-1768). Enquanto Vinci estreou sua versão em Roma e Hasse a criou em Dresden para seguir a Veneza, Porpora obteve a criação de *Porro* em Turim. A troca do nome da ópera mais uma vez deve ter observado que a discussão mais importante da peça não era a magnanimidade de Alessandro, mas a relevância do amor que Porro e Cleofide compartilham. Hasse deu o papel título na sua ópera a Cleofide porque certamente a constância do amor é uma virtude moral que o enobrece. Mas a escolha de Porpora pelo nome de Porro deve assentar na grande superação que o personagem vive ao longo da trama, de modo a redimir-se em muitos sentidos e ainda assim conservar intacta a sua maior virtude, a confiança no amor de Cleofide e o conseqüente bem querer que a isto corresponde. Afinal, naquela época, uma das definições de amor é o seu poder de transformar os envolvidos e lhes permitir a magnanimidade de se sacrificarem pela pessoa amada (VOCABOLARIO, 1691, v. 2, p. 87).

Porpora alterou significativamente o libreto de Metastasio, mas apenas meia dúzia de árias sobrevive. Dentre elas há uma ária de Cleofide em que Porpora usou a Romanesca como esquema de abertura. Trata-se de *Raggio amico di speranza lusinghera*, texto que não corresponde ao publicado por Metastasio.

The image shows a musical score for the aria 'Raggio amico di speranza lusinghera' by Nicola Porpora. The score is in 3/4 time and marked 'Con spirito'. It features a vocal line with a melodic contour indicated by circled numbers 1 through 7, and a basso continuo line with its own fingering. The key signature has one sharp (F#), indicating the key of F# major or D minor.

Figura 15. Porpora. *Porro*. *Raggio amico di speranza lusinghera* (Cleofide). c.1-12. A parte de Cleofide foi assumida por Faustina Bordoni Hasse (1697-1781), esposa do compositor Johann Adolph Hasse, que contracenou com Carlo Broschi, il Farinelli (1705-1782), que interpretou o papel titular.

A variante do esquema nessa ária de Porpora tem baixo semelhante ao que Vinci usou em *Ombra dell'idol mio*, mas aqui com contorno melódico mais rico, percorrendo toda a escala de Fá Maior, onde se assenta a tonalidade da ária, alcançando o sétimo grau, antes de repousar sobre o quinto grau, característico do esquema da Romanesca.

O ano de 1731 viu ainda uma terceira versão ser estreada, a quarta em menos de 24 meses desde a *première* de Vinci. George Frederic Handel (1685-1759) também deu o nome de *Porò* à sua versão metastasiana. Ele escreveu três árias que usam o esquema da Romanesca na abertura da seção e todas foram acomodadas no Ato II de sua ópera.

A primeira incidência foi em *Senza procelle ancora*, usando Si bemol Maior e o metro de  $\frac{3}{4}$ . Foi também a maior orquestração até aqui das árias dessa obra metastasiana que se serviram desse esquema de contraponto, com cordas a quatro, um par de flautas e um par de trompas.

Figura 16. Handel. *Porò*. *Senza procelle ancora* (Porò II-6). c.1-8. Handel expõe duas vezes o tema sobre o esquema de Romanesca, ornamentando a melodia no violino 1 da primeira vez e depois nos baixos, incluindo a viola.

A melodia é bastante ornamentada na versão de Handel, promovendo sucessões de dissonâncias antes de reexpor o tema, percebendo-se uma intenção retórica no que deveria ser o Prinner conclusivo da frase. Como a ária tem um texto que menciona o mar tortuoso do qual não se deve descuidar na busca de calma e constância, Handel pode estar associando elementos tópicos e retóricos de modo a potencializar significados que o gesto descendente da seção permite entender.

Os demais exemplos não contemplam personagens principais. Handel faz lembrar que Gandarte e Erissena também vivem um conflito amoroso. Gandarte deixa claro ainda no primeiro ato que a ama, embora ela tenha se apaixonado por Alessandro, porque enxerga nele a magnanimidade.

Figura 17. Handel. *Poro*. Si viver non poss'io lungi da te, mi bene (Gandarte II-10). c.1-4. Como no exemplo anterior, Handel continua estabelecendo uma atmosfera pastoral com o uso da flauta, desta vez na condição solista.

A Romanesca da ária de Gandarte está em Si menor, sobre metro 12/8, estabelecendo uma pastoral tristonha. Nem o esquema é costumeiramente usado em modo menor, nem o caráter pastoral havia sido tão insistente nos autores anteriores. O uso da Romanesca que desce em graus conjuntos, evitando a norma galante, pode indicar que Handel desejava se aproximar mais da atmosfera barroca a que lhe remonta a experiência dentre os árcades romanos.

Deve-se lembrar que o compositor esteve ainda muito jovem no convívio da Arcádia, tendo habitado o teto de Francesco Maria Ruspoli (1672-1731), em Roma e Vignanelo, por dois anos, tempo em que compôs praticamente todo o seu catálogo conhecido de cantatas, onde explora a temática cara aos intelectuais do círculo. Nesse sentido, Handel dialoga com Metastasio em uma atmosfera mais onírica e idealizada. O modo menor da ária então serviria para um certo clima depressivo, pois, em *Si viver non poss'io lungi da te, mi bene*, Gandarte se confessa em amor por Erissena, sabendo que ela não o corresponde como devido.

Entretanto, a ária de Erissena em que se encontra a Romanesca é de caráter diverso. Handel a acomodou em Lá Maior e o seu tom pastoral é dessa vez mais identificável pela letra e a textura camerística que remete às cantatas mencionadas, posto que a distribuição é para violinos em uníssono, voz e baixo.

Allegro  $\text{♩}$

Di render-mi la calma pro-me-ti, oò speme, in-fi-da, mà in-cre-du-la quest' al ma più fe-de non ti dà;

Figura 18. Handel. *Poro*. Di rendermi la calma prometi (Erissena II-16). c.1-4. A textura da ária remete a uma elaboração camerística nos moldes das cantatas de Handel feitas em seu período italiano.

Nessa última elaboração, a Romanesca usada é mais próxima da norma galante e o texto não fala de amor, mas da fé, qualificativo maior do sentimento que, nesse texto de Metastasio, como se viu, tem dimensão bastante significativa. Assim, a elaboração de Handel sugere que a Romanesca pode estar associada não somente com o tema amoroso, mas com a qualidade ética desse amor. É destacável inclusive que essa seja a última ária do ato, que no libretista romano soa sempre como uma reflexão moral daqueles que vivem em estratos mais baixos que seus soberanos, mas sujeitos a afetos e atos deles consequentes.

Quase todas as demais versões deste libreto feitas na década de 1730 estão perdidas ou de algum modo indisponíveis; a lista inclui os compositores Predieri (1731), Mancini (1732), Pescetti (1732), Bioni (1733), Lucchini (1734), Schiassi (1734) e Courcelle (1738), sendo que, possivelmente, estes dois últimos tenham levado suas óperas em Lisboa e Madri, respectivamente.

Dessa década, apenas *Alessandro nell'Indie* de Baldassare Galuppi (1706-1785) sobreviveu. Há nela duas elaborações que se valem do esquema, ambas para o personagem Alessandro.

Andante spiritoso

Se amore a questo petto

Figura 19. Galuppi. *Alessandro nell'Indie*. Se amore a questo petto (Alessandro I-15). c.1-8.

A entrada no movimento iâmbico de V-I deixa a melodia sobre o primeiro grau.

A primeira foi colocada em Se amore a questo petto e a segunda foi para Se vuol mirarte exangue. A primeira já teve uso anterior com o esquema e aqui aparece na sequência por graus conjuntos, estando clara a sua vinculação.

The image shows a musical score for Galuppi's *Alessandro nell'Indie*. It consists of four staves. The top two staves are for the piano accompaniment, with dynamics *p* and *mf* indicated. The bottom two staves are for the vocal line, with the name 'Alessandro' written above. The lyrics are: 'Se\_a - more a' questo pe - tto non fol - se, i - gno - to, a - ffe - to non'. The score includes various fingerings (circled numbers 1-7) and dynamics (*p*) for both the piano and vocal parts.

Figura 20. Galuppi. *Alessandro nell'Indie*. Se amore a questo petto (Alessandro I-15). c.1-9. Entrada vocal em que se percebe a estratégia de escrita mais declamativa, para acomodar voz mais grave.

Galuppi escreveu a primeira ária em Dó Menor, sendo o primeiro exemplo conhecido em que Alessandro foi acomodado em tessitura de tenor. A mudança pode ter acontecido para dar coerência ao real papel de Alessandro na trama. Quando a ópera começa, ele acaba de ganhar uma batalha, não havendo outras citáveis no decorrer e todo o seu exercício é de autoridade moderadora, pacificadora e tolerante. Mas é possível que o temor que todos dele sentem ao longo dos três atos tenha gerado má expectativa como a alguns vilões de *opera seria* do tempo, também acomodados em parte tenoril.

Figura 21. Galuppi. *Alessandro nell'Indie*. Se vuol mirarte esangue (Alessandro II-8). c.1-4.

A segunda elaboração de Galuppi com o esquema da Romanesca acontece sobre texto novo introduzido na obra. Trata-se a princípio de um procedimento de pastiche para dar brilho ao miolo do segundo ato, posto que essa é uma ária de bravura, com coloraturas e intensidade passional. A Romanesca aqui não está diretamente associada ao assunto que se vê nas outras formulações antecedentes. Ainda assim, o excesso sentimental é considerado como um tipo de paixão, pois naquela altura, quando a pessoa se vê dominada pelo sentimento, se dizia estar com “uno apetito disordinato” (VOCABOLARIO, 1691, v. 2 p. 87).

A variedade e a experimentação da Romanesca em outros momentos e autores da ópera parecem ter buscado com certa frequência Erissena, tendo em vista a posição de suas falas e a predominância do assunto amoroso.

O manuscrito musical de *Alessandro nell'Indie* hoje pertencente à Biblioteca Nacional da França e atribuído a Michele Caballone (1692-1740), possui três árias com elaboração do citado esquema de contraponto na abertura. Em *Compagni nell'amore*, a Romanesca está muito objetivamente associada a um Prinner. O texto é um aconselhamento amoroso, portanto, não apenas introduz o assunto como reflete e pondera sobre ele. Aqui a fórmula segue um desenho melódico muito comum para o modelo, tanto em música instrumental quanto vocal.

Andante spiritoso

Figura 22. Caballone. *Alessandro nell'Indie*. Compagni dell'amore (Erissena I-10). c.1-4. O compositor usa violinos em uníssono para reforçar a melodia, como em casos precedentes. O final do Prinner não tem cadência, mas uma brusca interrupção.

Carl Heinrich Graun (1704-1759) também escreveu uma ária para Erissena, em seu *Alessandro nell'Indie* (1744), desta vez para o texto *Chi vive amante sai che delira*, logo no começo do primeiro ato. A escolha textual revela aqui que Erissena ainda não experimentou o amor, não só porque vê nos amantes delírio, queixas, suspiros e padecimento, mas porque crê que para ela o sentimento não a afligirá, protegida por sua religiosidade.

Poco Allegro

Figura 23. Graun. *Alessandro e Poro*. *Chi vive amante sai che delira* (Erissena I-4). c.1-4. A Romanesca não está representada em todos os seus estágios, mas é suficientemente reconhecível.

Assim, Graun elaborou uma Romanesca que possui três estágios sequenciais, mas que depois se vê em movimento contrapontístico indeciso para passar adiante. A formulação é repetida, como de costume, e a intenção aqui pode ter sido a de gerar a ideia de que a jovem Erissena ainda não havia conhecido o amor na sua inteireza, com a força dos sentimentos que adiante lhe confrontariam.

Num momento diferente de Erissena no texto, Felice Alessandri (1747-1798) elaborou o exemplo mais tardio de Romanesca que se encontrou para uma composição musical para esse texto de Metastasio. A ópera foi estreada, segundo o manuscrito, no Teatro Santo Agostino em Gênova, na primavera de 1780.

Alessandri elaborou o esquema com uma variante, alternando o baixo no segundo estágio para o quinto grau. A melodia, entretanto, é muito semelhante a outras tantas do repertório instrumental que se valeu da ideia.

The image shows a musical score for the aria 'Non sarei si sventurata' from Felice Alessandri's opera *Alessandro nell'Indie*. The score is in 3/4 time and G major. It consists of four staves: a vocal line with fingerings (5, 5, 1, 3, 4, 3, 1, 5, 4) and a basso continuo line with fingerings (1, 5, 6, 3, 1, 4, 5, 1, 1, 5). The tempo is marked 'Non tanto allegro'. The lyrics are 'Non sa - rei si sven - tu - ra - ta se - na'.

Figura 24. Alessandri. *Alessandro nell'Indie*. Non sarei si sventurata (Erissena II-4). c.27-31. Alessandri usa Romanesca junto da cadência perfeita sem nenhum outro esquema de encerramento.

O texto pertence à terceira cena do segundo ato no original de Metastasio e é uma queixa de amor. Erissena crê que se tivesse nascido combativa como as amazonas, teria no rosto a ira e os cabelos revoltos e nesse caso nem saberia se apaixonar. Uma vez que não corresponde à verdade que a personagem vive na trama, o texto soa como ironia e o uso da Romanesca aqui confirma que o assunto da ária continua sendo amoroso (VOCABOLARIO, 1691, v. 2, p. 693) pois é uma forma de identificar o sentimento que se tenta evitar ou negar.

Aparentemente, a intensidade do uso de Romanesca em *Alessandro nell'Indie* decaiu após duas décadas de uso do texto. O uso, inicialmente tão associado a Poro e Cleofide, também foi sendo deixado de lado ainda muito cedo e os autores parecem ter buscado associá-lo mais a Erissena e Alessandro.

O último dueto dos monarcas amantes em que se verifica a Romanesca é aquele elaborado por Niccolo Jommelli (1714-1774) em sua versão desse libreto.

Larghetto

Cadença Convergente

Figura 25. Jommelli. *Alessandro nell'Indie*. Se mai turbo / Se mai piú saró geloso (Poro e Cleofide: I-16). c.1-10. O autor usa uma Romanesca com baixo se deslocando por graus conjuntos e melodia transitando entre terceiro, primeiro e quinto graus. Ao pé da página ele indica o andamento Larghetto.

Este dueto sobreviveu em cópias avulsas, o que pode indicar que tenha sido bastante apreciado em seu tempo com algum impacto sobre décadas mais tarde, de acordo com a datação de alguns manuscritos. É notável o fato de ele ter usado a tonalidade de Fá Maior como muitos dos seus precedentes.

A última incidência do esquema em um dos amantes é a elaboração de Caballone para uma ária de Poro que ainda não tinha sido contemplada anteriormente. O texto de *Destrier, che all'armi usato* não está em concordância com o assunto amoroso. Essa ária ao final da décima cena do segundo ato encerra um diálogo entre Timagene e Poro, quando ambos selam o plano para ocultar o rei da Índia e permitir que esse ainda persista na vingança. Poro, cheio de ira, canta que o cavalo de guerra quando solto corre bosque e prado com as crinas a tremer, estimulado pela voz do cavaleiro.

Caballone usou a instrumentação completa, com cordas, oboés e trompas, mas a despeito do recorrente uso do Fá Maior, o andamento dessa vez não pode ser parcimonioso. A Romanesca está bem alinhavada na sua versão de baixo descendente por graus conjuntos e melodia ascendente em movimento do primeiro ao quinto grau e daí até alcançar a oitava superior. A formulação se adapta igualmente bem ao caráter heroico, quando o personagem vê renovadas as suas chances de sucesso e se põe a caminho de executar o plano.

Figura 26. Caballone. *Alessandro nell'Indie*. Destrier, che all'armi usato (Poro II-10). c.1-5. A Romanesca aqui obedece a um sentido heroico, pelo texto, vigor rítmico, direção contrária de melodia e baixo que se desloca em graus conjuntos e andamento visivelmente acelerado.

As demais romanescas existentes são todas em árias de Alessandro e remetem a autores posteriores à primeira década da vida desta peça. A terceira e última Romanesca que Caballone usou para tal texto foi na ária *Se ver chi t'accende di nobili ardori*.

Figura 27. Caballone. *Alessandro nell'Indie*. *Se ver chi t'accende* (Alessandro II-13). c.1-5. Alessandri usa Romanesca junto da cadência perfeita sem nenhum outro esquema de encerramento.

Na ária vê-se que Alessandro julga Gandarte em amor por Cleofide, de vez que ofereceu sua vida pela dela. Na ária, Alessandro diz que se abrasa o fogo por tais nobres ardores, roga a Gandarte que conserve seu bem e seus amores, que prossiga em amar Cleofide, que considera digna de

tais sentimentos. O compositor aqui estruturou a ária em Mi bemol Maior, escrita que sugere andamento parcimonioso e baixo por graus conjuntos, com melodia ascendente em direção ao quinto grau. O assunto aqui não é somente amoroso. A magnanimidade de Alessandro em conceder a Gandarte a sua importante prisioneira é prova de que o soberano tem sensibilidade para reconhecer a grandeza dos sentimentos e respeitar os que o demonstram por atos heroicos, como supõe no general de Poro.

A associação do tema amoroso com o do heroísmo parece ter se consolidado então nessas alusões a Alessandro. Johann Friedrich Agricola (1720-1774), que estudou com J. S. Bach e pôde assistir à encenação de obras dramáticas de Graun e Hasse, talvez inspirado nesse último, elaborou sua versão da ópera a que chamou *Cleofide*. Apenas uma Romanesca se posiciona na abertura de ária, desta vez recaindo a escolha em *Serbati a grande impresa* (Alessandro, III-6). O texto não trata de amor, ainda que fale de honra, verdade e fé. Na estruturação em Fá maior o compositor pede o andamento *Allegro* e faz uso de trompas. O caráter altivo e nobiliárquico, com o texto moralizante, parece não ter conexão muito direta com a maioria dos outros usos.

De todos as árias de Alessandro, *Se amore a questo petto* parece ter sido a mais adequada ao uso da Romanesca, pelo que se vê dos exemplos sobreviventes. Depois de Galuppi, que usou a elaboração na versão de Nápoles, Veneza e Munique, em 1754 e 1755, Johann Christian Bach (1735-1782) também usou o esquema para a mesma ária.

The image shows a musical score for the aria 'Se amore a questo petto' by Johann Christian Bach. The score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are for Violin, Flauti/Traversi, Corni da Caccia in E-flat, Viola, Canto, and Basso. The tempo is 'Andantino affettuoso' and the mood is 'Con sordina'. The key signature has one flat (B-flat major). The score includes fingerings and breath marks for the instruments. The Basso part is marked 'A mezza voce' and 'Segue col Basso'.

Figura 28. Bach. *Alessandro nell'Indie*. Se amore a questo petto (Alessandro I-14). c.1-6. Bach retorna a usar a textura cheia, mas parece intencionar outro caráter para a ária ao pedir um andamento calmo e designar flautas ao invés de oboés.

Nessa que foi a única elaboração do esquema feita para a ópera, o compositor reuniu vários elementos interessantes para o caráter

desejado: a tonalidade de Mi bemol maior, no campo tonal de várias outras romanescas aqui relatadas; o andamento calmo – Andantino - que aqui ganhou o qualificativo de Affetuoso; flautas no lugar de oboés, talvez em busca de um elemento tendente ao pastoril; e indicações detalhadas para uma sonoridade sem tensões, como a *mezza voce* logo ao pé da grade e *con sordine* para as cordas e trompas.

The image shows a musical score for Figure 29, titled "Alessandro nell'Indie. Se amore a questo petto". The score is in 3/4 time and B-flat major. It includes staves for Violin, Flauti Traversi, Corni da Caccia in E-flat, Viola, Canto, and Basso. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. The vocal line includes the lyrics: "Se, a - mo - re, a questo pe - to non fos - se, i - gno - to, a - ffe - no non fos - se, i - gno to, a - ffe - no per".

Figura 29. Bach. *Alessandro nell'Indie*. Se amore a questo petto (Alessandro I-14). c.17-25. A abertura instrumental decorre por 16 compassos antes da entrada da voz do tenor. Pelas características e indicações da parte, Bach pensou o papel para um cantor com voz flexível e agudos fáceis.

Alessandri escreveu sua romanesca para este mesmo texto usando, entretanto, a relativa de Dó Menor. Como Bach, ele usou a anacruse para o gesto de entrada e pediu um andamento com caráter Andante Spiritoso, mas ainda assim não rápido.

The image shows a musical score for Figure 30, titled "Alessandri. Alessandro nell'Indie. Se amore a questo petto". The score is in 3/4 time and B-flat major. It includes staves for piano and bass. The tempo marking is "Andante spiritoso". Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. The piano part includes a complex fingering sequence: 5, 1, 1, 1, 6, 5, 4, 3, 2, 7, 1, 5, 6.

Figura 30. Alessandri. *Alessandro nell'Indie*. Se amore a questo petto (Alessandro I-15). c.1-8. Alessandri usa o esquema complementar com elementos retóricos que podem ser entendidos como representações complementares, tal como suspiratio e interrogatio.

Igualmente pensada para a voz de tenor e ritmo ternário, a ária aqui traz uma romanesca por graus conjuntos em contraste com a norma galante usada por Bach. No mais, a figuração musical é muito semelhante, embora a parte de tenor tenha sido pensada para um cantor com voz um pouco mais central na tessitura.

The image shows a musical score for a piano and voice. The piano part is in 3/8 time, starting with a piano (*p*) dynamic and moving to mezzo-forte (*mf*). The vocal part is in the same time signature and key signature, with lyrics: "Se a - more a' questo pe - tto non fol - se i - gno - to, a - ffe - tto non". The score includes fingering numbers (1-5) above the notes and below the bass line, and dynamics like *p* and *mf*. The tempo is marked "Alessandro".

Figura 31. Bach. *Alessandro nell'Indie*. Se amore a questo petto (Alessandro I-15). c.33-36. O solista entra somente após uma longa introdução que excede 30 compassos.

Porém, o mais interessante dos usos da Romanesca está no deslocamento e variação estrutural de seu uso, que o modelo da ária a cinco partes lhe permitiu.

Graun também fez sua elaboração para *Se amore a questo petto*,

The image shows a musical score for a piano and bass. The piano part is in 3/8 time, starting with an *Adagio* tempo. The bass part is in the same time signature and key signature, with fingering numbers (1-7) below the notes. The score includes dynamics like *p* and *f*. The tempo is marked "Adagio".

Figura 32. Graun. *Alessandro nell'Indie*. Se amore a questo petto (Alessandro I-15). c.1-2. O baixo profusamente cifrado em toda a ópera, em comparação com diversos exemplos da mesma época que estão menos notados, permite entender como o autor pensou a progressão harmônica se valendo de esquemas.

O compositor escreve a parte de Alessandro para um soprano e usa a tonalidade de Mi Maior, que era associada ao tema amoroso em recorrentes fontes italianas do período. O compositor escreve para cordas a 4 e solicita o andamento de Adagio.

The image shows a musical score for the aria 'Se amore a questo petto' from Alessandro I-15, measures 5-7. It features four staves: Soprano (top), Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The score includes fingerings (circled numbers) and dynamics (f for forte, p for piano). The lyrics 'Se\_a - mo-re\_a ques - to pe - tto non fos - se\_i,igno-to,af' are written below the bass staff.

Figura 33. Graun. *Alessandro nell'Indie*. Se amore a questo petto (Alessandro I-15). c.5-7.

O metro iâmbico aqui ganha uma especial condição de propulsor musical, sobretudo porque ele recebe frequente suporte de colcheias e semicolcheias pontuadas.

The image shows a musical score for the aria 'Se amore a questo petto' from Alessandro I-15, measures 11-14. It features four staves: Soprano (top), Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The score includes fingerings (circled numbers) and dynamics (f for forte, p for piano). The lyrics 'te lo povero - eri per te per te mi accende - eri lo po - ve - ve' are written below the bass staff.

Figura 34. Graun. *Alessandro nell'Indie*. Se amore a questo petto (Alessandro I-15). c.11-14.

O autor faz um gesto preparatório para a Fonte, onde dará enorme destaque ao solista, trecho em que parece sempre ter intenção modulatória, de acordo com esta e outras árias da ópera.

Sem muita demora, logo após a exposição dos dois primeiros versos, Graun elaborou a seção que está dominada pelo esquema da Fonte, onde se percebe desejo modulatório. O autor tende a estender o esquema, pois parece buscar fundamento expressivo, dando contornos ainda mais oníricos ao texto com coloraturas muito elaboradas sobre a movimentação com frequentes sétimas no baixo.

Na citada ária de Erissena (Figura 21) o procedimento está ainda mais desenvolvido e Graun explora a romanesca em ainda mais uma maneira.

Figure 35 shows a musical score for the vocal entry in Act I, Scene 4 of Gaun's *Alessandro e Poro*. The score is in G major and common time. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The vocal parts begin with a series of trills (tr) and are marked with fingerings (1-5) and dynamics (p). The piano accompaniment includes a bass line with fingerings (5, 1, 5, 1) and a right-hand part with fingerings (1, 6, 6, 5, 1, 5, 6). The lyrics "Chi vi-vi-a-man - te sai que de-lira" are written below the piano accompaniment.

Figura 35. Gaun. *Alessandro e Poro*. Chi vive amor sai che delira (Erissena I-4). c.13-16. Entrada da parte vocal, após introdução instrumental.

O compositor estabeleceu um caráter *Poco allegro* para a condução da ária e a associou ao campo Lá Maior – Mi Maior.

Figure 36 shows a musical score for the vocal entry in Act I, Scene 4 of Gaun's *Alessandro e Poro*. The score is in G major and common time. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The vocal parts begin with a series of eighth notes and are marked with fingerings (4, 4, 3, 2, 3, 5, 1, 7, 4) and dynamics (p). The piano accompaniment includes a bass line with fingerings (4, 2, 3, 1, 2, 7, 1, 3, 5, 7) and a right-hand part with fingerings (9, 9, 6, 6). The lyrics "ne d'al-tro par" are written below the piano accompaniment. A bracket labeled "Fonte" spans the bottom of the piano accompaniment staves.

Figura 36. Gaun. *Alessandro e Poro*. Chi vive amor sai che delira (Erissena I-4). c.24-27.

Mais uma vez, logo após o primeiro par de versos o compositor estabelece a Fonte, aqui estendida em três grupos de estágios de modo a alcançar a cadência perfeitíssima.

Chi vi - vi a - man - te sai che de

Figura 37. Graun. *Alessandro e Poro*. Chi vive amor sai che delira (Erissena I-4). c.40-41.

Ao reexpor o verso 1 e consequentemente o tema sobre a Romanesca, Graun transita para a Dominante, como de costume no modelo da ária de 5 partes. A transposição não mostra alterações de concordância harmônica para o modelo.

Mas Graun levou a formulação para a parte B, onde normalmente se procedia a uma flutuação tonal.

Io nom'a - ffa-mo non mi que - re-lo Sia mai ti - ra - mo non chiamo il cielo dun-que il mio co - re d'a'

Figura 38. Graun. *Alessandro e Poro*. Chi vive amor sai che delira (Erissena I-4). c.1-4. c.71-78.

Graun modula o tema sobre a Romanesca para Sol Maior e logo adiante em Si Menor, buscando divagação tonal. Embora se possa argumentar que o sentido da representação não foi alterado, não deixa de ser interessante que o autor tenha considerado um esquema até então recorrente e confinado à abertura de elaboração, como útil ao meio da composição.

A partir de um novo contexto, em que revela flexibilidade de uso, a Romanesca, se combinada a outros temas e esquemas, sobretudo num ambiente formal como o da forma sonata que nascia, permitiria seu uso

a meio das seções das obras e assim combinaria também com outros aspectos afetivos o assunto amoroso ou heroico a que eventualmente esteve associada, de modo a permitir maior riqueza de associação de ideias. O expediente abre caminho para se pensar numa ideia de que esquemas podem estar associados a funções na estruturação musical. Pode ainda permitir que se imagine o conceito de tropificação a partir de um esquema que em si já carrega combinação ou composição de ideias, como é o caso dos aspectos diversos do amor, do heroísmo, da honra e da fé.

## Conclusão

Em todos os casos, o que imagino é que o procedimento centra-se nas questões do amor e os modos como ele se manifesta no discurso dos personagens. Esse amor, no âmbito da *opera seria*, não é um sentimento dissociado de um verniz moral. Antes disso, sua grandeza justifica-se pela devoção daquele que ama para com uma pessoa, uma nação, um nome, uma honra, etc. Então a importância desse amor devoto, que transforma pessoas, relações e comunidades, é a fé e a constância. Estes são elementos fundamentais para a credibilidade de qualquer argumento, especialmente se visa controlar e dar sentido a um sentimento que pode ser avassalador. O amor devoto seria então o equilíbrio entre paixão e razão, algo muito apropriado à discussão estética do século XVIII.

Das trinta árias elaboradas por Metastasio para *Alessandro nell'Indie* os autores aqui tratados se concentraram no texto de 18 delas, havendo mais duas ocorrências de texto espúrio. Alessandro, Poro e Cleofide tiveram a incidência da Romanesca em cinco árias diferentes cada um. O texto de *Se amore a questo petto* (Alessandro) foi tratado assim por cinco autores diferentes (Vinci, Galuppi, Graun, Bach e Alessandri) em um arco temporal de 1729 a 1780, assim como o texto de *Se mai turbo e Se mai piú saró geloso* foi tratado com esse esquema específico por pelo menos três compositores distintos, mas num período mais curto de década e meia. Depois disso, Erissena teve quatro árias em consideração, sendo Gandarte e Timagene tratados de modo passageiro com uma ocorrência cada.

As tonalidades prediletas usadas estavam no campo de **Sol Maior** (8 vezes), com algum reflexo para Ré Maior e sua relativa menor (1 vez cada), Lá Maior (2 vezes) e mesmo Mi Maior. Mas o campo entre **Fá Maior** e **Si bemol Maior** foi também muito usado com 6 vezes cada, tendo as tonalidades **Mi bemol Maior** e sua relativa em Dó Menor sido usadas cinco vezes ao todo.

Por fim, a escolha dos andamentos aponta para predileção em torno do moderado (Andante, Andantino, Moderato, A tempo giusto) com certa propensão ao mais lento (Adagio, Largo, Larghetto) e ainda que haja

escolhas mais vivas, por vezes há um pedido de contenção (*Poco allegro*). Chama a atenção que não raras vezes se veja o qualificativo *spiritoso* ou *affetuoso*, sobretudo associado a *Andante*. Foram consideradas mais de trinta árias nas óperas dos citados compositores.

Assim, o exame em questão aponta a existência da construção de características expressivas para a Romanesca em associação com o assunto do amor devoto - heroico, fiel, constante e honrado - com predominância dos centros tonais de Sol Maior e Fá Maior-Sib Maior-Mib Maior, geralmente em andamentos moderados. Parece urgente que para a construção da ideia de interação mais abrangente sejam verificados os demais textos de Metastasio, especialmente aqueles mais musicados pelos autores do século XVIII e começo do XIX, como *Artaserse*, *Didone abbandonata* e *Demoofonte*, dentre outros. Ao lado desses, alguns dos libretos de Zeno e restantes poetas do tempo que tiveram sua obra posta em música no gênero de *opera seria* devem se somar a esse estudo.

## Referências

- KIMBELL, David. *Italian opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- METASTASIO, Pietro. Opere drammatiche del sig. Abate Pietro Metastasio, Romano, Poeta Cesareo. *Venezia*: Giuseppe Bettinelli, 1733, v. 2.
- MIRKA, Danuta. *Oxford Handbook of Topics*. New York: Oxford/OUP, 2014.
- RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer, 1980.
- STAFFIERI, Gloria. I Drammi per musica di Pietro Ottoboni: il Grand Siécle del cardinale. *Studi Musicali*. Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Ano XXXV, n.1, p. 129-192, 2006.
- VOCABOLARIO *degli accademici della Crusca*. Firenze: Stamperia dell'Accademia della Crusca, 1691, 3v.

## Libreto

Alessandro nell'Indie / Dramma per musica / di / Pietro Metastasio / fra li Arcadi Artino Corasio / da rappresentar nel / Teatro detto delle Dame / Nel carnevale dell'anno 1730. Roma: Zempel e Mey, [1730].

### *Manuscritos musicais (em ordem cronológica)*

Alessandro nell'Indie / del Sigr. / Leonardo Vinci, / rapresentatto da prima volta in Roma nel Teatro delle Dame nel Carnevale dell'ano 1729. I-Nc (Rari) 7.3.11.

Cleofide [Johann Adolph Hasse], D-DI Mus.2477-F-9.

Poro / Opera in tre atti / G.F.Handel's Werke, v. LXXIX. Leipzig. Stich und Drurch der Gesellschaft 1880.

[Poro] dal signr Porpora [Raggio di speranza lusinghera]. D-B Mus. ms.30123 (7-11)

Alessandro nell'Indie / Caballone. 1741 [data de cópia] F-Pn Ms-2021(1-3).

Se mai turbo [Niccolo Jommelli. Dueto. Manuscrito hológrafo, 1743], (I-Nc): Rari 1.6.35 (6).

Alessandro e Poro / dal Signor / C. H. Graun / 1745. D-DI Mus.2953-F-13.

Cleofide / Drama per música / da rappresentarsi / Nel Regio Teatro di Berlino / per ordine di sua Maestá / nel Carnovale / dell'Anno 1754 / posto in musica / dal / Giovanni Federico Agricola. D-Ds Mus.ms 10.

Alessandro nell'Indie / Rappresentata / nel Teatro / di San Samuele. La Senza / 1755 / Del Sig: / Baldassare Galuppi. D-Mbs Mus.ms.228.

Alessandro nell'Indie / rapresentato / Nel Reale Teatro di Napoli 1760 / Del Sige. Gio: Bach / Maestro di Capella Sassone. F-Pn D-360/361.

Alessandro [nell'Indie] / par [Felice] Alessandri [1780]. F-Pn ABO-156.

# Performing Topics: implicit collaborations between period performance and topical analysis<sup>1</sup>

Olga Sánchez-Kisielewska

Topical analysis and period performance aim to bring the experiences of modern listeners closer to those of historical audiences. In the introduction to the *Oxford Handbook of Topic Theory*, Danuta Mirka compares the insights of this field of study with the discovery of the original colors of Classical architecture, using the metaphor to explain how topical knowledge influences modern reception of eighteenth-century music:

“Before Ratner such cross-references went largely unnoticed. His insights that classical masterpieces were full of references to eighteenth-century soundscape transformed their reception by modern listeners as the discovery that the Parthenon was painted transformed the reception of ruins of classical antiquity. To modern spectators of monochromatic marble it revealed that the uniformity of color was only due to time” (MIRKA, 2014, p. 1).

Obviously, this archeological spirit is also present in the discourse of historically informed performance (hereafter HIP). Consider, for example, the following reflections (transcribed from a radio interview) by Malcolm Bilson:

Every piano has the strongest bass, but the modern piano has an over-weighted sound in them. Thus, when the pianist plays Mozart, he tries to soften the sound. As a result, the vivacity and energy that Mozart invested in bass voices becomes smoother, the strength and sound of a modern piano in this register does not lead to the idea of the possibility of an active and decisive approach to performance [...] Modern piano with its excellent homogenous sound in all registers perfectly suits other music, but in this case it hides the drama and diversity [...]. Therefore, on historical instruments, Mozart’s music can appear in its true colors, unusually dramatic and stormy (ZHUKOVA, 2019, p. 17–18).

I do not intend to make claims about authenticity, nor judge the value of different analytical traditions and performance practices. What I do suggest is that topic theory and historically informed performance share

1. This essay is a slightly expanded version of one section from my presentation “Topos, que me veux tu? Affordances of Musical Topics for Analysts, Performers, and Listeners”.

not only a general interest in excavating the sounds of the past but also quite specific aesthetic ideals, under which smoothness and purity are gladly traded for contrast and variety. Ideally, topic theory should have something to offer, and something to gain from historically informed performance.

Because of the common goals of topic theory and HIP, musical topics can be considered both tools and products of period performance. What I mean by products, is that HIP can facilitate the recognition of a characteristic style regardless of explicit awareness or intent. For example, period wind instruments, with their technological limitations, provide a suitable means to replicate the sound worlds evoked by musical topics such as the hunt or the pastoral. Modern listeners tend to find period instruments particularly “bucolic,” as in the following responses to John Gardiner’s performances of the Beethoven Symphonies with the *Orchestre Révolutionnaire et Romantique*:

The ORR brought what we must assume is a 19th century sound and style to the Symphony No. 6 [...] and that meant bucolic winds and wood-grained strings—more than anywhere else we get the clear, inner rhythms of the carriage wheels carrying the happy-city dwellers to their day in the countryside (George Grella, Feb 24 2020, *New York Classical Review*).

The valve-less horns made the Trio of the scintillating Scherzo [Symphony No. 3] sound all the more bucolic (Tim Sawyier, March 1st, 2020, *Chicago Classical Review*).

Conversely, performers might identify a stylistic allusion on the score and use this awareness to inform their performing choices, using topical analysis as a tool for performance. For example, Steven Isserlis, describes the beginning of Beethoven’s Cello Sonata Op. 5 No. 2 as transporting us into the theater:

The opening of the second Sonata in G minor, Op. 5 No. 2 ... takes us firmly into the opera house. Following a dramatic opening chord, we hear the orchestral violins (in this case the piano’s right hand) winding their way down a descending scale. Out of this suspenseful atmosphere emerges a poignant aria... The ending is particularly theatrical, the lengthy silences seeming to hover over a chasm of darkness... the last movement, another good-nature rondo, takes us straight from grand opera to opera buffa. From the opening notes [...] humor rules. The composer-performer stretches out his material with mischievous glee... (ISSERLIS, 2014, p. 5).

Although Isserlis does not engage topics explicitly, his observations contain the main elements of this theoretical framework: stylistic crossovers between different contexts and spaces, instruments impersonating other

instruments, and distinct styles easily recognizable for the audiences of a certain time and place. Presumably, identifying a pre-existing style provides a framework on which to base performance choices.

What would it mean to perform the rondo theme of Op. 5 No. 2 in the style of opera buffa, as Isserlis describes it? For example, Gautier Capuçon and Frank Braley (in a 2016 recording for Erato) play with more elegance than humor. Their *sforzandi* are subdued and their dynamic contrasts moderate. A CD reviewer for [www.gramophone.co.uk](http://www.gramophone.co.uk) describes Capuçon's performance of the Rondo as "more buttoned-up than he wants to be." In a very different version, Miklós Perényi and András Schiff (ECM, 2004) avoid any sense of poise and composure by choosing a dizzying tempo that keeps accelerating as the phrase unfolds. Humorous indeed, their performance does not elicit (to my ears) the world of opera buffa. The comedic aspect successfully results from a sense of exaggeration and lack of control but not from any conventional association. On the other hand, I do hear traces of theatrical comedy in the recording by Isserlis and Robert Levin (Hyperion, 2012). This performance falls among the slowest within the Allegro range (at ca. 134 beats per minute, compared to the 142 of Capuçon and Braley or the 148 of Perényi and Schiff). Their steadiness, paired with a sharp articulation and stark contrasts, evokes the sound of a march: as I hear the beginning of the movement, I can easily imagine the likes of Figaro or Papageno walking into the stage.

The shared goals and attitudes of HIP and topical analysis hold promise for fruitful collaborations, explicit or tacit. The section "Performing Topics" from the *Oxford Handbook of Topic Theory*— with contributions by John Irving, Tom Beghin, and Sheila Guymer—explores interactions between analysis and performance that deserve to be quoted at length here. In the words of Irving, period instruments present technological advantages to convey the sonic properties of topics:

the historically informed player, working with instrument technology suited to the period [...] has a distinct advantage over the modern player in that the way the instrument speaks the notation inherently suggests particular modes of discourse that are clouded by the later technology (2014, p. 545).

He also finds that topics offer a valuable potential for action to performance:

[...] observations of detail that might productively influence our interpretation of the score and our management of representative physical gestures... flow from a consideration of topical possibilities. Investigating both the presence

of topics per se, and the possibility of their coexistence—even conflict—and (partial) resolution offer, in my view, a fascinating potential for action as a performer (p. 544).

With a more skeptical view, Sheila Guymer presents topical analysis as a score-driven enterprise, lamenting that “writers in the field of topic theory have been noticeably silent about the *pronuntiatio* of topics” (2014, p.578). She also found some performers “reluctant to specify topical labels” (p.579). Robert Levin, in his interview with Guymer, states that

although we can in fact (and should, in fact), understand certain aspects of the typography of the expression...[if] you believe that all you need to do is to recognize these things and then reproduce them phrase by phrase [...] what you will get is a lamentable kind of two-dimensioned, rather boring thing which celebrates the conventional and manages to overlook everything that is fascinating (p. 579).

Beghin summarizes the importance and limitations of topics for HIP:

Historicizing performance, almost by definition, means ‘to topicalize,’ or to put quotation marks around ever more aspects of performing. At what point, though, do we end up with so many quotation marks that we might just as well start removing them? (2014, p. 566).

While acknowledging these limitations, I present examples that allow for productive, bi-directional interactions between performance and analysis. In my two case studies, the presence of a musical topic on the score is not obvious and it only becomes perceptible with the aid of performance. Also in both examples, the identification of each topic has significant hermeneutic consequences, and can suggest novel performing choices. In these situations, topics emerge during listening experience as a result of a process that involves composition, analysis, and performance. Playing and hearing these topics as such facilitates expressive interpretations that would not be available otherwise.

### ***First case: a hymn-like Trio by Mozart?***

The second (and also final) movement of Mozart’s Violin Sonata in E minor K. 304 is a minuet, with a contrasting Trio in E major (Example 1). Steven Rumph describes the passage as an instance of the hymn topic, evocative of a “spiritual retreat” (2015, p. 91). I find this interpretation compelling. However, although I can see elements of the hymn topic on the score, I have some difficulty hearing it. To my ears, the trio sounds

more pleasant than spiritual. The danceable quality of the music imparts a lightness that does not quite align with the solemnity required of a hymn. One significant factor that enhances or suppresses my perception of the hymn topic in this passage is tempo.

Example 1. Mozart, Violin Sonata in E major, K. 304, Tempo di Menuetto, mm. 94–109.

Searching for a performance that would make the hymnic properties of the music apparent, I examined ten recordings of the sonata, five on modern instruments and five on period instruments. Table 1 presents the average tempo for the first reprise of the Trio, as observed by myself tapping to the music into an electronic metronome. Within each group, we find a wide range of tempos for the beginning of the trio, from the 102 bpm of Anne-Sophie Mutter and Lambert Orkis (Deutsche Grammophon, 2006) to the 132 of Jean-François Rivest and David Breitman (Analekta, 2012). These two extremes by no means confirm a certain trend for lighter tempos within HIP. Both groups display a great variability of tempo, with the second fastest one being played on modern instruments (by Perlman and Barenboim, Deutsche Grammophon, 1992)) and the second slowest on period instruments (by Cooper and Podger, Channel Classics, 2007). To convey the dignity of the hymn topic, relative tempo also matters: does the trio slow down or does it accelerate, in relation to the preceding minuet? (Different approaches to variations in tempo between the minuet and the trio appear in the last two columns of Table 1). Here, we do see one difference between performers playing modern and period instruments: only in the first group do we find performances with a significant increase in tempo, with the most notable slowdowns being performed on period instruments. In terms of tempo, Podger and Cooper, Mutter and Orkis, and Hahn and Zu seem more likely to convey the expressive properties of the hymn topic, by playing the trio rather slow and slower than the minuet.

		Tempo at Trio	Tempo at Minuet	Variation
Modern instruments	Zukerman and Neukrug (1991)	122	116	+5%
	Dumay and Pires (1991)	124	116	+7%
	Perlman and Barenboim (1992)	130	138	-6%
	Hahn and Zu (2005)	108	110	-2%
	Mutter and Orkis (2006)	102	110	-7%
Period instruments	Kuijken and Leonhardt (1979)	130	126	+3%
	Kuijken and Devos (1990)	120	134	-10%
	Schröder and Orkis (1990)	114	114	0%
	Rivest and Breitman (2004)	132	130	+2%
	Podger and Cooper (2007)	106	124	-14%

Table 1. Tempo at the beginning of the Trio from K. 304 in different recordings.

Obviously, tempo is not the only—or even the main—feature to convey a certain topic. For Daniel Gottlob Türk, the expression of character depends on three factors: “(1) the suitable degree of loudness and softness of tone, (2) the detaching, sustaining, and slurring of tones, and (3) the correct tempo” (1789, 348, quoted in Guymier 2014, p.580). Within list the character types described by Türk, we find the exalted, serious, and solemn, which require “heavy execution,” and the pleasant, gentle, and agreeable, demanding “somewhat lighter and markedly softer execution” (summarized in Guymier 2014, p.518). The hymn style belongs in the realm of the exalted and solemn; trios, on the other hand, tend to fall in the pleasant and gentle. At the onset of the trio of K. 304, Mozart’s notation is rather vague. The series of undifferentiated quarter notes—which resembles chorale writing—invites a somewhat heavy execution. I find that Mozart’s compositional choices hint at the hymn topic not only through texture and articulation but also through a potential shift in perceived meter.

The basic idea of the trio theme gives few metric cues—except for the suspension and chord change on the second downbeat. The meter signature is 3/4 but the musical surface does not project triple meter: the series of four undifferentiated quarter notes is actually at odds with the the notated meter. This rhythmically vague beginning makes different metrical hearings possible. “Radical” listeners (IMBRIE, 1973), who easily adjust to new meters in response to the musical input, could interpret a meter change at the beginning of the Trio and hear the first quarter note as a downbeat instead of an anacrusis, as shown in Example 2. This metric reinterpretation in cut time satisfies two of Fred Lerdahl and Ray Jackendoff’s rules of metric preference: the preference for an early downbeat (“MPR2,” 1983, p. 76) and the preference for binary regularity at all levels (“MPR 10,” p. 101).



I should say however, that the majority of recordings do not agree with my interpretation. Despite the metrical ambiguity of the musical surface, most performers add dynamics and articulation to unequivocally convey 3/4 at the onset of the trio. For example, in the lilting rendition by Natalie Zu, the ebb and flow of the phrasing highlight danceable qualities rather than spiritual overtones (despite the rather slow tempo). Occasionally, however, the alternative version materializes. For example, when Anne-Sophie Mutter downplays the downbeat at measure 104: it is the first quarter note, instead of the second, that sounds as the real downbeat. Similarly, Luc Devos creates the illusion of a meter change when he slightly accentuates the third G sharp. This quarter note should correspond to the weakest beat in triple meter, but here it suggest duple grouping. These details can be observed in Figures 2a and 2b, where spectrograms of these performances are aligned with the metric reinterpretation suggested above.

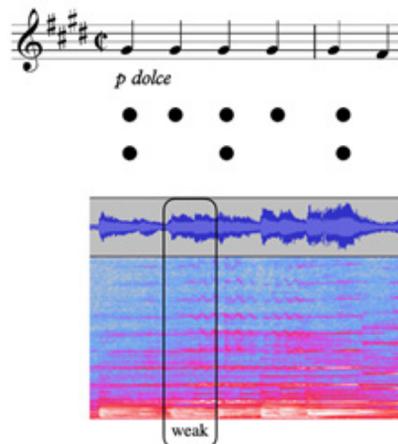


Figure 2a. Performance of K. 304, second movement, mm. 101–103, by Mutter and Orkis.

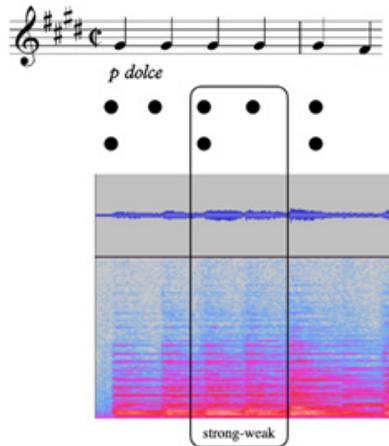


Figure 2b. Performance of K. 304, second movement, mm. 93–95, by Devos.

This metric interpretation can only live briefly as triple meter soon becomes unquestionable. Yet hearing the onset of the Trio *alla breve* is consistent with compositional practice and, to my ears, it has a startling effect well worth pursuing. The beat unit shifting from the quarter- to the half note—a radical deceleration of tempo—brings the minuet to a halt and helps communicate the spiritual turn suggested by Rumph. This fleeting metrical illusion, which can only occur with the aid of performance, contributes to project the hymnic qualities of the music.

### ***Second case: an aria alla turca by Haydn?***

Haydn’s opera *Armida* (1784), based upon Torquato Tasso’s poem *Gerusalemme liberata*, was performed over 50 times at Estérhaza and also heard in Vienna, Budapest, Bratislava, and Turin. *Armida* is a Saracen sorceress who casts a spell on the crusader Rinaldo and persuades him to fight against Christian soldiers. Unlike other settings of the story, which present *Armida* trying to kill Rinaldo before falling in love with him, Haydn’s opera begins with an already enamored couple. During the first act, neither text nor music reveal *Armida*’s true intentions. What we hear from her is a tender aria and a love duet. Only halfway through the second act, when Rinaldo abandons her, *Armida* explodes in the rage aria “*Odio, furor, dispetto*” and threatens to punish Rinaldo using her supernatural powers.

Within a system of beliefs that associates reason with maleness (LLOYD 1984), irrational, disorderly passions are often gendered feminine. In the words of philosopher and feminist theorist Christine Battersby,

The chaotic, the unsystematic, the heterogeneous and the irrational have been feminized, and so also have the passions, which have been represented as disorderly, turbulent or irrational states that require reason as their master (2005, p. 139).

In the aria, a precipitous tempo, faltering exclamations interrupted by rests, and odd-bar phrasing accompany the moment of female emotional outburst. Additionally, Haydn introduces elements of the *alla turca* topic. We find ornaments, rhythmic figuration, and the oompah accompaniment typical of *alla turca* music—similar signifiers as found in Turkish scenes in operas by Mozart and Gluck (Example 3). Haydn also writes conspicuous parallel octaves between melody and bass in mm.51–54. One potential use of this technique in the musical culture of eighteenth-century Europe is as a sign of stereotyped primitiveness. In *Essai sur la musique orientale comparé a la musique Européenne* of 1751, Charles Fonton reports that “in a concert of Oriental music one hears neither bass, nor treble, nor alto, nor tenor, etc. All the instruments play the exact same thing (quoted in HUNTER 1991, p.48). I should say that these *alla turca* signifiers, are less clear to my ears than to my eyes—which brings me back to performance.

Here I compare two renditions of the aria, one with Jessy Norman as Armida, with Antal Dorati conducting the Lausanne chamber orchestra, and the other with Cecilia Bartoli accompanied by the Concentus Musikus Wien under Nikolaus Harnoncourt. Norman’s Armida sounds more powerful; Bartoli’s more desperate, but I wouldn’t describe one sounding more or less *alla turca* than the other. The topic lives in the orchestra, as a commentary that adds a layer of meaning to the emotional content of the aria. The Concentus Musikus, with their “sharp edge” and “abrasive sound” (as described in a CD review by H. Canning for [www.grammophone.co.uk](http://www.grammophone.co.uk)) have the technological advantage to realize the janissary resonances of the passage. But Harnoncourt’s frantic *accelerando* makes it hard to play and hear the ornamental details that signify the topic. Their racing speed also cancels the march-like quality that the passage would have in a less rushed tempo. This performance choice suits well Armida’s instability and impatience but does not facilitate the projection of the topic. I find that in both recordings singers overpower the orchestra, distracting attention from the striking change of texture and figuration of the accompaniment. Although there is much to like about these performances, I regret their apparent lack of commitment to reveal the *alla turca* element in the aria.

These conventional signs of oriental otherness are consistent with Armida’s ethnicity. At the same time, pairing this topic with a female character is quite unusual. As Mary Hunter observes, the *alla turca*

style was gendered masculine: “Even the women with exotic names and apparently Oriental or at least non-European origins are rarely depicted as musically exotic; in particular, the *alla turca* topos is almost never deployed as a means of expression for these women.” (1991, p.67) In similar fashion, Armida is typically portrayed in the visual arts with European traits, with fair skin and blond hair. Paintings by Antonio Belluci (1690), François Boucher (1734), or Annibale Carracci (c. 1601) exemplify this tradition and focus on the depiction of a mystified Rinaldo in the arms of her beloved. Against this trend, Cecco Bravo focuses in a much less popular episode of the story and paints Armida with dark hair—an image that does better justice to her geographical origins (Example 4).

Flutes

Oboes

Bassoons

Horns

Violin I

Violin II

Viola

Armida

Violoncello

ho cen - to sma - nie, ho cen - - - to

sma - - nial cor, ho cen-to sma - nial cor, ho cen - to sma - nial cor

Example 3. Haydn, *Armida*, “Odio, furor, dispetto,” mm. 41–54.



Example 4. Cecco Bravo, *The Revenge of Armida* (ca. 1650), Uffizi Gallery.

The same dichotomy manifests itself musically in Haydn's opera: when Armida appears as Rinaldo's beloved, nothing in her music reveals her ethnicity. But when she unleashes her passions, she sounds slightly Moorish. Haydn writes *alla turca* elements only at the moment when Armida loses her temper, and after Rinaldo discovers that she is a sorceress. In "Odio furor dispetto," we hear Armida's musical identity

as both woman and exotic other. The Turkish element in the music adds depth to the character and explores her intersectional identity (using the term coined by Kimberlé Crenshaw). Haydn's remarkable stylistic allusion—unusual for a female character and easily lost in performance—provides a musical commentary on how race, gender, and emotion were intertwined in eighteenth-century culture. To perform and to hear these colonialist symbols of exoticism today provides an opportunity to engage with historical and current ideas about womanhood and ethnic otherness—problematic as they might be.

### ***Conclusions***

It would be too naive to conclude that topical analysis and historically informed performance need to engage one another to fulfill their historicist purpose. Performers, on period or modern instruments alike, may find explicit engagement with topic theory neither necessary nor desirable. But to base performing choices on topical knowledge—explicit or tacit—is an act of historical informed-ness. This knowledge may be especially valuable when trying to find a new angle to approach pieces that have been played and recorded a myriad times. For analysts, the score often provides enough support to justify the presence of a topic—but in certain cases performance can either erase a topic or make it come to life. As I discussed in my analytical vignettes, we occasionally encounter musical moments that justify pursuing exchanges between topical analysis and historically informed performance.

I acknowledge that I have invested significant time and effort to discuss very specific details that fly by in a few seconds. But I find good reasons to justify the effort. When I hear the sacred hymn in the violin sonata, and Turkish element in Armida's aria, those brief moments have great impact in my perception of the music. I wish to hear those topics because they enrich my aesthetic experience and satisfy my historicist inclination—although I recognize that this need not be the case for other listeners. Future directions to explore productive interactions between these fields would include ethnography (for analysts to better understand performers' choices), empirical studies (to learn how performance may influence identification of topics for different listeners, and what is at stake with such identification) and broader cross-disciplinary collaborations between analysis and performance.

## Referências

- BATTERSBY, Christine. The Man of Passion: Emotion, Philosophy, and Sexual Difference. In: *Representing Emotions: New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine*, edited by Penelope Gouk and Helen Hills. Aldershot: Ashgate, 2005, p. 139–54.
- BEGHIN, Tom. Recognizing Musical Topics versus Executing Rhetorical Figures. In: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, edited by Danuta Mirka, 551–76. New York: Oxford University Press, 2014.
- CANNING, H. *Haydn: Armida*. 2014. Disponível em: <<https://www.gramophone.co.uk/review/haydn-armida>>.
- CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the intersection of race and sex: a Black feminist critique of anti discrimination doctrine, feminisms theory, and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*. University of Chicago Law School, 1989, p. 139–68.
- GRELLA, George. Gardiner's Beethoven cycle peaks with Nos. 6 & 7. *New York Classical Review*, 2020. Disponível em: <<https://newyorkclassicalreview.com/2020/02/gardiners-beethoven-cycle-peaks-with-nos-6-7/>>.
- GUYMER, Sheila. Eloquent Performance: The Pronuntiatio of Topics. In: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, edited by Danuta Mirka, 577–98. New York: Oxford University Press, 2014.
- HUNTER, Mary. The alla turca style in the Late Eighteenth Century: Race and Gender in the Symphony and the Seraglio. In: *The Exotic in Western Music*, edited by Jonathan Bellman, p. 43-73. Northeastern University Press, 1998.
- IMBRIE, Andrew. Extra Measures and Metrical Ambiguity in Beethoven. In: *Beethoven Studies*, edited by Alan Tyson, p. 45–66. New York: Norton, 1973.
- IRVING, John. Performing Topics in Mozart's Chamber Music with Piano. In: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, edited by Danuta Mirka, p. 539–550. New York: Oxford University Press, 2014.
- ISSERLIS, Steven. *Liner notes for Beethoven: Cello Sonatas*. Steven Isserlis (cello), Robert Levin (fortepiano). Hyperion, 2014.
- LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: MIT Press, 1983.
- LLOYD, Genevieve. *The Man of Reason: Male and Female in Western Philosophy*. Methuen, 1984.

MIRKA, Danuta. Introduction. In: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, edited by Danuta Mirka. Oxford University Press, 2014.

SAWYIER, Tim. Gardiner, ORR shed revelatory light on Beethoven Symphonies. *Chicago Classical Review*, 2020. Disponível em: <<https://chicagoclassicalreview.com/2020/03/gardiner-orr-shed-revelatory-light-on-beethoven-symphonies/>>.

RUMPH, Stephen. The Hymn Topic in Mozart's Instrumental Music. In: *Mozart Studies 2*, edited by Simon P. Keefe, 76–105. New York: Cambridge University Press, 2015.

ZHUKOVA, Olena. Characteristics of Historically-Informed Performance of the Mozart Sonatas for Violin and Piano. *International Journal of Applied Arts Studies*, n. 4, p. 13-18, 2019.

# Qualidades declamatórias na música para piano de Ludwig van Beethoven: considerações sobre dinâmica e articulação nas Sonatas WoO 47

Fábio Silva Ventura

## ***Introdução***

A retórica é um sistema de comunicação pública e de persuasão, surgido na Antiguidade grega, mencionado por praticamente todos aqueles que escreviam sobre música até aproximadamente 1800. Para os teóricos da época a retórica e a música tinham muito em comum, comparações e metáforas foram reiteradamente sendo utilizadas para diversas funções, como a de estruturar e delimitar a forma de uma peça musical, ou para realizar análises em menor escala, envolvendo a identificação de unidades como, por exemplo, figuras retóricas (HAYNES, 2007). Para Rosenblum (1980), a retórica pode ser definida de forma mais simples como a arte do discurso expressivo.

Beethoven e sua produção marcam um período de transição significativo na história da música ocidental, em que a tradição retórica estava sendo abandonada para dar lugar à estética romântica. Em decorrência dessas transformações e do peso que parte das peças de Beethoven teve sobre a inauguração desta nova forma de se produzir música, a obra desse compositor é relacionada de forma tênue à tradição retórica pelos intérpretes modernos, sendo a eloquência do discurso um aspecto pouco aproveitado. Acreditamos que o relacionamento entre a música de Beethoven e o “discurso expressivo” precisa ser recuperado, por ser um traço presente nas peças do autor até o final de sua produção.

## ***Beethoven e retórica musical***

Segundo Rosenblum (1980), a redescoberta em 1416 do *Institutio oratório*, de Quintiliano, constituiu uma importante fonte para a ligação entre a retórica e a música a partir do século XVI. Esta associação foi parte fundamental para a estética do período barroco, e teria levado a uma posterior valorização da música puramente instrumental. As influências da retórica sobre a música, contudo, não se restringem a este período. A partir do conteúdo de tratados sobre música do século XVIII, Rosenblum (1980) evidencia que o que chamamos de classicismo tem sua expressividade enraizada também em ideais retóricos, que teriam sido adaptados à medida que esse estilo amadureceu. Como resultado dessa herança estética advinda do barroco, tem-se uma execução musical expressiva, no estilo clássico, que é associada a um discurso bem articulado, a exemplo do que ocorre no

discurso linguístico, com a transformação de pensamentos em palavras. A boa expressão musical no classicismo dependeria, por sua vez, da clareza da articulação, da pontuação e da acentuação, dentre outros aspectos que nos remetem à notação musical.

Ratner (1980) afirma que no século XVIII e início do XIX, tanto a linguagem quanto a música tinham seu vocabulário, sua sintaxe e o arranjo das suas estruturas formais regidos pelo estudo da retórica. Para o autor, da mesma forma que uma pessoa alfabetizada hoje lida com a gramática de seu idioma, um compositor habilidoso, um intérprete bem treinado e o próprio ouvinte até o começo do século XIX dominavam a retórica musical. Sendo assim, as habilidades de um compositor poderiam ser demonstradas por sua capacidade de manipular ideias musicais de maneira flexível e engenhosa, a partir de um “sistema” retórico.

Como já descrito, no início do romantismo a cultura intelectual do ocidente era uma cultura retórica, mas, com o surgimento das práticas musicais validadas pelo cânone romântico, a retórica foi gradativamente sendo marginalizada, deixando de se constituir no sistema que dava legitimidade a uma composição. Essa mudança marca um novo paradigma nos modos de produção e de consumo musical, como Haynes (2007, p. 8) expõe ao estabelecer um paralelo entre a música “canônica” e a música “retórica”:

A música retórica tinha como seu principal propósito evocar e provocar emoções – os Afetos ou Paixões – que fossem compartilhadas por todos, público e intérprete. A música canônica, em contrapartida, era usualmente autobiográfica em algum sentido, geralmente descrevendo a experiência extrema de um compositor-artista: catártica ou iluminadora, mas acima de tudo solitária e individual. Outra diferença é que em uma performance barroca o compositor estava melhor vivo, pois assim ele poderia ajudar sua música a soar melhor tocando junto. O compositor-artista romântico, por outro lado, estaria melhor morto, pois assim pareceria mais fácil apreciar sua genialidade. Outra diferença é que enquanto a música retórica era temporária, como os filmes de hoje – apreciados e então esquecidos – a música canônica era eterna e duradoura. A música retórica era transitória, descartável e seu repertório mudava constantemente. A música canônica era por definição estável, repetível e ortodoxa.<sup>1</sup>

1. “Rhetorical music had as its main aim to evoke and provoke emotions—the Affections, or Passions—that were shared by everyone, audience and performers alike. Canonic music, by contrast, was usually autobiographical in some sense, often describing an extreme experience of the artist-composer: cathartic or enlightening, but above all solitary and individual. Another difference is that in a performance, the Baroque composer was better off alive, because in that way, they could help make their music work well by playing along. The Romantic artist-composer, on the other hand, was best dead, because that seemed to make it easier to appreciate their genius. Another difference was that while Rhetorical music was temporary, like today’s films—appreciated, then forgotten—Canonic music was eternal and enduring. Rhetorical music was transient, disposable, its repertoire constantly changing. Canonic music was by definition stable, repeatable, and orthodox”.

É importante mencionar que, para Haynes (2007, p. 14), o termo “música canônica” é entendido como sinônimo de “música romântica”. Ainda segundo o autor (HAYNES, 2007, p. 15), “música retórica” é aquela que começa com o renascimento e inclui as produções até o final do século XVIII; ela é suplantada com a “revolução romântica” que, segundo o autor, se consolida por volta de 1803, com a Terceira Sinfonia de Beethoven.

Intensas transformações ocorriam na música europeia durante a virada para o século XIX. As novas tendências incluíram a expansão do conjunto orquestral, a ampliação do alcance de notas do piano, assim como de sua sonoridade, uma maior ênfase nas habilidades técnicas do virtuoso, assim como uma sonoridade mais potente dos demais instrumentos da orquestra. Acompanhando essas mudanças, o público demonstrava um crescente gosto por linhas melódicas mais amplas e efeitos sonoros impactantes. Ratner (1980) ressalta que essas novas qualidades tendiam a concentrar a atenção do ouvinte em efeitos imediatos, para agradar rapidamente, e que tiveram como consequência um enfraquecimento da experiência do pensamento retórico musical, que foi essencial para o desenvolvimento da forma clássica das sonatas e sinfonias.

Essas mudanças no estilo musical foram tão profundas que nos levam a considerar este momento como o começo da era romântica. As tendências que se seguiram a 1800 estavam mais alinhadas com o estilo romântico que se desenvolveria durante o século XIX, do que com os estilos anteriores. Para Ratner (1980), entretanto, esta leitura só é inteiramente válida se não considerarmos a música de Beethoven, pois ela se constitui em uma exceção, já que o compositor integra essas transformações em suas peças, mas sem se desprender de heranças das gerações anteriores. O autor defende a ideia de que Beethoven assimilou todos os novos aspectos da virada de século em uma linha de estrutura que mantinha a periodicidade da retórica do século XVIII. Deste modo, as obras de sua maturidade representam um ponto alto dos princípios clássicos, levados a uma dimensão além da que foi alcançada por Haydn e Mozart. Para Ratner (1980, p. 422), esta apoteose da estrutura musical não seria alcançada posteriormente por nenhum compositor, “embora facetas de seu estilo tenham sido imitadas por mais de um século depois, de modo que, em retrospecto, grande parte da música de Beethoven parece ter um sabor romântico”.<sup>2</sup> Isto é reforçado pela tendência de se buscar compreender e escutar as obras de um determinado compositor como uma biografia, fato detalhadamente descrito por Bonds (2019) em seu livro *The Beethoven Syndrome: Hearing Music as Autobiography*, onde o autor estabelece que somente a partir de 1830 (após a morte de Beethoven)

2. “although facets of his style were imitated for more than a century afterwards, so that in retrospect, much of Beethoven’s music seems to have a romantic flavor”.

que se começou um processo onde um paradigma da expressão subjetiva passou a ser experimentado em substituição a uma escuta voltada para os preceitos de um sistema retórico de convencimento através da oratória.

Rosenblum (1998, p. 14-15) ilustra o envolvimento de Beethoven com o “espírito” retórico, que não seria abandonado mesmo com as primeiras manifestações do romantismo:

Beethoven conheceu o Ensaio [Sobre a Maneira Correta de Tocar Teclado] de [C. P. E.] Bach e algumas de suas composições, em Bonn, sob orientação de seu professor Christian Gottlob Neefe, que ‘havia se educado parcialmente com os livros de Marpurg e C. P. E. Bach’ e que permaneceu um admirador dedicado das obras de Emanuel Bach. Por volta de 1790, Beethoven começou a consultar *Der vollkommene Capellmeister*, de Mattheson, pelo menos para obter informações sobre contraponto duplo; entre 1790 e 1794 ou 1795, ele também consultou *Kunst des reinen Satzes*, de Kirnberger, em relação a três questões específicas. Não se sabe se seu interesse na década de 1790 o levou a uma das seções extensas desses volumes que tratam de conceitos musicais retóricos. No entanto, há evidências de que Beethoven se referiu a *Der vollkommene Capellmeister* novamente em 1802 e em outros momentos de sua vida, especificamente em relação à disposição de texto. Ele também possuiu [um exemplar] de *Betrachtungen über die Verwandtschaft der Poesie und Musik*, de Daniel Webb (Leipzig: Schwickert, 1771), originalmente publicado em inglês como Observações sobre os correspondentes entre poesia e música (Londres, 1769). [...] Sua leitura mais geral incluía obras de Goethe, Schiller, Klopstock, Herder e outros contemporâneos; várias peças de Shakespeare (em alemão) e livros de escritores gregos e romanos, como Homero, Platão, Aristóteles e Horácio, alguns dos quais podem ter se preocupado com a oratória.<sup>3</sup>

3. “Beethoven made the acquaintance of Bach’s Essay and some of his compositions in Bonn under his teacher Christian Gottlob Neefe, who had ‘partly educated himself from the textbooks of Marpurg and C. P. E. Bach’ and who remained a dedicated admirer of Emanuel Bach’s works. By roughly 1790 Beethoven had begun to consult Mattheson’s *Der vollkommene Capellmeister* at least for its information on double counterpoint; between 1790 and 1794 or 1795 he also consulted Kirnberger’s *Kunst des reinen Satzes* in relation to three specific issues. Whether his interest in the 1790s might have led him to any of the extensive sections in those volumes that deal with rhetorical musical concepts is not known. However, there is evidence that Beethoven referred to *Der vollkommene Capellmeister* again in 1802 and at other times during his life specifically in relation to text setting. He also owned Daniel Webb’s *Betrachtungen über die Verwandtschaft der Poesie und Musik* (Leipzig Schwickert, originally published in English as *Observations on the correspondents between poetry and music* (London, 1769). [...] His more general reading included works by Goethe, Schiller, Klopstock, Herder, and other contemporaries; a number of Shakespeare’s plays (in German), and books by Greek and Roman writers such as Homer, Plato, Aristotle, and Horace, some of which may have been concerned with oratory”.

Além de Beethoven ter travado contato com as obras teóricas de C. P. E. Bach, Marpurg, Mattheson, Kirnberger e Webb, contendo influências da retórica, Rosenblum (1998) reforça, a partir de registros da época, a ideia de que o compositor também teria ouvido performances musicais que integravam elementos de um estilo retórico, durante sua juventude em Bonn. Conforme a descrição feita por Neeffe sobre a atuação do *Kapellmeister* Mattioli, Beethoven provavelmente teve a oportunidade de ouvir

[...] um homem cheio de fogo, de temperamento vivo e bom sentimento... Ele foi o primeiro a introduzir acentuação, declamação instrumental, atenção cuidadosa ao forte e piano, e a todos os graus de luz e sombra na orquestra deste lugar<sup>4</sup> (NEEFÉ apud ROSENBLUM, 1998, p. 15).

Em 1788 Beethoven também se tornou violinista nesta mesma orquestra e teria deixado atônito o capelão Carl Ludwig Junker pela efetividade de seu uso das dinâmicas e acentuações, denotando facetas retóricas também em sua execução musical e lançando mão de recursos que pareciam não ser usuais em Bonn.

Ratner (1980) reforça o pertencimento de Beethoven às tradições anteriores ao romantismo, distinguindo-o de seus contemporâneos que refletem mais claramente o gosto popular de sua época. Dentre eles estariam Cherubini, Viotti, Clementi, Dussek, Gretry, Pleyel e Hummel:

Seus nomes aparecem repetidamente nos programas e nas críticas. O gosto que eles representam foi uma mistura de elementos sentimentais, cômicos e patéticos da época de Haydn e Mozart, alternando com efeitos brilhantes, bizarros e coloridos para despertar o sentimento de admiração. [...] Mas os contemporâneos de Beethoven, por mais talentosos que fossem, careciam de um domínio retórico, que era a maior força de Beethoven, e que lhe permitia criar formulações e sínteses que adicionavam uma dimensão final e maior ao estilo clássico. Muitos exemplos já citados demonstraram que Beethoven se baseou fortemente nos recursos técnicos e tópicos do final do século XVIII; outros exibiram formulações surpreendentemente diferentes e únicas<sup>5</sup> (RATNER, 1980, p. 422).

4. “[...] a man full of fire, of lively temperament and fine feeling... He was the first to introduce accentuation, instrumental declamation, careful attention to forte and piano, [and to] all degrees of light and shade in the orchestra of this place”.

5. “Their names appear again and again on programs and in critiques. The taste they represent was a melange of sentimental, comic, and pathetic elements from the time of Haydn and Mozart alternating with brilliant, bizarre, and colorful effects to arouse the sense of wonder. [...] But Beethoven’s contemporaries, talented as they were, lacked the grip on rhetoric which was Beethoven’s greatest strength, and which enabled him to create the formulations and syntheses that added a final and greater dimension to the classic style. Many examples already cited have demonstrated that Beethoven drew heavily from the topical and technical resources of the later 18th century; others have exhibited strikingly different and unique formulations”.

Para além do contato com a tradição da música retórica do norte da Alemanha, representada por figuras como C. P. E. Bach, Rosenblum (1998) reconhece que Beethoven teria herdado de Haydn e Mozart expressivas conquistas musicais. Estes teriam contribuído para a criação de um estilo no qual diversas correntes do classicismo inicial foram absorvidas em uma linguagem madura, que possui uma variedade de figuras características e de modos de expressão. Como anteriormente descrito por Ratner (1980), Beethoven representa a apoteose da música do período.

Rosenblum (1998), por sua vez, não deixa de reconhecer Haydn e Mozart como compositores que também conseguiram fundir suas expressões individuais à elegância formal, e que contribuíram para o compositor de Bonn atingir os patamares criativos de sua produção musical. Para a autora, todavia, as obras de Beethoven desde seu Opus 1 demonstram uma gama de ideias e estilos de expressão, em uma linguagem universal contida em formas controladas. De acordo com ela, se em algum momento uma música puramente instrumental carrega a função das palavras, este momento seria no Recitativo e Arioso do terceiro movimento de sua Sonata para piano Op. 110.

Concordamos com a percepção de Rosenblum (1998) de que, a partir do primeiro Opus, Beethoven já demonstrava todos os elementos que caracterizavam o que melhor admiramos em sua produção musical. No entanto, investigar o repertório do compositor que não entrou para o cânone musical, como suas obras compostas ainda em seu período de formação, nos propicia um terreno para delinear as origens das influências que refletiram em sua produção madura. Passaremos ao exame de suas primeiras sonatas, as de WoO 47, discutindo a presença de aspectos retóricos nessas composições.

### ***Sonatas WoO 47 e sua instrumentação***

As sonatas WoO 47 são obras em três movimentos, de tamanho convencional para a época. Cooper (2017) destaca sua impressionante qualidade e características surpreendentes, especialmente tendo sido escritas por uma criança de doze anos:

Ao planejar seu conjunto de sonatas, Beethoven adotou um padrão que o serviria em quase todos os seus grupos [de Opus] contendo três obras instrumentais, mas que era usado com muito menos consistência por Haydn ou Mozart. Era para ter uma das três [obras] em uma tonalidade menor, pelo menos uma em uma tonalidade com sustenidos, pelo menos uma em uma tonalidade com bemóis e não haver duas tonalidades homônimas ou armaduras de clave iguais. Nesse caso, ele escolheu Mi bemol maior, Fá menor e Ré maior, e ele parece ter se esforçado para maximizar o contraste

entre elas. [...] É possível ver sinais do dinamismo do estilo de Mannheim, por exemplo, na abertura da [sonata] No. 1; a paixão do movimento ‘*Sturm und Drang*’, o drama e a imprevisibilidade de Carl Philipp Emanuel Bach, na No.2; o humor de Haydn na No.3; e a eloquência de Mozart nos movimentos lentos das No.1 e No.2<sup>6</sup> (COOPER, 2017, p. 11).

Antes de iniciarmos nossa discussão sobre as articulações presentes na notação das Sonatas WoO 47, gostaríamos de abordar a instrumentação para a qual essas peças teriam sido escritas, pois esse fator interfere diretamente na leitura dos elementos de notação.

Baseando-se nas evidências, Cooper (2008) e Skownoreck (2010) defendem que Beethoven teria iniciado sua educação musical tocando o clavicórdio. Este é o instrumento mais acessível e recomendável, em termos pedagógicos, na Alemanha em meados do final do século XVIII, quando nasceu o compositor. Não se exclui ainda a possibilidade de que Beethoven tenha tido acesso ao estudo de cravo e de órgão, pois existem evidências nesse sentido em documentos históricos. O contato do compositor com o fortepiano, entretanto, deve ter ocorrido mais tardiamente e não durante seus primeiros anos em Bonn.

As primeiras composições conhecidas de Beethoven são as Variações em dó menor WoO<sup>7</sup> 63, que seu professor Christian Gottlob Neefe organizou para publicação em 1782 (COPPER, 2017). Elas ficaram conhecidas como as variações Dressler, e apresentavam como título *Variations pour le Clavecin sur une Marche de M. Dresler composées et dédiées à son Excellence Madame Comtesse de Wolfmetternich née Baronne d’Assebourg par un jeune amateur Louis van Beethoven âgé de dix ans*.<sup>8</sup> Skownoreck (2010) acredita que elas podem ter sido escritas para cravo devido à total ausência de quaisquer sinais de dinâmicas e à presença de algumas ligaduras de articulação esparsas. Contudo, o autor não descarta a possibilidade de que elas tenham sido executadas em um fortepiano durante as apresentações do jovem compositor.

6. “In planning his set of sonatas, Beethoven adopted a pattern that was to serve him in almost all his groups of three instrumental works, but was used much less consistently by either Haydn or Mozart. This was to have one of the three in a minor key, at least one in a sharp key, at least one in a flat key, and no two keynotes or key signatures the same. In this case he chose E flat major, F minor and D major, and he seems to have made an effort to maximise the contrast between them. [...] It is possible to see signs of the dynamism of the Mannheim style, for instance in the opening of No. 1; the passion of the ‘*Sturm und Drang*’ movement, and the drama and unpredictability of Carl Philipp Emanuel Bach, in No. 2; the wit of Haydn in No. 3; and the eloquence of Mozart in the slow movements of Nos. 1 and 2”.

7. *Werke ohne Opuszahl* ou “obras sem número de opus”, catalogação realizada por Georg Kinsky e Hans Halm durante a primeira compilação das obras completas de Beethoven, editadas em 1955.

8. Em francês, “Variações para Teclas sobre uma Marcha do Sr. Dresler compostas e dedicadas à sua Excelência Madame Condessa de Wolfmetternich nascida Baronesa de Assebourg por um jovem amador Louis van Beethoven de dez anos de idade”.

A primeira experiência de Beethoven com o fortepiano pode ser encontrada em documentos que apontam para 1783. Durante o final do outono daquele ano, o jovem Beethoven viajou para Roterdã com sua mãe e, segundo os registros, tocou em casas luxuosas, que provavelmente teriam um fortepiano, surpreendendo as pessoas com suas habilidades e recebendo presentes valiosos (THAYER, 1967, p. 63).

Segundo Cooper (2017), Beethoven teria composto suas três primeiras sonatas, catalogadas como WoO 47, em Bonn, durante a primavera e o verão de 1783, ainda sob orientação de Neefe. Elas foram publicadas na cidade de Speyer por Heinrich Bossler, que fez um anúncio deste material em 14 de outubro de 1783 na *Cramer Magazin der Musik*, descrevendo-as como “uma excelente composição por um jovem gênio de 11 anos” (COOPER, 2017, p. 16). O conjunto das três sonatas foi dedicado a ninguém menos que o próprio príncipe-eleitor de Bonn, o Arcebispo Maximilian Friedrich. Por este motivo elas ficaram conhecidas como *Sonatas Kurfürsten*<sup>9</sup>. Cooper (2017) acredita que Beethoven percebeu que as sonatas eram entendidas como um gênero muito mais elevado e desafiador que o das variações, e que seu conjunto deveria, portanto, ser oferecido à mais alta autoridade da corte local. O autor especula para qual instrumento estas sonatas teriam sido idealizadas: cravo, clavicórdio ou fortepiano. Na capa da primeira edição elas aparecem como sendo para *Klavier*, que é um termo genérico usado para designar instrumentos de tecla, mas frequentemente associado ao clavicórdio. Logo no início da primeira sonata, contudo, aparece a indicação *Cembalo solo*, que poderia ser traduzida como “cravo solo”. No entanto, *Cembalo* também era um termo frequentemente aplicado de forma livre a diferentes tipos de instrumentos de teclado. Na tradução de H. E. Krehbiel da biografia de Beethoven escrita por Thayer (1967), o termo clavicórdio aparece somente em referência ao Cravo Bem Temperado de J. S. Bach. Skownoreck (2010) ainda aponta alguns problemas na biografia fornecida pelo verbete do Dicionário Grove, já que também lá todos os termos *Clavier* ou *Klavier* foram traduzidos de forma imprecisa como “piano”. Conforme Skownoreck (2010), esses dois termos são usados ao longo dos documentos da época de Beethoven com o sentido de “instrumento de teclado” ou, mais especificamente, como “clavicórdio”. Dado o contexto no qual a educação inicial de Ludwig se insere (uma pequena cidade, com professores educados na primeira metade do século XVIII), o instrumento mais provável para a educação musical de uma criança seria o clavicórdio.

O que se observa quanto à indicação de instrumentação no caso desse conjunto de peças também se repete em outras ocasiões. De acordo com Cooper (2017, p. 10):

9. Em alemão, “Príncipe-eleitor”.

Suas primeiras publicações de sonata vienense, Opp. 2, 7, 10 e 13, todas tinham páginas de rosto em francês que especificavam ‘*clavecin ou piano-forte*’ e o mesmo se aplicava à Op. 26, enquanto [na] Op. 27 usaram o italiano ‘*clavicembalo o piano-forte*’.<sup>10</sup>

Rosenblum (1998) busca desambiguar a questão. Ela considera que as sonatas WoO 47 poderiam ser tocadas em um clavicórdio, devido ao fato de o compositor fazer variado uso de indicações de dinâmicas, que aparecem detalhadamente discriminadas na partitura e que vão de *pp* a *ff*. Essa variedade de dinâmicas não seria possível no cravo. Com relação ao *ff* a autora demonstra surpresa, contudo, especialmente quando aplicado ao clavicórdio, pois esta dinâmica não faria parte da palheta sonora deste instrumento, que é conhecido pela sua pouca intensidade sonora. No entanto, esta é uma indicação de intensidade recorrente, por exemplo, nas obras para teclado de C. P. E. Bach, com as quais Beethoven provavelmente travou contato durante sua formação.

Uma evidência significativa em favor dessa hipótese de que Beethoven teria tido acesso ao clavicórdio também provém dos relatos de Czerny, discípulo do compositor, que afirmou que ele tocava até depois da meia noite em sua juventude. Skownoreck (2010, p. 31) faz uma ponderação interessante a respeito dessa questão:

Essa descrição [de Czerny] pode não nos dizer quando tudo isso aconteceu, mas ela sugere que Beethoven praticava em seu próprio quarto e isso nos dá uma indicação sobre o seu instrumento de estudo. Precisamos imaginar uma casa na qual o segundo andar era alugado por uma família de músicos com três crianças, uma empregada e um ou dois hóspedes permanentes. A família do senhorio vivia no primeiro piso. O clavicórdio poderia ser o único instrumento de tecla a permitir a rotina de prática de Beethoven. Qualquer outro instrumento seria inevitavelmente muito sonoro; o estudo de Beethoven teria levado a uma constante luta com os outros habitantes da casa, e informações sobre isso teriam chegado até nós por meio dos documentos que sobreviveram.<sup>11</sup>

10. “His early Viennese sonata publications, Opp. 2, 7, 10 and 13, all had French title pages that specified ‘*clavecin ou piano-forte*’, and the same applied to Op. 26, while Op. 27 used the Italian ‘*clavicembalo o piano-forte*’”.

11. “This description may not tell us when all this happened, but it suggests that Beethoven practiced in his own room and this does give an indication of his practice instrument. One has to imagine a house where the second floor was rented by a musician’s family with three children, a maid, and one or two permanent houseguests. The family of the landlord lived on the first floor. The clavichord would have been the only keyboard instrument to allow for a practice routine like Beethoven’s. Any other instrument would inevitably have been too loud; Beethoven’s playing would have led to a constant struggle with the other inhabitants of the house, and the information about this would have found its way into the surviving documents”.

Para além dessas especulações sobre Beethoven ter iniciado seus estudos em um clavicórdio, sabe-se, segundo Skownoreck (2010), que Johann provavelmente herdou um *Klavier* de algum tipo, que havia sido de seu pai. Para um cantor da corte e professor particular de música, não haveria razão real para comprar instrumento novo quando ele já possuía um instrumento de teclado, especialmente numa época em que o fortepiano ainda não era universalmente reconhecido nem acessível economicamente.

### ***Sonatas WoO 47 e o cânone musical***

Adicionando novos elementos a essa discussão, Cooper (1997) assinala que é um fato conhecido que Beethoven escreveu precisamente trinta e duas sonatas para fortepiano. Elas são frequentemente reconhecidas por seus números, que logicamente vão de 1 a 32, muitas vezes sem ser necessário mencionar seu número de Opus. O autor observa que quando um ciclo “completo” de sonatas de Beethoven é realizado, essas são as trinta e duas sonatas apresentadas e que mesmo os trabalhos acadêmicos reconhecem que este é o número total de suas sonatas para piano. No entanto, Beethoven realmente compôs e publicou trinta e cinco sonatas ao longo de sua vida, incluindo três (as WoO 47) escritas em 1783, aos doze anos de idade.

Para o autor, as razões para as Sonatas WoO 47 serem excluídas do cânone e do conjunto das “32 sonatas” não são devidamente justificadas. Cooper (2017) acredita que o fato de serem as únicas sem um número de Opus pode ter contribuído para sua marginalização. No entanto, o autor avalia que essa justificativa não representa um argumento razoável, pois isto não foi aplicado com relação às sonatas de outros compositores, como, por exemplo, as de Mozart. Outra possibilidade poderia ser a extensão destas obras, sendo curtas demais para serem incluídas. Mas Cooper (2017) também refuta esta justificativa alegando que cada uma delas é mais longa que a Sonata em Sol Maior, Opus 49, nº 2, por exemplo, sendo a terceira delas mais longa que várias outras sonatas de Beethoven, incluindo a famosa Sonata “ao Luar” Opus 27, nº 2. Para o autor, a possibilidade de estas obras não comporem o conjunto total das sonatas por serem consideradas de qualidade inferior seria igualmente problemática do ponto de vista musicológico.

Possivelmente a exclusão das Sonatas WoO 47 se deve ao fato de que Beethoven foi um dos primeiros compositores a atribuir sistematicamente números de Opus às suas obras cronologicamente, iniciando em 1795 (portanto, após o ano de composição de suas WoO 47). Há um total de 138 obras com números de Opus, quase todos atribuídos pelo próprio

compositor no momento da publicação. As Sonatas WoO 47, que datam de sua juventude e que foram provavelmente publicadas com a assistência de seu professor Neeff, ficaram de fora da catalogação organizada pelo próprio compositor, o que pode justificar a pouca atenção dada a elas.

De todo modo, o que ocorre com essas sonatas é ilustrativo do poder do cânone musical e de sua influência sobre a configuração da imagem do compositor. Esta dimensão pode ter influência de agentes externos, mais especificamente de expressivos nomes da musicologia, como demonstra Cooper (1997, p. 2):

Uma imagem semelhante de negligência nas composições juvenis de Beethoven surge com [com relação aos] seus concertos. Segundo Michael Broyles, seus Primeiro e Segundo Concertos para Fortepiano foram ‘os únicos concertos que Beethoven escreveu antes de 1800’. Carl Dahlhaus afirma, sobre o número 2: ‘Cronologicamente é o seu primeiro concerto’. Ambos os autores negligenciaram ou descartaram silenciosamente seu concerto para Fortepiano em Mi bemol Maior, WoO 4, de 1784. (Também desconsiderados, aliás, são um concerto para oboé perdido de cerca de 1793 e um concerto para violino fragmentado de 1791 que Beethoven bem pode ter concluído.) Novamente, a falta de um número de opus para o WoO 4, mais o fato de que suas partes da orquestra estão perdidas (apesar de estarem indicadas na parte de fortepiano como esboço), não são motivos para negar a própria existência da obra.<sup>12</sup>

As Sonatas WoO 47 também são desconsideradas por estudiosos da obra de Beethoven como, por exemplo, Newman (1998). Em seu livro *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way*, ele faz um levantamento buscando cobrir um completo panorama sobre as práticas interpretativas da obra para piano de Beethoven. O livro apresenta em um de seus capítulos, um detalhado estudo sobre a articulação em Beethoven, incluindo sete tentativas de explicações para o emprego problemático deste recurso pelo compositor (sendo um desses empregos considerado irracional), além de outro inteiramente dedicado à ornamentação. No entanto, a única menção às Sonatas WoO 47 ocorre no apêndice do livro, onde o autor lista em uma tabela todas as obras para piano do compositor.

12. “A similar picture of neglect for Beethoven’s childhood compositions emerges with his concertos. According to Michael Broyles, his First and Second Fortepiano Concertos were ‘the only concertos Beethoven wrote before 1800’. And Carl Dahlhaus asserts, concerning No. 2: ‘Chronologically it is his first concerto’. Both authors have overlooked or silently dismissed his early Fortepiano Concerto in E-flat Major, WoO 4, of 1784. (Also disregarded, incidentally, are a lost oboe concerto of ca. 1793 and a fragmentary violin concerto of ca. 1791 which Beethoven may well have completed.) Again, the lack of an opus number for WoO 4, plus the fact that its orchestra parts are lost (though they are cued into the fortepiano part in outline), are no grounds for denying the very existence of the work”.

Barreto (2017) informa que a primeira intenção de se publicar uma edição com todas as sonatas de Beethoven teria sido idealizada por Tobias Haslinger pouco antes da morte do compositor. Segundo o autor, Haslinger foi um amigo íntimo de Beethoven por muitos anos e teria discutido com o compositor alguns detalhes sobre possibilidade de publicação do conjunto integral de suas sonatas, incluindo as Sonatas WoO 47. Barreto (2017) acredita que a decisão de as incluir poderia representar os desejos do próprio Beethoven. O compositor escreveu a lápis em sua própria cópia da edição original dessas obras:

Essas sonatas (WoO 47) e as variações Dressler são minhas primeiras composições. Mesmo antes de minhas Variações em dó menor e também de minhas canções [publicadas] no jornal de Bossler<sup>13</sup> (COOPER apud BARRETO, 2017, p. 53).

Beethoven também adicionou em suas partituras pessoais das Sonatas WoO 47 muitas correções, incluindo articulações, dinâmicas e dedilhados. Para Barreto (2017) esses comentários poderiam ter sido escritos com a intenção de planejar uma possível edição completa de suas obras, possibilidade que o compositor frequentemente contemplava no final de sua vida. Elas ainda podem ter sido inseridas em uma tentativa de reinserção e resgate em seu repertório. Tem-se, portanto, mais uma justificativa em favor da ideia de que as Sonatas WoO 47 teriam potencial para serem tocadas em um instrumento semelhante ao piano dos dias de sua maturidade.

Seguindo o cânone musicológico Thayer (1967), por outro lado, considera as três Sonatas Opus 2, dedicadas a Haydn, como as primeiras sonatas para piano do compositor e que representam o segundo grupo de composições que Beethoven considerou ilustrativo de seus ideais artísticos e digno de publicação, embora nada possa ser afirmado com segurança sobre quando e onde elas foram escritas.

Apesar da discordância entre autores, partimos aqui da premissa de que as Sonatas WoO 47 foram escritas para um instrumento que permitisse a realização de diferenças de dinâmica e de acentuações de modo análogo ao piano dos dias atuais. Assim sendo, ainda neste trabalho faremos uma análise geral sobre o emprego que Beethoven faz destes elementos na notação das Sonatas WoO 47.

13. “Estas sonatas (WoO 47) y las Variaciones Dressler son mis primeras composiciones. Incluso antes de que aparecieran mis Variaciones en do menor y también canciones en el diario Bossler”.

## ***Sonatas WoO 47 e o cânone interpretativo***

Embora uma imagem reducionista de se executar o repertório antigo como era concebido na época de sua criação ainda esteja associada ao movimento da música antiga, a literatura disponível assinala que uma postura historicamente informada, devido ao seu caráter investigativo, pode permitir na prática uma amplitude maior de possibilidades interpretativas, contrastando com o ideal da busca pela interpretação perfeita, pela forma ideal de se tocar determinada obra. São essas ideias modernistas, embora datadas, ainda muito perseguidas por instrumentistas na atualidade que, de modo geral, ainda habitam os ambientes hegemônicos dos concursos de piano, dos grandes selos de gravadoras, das importantes salas de concerto e do público aficionado. A origem deste pensamento só foi possível a partir do surgimento do conceito de cânone musical, e que teve como desdobramento um cânone interpretativo. Apoiada neste cânone, toda uma tradição com origem no romantismo foi se transformando, servindo como alicerce para uma prática modernista de performance surgida no pós-guerra. Esta prática modernista se desenvolveu a partir do conceito de uma suposta objetividade interpretativa que, juntamente a uma busca pelo perfeccionismo técnico, permitiu um verdadeiro estreitamento das possibilidades interpretativas do repertório.

No entanto, este estilo modernista de se interpretar música desempenha uma força tão grande sobre o modo como fazemos música na atualidade, que até mesmo os músicos que se empenham em executar o repertório antigo conforme o estilo de época não deixaram de sofrer suas influências. Os primeiros músicos da abordagem historicamente informada, de acordo com Haynes (2007), possuíam um já há muito tempo superado “estilo estrito” (*strait style*), que se assemelhava ao modernista, já que eles executavam repertório retórico sem mover as paixões ou contradizendo as paixões que deveriam ser expressas, tocando de modo uniforme, sem ênfases e monótono. De acordo com esse mesmo autor, esse comportamento que busca ser “correto” é explicável em uma era em que os músicos competem entre si por trabalho e uma nota esbarrada pode custar o emprego de alguém.

Ao comentar sobre a única gravação integral das sonatas de Beethoven com instrumentos de época disponível na ocasião de sua pesquisa (gravação realizada pela Claves Records em 1997), Skownoreck (2010) aponta, no registro das sonatas WoO 47, que foram utilizados instrumentos posteriores aos que estariam disponíveis no período em que foram escritas. Para o autor, foi como se os pianistas dessas gravações achassem que o jovem Beethoven tinha acesso a instrumentos que são

arcaicos demais para serem apresentáveis. O autor prossegue reparando que se compararmos as extensivas indicações de articulação na notação dessas três sonatas com as interpretações registradas, descobrimos que a realização delas foi adaptada a um suposto estilo posterior de Beethoven, uniformizando e aliviando as tensões de superfícies e as desigualdades implícitas de valores rítmicos. Os três pianistas que executam essas sonatas optaram por abordar as obras usando muito mais legato do que a partitura sugere e adotando tempos que impossibilitam a realização do detalhamento sugerido pelas articulações presentes em todo o texto musical. Portanto, as gravações dessas primeiras peças deixam a impressão de que a notação inicial de Beethoven precisa não apenas de interpretação, mas também de retrabalho e adaptação para ser realizada. Devemos reforçar aqui que as articulações originais foram negligenciadas por estes intérpretes principalmente nos andamentos rápidos. De fato, a realização dessa articulação prescrita na partitura nos andamentos que consideramos como convencionais atualmente se torna quase uma impossibilidade. Assim, coloca-se em xeque o discernimento do jovem compositor ao explorar a escrita para o instrumento na ocasião ou então nossa concepção de tempos e andamentos na atualidade.

### ***O emprego da dinâmica, da articulação e de acentos nas Sonatas WoO 47***

Escrevendo a respeito das Sonatas WoO 47, Skownoreck (2010) aponta como é surpreendente que Beethoven, em um momento inicial de sua produção, indique tão detalhadamente as dinâmicas e a articulação nesse conjunto de peças. Esse emprego entra em contraste com a prática de seus contemporâneos e supera, até mesmo o realizado por seu professor, Neefe, que já fazia um uso farto desses recursos:

Uma olhada nas *Klaviersonaten* de Neefe, de 1773, confirma que, vistas como um todo, nelas ele realmente usou indicações expressivas com moderação. Em alguns movimentos, no entanto, a concentração de sinais é de fato bastante alta. As sonatas de Neefe foram dedicadas a [C. P. E.] Bach e, apropriadamente, sua notação é minuciosamente fiel aos princípios de seu Ensaio [Sobre a Maneira Correta de Tocar Teclado]. Ele indica consistentemente o andamento adequado com, às vezes sugestivas, ‘palavras artísticas italianas’ que correspondem aos valores mais rápidos das notas de maneira previsível. Seus ornamentos são variados e correspondem aos diferentes afetos. Ele indica dinâmicas em todos os matizes, de *pp* a *ff*, além de crescendo e decrescendo. Suas indicações para o toque incluem ligaduras, pontos, traços, os pontos e ligaduras combinados que representam

o *Tragen der Töne* e a abreviação ocasional *ten.* que indica que uma nota deve ser mantida por seu valor completo. As instâncias em que um afeto indicado anteriormente é alterado temporariamente são marcadas com cuidado especial<sup>14</sup> (SKOWNORECK, 2010, p. 181).

Rosenblum (1998) descreve esta tendência ocorrida na segunda metade do século XVIII quando os compositores passaram a indicar em suas partituras um número crescente de prescrições para a performance através do detalhamento de indicações na escrita musical. Um dos motivos apontados pela autora se deve ao desenvolvimento tanto do estilo galante quanto do *Empfindsamkeit*, acompanhado de um gradativo afastamento do ideal barroco de um afeto único. O contraste musical resultante, assim como a expressão íntima e às vezes caleidoscópica do *empfindsamer Stil*, fez com que fosse necessário aos compositores orientar os intérpretes mais detalhadamente. Segundo Kirnberger (apud ROSENBLUM, 1998, p. 16), era preciso indicar “a expressão exata dos sentimentos e paixões em todas as suas sombras particulares” e nuances finas. Essa expressão era “o mérito mais nobre, senão o único, de uma composição completa”. Além das indicações para o ritmo, articulação, dinâmica e, mais tarde, pedalização, o estilo clássico maduro exigia uma coordenação mais refinada entre as dinâmicas e uma articulação com o material temático e os eventos formais:

A referência inicial a esse aspecto básico do estilo ocorre em pelo menos dois artigos de Schulz na primeira edição da *Allgemeine Theorie*. Ele ressaltou que os poucos sinais com os quais o compositor descreve a execução de notas ou frases únicas, como ligaduras, acentos ou pontos, forte e piano, etc., ‘devem ser observados o mais exatamente possível, porque, para certos movimentos, são tão essenciais como as próprias notas... [itálico adicionado pela autora].’ O artista deve ressaltar as principais notas, frases e períodos e deve fornecer mais ou menos sombreamento à medida que uma seção mais ou menos importante aparece. Schulz

14. “A glance at Neefe’s Klaviersonaten from 1773 confirms that, seen as a whole, he indeed used expressive indications more sparingly. In some movements, however, the concentration of signs is in fact rather high. Neefe’s sonatas were dedicated to Bach and, fittingly, his notation is painstakingly true to the principles in Bach’s Versuch. He consistently indicates the proper tempo with, sometimes suggestive, ‘Italian art-words’ that match the fastest note values in a predictable manner. His embellishments are varied and correspond to the different affects. He indicates dynamics in every shade from pp to ff, as well as crescendo and decrescendo. His indications for touch include slurs, dots, strokes, the combined dots and slurs that stand for the *Tragen der Töne*, and the occasional abbreviation *ten.* that indicates that a note must be held for its complete value. The instances where an affect indicated earlier is temporarily changed are marked with special care”.

foi explícito em relação à coordenação ou elegância de elementos para realçar um evento quando escreveu que um crescendo ‘introduzido junto a uma melodia ascendente e cada vez mais expressiva é de maior efeito’<sup>15</sup> (ROSENBLUM, 1998, p. 16).

Rosenblum aponta que por consequência desta forma de expressão ocorreu a aceitação do piano, como instrumento, já que ele respondia bem às necessidades do novo estilo. Dentre os instrumentos de teclado, o clavicórdio possuía pouco som, embora fosse capaz de grande sutileza; o cravo, por outro lado, não poderia fazer gradações de intensidade dentro de uma mesma ligadura. Cabe ressaltar que, no entanto, este repertório não era propriamente planejado para ser apresentado em salas de concerto, e que o clavicórdio, instrumento muito presente sobretudo na Alemanha daquela época, devia representar uma opção viável para a realização doméstica destas obras.

Com relação às indicações de dinâmica, Skownoreck (2010) considera o uso que Beethoven faz delas bastante previsível, embora ele ocasionalmente as empregue para deslocar a acentuação natural de modo expressivo, como pode ser percebido na Figura 1.



Figura 1. Sonata WoO 47/1/i comp. 1–3 (G. Henle Verlag, 1978).<sup>16</sup>

O autor também aponta que Beethoven, assim como Neefe, é muito mais econômico nas indicações de articulação para a mão esquerda que para a mão direita. Em vista do aspecto convencional da

15. “Early reference to this basic aspect of the style occurs in at least two articles by Schulz in the first edition of *Allgemeine Theorie*. He stressed that the few signs with which the composer describes the execution of single notes or phrases, such as slurs, strokes or dots, forte and piano, etc., ‘must be observed as exactly as possible because for certain movements they are as essential as the notes themselves...[italics added].’ The performer must bring out the principal notes, phrases, and periods and must provide more or less shading as a more or less important section appears. Schulz was explicit regarding the coordination or concinnity of elements to enhance an event when he wrote that a crescendo ‘introduced along with a rising and increasingly expressive melody, is of the greatest effect.’”

16. Optamos por utilizar a edição da G. Henle Verlag por ela ser bastante fiel à edição original (BOSSLER, 1773), mas também por ela contemplar a revisão contida nas anotações feitas à mão pelo compositor em seu exemplar pessoal. Uma dessas atualizações ocorre na articulação das semicolcheias na mão esquerda no compasso 21 da Figura 2. Infelizmente esta decisão editorial não foi discriminada.

escrita, identificar a articulação e a acentuação adequadas para a mão esquerda seria tarefa fácil ao se consultar os tratados da época, sendo um toque levemente destacado (separado) o mais indicado a princípio (SKOWNORECK, 2010). Mas há momentos em que estas indicações estão presentes, principalmente quando a mão esquerda faz figurações imitativas do material apresentado pela mão direita (Figura 2). Todavia, também é possível encontrar estas articulações discriminadas por alguns compassos, dando a entender que estas devem permanecer, como o efeito de um *símile*, do compasso 13 em diante (Figura 3).



Figura 2. Sonata WoO 47/1/i comp. 20-22 (G. Henle Verlag, 1978).



Figura 3. Sonata WoO 47/1/i comp. 10-13 (G. Henle Verlag, 1978).

Com relação ao emprego das indicações de dinâmicas, é possível notar nestes exemplos que o jovem compositor está jogando ora contra, ora a favor da acentuação métrica natural dos compassos. A frequência com que a acentuação foi discutida nos tratados e outras fontes do período atesta a importância de sua compreensão embasada em princípios claramente estabelecidos. Além de seu efeito na expressividade, a acentuação desempenha um relevante papel na elucidação das estruturas, um aspecto essencial para as práticas de performance do período. Rosenblum (1998) ilustra a importância deste aspecto da performance das obras de Beethoven para seus contemporâneos a partir de uma carta escrita em Viena, que data de 1º de dezembro de 1808, na qual J. F. Reichardt observou que Schuppanzigh “acentua de maneira correta e significativa”:

O peso desta observação pode ser apreciado pela posição de Schuppanzigh. Como amigo musical íntimo de Beethoven e o violonista mais frequentemente associado à apresentação dos quartetos do

compositor e de sua música sinfônica em Viena, Schuppanzigh obviamente representava um estilo de performance que agradava a Beethoven com relação à concepção sonora de suas obras. Tão importante que Beethoven considerou que Schuppanzigh deveria liderar a orquestra na primeira apresentação de sua Nona Sinfonia, quando o compositor se recusou a fazer o concerto no *Theater-an-der Wien*, onde outro violinista ocupava essa posição<sup>17</sup> (ROSENBLUM, 1998, p. 90).

Segundo Ratner (1980), os tratados como os de Rousseau, Hiller, Koch e Christmann distinguem os acentos como sendo: o acento gramatical, quando a ênfase ocorre naturalmente no início de um compasso ou de um grupo métrico; o acento oratório, que é dado a uma nota melódica importante, independentemente de estar ou não em parte forte do tempo ou do compasso; e o acento patético, que consiste em um acento oratório especialmente intenso. Rosenblum (1998, p. 91) descreve mais detalhadamente o acento métrico ou gramatical:

Koch reconhece duas categorias básicas de acentos, aos quais Reichardt ‘correta e significativamente’ se relaciona estreitamente: o ‘gramatical’ e o ‘retórico’ ou ‘patético’. Os acentos gramaticais são aqueles associados ao estresse métrico esperado, os quais são mais comumente chamados de acentos ‘métricos’. Koch os comparou com a escansão do verso. Eles ocorrem não apenas no(s) tempo(s) forte(s) de cada compasso, mas também na primeira nota de um grupo formado pela divisão do tempo. Acentos deste último tipo são às vezes chamados de acentos de grupo. O ritmo e o agrupamento de notas também podem afetar o posicionamento dos acentos gramaticais, continua Koch. [...] Na performance, os acentos gramaticais são ‘quase imperceptíveis, particularmente em passagens com valores de notas iguais em movimentos animados’. Schulz mostra o compasso *alla breve* subdividido em colcheias com uma hierarquia de intensidades nota sim, nota não, análoga à hierarquia de tempos aceita em compassos 4/4: forte, fraco, secundário (menos) forte, fraco. Türk também generaliza, sem estipulações em relação ao contexto, que em ‘divisões de tempo’ (*Taktlieder*) e notas de valores menores, as primeira, terceira, quinta e sétima notas de figuras duplas e a primeira, quarta, sétima e décima das figuras triplas são consideradas

17. “J. F. Reichardt observed that Schuppanzigh ‘accents very correctly and meaningfully.’ The weight of this remark can be appreciated by know Schuppanzigh’s position. As a close musical friend of Beethoven and the violinist most often associated with performance of the composer’s quartets and symphonic music in Vienna, Schuppanzigh quite obviously represented a style of performance that was congenial to Beethoven’s aural conception of his works. So important did Beethoven consider it to have Schuppanzigh lead the orchestra for the first performance of the Ninth Symphony, that he refused to have the concert in the Theater-an-der Wien, where another violinist had that position”.

como ‘boas’ ou fortes (*gut*); e as outras são considerados ‘ruins’ ou fracas (*schlecht*).<sup>18</sup>

Em contraste aos acentos gramaticais, estão os acentos retóricos ou patéticos, que Rosenblum reconhece como acentos expressivos, pois são através deles que as melodias adquirem sua expressão característica. Esses dois tipos de acento são distinguidos basicamente por sua força, sendo o patético ainda mais intenso que o retórico, e ambos mais fortes que o gramatical. Koch (apud ROSENBLUM, 1998) diz que muitas vezes os acentos expressivos não são indicados na partitura e que por isso eles podem ocorrer em qualquer lugar do compasso dependendo da intenção contida na estrutura musical e do gosto do intérprete. As notas expressivas, não indicadas, que são acentuadas geralmente são as dissonantes, ou as que preparam intervalos dissonantes, as cromáticas, as sincopadas ou aquelas que se destacam por sua duração e registro. A estas devemos acrescentar as notas que iniciam uma ligadura e sua acentuação também pode confirmar ou contradizer os acentos métricos.

O mais curioso nas Sonatas WoO 47 é Beethoven prescrever meticulosamente a articulação em quase todas as passagens em semicolcheias e fusas. Na maior parte das vezes elas aparecem alternando duas notas ligadas e duas desligadas, mas não sempre nas cabeças dos tempos ou em partes fortes dos tempos. Quando essas ligaduras não se iniciam na cabeça dos grupos elas têm como efeito deslocar a acentuação para a nota fraca (ruim ou *schlecht*) da métrica. Esta abordagem do compositor ocorre nestas sonatas tanto em tempos vivos como em andamentos lentos. Neste último caso é razoável deduzir uma função declamatória, provocando inflexões diferentes das que a métrica sugeriria (Figura 5, compasso 21). Mas, no caso dos tempos vivos, essas figuras rápidas com os acentos deslocados e nem sempre de forma uniforme (Figura 4), constituem uma difícil de realizar particularidade do estilo juvenil do compositor que têm intrigado os estudiosos de sua obra, assim como os intérpretes.

18. “Koch recognized two basic categories of accents to which Reichardt’s ‘correctly and meaningfully’ relate closely: the ‘grammatical,’ and the ‘rhetorical’ or ‘pathetic.’ Grammatical accents are those associated with expected metrical stress, from which they are more commonly called ‘metrical’ accents. Koch compared them to the scansion of verse. They occur not only on the strong beat(s) of each meter but also on the first note of a group formed by division of the beat. Accents of the last kind were sometimes called group accents. Tempo and note grouping could also affect the placement of grammatical accents, Koch continued. [...] In performance, grammatical accents are ‘scarcely noticeable, particularly in passages of equal note values in lively movement.’ Schulz showed alla breve meter subdivided into eighth notes with a hierarchy of stress on every other note, analogous to the accepted hierarchy of beats in 4/4 meter: strong, weak, secondary (less) strong, weak. Türk also generalized, with no stipulations regarding context, that in ‘beat divisions’ (Taktlieder) and smaller note values, the first, third, fifth, and seventh notes of duple figures and the first, fourth, seventh, and tenth of triple figures were regarded as ‘good’ or strong (*gut*); the others were considered ‘bad’ or weak (*schlecht*).”



e as duas notas finais (as desligadas) com o arco para cima, o que deve resultar em uma ênfase na sonoridade do início do grupo e em leveza para as notas desligadas, sobretudo a última. Esta abordagem, mesmo realizada no piano, com a devida habilidade irá resultar em diferentes intensidades de acentuações que confirmam os acentos métricos, trazendo clareza, variedade sonora e rítmica.



Figura 6. Sonata WoO 47/3/i comp. 31–38 (G. Henle Verlag, 1978).

Segundo Rosenblum (1998), Türk reforça a importância de se reconhecer os finais das seções melódicas ou membros de frase (*Einschnitte*). Estes segmentos podem ter uma extensão tão pequena como a de grupos de duas ou três notas, que seriam equivalentes a um pé-poético, como em uma linha de poesia. Esses *Einschnitte* de mínima extensão são atualmente chamados de incisos. A autora ressalta que o emprego expressivo dos incisos e membros de frase dentro de seus posicionamentos métricos e de suas dinâmicas de intensidades (que são influenciadas pelas ligaduras e acentos) tem uma enorme função interpretativa para a música do período. “Este repertório ganha enormemente em variedade de intensidades e de interesse rítmico a partir da flexibilidade dos incisos ao reforçar ou se opor ao compasso”<sup>21</sup> (ROSENBLUM, 1998, p. 93).

É recorrente entre os autores consultados (RATNER, 1980; BARTH, 1992; ROSENBLUM, 1998; VIAL, 2008) encontrar os termos ‘pés-poéticos’ ou ‘pés-tonais’, dentre outros como ‘escansão’, relacionados à poesia e que estão frequentemente abordados nos tratados pelos quais Beethoven poderia ter tido interesse. Vial (2008) esclarece que os vários tipos de acentos métricos e rítmicos e suas ênfases também eram analisados sob os

21. “This repertoire gains enormously in dynamic variety and rhythmic interest from the flexibility of incisives to reinforce or oppose the meter”.

conceitos da gramática, da lógica e da retórica. Para exemplificar, a autora diz que Koch relacionava os tempos “bons” ou “ruins” dos compassos à métrica dos pés-poéticos e seus acentos gramaticais.

Ratner (1980) explica a aplicação desses modos poéticos e sua importância para a compreensão da música do século XVIII:

Embora essa visão do compasso corresponda às nossas ideias atuais, a distinção entre forte e fraco tinha implicações mais profundas no século XVIII. Uma consideração superior sobre nota mais pesada era transferida para a performance de modo a incorporar as sutilezas das nuances de acentuação para delinear os padrões rítmicos característicos da dança e da poesia com uma delicadeza que seria perdida se a métrica fosse puramente quantitativa<sup>22</sup> (RATNER, 1980, p. 71).

Ao abordar os modos poéticos, Ratner (1980) explica que o conceito de *Quantitas intrinseca* refere-se às diferenças de acento nos grupos de notas duplas ou triplas, que representam os pés-poéticos. *Quantitas intrinseca* representa o nível primário de escansão rítmica. A escansão, às vezes designada como ritmopéia, denota grupos de notas, figuras, medidas e frases formadas em unidades rítmicas. De modo mais prático, quando vemos duas notas de valores iguais, como, por exemplo, duas semínimas em um compasso 2/4, consideramos atualmente que elas têm valores e durações iguais. Para os músicos do período a semínima do primeiro tempo (a pesada) seria intrinsecamente e extrinsecamente longa, enquanto a segunda (a leve) seria somente extrinsecamente longa, mas intrinsecamente curta. Os termos ‘curta’ e ‘longa’ se referem à ênfase dada a essas notas durante a execução, e esta ênfase não seria somente na intensidade, como também de natureza agógica, ou seja, compreendida dentro de uma percepção qualitativa e não somente quantitativa do tempo e da métrica.

Esta maneira de perceber a métrica traz implicações profundas com relação às práticas interpretativas do período e pode explicar o interesse de Beethoven pelos pés-poéticos, como pode ser observado nas supostas anotações que o compositor teria feito sobre 21 dos estudos para piano de Johann Baptist Cramer. Estas anotações teriam sido feitas por Beethoven para a instrução de seu sobrinho, Karl, mas infelizmente a cópia destes estudos com as anotações manuscritas de Beethoven nunca foram encontradas. A única fonte dessas anotações chegou até nós pelas mãos

22. “While this view of meter corresponds to our present ideas, the distinction between strong and weak had more profound implications in the 18th century. Superior regard for the heavier note was carried over into performance to incorporate subtleties of accentual nuance to delineate the characteristic rhythmic patterns of dance and poetry with a nicety that would be lost if the meter were purely quantitative”.

de Anton Schindler, que serviu Beethoven como copista (amanuense) por muitos anos. A reputação de Schindler foi comprometida por conta de inconsistências feitas por ele em sua biografia sobre o compositor, além de fraudes descobertas relativamente há pouco tempo, e de adulterações efetuadas nos livros de conversas utilizados por Beethoven após o agravamento de sua surdez. No entanto, estudiosos sobre a obra do compositor (NEWMAN, 1988; BARTH, 1992; ROSENBLUM, 1998) concordam que, pelo fato de Schindler ter tido um contato muito próximo com Beethoven em seus últimos anos de vida, e por haver evidências confiáveis da época, que incluem manuscritos do compositor, anotações e esboços que corroboram os conceitos contidos nestas anotações, muito possivelmente este material representa uma importante e rara fonte sobre as práticas interpretativas do compositor e suas intenções musicais. Newman (1984) faz um estudo comprovando as posições interpretativas contidas nestas anotações a partir de exemplos das sonatas para piano de Beethoven, e reconhece que, mesmo que tenham sido forjadas, elas refletem o pensamento musical do compositor:

Mas o que Beethoven mostrou estar ciente foi a aplicação da prosódia e dos veneráveis pés ‘poéticos’ ou ‘métricos’ - o iambo, o troqueu e assim por diante - aos agrupamentos rítmicos locais da música vocal e provavelmente da música instrumental. E como esses diversos pés poéticos não passam de variedades do mais abrangente e sistematicamente definido inciso, pode-se dizer que Beethoven tinha plena consciência do inciso na prática, embora por termos ainda diferentes<sup>23</sup> (NEWMAN, 1984, p. 407).

Com relação ao emprego das articulações, considerado obsessivo e desnecessário por Skownoreck (2010), nas passagens rápidas em semicolcheias, exemplificadas na Figura 6, acreditamos haver uma evidência juvenil de um interesse que Beethoven teria amadurecido e confirmado ao longo de sua produção composicional. As supostas anotações do compositor sobre os estudos de Cramer se referem principalmente aos ritmos e polifonias implícitos, aplicados em trechos de notas movidas e de iguais duração, em inglês *passagework*, de modo a evidenciar e distinguir estruturas, trazendo mais variedade sonora e rítmica. No referido trecho, utilizando um pé métrico dáctilo o compositor traz clareza, através de uma articulação que confirma os acentos métricos,

23. “But what Beethoven did prove to be aware of was the application of prosody and the venerable ‘poetic’ or ‘metric’ feet- the iamb, the trochee, and so on- to the local rhythmic groupings of vocal and probably of instrumental music. And since those diverse poetic feet are but varieties of the comprehensive, more systematically defined incise, Beethoven may be said safely to have been fully aware of the incise in practice, though by still different terms”.

ao mesmo tempo que revela uma melodia implícita nas primeiras e terceiras semicolcheias de cada grupo, devendo ser atribuído a elas um valor intrinsecamente maior que o das semicolcheias pares.

No entanto, Skownoreck (2010) acredita que “o uso excessivo de *staccatos* e de pequenas ligaduras de Beethoven pretendia se sobrepor ao modo padrão de se abordar estas passagens, e neste sentido, revelar suas habilidades na ocasião”<sup>24</sup> (SKOWNORECK, 2010, p. 184). Como afirma Pay (1996), os compositores deste período utilizavam elementos de notação, como *staccatos*, acentos e ligaduras, topicamente para “corrigir” a execução padrão da execução das notas, e deste modo o compositor, ainda que jovem, demonstra engenhosidade ao conjugar as tensões de superfície com as de estrutura. Este domínio da escrita, que obriga o intérprete a conciliar diferentes camadas, como fraseado, tensão harmônica e métrica como uma unidade rítmica e timbrística a partir da articulação, foi alcançado por Haydn, e teve em Mozart sua plenitude, mas Beethoven certamente foi quem levou este recurso notacional a um apogeu. Através destas “correções” esses compositores prescreviam de forma muito prática e direta a execução musical, desambiguando quando uma nota dissonante deveria ser necessariamente ressaltada ou não dentro da frase, dentre inúmeras outras coisas.

Buscando ressaltar a importância da ocasião do “oferecimento” da interpretação durante o ato da performance, Beghin (2015) relata uma passagem que narra que quando solicitado a identificar o aspecto mais importante da oratória, “o orador grego Demóstenes respondeu: ‘Entrega’. Quando solicitado a identificar o segundo aspecto mais importante, Demóstenes respondeu: ‘Entrega’. Quando solicitado pelo terceiro, ele mais uma vez respondeu: ‘Entrega’” (p. 43).<sup>25</sup> O autor reforça que Cícero considerava a *Actio* como primordial, e Quintiliano, por sua vez, não hesitou em reconhecer que um discurso medíocre proferido com grande habilidade seria mais impressionante do que um discurso brilhante mal proferido. Através do detalhamento das indicações relativas às intensidades e sua métrica (intrínseca e extrínseca) sobre a execução, Beethoven demonstra, através de sua notação, muito comprometimento com a performance como meio de comunicar o conteúdo e a estrutura destas obras.

24. “Beethoven’s excessive use of strokes and small slurs was meant to override the default way of approaching these passages, and in this sense, they reveal his special playing skills at that time”.

25. “the Greek orator Demosthenes replied: ‘Delivery.’ When asked to identify the second most important aspect, Demosthenes replied: ‘Delivery.’ When asked for the third, he once more replied: ‘Delivery’”.

## Considerações finais

Nesta pesquisa foi possível verificar, através das contribuições de pesquisadores responsáveis por extensivos estudos sobre o classicismo musical germânico, que Beethoven foi profundamente influenciado pela tradição musical do século XVIII. Apesar das transformações estéticas que estavam em curso durante o período em que o compositor viveu, sua música assimila e se desenvolve a partir da periodicidade e da organização características do pensamento retórico musical.

As Sonatas WoO 47 foram escritas pelo compositor ainda muito jovem, mas já transparecem aspectos que permaneceriam como preocupação e interesse a serem desenvolvidos em sua produção mais madura. Foram certamente escritas para instrumentos que não possuíam a amplitude sonora dos pianos que influenciaram sua criação tardia, mas que poderiam fornecer uma delicada palheta timbrística, como o clavicórdio ou o fortepiano inicial.

Assim como em Mozart, essas obras apresentam uma preocupação com as articulações, na forma de ligaduras e acentos, que chega a obscurecer o interesse do compositor pela dinâmica como prioridade. As intensidades, embora estejam presentes nas indicações de dinâmica, que aparecem em degraus que vão do *pp* ao *ff*, são muito mais aproveitadas nas sutis inflexões das microestruturas frasais, os incisos, sugerindo uma música muito mais “falada” que “cantada”. A interpretação destes elementos depende de uma boa disposição para não descartarmos sua necessidade e considerarmos essas obras como simples experimentos juvenis.

Ainda que em consonância com os tratados para teclado da época, que postulam o toque desligado como o padrão, essas obras apresentam linhas bastante articuladas, com pequenas ligaduras que marcam padrões rítmicos que podem ser relacionados com os pés métricos descritos nos escritos sobre música da época, responsáveis por dar, ao mesmo tempo, unidade e variedade sonora às composições bem estruturadas.

Embora Beethoven tenha se destacado por seu *cantabile* e por uma predileção expressa pelo toque legato, segundo as fontes consultadas, o compositor manteria uma preocupação com o delineamento de pequenas estruturas, mantido através de acentuações que ele relacionaria com os pés-poéticos, como descrito nas anotações do compositor preservadas por Anton Schindler.

O interesse de Beethoven por estas obras, evidenciado pelas revisões que realizou em suas partituras no final de sua vida, além da intenção de incluí-las em uma edição integral de suas sonatas para piano, reforça a ideia de que Beethoven carregava em si a preocupação de que sua obra representasse valores de uma música perene e universal, um conflito

entre valores canônicos de uma revolução cultural da qual foi um dos principais personagens após sua chegada em Viena, quando começou a publicar suas primeiras peças com número de Opus, e o pensamento original com o qual foi instruído e elaborou toda sua obra.

As indicações das ligaduras, nas Sonatas WoO 47, são uma chave para compreendermos os aspectos de notação empregados por Beethoven nessas composições, pois elas preconizam uma realização com variadas inflexões e gestos associados a um detalhado jogo entre intensidades e agógica. À maneira de mestres do classicismo, como Haydn e Mozart, Beethoven utiliza articulações e acentos como uma abordagem prática e bastante direta para que os intérpretes possam realizar a quinta etapa da retórica clássica, o *Actio* ou *Pronuntiatio*, e através dela garantir que outras etapas, responsáveis pelo conteúdo (*Inventio*), estrutura (*Dispositio*) e estilo (*Elocutio*) sejam bem comunicadas na performance de suas obras.

## Referências

- BARRETO, Cristian Job del Real. Las sonatas WoO 47 de Beethoven: su importancia en el conjunto de las sonatas para piano. *Ricercare*, n. 7, 2017. p. 43-66. Disponível em: <<http://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/ricercare/article/view/4853>>. Acesso em: 15 out. 2019.
- BARTH, George. *The Pianist as Orator: Beethoven and the Transformation of Keyboard Style*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- BEGHIN, Tom. *The virtual Haydn: Paradox of a Twenty-First-Century Keyboardist*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.
- BONDS, Mark Evan. *The Beethoven Syndrome: Hearing Music as Autobiography*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- COOPER, Barry. *Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- COOPER, Barry. *The creation of Beethoven's 35 piano sonatas*. London: Routledge Taylor & Francis Group, 2017.
- HAYNES, Bruce. *The End of Early Music: A Period Performers History of Music for the Twenty-first Century*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- MOZART, Leopold. *A treatise on the fundamental principles of violin playing*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- NEWMAN, William S. Yet Another Major Beethoven Forgery by Schindler? *The Journal of Musicology*, v. 3, n. 4, 1984. p. 397. Disponível em: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsjsr&AN=edsjsr.10.2307.763588&lang=pt-br&site=eds-live&scope=site>>. Acesso em: 31 out. 2019.

NEWMAN, William S. *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way*. New York: Norton: 1988.

PAY Antony. Phrasing in Contention. *Early Music*, v. 24, n. 2, 1996. p. 291. Disponível em: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edsjsr&AN=edsjsr.3128116&lang=pt-br&site=eds-live&scope=site>>. Acesso em: 25 out. 2019.

RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer, 1980.

ROSENBLUM, Sandra P. *Performance Practices in Classic Piano Music: Their Principles and Applications*. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

SKOWRONECK, Tilman. *Beethoven the pianist*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

THAYER, Alexander Wheelock. *Life of Beethoven*. Editado por Elliot Forbes. Princeton: Princeton University Press, 1967.

VIAL, Stephanie D. *The art of musical phrasing in the eighteenth century*. New York: University of Rochester Press, 2008.

# O uso do violino solista como representação pós-tridentina nos Seis Responsórios Fúnebres de João de Deus do Castro Lobo (1794-1832)

Márcio Leonel Farias Reis Páscoa  
Guilherme Aleixo da Silva Monteiro

## *Introdução*

Ao terminar o seu sexto responsório fúnebre, nos primeiros dias de 1832, João de Deus do Castro Lobo podia não estar a ver o que provavelmente se pode hoje divisar como o fim de uma era em que ele foi um dos últimos grandes representantes. O Antigo Regime findara-se em 1822 e o país passara por transformações que levariam até a abdicação do trono brasileiro por Dom Pedro I, em 1831, em favor de seu filho, que iria se tornar o primeiro mandatário do Brasil nascido no solo desta pátria.

Como se ainda fosse necessário haver mais eventos marcantes para o período, foram-se de repente no mesmo ano de 1830, outros referenciais da Arte no Brasil, os compositores Marcos Portugal (1762-1830) e José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e além deles o pintor marianense Manuel da Costa Ataíde (1762-1830).

Neste trabalho são destacados os trechos que Castro Lobo concebeu para o violino na condição de solista, para a sua derradeira obra, os *Seis Responsórios Fúnebres*, que como se sabe, não alcançam todo o texto do ofício por causa do falecimento do compositor. O uso do violino a desempenhar passagens de caráter solista nesta obra pode revelar algo mais importante que o mero artifício estilístico e será discutido no decorrer deste estudo.

Primeiramente, recorre-se aqui à busca por significados no campo da linguagem musical, apoiando a apreciação analítica amparada por abordagens teóricas que se debruçam sobre as particularidades da produção musical setecentista, com destaque para as formulações harmônico-contrapontísticas (as *schematae*), os elementos expressivos do discurso musical, segundo a teoria dos tópicos a partir de Ratner, e os elementos retórico-musicais, em especial, as figuras. Em seguida promove-se uma abordagem intertextual, ao buscar, como fonte de tais ideias, o vínculo iconológico com as representações que dialogam com a obra de Castro Lobo. Neste sentido, a obra de Ataíde será importante para a compreensão do significado das escolhas do compositor. Elas remontam à visão de mundo que ambos compartilharam, dentro da tradição maior em que estavam inseridos e que se estendia desde muito tempo.

## O violino 'solista' nos Seis Responsórios Fúnebres

Como é sabido, todos os responsórios para o ofício da matina dos mortos possuem versos, sendo que o terceiro, o sexto e o nono possuem dois versos. É notável que os versos responsoriais da derradeira obra de Castro Lobo, especialmente os versos de pequena dimensão, possuem grande concentração de formulações harmônico-contrapontísticas, em face da simplicidade de outros elementos estruturantes, como a instrumentação, por exemplo. Outro ponto igualmente notável nestas seções é a oportunidade que elas oferecem à inventividade do compositor na elaboração de linhas melódicas de cariz solista, ora explicitamente assinaladas pelo autor – como nos solos de fagote, presentes nas seções congêneres do Responsório I e Responsório VI (*Verso II*), bem como no primeiro período do responso nos responsórios V e VI – ora dedutíveis da escrita da partitura, como no caso das linhas melódicas em destaque no tecido orquestral desempenhadas pelo Violino I, para se ater apenas aos solos instrumentais. Em todos os casos é igualmente interessante que o estilo coral declamatório tenha sido mantido em oposição ao solista instrumental e independente dos procedimentos harmônico-contrapontísticos.

Figura 1. Castro Lobo: Responsório V, Verso, *Anima mea*. São usados Semicadência, Comma, Passo Indietro e Cadência Frígia, c. 46-49.

O primeiro ponto que aqui se destaca é quando, no *Verso* do Responsório V, o autor abre a estruturação com textura homofônica. No que respeita à instrumentação, este verso prescinde das flautas e das trompas em Fá, tornando ainda mais evidente a elaboração que o Violino I realiza.

Em relação às características de sua linha melódica, o uso de apojeturas (*symblema*) ao final de cada elaboração harmônico-contrapontística do excerto acima confere à expressão do texto a renitência de quem se resiste a aceitar a finitude da vida<sup>1</sup>, sobretudo pelo turbilhão em que se encontra o agente da narrativa – carente de respostas quando à sua salvação, tendo, portanto, como chave interpretativa o tratamento musical do texto. Castro Lobo instaura a dúvida logo no primeiro compasso da seção ao estabelecer uma Semicadência (*interrogatio*, c. 46), operante mormente na dimensão harmônica do que na contrapontística. Apesar de não haver recurso à fundamental da Dominante, tal Semicadência fica evidenciada pela resultante harmônica a conformar o acorde de Sol maior com sétima em primeira inversão, bem como pelas pausas de semínimas e colcheias a atuarem como *suspiratio* ao fim do compasso. Em seguida, o retorno à harmonia de Tônica é realizado pelo caminho mais curto, por intermédio de uma *Comma* (c. 47), a encerrar uma frase do texto que tem no Violino I e nas partes vocais o moto para esta ideia de fechamento.

Um segundo momento é inaugurado quando o compositor recorre a uma passagem cromática – presente na linha melódica dos Baixos I e II – a culminar na Dominante da Mediante de Dó menor (Si bemol maior com sétima). Para isso, Castro Lobo lança mão de duas fórmulas de encerramento: o Passo Indietro e a Cadência Frígia (cc. 48-49). No primeiro tipo de cláusula é afirmada a harmonia de Submediante (c. 48) através do acorde de Mi bemol maior em terceira inversão a resolver em Lá bemol maior em primeira inversão. Na Cadência Frígia o acorde anterior sofre alteração cromática em sua terça, tornando-se o homônimo menor, e culmina no acorde de Si bemol maior com sétima, ou seja, em um acorde de Dominante secundária, a encerrar outra frase do texto (*interrogatio*). Nesta segunda metade do excerto, o Violino I continua a realizar diminuições melódicas que têm como pontos de chegada as apojeturas (*symblemas*) e suas resoluções ao mesmo tempo em que expande seu âmbito melódico quando da ocorrência da Cadência Frígia.

1. Sobretudo pelo simbolismo aqui evocado: ao apoiar-se em uma nota dissonante em relação ao contexto harmônico sobre o qual se situa (e consonante em relação à harmonia precedente), as apojeturas (*symblema*) expressam, aqui, o apego à condição terrena, a não aceitação da transitoriedade da existência e a busca por subterfúgios que protelem o inevitável ocaso – em termos musicais, o uso de figuras rítmicas pontuadas (*prolongatio*, no terceiro tempo dos cc. 46-49). A esse respeito, Christoph Bernhard (1628-1692), em seu *Tractatus* (ca. 1657), atribui às figuras retórico-musicais o uso coerente e ponderado das dissonâncias, que tem no contraponto do século XVI seu fundamento (BARTEL, 1997, p. 113). Portanto, o uso de tais figuras na expressão musical do texto responsorial confere a ele maior poder suasório, especialmente quando se associa a expressão dos afetos ao uso de dissonâncias.

Figura 2. Lobo: Responsório V, Verso, *Anima mea*. Foram usados Comma e Sexta Aumentada, c. 50-51.

Em seguida, a mesma porção textual é repetida (*sed tu Domine, succurre ei*), iniciando o último episódio deste verso. A *interrogatio* com que o excerto anterior finaliza é finalmente respondida no segundo tempo do compasso 50 com a harmonia de Mediante (Mi bemol maior), a conservar Si bemol como nota pedal. A manutenção desse pedal no baixo visa a recondução de Dó menor ao centro da tonalidade, sendo esse encaminhamento realizado por uma *Comma*. Como em outros momentos da obra, Castro Lobo, após um movimento cromático descendente, procede na reversão desse movimento por meio de uma *Comma* ou de um tipo cadencial qualquer. Entretanto, visando o *repetendum*, o compositor novamente lança mão de um tipo de cláusula que escapa à afirmação da harmonia de Tônica, recorrendo, portanto, à afirmação da Dominante através de uma cláusula de Sexta Aumentada (c. 51). Ao se deter sobre a harmonia da Dominante (*interrogatio*) ao final do verso, Castro Lobo, inteligentemente, cria o ambiente harmônico que tornará coerente a transição ao *repetendum*, configurando, em larga escala, uma Cadência Completa.

Cabe destacar a figuração melódica do Violino I neste último episódio do verso a realizar um contorno à guisa de *synonymia*, que se amolda às sucessões das harmonias (c. 50). Ao contrário de uma sequência (*gradatio*), a *synonymia* não opera de maneira linear, sendo aqui verificada no binômio D-T (considerando-a localmente: Si bemol<sup>7</sup> → Mi bemol maior<sup>6</sup><sub>4</sub> e Sol maior<sup>6</sup><sub>5</sub> → Dó menor). Tal figura, ao perpassar o eixo Maior-Menor (Mediante-Tônica), confere diferentes nuances dramáticas à repetição da porção textual sobre a qual está firmada, não tanto pela conspícua

mudança no padrão melódico empreendido, mas pelo direcionamento da harmonia, ao ter como ponto de chegada o acorde de Dominante ao final da seção. Destaca-se que nos episódios deste verso o recurso à Dominante como ponto de repouso (considerada sempre localmente) cumpre a premissa da separação de materiais e se faz presente ao menos três vezes durante os seis compassos de duração desta seção, a saber: na Semicadência (Sol maior<sup>6</sup>, c. 46), na Cadência Frígia (Si bemol<sup>7</sup>, c. 49) e na Sexta Aumentada (Sol maior, c. 51). Essas Dominantes colaboram para o contorno formal tripartido da seção, atuando, em suas duas últimas ocorrências, como pontos de inflexão na expressão de uma ideia musical.

No tocante aos tópicos do *Verso* do Responsório V, a verificação de alguns parâmetros pode auxiliar na determinação do esteio discursivo adotado pelo compositor, como o âmbito das vozes e instrumentos, por exemplo. À exceção do Violino I, o restante do efetivo orquestral restringe-se à execução de colcheias repetidas – em um intervalo que raramente sobrepõe uma quarta justa e em colla parte com o coro – a estabelecer textura de melodia acompanhada que confere protagonismo exclusivo ao Violino I. Tais elementos, assim como o andamento, caracterizam o estilo cantábile, que aqui não vem desacompanhado de outros elementos tópicos. Somado o uso de passagens cromáticas e de cláusulas que são aproximativas por semitons (Cadência Frígia e Sexta Aumentada) há uma forte sugestão do tópico de **Ombra**<sup>2</sup> que colabora para a construção de um significado como tônica do discurso musical, sempre abrangido pela interrogação constante que a formulação sintática sugere: em meio aos grandes tormentos da alma, Deus terá mesmo misericórdia para a salvar quando o novíssimo dia chegar? A profunda instabilidade emocional do narrador, diante da constatação de ser um pecador contumaz, como diz o texto de entrada do Responsório V (*Heu mihi, Domine, quia peccavi nimis in vita mea*) parece ceder aqui em força e fé, porque precisa confiar a Deus o esforço da salvação de sua alma (*sed tu Domine, succure ei*). Se o coro tem o discurso do pecador e as partes de violino 2, viola e baixo dobram esta harmonia, quem estará sendo representado pelo violino 1?

2. O tópico de Ombra, ou do aspecto sombrio, com todas as suas atribuições do sobrenatural e da expectativa de terror, são trabalhados na escrita musical por Clive McClelland (2012; 2014).

Figura 3. Lobo: Responsório VI, Verso I, *Dirige, Domine*. Foram usados Comma, Clausula Vera, figuração em Le-Sol-Fi-Sol e Ponte, c. 27-30.

O excerto acima é mais um caso de verso responsorial em que Castro Lobo povoa um exíguo espaço (quatro compassos) com formulações harmônico-contrapontísticas diversas, ao mesmo tempo em que se vale do protagonismo do Violino I para conferir à enunciação do texto o caráter dual que se vê ubíquo em seus responsórios. Harmonicamente, este verso está dividido em duas partes, com a primeira a repousar na harmonia de Tônica (Ré bemol maior) e a segunda em Dó maior (Dominante de Fá menor, tonalidade majoritária do Responsório VI). Mais uma vez, o uso de evidentes características tópicas do estilo cantábile tropifica-se com o tópico de **Ombra**, observável em cada uma das metades do período assinalado. A primeira destas se associa à expressão celestial, plena em serenidade, em especial quando se considera a porção textual *Dirige, Domine Deus meus*, onde o pecador deposita sua esperança inteiramente nas mãos de Deus para que ele o guie à salvação. Mas a segunda é mais obscura, se associa à expressão de seriedade, está ligada aos rituais processionais, especialmente quando se considera o parâmetro da harmonia a conceder ênfase ao caráter trágico no qual está implicado o modo menor e pela terminação suspensiva que a Ponte oferece ao fim da seção. A porção textual sobre a qual se apoia a expressão de seriedade, *in conspectu tuo viam meam*, demonstra, através do parâmetro da harmonia, que o caminho a ser percorrido pelo pecador junto à presença de Deus é turbulento, tortuoso e incerto, portanto, cheio de dificuldades a superar. Mais uma vez, o contraste de tópicos que aqui se somam evidencia discursos diferentes em que o narrador que carrega um conteúdo verbal tem um enunciado e o narrador da elaboração musical mais sofisticada, a do violino 1, parece sustentar outra fala, pelo que se renova a pergunta: quem ele representa?



pecados, enquanto a melodiosa elaboração do violino I parece intentar uma cadência que promova uma saída da atmosfera de contenção das Commas e Voltas e impor outro enunciado. Será ele uma promessa de redenção da alma do pecador?

Figura 5. Responsório II, segundo período do responso, Tu eis Domine, Cadências de Engano e figurações em Le-Sol-Fi-Sol, cc. 26-33.

Fora dos limites dos *Versos* responsoriais, Castro Lobo também concede protagonismo ao Violino I, como observado no excerto acima, referente ao Responsório II. Novamente, as flautas e as trompas em *Fá* silenciadas acabam por tornar ainda mais conspícua a elaboração que essa parte instrumental está encarregada de realizar. Observa-se que a textura a servir de apoio às intervenções do Violino I se assemelha àquela no *Verso* do Responsório V, vistas nas figuras 1 e 2, a despeito do andamento e das figuras rítmicas empregadas. Na elaboração que aqui se observa, Castro Lobo se vale de uma inflexão tópica para conter o afã instaurado ao início do movimento, utilizando para tal efeito figuras rítmicas de valor alargado, que confere ao predominante tópico de **Tempesta**<sup>3</sup> que serve de esteio discursivo ao segundo período do responso um ‘sabor tópico’ característico da **Ombra**. Mais uma vez, verifica-se que, embora não realize diretamente as figurações em Le-Sol-Fi-Sol, a elaboração solista do Violino I se imiscui em um contexto onde os significantes musicais (especialmente o Le-Sol-Fi-Sol) remetem à ideia de finitude. As duas elipses acima assinaladas destacam a transformação que o esquema-

3. Tempesta é um tópico que tem sido igualmente trabalhado por McClelland (2014), em que os aspectos cataclísmicos podem conter elementos de uma experiência pavorosa, intensa, de grande risco e mesmo mística.

tópico sofre no interior de duas Cadências de Engano, sendo a primeira uma alusão e a segunda uma confirmação do Le-Sol-Fi-Sol delineado pela voz de Soprano<sup>4</sup>. Diferente das demais vezes, o estilo cantábile está mais fragilmente representado aqui, porque a parte do violino 1 está mais próxima da escrita de naipe, mais heroica e ousada do que as precedentes. Mas ainda aqui aparentemente se encontram personagens distintos num diálogo de gestos musicais.

Assim, ao estarem circunscritas às inflexões que o tópico de **Ombra** ocasiona ao discurso musical, bem como, neste último exemplo, fortemente associada, direta ou indiretamente, às figurações em Le-Sol-Fi-Sol, ou tropificada nos demais anteriormente mostrados, acredita-se que o conjunto de todas as elaborações solistas do Violino I aqui destacadas fazem parte de uma estratégia comunicativa que transcende o trato estilístico, possuindo uma inequívoca intenção retórica a orientá-la.

Castro Lobo deu, não somente nas passagens musicais aqui destacadas, mas ao longo dos responsórios, repetidas ideias do temor sobre a condição frágil do pecador que se aflige por sua salvação, ao transformar a ideia da morte numa expectativa de grande agonia e medo.

### ***Imagens de uma crença***

Até o século XVI, havia uma visão da morte em que o rito celebrava o falecimento como sendo uma libertação do falecido. Esta morte como o êxodo pascal entendia o passamento como a fuga do Egito, a conseqüente libertação e o ingresso na Terra Prometida, com o acolhimento no Céu. Depois do Concílio de Trento, esta visão pascal da morte foi substituída por um novo ritual que inseriu textos sobre a incerteza e o pânico diante da finitude da vida. A nova visão correspondeu a uma nova espiritualidade na qual São Francisco de Assis (c.1181-1226) incorporava os ideais mais queridos da vida cristã: uma vida devota a boas obras e o esforço em dar perfeita conformidade da alma a Cristo. São Francisco dedicara a vida a ser exemplo de humildade, vivendo no mundo entre homens a quem desejava espalhar a palavra da Paixão, fazendo do sentimento um argumento maior do que a aprendizagem acadêmica. Entendido como um método espontâneo, empírico e direto, ele inspirou ações de caridade e instrução, assim como o hábito da penitência, num jogo de compensações entre as vicissitudes humanas terrenas e a essência divina da alma (ASKEW, 1969, p. 280).

4. Embora não figure em torno da nota de Dominante (mas em torno da nota de Tônica), a elaboração acima assinalada revela outra possibilidade harmônica da aplicação do Le-Sol-Fi-Sol.

A busca pela regeneração da alma fez de São Francisco um modelo para a nova espiritualidade pós-tridentina, renovando também o interesse na tradição mística medieval, proposta que igualava homens do mundo e homens do claustro (ASKEW, 1969). Logo, a teologia mística de São Francisco de Sales<sup>5</sup> (1567-1622), que era praticamente um alter ego de Francisco de Assis e renovava o seu discurso, propunha modelar a vida de todos os homens na vida de Cristo e mostrava como adquirir uma vida devota e avançar para uma elevada comunhão com o divino através do poder do amor, renovando assim a doutrina franciscana do santo de Assis.

Desde o fim do século XVI, portanto, São Francisco de Assis foi abordado em Pintura como uma frequência provavelmente superior àquela vista na Baixa Idade Média. Mas desta vez os pintores se concentravam nas experiências místicas de São Francisco, destacando os fenômenos espirituais em conexão com os sentidos e a subjetividade da vida e dos fatos. Os temas preferidos dos autores a partir do século XVI focavam a vida contemplativa de Francisco e suas inclinações à meditação e à penitência, a mistura de alegria e sofrimento dele diante das visões celestiais e as suas meditações sobre a vida de Cristo, em quem se inspirava a sua conduta. O conjunto dessas observações centrava-se numa identificação de Francisco como Cristo pela absorção das paixões vividas por este. Com o estabelecimento de uma nova imagética, quatro temas ganharam maior atenção artística e grande recepção popular, quais sejam, o da estigmatização do santo, o da adoração do crucifixo por Francisco, o do êxtase em que aparece amparado pelos anjos e o da visão do anjo músico, não sendo incomum que tais temas apareçam combinados em maior ou menor grau.

O rol de pintores que se debruçaram sobre estes temas é enorme e a quantidade de obras chega a ser incerta. O que nos interessa especialmente aqui é o tema da visão do anjo músico. Ele foi elaborado por uma plêiade de artistas de grande calibre, como Paolo Piazza (1537-1621), Lodovico Carracci (1555-1619), Lodovico Cardi, il Cigoli (1559-1613), Annibale Carracci, (1560-1609), Francesco Vanni (1563-1610), Francisco Ribalta (1565-1628), Giuseppe Cesari, il Cavalier d'Arpino (1568-1640), Guglielmo Caccia, il Moncalvo (1568-1625), Guido Reni (1575-1642), Carlo Saraceni (1579-1620), Bernardo Strozzi (1581-1644), Domenico Zampieri, il Domenichino (1581-1641), Sisto Badalocchio (1585-1621), Domenico Fetti (1589-1623), Giovanni Francesco Barbieri, il Guercino (1591-1666), Giovanni Assereto (1600-1649), Filippo Lauri (1623-1694), Francesco Cozza (1605-1682), Bartolomé Murillo (1617-1682), Andrea Lanzani (c.1645-1612), Sebastiano Ricci (1659-1734), dentre

5. Francisco de Sales nasceu no Castelo de Sales, de família nobre, foi doutor em cânones e bispo de Genebra e autor de dois livros muito influentes no meio cristão: *Introdução à vida devota* (1619) e *Tratado do Amor Divino*. Francisco de Sales faz frequentes associações entre êxtase amoroso e morte no seu *Traité*. (*Traité de l'amour de Dieu*, 1934, p. 47-48).

outros sucedâneos, ou menos afamados ou ainda cuja obra neste assunto teve pouca dispersão ou notoriedade, havendo até mesmo obras de autoria desconhecida ou que ainda estão a circular por leilões. Neste elenco notável de pintores que se debruçaram sobre o tema, se pode incluir o brasileiro Manoel da Costa Ataíde (1762-1830).

Ataíde nasceu em Mariana, numa família de ascendência portuguesa, com pequenas posses, vindo a dividir suas atividades profissionais entre militar e pintor decorador. Ordenado sargento em 1797 e logo alferes em 1799, pintou e decorou grande quantidade de igrejas em cidades mineiras, sendo o nome proeminente do seu ofício na região e tornando-se professor da Arte da Pintura e Arquitetura em 1818, oficialmente nomeado por vontade régia para atender em Mariana.<sup>6</sup>



Figura 6. *Agonia e Morte de São Francisco*, de Manoel da Costa Ataíde. Teto do forro da sacristia da igreja de São Francisco de Assis, em Mariana, Minas Gerais.

Ataíde realizou uma pintura de teto para o forro da sacristia da igreja de São Francisco de Assis em Mariana, intitulada *Agonia e Morte de São Francisco*, datável de 1801, na qual aborda o tema do anjo

6. AP, Códice 257, secção Capitania, fls. 152; AP, Códice 285, secção Capitania, fls. 225 v; APM, Cdi 377, mao 22 apud MELLO, 2012, p. 235.

músico da iconografia franciscana. Nesta obra o pintor adiciona outros atributos identificadores do santo, que conformam outros subtemas pós-tridentinos acima descritos e aproveita para inserir outros elementos estilísticos que dialogam perfeitamente com os da hagiologia franciscana, até porque já foram antes aproveitados junto a ela, compondo facilmente a sustentação do argumento.

O traço de Ataíde (Figura 6) coloca a figura do santo ao centro na parte inferior do enquadramento, sobre uma cama de palha, sustentada por uma estrutura arbórea. Pelos limites da imagem, ainda na parte inferior estão referências de uma modesta casa de madeira, com porta aberta, à esquerda, e um casario com igreja ao fundo, numa distância interposta pelas águas onde singra um barco. Detrás do santo, que segura um crucifixo, se ergue uma nuvem onde estão muitos anjos. Três deles, como *putti*, perfilam-se na parte superior e o do centro direciona a representação da Providência Divina – o triângulo e o olho – para Francisco, enquanto o da direita exhibe um fólho com a inscrição “Pretiosa in conspectu Dei Mors Sanctorum ejus”, que remete ao sexto verso do salmo 115 - Pretiosa conspectu Domini Mors Sanctorum ejus : É preciosa na presença de Deus a morte de seus Santos - cuja fonte musical mais antiga é o Cantatorium de Saint Gall (920 d.C.). Na parte inferior da nuvem, do lado direito de São Francisco, dois arcângelos, provavelmente Miguel e Gabriel, estão juntos em leituras, vendo-se apenas uma asa de cada um, simulando uma superposição de corpos. Do lado esquerdo de Francisco está deposta a ampulheta e a caveira sobre o livro que se supõe serem os evangelhos e um cilício. Logo abaixo, mais próximos dos pés do santo veem-se um relho e outro cilício.

Francisco reclinado é uma representação da morte metafórica, porque morre apenas para esse mundo visível, renasce em Cristo e em provável alusão a este é que Ataíde dispôs a cama de palha como mandorla. Além disso, Francisco tem o sinal das chagas nos pés e na mão que abraça a cruz, enquanto a outra está espalmada, uma representação costumeira de quem recebe e, neste caso, do santo, é a recepção do estigma. Isso deixa evidente que Ataíde reteve a interpretação pós-tridentina de que Francisco seguia os passos de Cristo, porque dedicou-se a imitá-lo também em vida (ASKEW, 1969, p. 289).

Ataíde ambientou a Natureza junto a uma colina, o que remeteria ao Monte Alverne, detalhe que fica mais evidente no painel que Ataíde pintou ao lado deste para o forro da mesma sacristia, onde se veem melhor os detalhes do fundo da cena que nesta composição da consolação angélica estão mais escondidos.



Figura 7. *São Francisco em oração*, de Manoel da Costa Ataíde. Teto do forro da sacristia da igreja de São Francisco de Assis, em Mariana, Minas Gerais.

Ataíde pode também estar se referindo nessa representação à **Agonia no Horto**, um outro ponto de importante atribuição cristã aqui emprestado à apropriação de atributos de Jesus por Francisco, posto que o Cristo no Horto também foi representado na pintura da Contrarreforma amparado por anjos.

A casa do lado esquerdo remete à morada simples do franciscano, que faz daí seu convento e Ataíde trouxe para o primeiro plano, ainda que a fugir do enquadramento, mas sobretudo sugerindo que a Natureza, na parte central, é o verdadeiro lar de Francisco, que sempre buscou sua integração com Deus junto às suas criaturas.

A meio do quadro, um pouco acima de Francisco à sua esquerda, está o anjo músico. A cena tem amparo nas biografias que Boaventura e Tomás de Celano fizeram da trajetória de Francisco de Assis. No parágrafo 11 do capítulo 5 da *Legenda Maior* (Vida de São Francisco), Boaventura relata que certa vez, estando Francisco prostrado por muitas doenças ao mesmo tempo, sentiu desejo de um pouco de música para trazer de volta alegria ao espírito. Mas como as conveniências não permitiam contratar homens para tal finalidade os anjos assim procederam: “certa noite, enquanto vigiava em meditação, de repente ouviu uma cítara [lira em algumas traduções] tocando uma harmonia maravilhosa e uma melodia dulcíssima” (BOAVENTURA, [1235-60], p. 14). Como não se via ninguém, mas percebia-se o movimento do músico pelo afastamento e proximidade

do som, Francisco “Enlevado em Deus o espírito santo, sentou-se repleto de tanta suavidade com aquela dulcíssima e inefável harmonia que lhe pareceu estar gozando já na mansão eterna” (BOAVENTURA, [1235-60], p. 14). Boaventura ressalta que Francisco não pôde ocultar o fato aos familiares religiosos, “os quais conheciam por certos indícios que o Senhor confortava o santo com grandes e extraordinárias consolações de modo que ele mesmo as podia ocultar” ([1235-60], p. 14).

Outro biógrafo do santo de Assis, Tomás de Celano diverge em pouca coisa no relato, acrescentando ainda que Francisco ouvira ainda mais uma vez o consolo do anjo músico quando recebeu estigmas no Monte Alverne, lugar histórico em que se estabeleceu uma casa franciscana ainda ao tempo do próprio Francisco.

Pouco mais tarde, Bartolomeu de Pisa (?-1347), também biógrafo de São Francisco, dá ainda mais motivos para a manifestação mística musical. Diz ele em seu célebre *De conformitate vitae Beati Francisci ad vitam Domini Iesu* que a visão de anjo músico se deveu a Cristo ter enviado espíritos angélicos porque lhe agradaria trazer para perto de si o abençoado Francisco, razão pelo qual lhe dava tais sinais, demonstrando assim que ele era como Cristo (PISA apud ASKEW, 1969, p. 301). Nesse caso, o anjo não trazia somente o consolo sensorial e espiritual, posto que já anunciava o futuro do santo. Pisa relaciona o consolo mental e físico do Francisco com o prefigurado por Isaías ao ouvir dois serafins, ao que terá dito: Santo, Santo, Santo! Ao mesmo tempo em que sugere que Ezequiel teria ouvido uma voz poderosa dizer: Abençoado seja o Senhor! (PISA apud ASKEW, 1969, p. 301).

Os títulos que designam o episódio retratado na iconografia como o momento da morte seriam então mal postos, porque o momento é próximo, mas não o da morte; é o da consciência da finitude, é o de ouvir a manifestação divina, de saber que a agonia da vida terá uma recompensa a quem seguiu os passos de Cristo assim como Francisco ali o fizera. Ataíde foi previdente nesse sentido, ao colocar a ampulheta e a caveira na sua representação, símbolos do *memento mori* - a lembrança da morte - um tipo de *vanitas vanitatum*, em que o pecador deve estar consciente da sua finitude. Seria, portanto, o momento em que, como disse Boaventura, o santo está padecendo de doenças, aqui ainda por cima estigmatizado, e tem o consolo desejado, que lhe envia a Providência Divina.

No primeiro momento em que Francisco tomou os estigmas, estava no Monte Alverne, numa jornada em que lhe acompanhavam o Frei Masseo de Marignano de Assis, o Frei Ângelo Tancredi de Rieti e o Frei Leo. Aqui está mais uma coincidência com a cena do Horto de Cristo, porque os três companheiros de Francisco se constituem em mais um paralelo de vida com o Salvador. Cristo foi ao Horto acompanhado de três dos apóstolos, que não viram o consolo angélico que Jesus recebeu no Monte das Oliveiras.

Na transposição para a vida de Francisco, a maior parte da iconografia que traça o paralelo com a cena do Horto dispensa os apóstolos, assim como fez Ataíde. Mas no caso do mineiro há representações de tríduo angelical a testemunhar o consolo dos anjos que leem para Francisco e do que toca a música ao violino (estes também sendo mais um trio). Parece então ser importante que algumas repetições do tríduo surjam na representação da narrativa de cunho franciscano, sobretudo para firmar a ideia de que a Providência Divina estava presente de muitos modos. Afinal, segundo Boaventura, Francisco era um fiel adorador da Trindade e isto não terá ficado de fora das representações iconográficas (PISA apud ASKEW, 1969, p. 301.).

Para levar a cabo projetos de tal natureza, sabe-se que Ataíde possuía livros e tinha acesso ainda a biblioteca de amigos. Dos livros que lhe pertenciam havia “Hum livro da Bíblia estampado; Hum Do segredo das Artes dous Tomos; Dicionário Francês” (MELLO, 2012, p. 239). Mello cita que, no caso dos Segredo das Artes, é muito provável se tratar da obra de Bernardo Montón, editada em Madri em 1734 (2012, p. 239). De fato, logo em 1744 essa obra foi traduzida para o português e seria muito preciosa a Ataíde pela vida toda porque é uma compilação de vários autores sobre física, pintura, arquitetura, ótica, química, douradura, etc. A referência de uma bíblia **estampada** e de um dicionário de francês também remetem a mais material de trabalho.

Hanna Levy confirmou o que os estudos de Luís Jardim já haviam detectado: Ataíde se valeu de gravuras europeias como modelos iconográficos no seu projeto criativo em diversas ocasiões (LEVY, 2007, p. 149). Jardim comprovou o uso do expediente a propósito do trabalho do autor marianense na Igreja Matriz de Santo Antônio, em Santa Bárbara, enquanto Levy percorreu sobre as seis pinturas da capela-mor da Igreja de São Francisco em Ouro Preto. Levy argumenta de maneira convincente que Ataíde extraiu as seis imagens de uma mesma fonte, a bíblia organizada por Demarne que foi publicada com o título de *Histoire Sacrée de la Providence et de La Conduite De Dieu Sur les Hommes Depuis le commencement du Monde Jusqu’aux Temps prédits dans l’Apocalypse, Tirée De l’Ancien et du Nouveau Testament* (LEVY, 2007, p. 149). É quase certo que este seja o volume da bíblia estampada que possuía o pintor, o que de pronto justifica o terceiro volume sabido de seu espólio, o citado dicionário de francês. Entretanto, não há elementos iconográficos daí diretamente retirados para a composição da consolação do anjo músico. Ataíde pode ter se valido então de outras fontes ou de criações próprias, a partir de observação de fontes literárias e um cabedal maior de gravuras, de onde pode ter se inspirado ou adaptado imagens.

Nem todos os autores do tema fizeram uma representação da consolação do anjo músico com o santo em êxtase. Na verdade, nessa condição, o número de opções se reduz bastante. Dentre estes, os que apresentam Francisco agarrado à cruz e ainda os que lhe apresentam estigmatizado, ainda menos.

Seria então a gravura sua fonte direta para as composições imagéticas. Aqui se apresentam algumas persuasivas para a questão.

Dentre as que trazem muitos elementos de compatibilidade está aquela feita por Simon de La Vallée (1680-1730) sobre um quadro de Filippo Lauri (1623-1694). O quadro de Lauri inspirou outros gravadores e mereceu edições diferentes, podendo assim ter se dispersado com maior abrangência. Na imagem, cuja ação foi planejada na diagonal, se vê Francisco em êxtase, está recostado a um rochedo de onde brotam plantas, tendo perto de si vários atributos que Ataíde também pintou: a cruz ao colo, a caveira, os evangelhos desfolhados, a mão estigmatizada, anjos vários entre nuvens de onde se destaca o que toca ao violino. Por causa da presença do franciscano ao fundo e da cesta de verduras com a malga de água ao lado, Lauri pode estar se referindo à passagem do Monte Alverne em combinação com a composição do Cristo no Horto. Ataíde poderia ter consultado a imagem para incorporar em seu trabalho vários aspectos, trocando apenas o enquadramento da cena e a posição das figuras. A gravura de La Vallée tem uma legenda em latim que exulta a vida santificada (*Exultabunt Sancti in Gloria, laetabuntur incubilibus suis*), havendo uma continuação explicativa em francês (*Les saints qui de la penitence / Suivent le sentier peu batu, Reçoivent le prix par avance / Que Dieu destine à la vertu. / Leur âme unie à ce qu'elle aime / Dans un someil délicieux / Jouit de la gloire suprême / Dont les saints brillent dans les cieux*).



Figura 8. São Francisco de Assis ouve a música tocada ao violino por um anjo. Gravura de Simon de La Vallée (1680-1730) sobre pintura de Filippo Lauri (1623-94). Wellcome Collection.

A imagem de Lauri foi republicada numa fonte temporalmente próxima que pode ter chegado a Ataíde, a gravura de Heinrich Guttenberg (1749-1818) sobre desenho de François Mullard (1769-1850), que foi publicada sob o título de *L'extase de Saint François*.



Figura 9. *São Francisco de Assis ouve a música tocada ao violino por um anjo.* Gravura de Heinrich Guttenberg (1749-1818), desenhada por François Henri Mullard (1769-1850) e publicada em Paris por Robillard-Péronville: Laurent, 1803. Wellcome Collection.

Outra fonte que pode ter sido consultada é a imagem que serviu à gravura de Francesco Vanni, publicada na segunda metade do século XVII. Esta por sua vez parece ter inspirado Lorenzi no século XVIII a realizar uma pintura, que foi assim retransmitida em outra gravura.



Figura 10. *Agonia e êxtase de São Francisco sendo consolado pelo músico.* Gravura de Francesco Vanni (1563-1610). Publicação da segunda metade do século XVII (22,6x17,8cm). Wellcome Colection. A imagem tem uma legenda à esquerda e outra à direita em que se associa a música à manifestação divina, pela Natureza, ou pela devoção representada pela cruz.

A segunda gravura, a cargo de Antonio Baratti, reteve os mesmos elementos, pois em ambos os casos o santo tem chagas nas mãos – não se veem os pés – e traz consigo o rosário e a caveira, símbolo de devoção e desprendimento do mundo terreno e do tempo. Essa composição tem alguns elementos coincidentes com Ataíde, como, por exemplo, a expressão de Francisco em êxtase, a conformidade de cabeça, boca, barba e cabelos, assim como a pose recostada do personagem sobre uma estrutura rochosa ou arenosa de onde saem plantas.



Figura 11. *São Francisco de Assis tendo uma visão de um anjo tocando violino*. c.1750. Gravura de Antonio Baratti (1724-87) sobre L.Lorenzi (Palazzo Gerini, Florença), c.1750-60. 40,3x31cm. Wellcome Collection.



Figura 12. *São Francisco de Assis ouvindo a música dos coros celestiais*, d.1700. Sebastiano Ricci (1659-1734). 156x109cm. Monasterio de Strahov. Rep. Tcheca.<sup>7</sup>

A composição de Sebastiano Ricci (1654-1739) para o Mosteiro de Strahov, em Praga, também traz uma elaboração de São Francisco que se aproxima muito da escolha de Ataíde. As diferenças iconográficas como a do ponto de observação do corpo de Francisco e a posição da cruz junto ao corpo. Mas a ideia do êxtase, do envolvimento do corpo do santo descaído para trás, com a cruz junto a si e as chagas aparentes, traz esta imagem para junto do pequeno grupo que conserva elementos de referência para a elaboração de Ataíde. A única diferença mais substantiva é a de que o santo de Ricci já recebeu a última e mortal chaga, a da lança no peito, sendo, portanto, ali o retrato do trespassse de Francisco de Assis. O Francisco pintado por Ataíde ainda não chegou lá.

### ***Considerações finais***

A influência do pensamento pós-tridentino pode ter sido bastante maior nas Minas Gerais ao tempo de Castro Lobo. Toda sua breve existência decorreu durante o bispado do Frei Cipriano de São José, de

7. Disponível em: <<https://www.strahovskyclaster.cz>>.

1797 a 1817, e o bispado de Frei José da Santíssima Trindade, de 1819 a 1835, ambos da Ordem dos Frades Menores, que muito devem ter impulsionado o pensamento franciscano, doutrina maior de sua casa.

O principal centro formador na sede do bispado de Mariana, com abrangência sobre área imensa das Minas Gerais, era o Seminário da Boa Morte. O título sugestivo já dava o tom de outros elementos contrarreformistas importantes, queridos especialmente aos franciscanos: a passagem bem sucedida deste mundo ao plano divino deveria se pautar em ritos específicos e correspondente conduta de vida, a que qualquer fiel devia respeito; os irmãos franciscanos optavam em peso pelos ritos, incluindo o hábito de São Francisco na hora da morte, porque imaginavam que isso lhes possibilitava o gozo de privilégios e indulgências no além (BARBOSA, 2010, p. 107).

Castro Lobo terminou por sair de Vila Rica, onde nascera, para cursar este Seminário quando da sua reabertura em 1820. A casa havia estado fechada durante a década anterior, tendo conservado apenas internos entre 1806 e 1811, não admitindo noviços por causa da precariedade em que vinha se mantendo. Castro Lobo ordenou-se neste ambiente franciscano em 1822 e logo em 1825 estava nomeado organista e mestre de capela da Sé de Mariana, cargo que lhe dava acesso direto aos serviços semelhantes no templo da Ordem Terceira de São Francisco, onde se encontra a pintura de Ataíde, que ele deve ter contemplado inúmeras vezes.

Não lhe deve ter passado despercebido um detalhe que a obra de Ataíde faz com que se diferencie das muitas outras que lhe precederam: o tronco de uma grossa árvore é o que mais se assemelha como base onde foi pintada a mandorla de palha onde o santo agoniza das chagas e doenças que sua humanidade lhe impôs e também vive o êxtase consolatório que sua vocação santa lhe permitiu. Este tronco pode simbolizar a obra de Deus, a Natureza, sendo podada, destruída, pela ação dos pecadores, que não a respeitam e reiteram diariamente o erro na conduta de vida e morte. Por causa disso há tão violenta sugestão, aparecendo ao lado do santo, dois cilícios e um açoite, que indicam que o temente a Deus deve insistir em se manter reto e punir o corpo que tenta corromper e condenar a alma.

Castro Lobo teria motivos para se identificar com tais exemplos. A brevidade de sua vida, que o tolheu ainda aos 37 anos, se deu quase certamente pela sífilis, resultante de uma existência em pecado, pois até havia sido processado por concubinato (MONTEIRO, 2020, p. 24-25). A proximidade da morte deve tê-lo apanhado arrependido destes pecados e daí pode-se explicar o seu desejo em manifestar-se do modo como se vê nos seus Responsórios Fúnebres.

Ao que tudo indica, a obra pode estar endereçada aos irmãos franciscanos da ordem terceira, mas também a si mesmo. Podem ser os seus últimos apelos, a Deus e à sua consciência, diante das chagas infligidas.

Nas passagens aqui destacadas está muito sugerido que, nas tropificações de **Ombra** que o compositor usou, algumas com o recurso retórico de *interrogatio*, ele parece se perguntar se ainda é tempo de se arrepender.

O violino solo evoca a consolação angélica justo nestas passagens em que o texto coevo reza pela salvação da alma, pela confissão do pecado e a indulgência em causa. Lobo parece ter desejado que o coro declamativo representasse as vozes de Francisco/Cristo com os três irmãos/evangelistas no seu Monte Alverne/Horto, o momento da dúvida e da aflição, sobre o ponto sem retorno da missão que vai se precipitar para o fim certo; ao coro dos Homens respondem os sons dos Anjos perfilados em uma concordância harmônica celestial, um outro coro que as cordas da orquestra parecem representar. Sobre elas, um dos anjos traz a melodia virtuosa, o som do cordofone que ornamentadamente se impõe sobre todos os outros, que revela de modo consolador que esta é uma manifestação divina, da Providência Divina, lembrando aos fiéis, pecadores recalcitrantes ou não, que sempre é hora de se arrepender e de comungar com toda a criação.

## Referências

BARBOSA, Gustavo. *Associações religiosas de leigos e sociedade em Minas colonial: Os membros da Ordem terceira de São Francisco de Mariana (1758-1808)*. (Dissertação de Mestrado. História da Social da Cultura) Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

BERTO, João Paulo. *Liturgias da Boa Morte e do Bem Morrer: práticas e representações fúnebres na Campinas Oitocentista (1760-1880)*. (Dissertação de Mestrado – História Cultural) Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

BONAVENTURA. Legenda major sancti Francisci (versão em português). *Documenta Catholica Omnia*. Disponível em: <[https://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1221-1274,\\_Bonaventura,\\_Legenda\\_Major\\_Sancti\\_Francisci,\\_PT.pdf](https://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1221-1274,_Bonaventura,_Legenda_Major_Sancti_Francisci,_PT.pdf)>. Acesso em: 3 out. 2020.

BYROS, Vasili. Topics and harmonic schemata: a case from Beethoven. In: MIRKA, Danuta. *Oxford Handbook of Topics*. New York: Oxford/OUP, 2014. Seção III, capítulo 14, p. 381-414.

DEMARNE, (org.) *Histoire Sacrée de la Providence et de La Conduite De Dieu Sur les Hommes Depuis le commencement du Monde Jusqu'aux Temps prédits dans l'Apocalypse*, Tirée De l'Ancien et du Nouveau Testament, Représentée En cinq cent Tableaux Gravez d'après Raphael

et autres grands maitres et Expliquée Par les paroles même de l'écriture en Latin et en François, 3 Volumes en qto. Dédiée à La Reyne Par Demarne Architecte et Graveur Ord.re de Sa Majesté. A Paris chez l'Auteur rue du foin, entrant par la rue de la Harpe, au Heaume, quartier de Sorbonne. Il fournira les mêmes 500 planches sur telle grandeur de papier que l'on souhaittera. 1728.

GJERDINGEN, Robert. *Music in the galant style*. New York: Oxford University Press, 2007.

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial., In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ*. Ano XIV, nº 15, 2007, p. 148-155, 2007.

LOBO, João de Deus do Castro. Seis responsórios fúnebres, In: *Música Fúnebre*. Coordenação Musicológica: Paulo Castanha/Coordenação editorial: Carlos Alberto Figueiredo. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003.

LOPEZ-CANO, Rubén. *Música y retorica en el barroco*. Barcelona: Amalgama, 2012.

MCCLELAND, Clive. Ombra and tempesta. In: MIRKA, Danuta. *Oxford Handbook of Topics*. New York: Oxford/OUP, 2014. Seção II, capítulo 10, p. 279 – 300.

MCCLELAND, Clive. *Ombra: supernatural music in the eighteenth century*. Plymouth: Lexington Books, 2012.

MELLO, Magno. Ilusão e engano na na decoração do teto da nave da Capela da Ordme Terceira de São Francisco em Ouro Preto (1801): Manuel da Costa Ataíde; In: *Os franciscanos no mundo português II: as Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco*. Porto: CEPESE, 2012.

MIRKA, Danuta (org.). *The Oxford handbook of topics*. New York: Oxford/OUP, 2014.

MITCHELL, Nate. *The volta: a galant gesture of culmination*. Philadelphia: Music Theory Society of the Mid-Atlantic, 2016. Disponível em: <[societymusictheory.org/files/2017\\_handouts/mitchell.pdf](http://societymusictheory.org/files/2017_handouts/mitchell.pdf)>. Acesso em: 15. set. .2017.

MONTEIRO, Guilherme Aleixo da Silva Monteiro. *Análise tópica, de schematae e de elementos retórico-musicais em Seis Responsórios Fúnebres de João de Deus do Castro Lobo (1794-1832)*. 211 p. (Dissertação de Mestrado – Letras e Artes) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA), Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2020.

MONTÓN, Bartolomeu. *Segredos das artes liberaes, e mecanicas, recopilados, e traduzidos de varios Authores selectos, que trataõ de Fisica, Pintura, Architectura, Optica, Quimica, Douradura, e Acharoadado, com outras varias curiosidades proveitosas, e divertidas seu autor o licenceado D. Bernardo de Monton vertido de Castelhana em Portuguez por Joaquim Feyo Cerpa*. Lisboa: Oficina de Domingos Gonsalves, 1744.

OLIVEIRA, Tarquínio Barbosa de. *A música official em Vila Rica*. Ouro Preto: (datiloescrito), 1979.

RICCI, Sebastiano. *São Francisco de Assis ouvindo a música dos coros celestiais*. Acesso em 3 out. 2020. Disponível em: <<https://www.strahovskyclaster.cz/en/gallery-of-paintings/st-francis-of-assisi-listening-to-the-music-of-heavenly-choirs>>. Acesso em 3 out. 2020.

# PARTE 3

# Iconografia de Jacinto, entre Esparta, Atenas e Tarento: música, educação e homoerotismo (séc. VI – III a.C.)<sup>1</sup>

Fábio Vergara Cerqueira

## ***Jacinto – de divindade egeia pré-helênica a herói dórico***

Conhecido herói espartano, ligado às origens míticas da cidade, na origem Jacinto seria uma divindade pré-helênica, provavelmente cultuada já em época micênica. A terminação *-nthos* indica essa origem mais remota. Portanto, uma entidade pré-olímpica. Sua devoção, que devia anteceder a influência dórica sobre o Peloponeso, na origem seria de caráter ctônico e de fertilidade (Pausânias *Descrição da Grécia* III.19.3), associada conforme estudos mais antigos ao ciclo da vegetação<sup>2</sup>. A ligação entre o deus e o nome da flor, Jacinto, seria um indício forte de como seu culto primordial seria de caráter vegetal (cf. Ovídeo *Metamorfoses* X.162ss. CHIRASSI, 1968. ABBRUZZESE-CALEBRESE, 1987, p. 24), interpretação muito contestada por outros estudiosos, que enfatizam mais os sentidos político, étnico e identitário. Esses sentidos se acomodariam mais à natureza de um ritual de passagem, que se deixa perceber em aspectos dos mitos e cultos a ele vinculados (CHANOTIS, 2011, p. 164).

O mito coloca Jacinto como um herói peloponésio ligado à fundação de Esparta. Seria filho do rei espartano Amiclas e teria sido enterrado numa localidade próxima chamada Amiclas, onde ficava o santuário chamado Amicleu, cujos vestígios arqueológicos foram encontrados (VILLARD & VILLARD, 1990, p. 546).

A presença dórica no Peloponeso trouxe a fé em Apolo, deus pós-micênico que se originava na Anatólia, seu culto tornando-se o principal em Amiclas. Porém, o culto a Jacinto não é proscrito, mas sim redefinido. A crença estabelece uma relação entre a antiga entidade local, Jacinto, e o deus que chega e domina, Apolo. Um indício é o modo singular como as comemorações aos dois são associadas no Amicleu (Ateneu *Banquete dos Sábios* IV.139e).

1. Para a viabilização desta pesquisa, agradeço o apoio financeiro ao CNPq, à CAPES e à Fundação Humboldt, e o suporte institucional, à Universidade de Heidelberg e ao Centre Jean Bérard, Nápoles. Sou grato à colaboração especial de Reinhard Stupperich, Claude Pouzadoux, Airton Pollini, Ingrid Krauskopf, Lidiane Carderaro e Carolina Kesser Barcellos Dias. Registro também meu agradecimento ao Márcio Páscoa, pelo convite para divulgar esse texto.

2. Ver: Schoemann, G.F. (1873), *Griechische Alterthümer*, Berlim. Weckler, G.F. (1857), *Griechische Götterlehre*, p. 472. Mellink, M. (1943), *Hyakinthos*, (Diss.), Utrecht.

Agora cultua-se Jacinto não mais como um deus, mas como um herói espartano (ROSSI, 1982, p. 565. PUGLIESE-CARRETELLI, 1990, p. 178), aspecto que aponta para o viés político-identitário de seu culto para os esparciatas: seu avô seria Lacedemon, primeiro rei da Lacedemônia, seu pai, Amiclas, de quem era o caçula, ele próprio, assim, um príncipe espartano (Hesíodo. *Fr.* 102 [*Papiro Oxyrrinco*, 1359 fr. 3 Evelyn-White]). Apolodoro *Biblioteca* III.10.3. Pausânias III.1.3; III.19.4). Ele e sua irmã gêmea, Polibeia, morreram jovens. Quando adolescente, por ele se apaixonaram Tamiras, Zéfiro e Apolo, que dele foi amante (CAHN, 1968, p. 66).

A ligação mítica entre Apolo e Jacinto traduzia valores e crenças representativos da devoção que recebia, em Esparta e em outras localidades. Eram uma metáfora da relação amante/amado (*erastes/eromenos*). Jacinto era um protegido de Apolo, do qual recebera vários ensinamentos, como a adivinhação, o manuseio do arco e da flecha, e a música (μουσικήν). Aprendera a usar a *lyra* sem notas discordantes (λύρας μη ἀπωδὸν εἶναι) e fora incumbido das provas atléticas praticadas na palestra. Convidou-o para percorrer e conhecer todos os lugares apreciados pelo deus, viajando sobre um cisne (Filóstrato *Imagens* XIV.5-8). Essas crenças o vinculam assim a noções de uma educação tradicional e ideal, assim como ao sentido pedagógico que os paradigmas mitológicos do homoerotismo conferiam a essas relações amorosas.

A tradição fez da personagem mítica de Jacinto uma representação da figura social do *eromenos*. Thamyras, por ele apaixonado, para ele teria inventado a pederastia (Apolodoro *Biblioteca* I.3.3). Zéfiro, igualmente interessado pelo efebo da Lacônia, enciumado que este preferia o amor de Apolo, lhe teria causado a morte: enquanto Apolo ensinava-lhe o arremesso do disco, Zéfiro furioso soprou seu vento, assim desviando o disco e atingindo fatalmente Jacinto<sup>3</sup>. É nesta ocasião que, do sangue de Jacinto, teria nascido a flor que leva seu nome (Ovídeo *Metamorfoses* X.162-219).



Figura 1. Flor Jacinto, no jardim da abadia Anglesey, nordeste de Cambridge, Inglaterra, em abril de 2012.<sup>4</sup>

Suas histórias eram conhecidas além das fronteiras onde seu culto era praticado. Entre o final do século VI e o início do IV a.C., os amores de Jacinto e Apolo, assim como as perseguições de Zéfiro, despertaram o interesse da pintura de vasos produzida em Atenas.

Por exemplo, em uma *kylix* conservada em Berlim, do primeiro quartel do século V a.C., atribuída ao círculo do pintor Duris, o pintor, para deixar clara a identificação do jovem raptado com *lyra* na mão como Jacinto, representa sob o par uma flor com proporção aumentada, alusiva à flor jacinto (Figura 4). Antecipa-se aí a vigência de um modelo iconográfico de Jacinto na Antiguidade grega. Contudo, não é tão fácil se definir qual era este modelo, causando certa polêmica.

### ***Controvérsias sobre o tipo iconográfico: adulto ou efebo?***

Pausânias (III.19.4), na descrição que faz do trono de Apolo no santuário de Amiclas, no qual Jacinto era cultuado, nos apresenta o herói como figura masculina com barba, daí, presumivelmente, adulto, o que contrastaria com a imagem geral de um *eromenos*, de um efebo (adolescente), que se presumiria imberbe. O próprio Pausânias parece surpreso com esta característica de adulto, talvez revelando que para ele a imagem presumível de Jacinto fosse como adolescente imberbe,

4. Wikimedia Commons, sob licença Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0.

tanto que, logo a seguir, cita a pintura de Nícias<sup>5</sup> existente no mesmo monumento, que retrata Jacinto na plenitude de sua beleza juvenil, do modo como era amado por Apolo.

Haveria então dois modelos iconográficos de Jacinto, um como efebo, outro como adulto? Corresponderiam a personalidades ou manifestações diferentes da entidade mitológica, ou seriam tão-somente variantes iconográficas? Diante desta dubiedade, alguns autores afirmaram que não havia na Grécia uma iconografia precisa de Jacinto (ROSSI, 1982, p. 566. SICHTERMANN, 1956, p. 97-153).

Chaniotis (2011, p. 164) lembra a possibilidade de que a representação de Jacinto com barba estivesse relacionada a outra tradição, que mostra uma personagem Jacinto como um espartano adulto vivendo em Atenas e que teria quatro filhas, que se chamariam Jacíntidas, as quais, em razão de um oráculo proferido com relação à praga que grassava em Atenas, se ofereceram como sacrifício a Atena ou Perséfone (Apolodoro *Bibliotheca* III.15.8)<sup>6</sup>. Alguns autores querem ver no Jacinto adulto a divindade mais antiga, micênica, pré-dórica, e, no Jacinto juvenil, o herói cultuado após a apolinização da religião na Lacônia (PICCIRILLI, 1967, p. 113). Segundo esta visão, a iconografia de Bathycles teria sido influenciada pela memória da figura da antiga divindade lacônica remanescente da Idade do Bronze, ao passo que a versão adolescente seria, para alguns, uma invenção da pintura dos vasos áticos, influenciada pelo modelo homoerótico (PETTERSON, 1992, p. 36). A. Chaniotis (2011, p. 165) não considera plausível esta última versão: para ele, Jacinto com barba é, outrossim, reflexo de um esquema de representação de Hércules, que contamina a iconografia de Jacinto por paralelismo, em razão da apoteose. Como o caráter mais antigo da entidade está fortemente marcado pelo aspecto vegetal de sua crença, o fato de que flores gregas como o jacinto sejam associadas a garotos e garotas, e não a homens adultos, corrobora a identificação da figura de Jacinto como jovem.

5. Pintor ático, filho de Nicomedes, aluno de Antídotos e mestre Omphalion, segundo Pausânias teria sido um dos maiores pintores de seu tempo. Conforme M. Robertson (1991, p.152 ss.), Nícias teria recebido influência do pintor tebano atuante em Atenas, Eufanor, mestre de seu mestre (Antídotos), e teria trabalhado para Praxíteles, que admirava muito a técnica deste como pintor de suas estátuas. Ele propõe que Nícias teria influenciado alguns motivos da pintura de vasos italiota de seu tempo. Com base em Plínio (História Natural XXXV.40.133), acredita-se que teria florescido em torno de 320 a.C., de sorte que sua obra seria contemporânea ao início da série de relevos tarantinos representando Jacinto menino com *lyra*, não sendo descartável se pensar em influência, uma vez que, como exposto acima, as figurinhas de Jacinto não encontram antecedentes artísticos na produção coroplástica tarantina.

6. Em Demóstenes *Oração fúnebre* 27, o orador ateniense relata outra versão, segundo a qual as Jacíntidas seriam filhas, na verdade, de Erecteus. Receberiam este nome por terem sido sacrificadas em uma colina chamada Jacinto (*Suidas*, s.v.  $\pi\rho\alpha\theta\acute{\epsilon}\nu\omicron\iota$ ).

Por outro lado, A. Brelich (1969, p. 147-148, n. 110) propõe uma versão mais ponderada, não vendo no relevo de Bathycles descrito por Pausânias uma variação adulta da entidade de Amiclas: para ele, uma análise atenta da passagem indicaria que Jacinto já teria barba, ou seja, se representaria um adolescente com barba precoce, e não um adulto. De fato, os pintores de vasos áticos, ao retratarem efebos, diferenciam aqueles completamente imberbes daqueles em que a suíça cresce e começa a despontar uma barba. A seguirmos a interpretação proposta por A. Brelich, talvez Bathycles tenha representado algo semelhante ao que vemos nestes vasos.

### **Testemunho da cerâmica ática**

O maior volume de representações iconográficas em que se pode identificar Jacinto, no âmbito da Hélade, está evidenciado na cerâmica ática tardo-arcaica e clássica, em que esta personagem mitológica é associada à condição de efebo, à *lyra* e à pederastia, o que indica conteúdo iconológico vinculado à instituição educacional, ao valor pedagógico e moral da música e à sexualidade homoerótica como traço cultural identitário (VERGARA CERQUEIRA, 2011. CASTALDO, 2009, p. 275). De certo modo, ele é aproximado iconograficamente, por empréstimo de esquema iconográfico, à figura de outros heróis representados como *eromenos* (“amados”), tais como Ganimedes ou Títonos (VERGARA CERQUEIRA, 2011a, p. 85-89). Jacinto apareceria, nas pinturas de vasos áticos, em duas situações: 1) sobre o cisne (Figura 2), muitas vezes segurando *lyra*, remetendo ao aspecto do mito reportado por Filóstrato, em *Imagens XIV*, caracterizando-o como *eromenos* de Apolo; e 2) perseguido ou raptado, presumivelmente por Zéfiro (Figura 3), muitas vezes representando Jacinto sequestrado levando sua *lyra* (Figura 4).



Figura 2. Jacinto sobre o cisne de Apolo. Kylix ática. Figuras vermelhas. Atribuído a Apolodoro (ARV2 121/25). Mississippi, David M. Robinson Memorial Collection, University of Mississippi Museum and Historic Houses, inv. 1977.3.102. c. 500-490 a.C.<sup>7</sup>

7. Disponível em: <<http://museum.olemiss.edu/contact-us/>>.



Figura 3 – Zéfiro rapta Jacinto. No campo, motivo floral. *Kylix* ática. Figuras vermelhas. Duris (assinado). Boston, Museum of Fine Arts, 95.31, c. 490-80. A.<sup>8</sup>



Figura 4. Zéfiro rapta Jacinto portador de *lyra*. No campo, uma flor. Desenho: Lidiane Carderaro. *Kylix*. Figuras vermelhas. Arte de Duris. Berlim, Staatliche Museen, F 2305. c. 490-80.

Em um *skyphos* conservado em Viena, atribuído ao Pintor de Zéfiro, datado de aproximadamente 470 a.C., o pintor aproxima os dois temas. Vemos, de um lado do vaso, Jacinto adolescente, sobre um cisne, e, do outro, um personagem masculino alado que podemos identificar como Zéfiro. O jovem herói parece alcançar com a mão direita um ioiô, a Zéfiro, que dele se aproxima (Figura 5).

8. Lears (2008, p. 155) coloca dificuldade para se identificar com certeza quando se tem Eros ou Zéfiro como figura masculina alada na condição de *erastes* (amante), o que dificulta, a seu ver, a identificação segura do jovem com *lyra*, na condição de *eromenos* (amado), como representação de Jacinto, equalizado ao modelo de representação do jovem cidadão metaforizado nas figuras dos heróis Títonos ou Ganimedes.

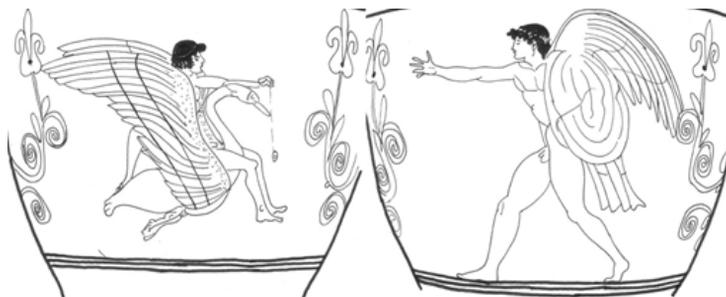


Figura 5. Jacinto sobre cisne, com ioiô na mão direita (lado A), dele se aproximando Zéfiro alado, com a mão estendida na direção do objeto que o jovem lhe alcança (lado B). Desenho: Lidiane Carderaro. Skyphos ático. Figuras vermelhas. Pintor de Zéfiro (ARV<sup>2</sup> 976/2). Viena, Kunsthistorisches Museum, 161 (213284). Em torno de 470 a.C. CVA Vienna 1, pr. 38.1-3.

Um objeto cerâmico de forma muito curiosa (uma bobina), atribuído ao Pintor de Pentesileia e conservado em Nova Iorque, datado da metade do séc. V a.C., representa uma figura alada pegando pelos braços um jovem, com uma *lyra* na mão, indicando uma situação de tentativa de rapto (Figura 6).



Figura 6. Zéfiro alado tenta raptar Jacinto com *lyra*. Bobina. Ático de fundo branco. Pintor de Pentesileia. Em torno de 450. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, 28.167.

Este objeto em forma de bobina, provavelmente um ioiô votivo (como indicam inclusive os furos de suspensão), que constitui o suporte cerâmico desta cena homoerótica, nos remete ao ioiô na mão do Jacinto representado pelo Pintor de Zéfiro no *skyphos* de Viena. A forma curiosa deste objeto de Nova Iorque é iconologicamente coerente com as cenas atinentes à instituição da pederastia, representadas sobre os dois lados: na face A, Zéfiro e Jacinto, na B, Eos e Títonos.

Os pintores áticos reproduzem uma visão ateniense de Jacinto como jovem em idade escolar, o que não é incoerente com a significação espartana deste herói, posto que reforça o sentido desta entidade como vinculada a um ritual de passagem da adolescência. As moedas incusas tarentinas de finais do séc. VI a.C. são igualmente influenciadas por este modelo “adolescente/escolar”, ao apresentarem o herói com uma *lyra* na mão esquerda e flor na direita.

### ***Testemunho da numismática tarentina***

Tarento inicia sua produção monetária no último quartel do séc. VI, época em que, segundo Heródoto (*Histórias* III.136), teriam uma espécie de monarquia ou tirania, vinculada ao poder de uma aristocracia cuja riqueza se baseava na exploração agrícola da *khora* (área rural da pólis destinada à produção agropastoril) subtraída aos iápigas (povo nativo aquando da chegada dos colonos espartanos), havia aproximadamente dois séculos.

As cunhagens tarentinas iniciaram em torno de 525-510 a.C. Nos primeiros vinte anos, se caracterizam por baterem moedas com a técnica da incusão. A partir de 510, aproximadamente, inicia-se a produção paralela de moedas com a técnica do duplo relevo, que se estenderá até 209 a.C., quando, com a submissão derradeira ao poder de Roma, a cidade perdeu totalmente sua autonomia política e o direito a cunhar sua própria moeda<sup>9</sup>. A iconografia das moedas tarentinas é bastante reveladora de suas configurações e reconfigurações políticas, mas, ao mesmo tempo, das oscilações dos referenciais identitários desta pólis.

As moedas cunhadas com a técnica da incusão eram batidas de um único lado, e assim replicavam a mesma imagem no anverso e no verso (no qual ficava invertida). Nesta fase, predominava a figura de um jovem com a *lyra* tipo *chelys* (carapaça de tartaruga) na mão esquerda e flor na mão direita, hoje estabelecido como representação do herói espartano Jacinto (Figura 7 e Figura 8), cujo culto teria sido levado pelos colonizadores para Tarento no final do século VIII (CAHN, 1968. STAZIO, 1971, p. 148. CERQUEIRA, 2019).



Figura 7. Jacinto nu corre com *lyra* na mão. Desenho: Lidiane Carderaro. Moeda incusa, estáter, prata. Proveniente de Tarento. c. 510 a.C. Berlin, Staatliches Münzkabinett. Vlasto & Ravel 1947, Cat. n.º.70.



Figura 8. Jacinto nu corre com *lyra* na mão. Moeda incusa, estáter, prata. Proveniente de Tarento. c. 510 a.C. Londres, Museu Britânico, inv. RPK, p289K.1.Tar (Kat.-Nr. GC1p165.33), de Tarento, c. 510–500 a.C. Stazio 1971, p. 148. Hernández-Martínez 2004, p. 92.

O modelo iconográfico, presente nestas primeiras cunhagens tarentinas, dialogava com a iconografia vascular ática do mesmo período<sup>10</sup>, de modo que é por meio de uma linguagem visual ateniense que se apropriam de seu passado espartano (Figura 4)! As moedas incusas tarentinas, de finais do séc. VI a.C., foram influenciadas pelo modelo iconográfico ático “adolescente em idade escolar com *lyra* na mão”, que simbolizava a instituição da educação escolar dos jovens, filhos dos cidadãos, como um referencial da identidade ateniense, mas ao mesmo tempo valia como símbolo da condição de erômenos (amado) na relação pederástica. O esquema iconográfico dos incusos tarentinos, além da *lyra* na mão esquerda do herói, inclui a flor na mão direita, que funcionava como atributo para indicar que a figura representada era o herói espartano Jacinto, pela ligação que o mito estabelecia entre as circunstâncias da morte do herói Jacinto e o nascimento da flor jacinto<sup>11</sup>.

10. Cahn, 1968.

11. Stazio, 1971, p. 148. Hernández-Martínez, 2004, p. 92.

Esta iconografia, ao mesmo tempo, testemunha a favor da importância política da figura do herói Jacinto para a comunidade políade tarentina, e, em especial, para a elite aristocrática hegemônica aos tempos da monarquia (ou tirania), no século VI e primeiras décadas do século V a.C.<sup>12</sup> Além disso, evidencia o quanto a *lyra* possuía em Tarento, neste período, um valor simbólico emblemático na afirmação da identidade política e cultural local, sentido que será retomado, mais tarde, na virada do quarto para o terceiro século, nas imagens destinadas ao culto heroico de Jacinto, encontradas em grande número em um santuário extramuros e em contextos dispersos que se sobrepõem com áreas de necrópole.

### ***Testemunho da coroplástica tarentina***

Endossamos a afirmação de Abbruzzese Calabrese (1987, p.25), de que a iconografia juvenil de Jacinto seria provavelmente a mais comum. De fato, sua representação como jovem faria mais sentido se considerarmos a natureza destes festejos enquanto ritual de passagem, posto que ocorre uma identificação do garoto com a figura juvenil de Jacinto, na qual de certo modo se projetaria, e da garota, com a figura também adolescente de Polibeia, na qual as meninas se projetariam.

No período helenístico inicial, desenvolveu-se em Tarento, antiga colônia espartana fundada no final do século VIII<sup>13</sup>, um importante ritual consagrado aos irmãos gêmeos de origem lacônica, Jacinto e Polibeia, atestado pelo grande número de figurinhas votivas de terracota, empregadas em um culto heroico, provavelmente vinculado a algum rito de passagem de meninos e meninas, em que a devoção aos dois irmãos

12. Heródoto, III, 136.

13. Tarento teve como *oikistes* (fundador), Phalantos, e como colonizadores, os chamados *Partheniai*, palavra que se refere a sua condição problemática de nascimento, que levará a se tornarem espartanos *atimoi* (sem direitos de cidadania efetiva). O lugar para estabelecimento da colônia teria sido indicado pelo oráculo de Apolo, como solução para a crise política em curso em Esparta naquela ocasião. No local definido, havia um povoado de nativos identificado como Satyrion. Paralelamente à lenda que atribuía ao espartano Phalantos a fundação de Tarento, outra lenda apontava como fundador um herói local, chamado Taras, que inclusive dava nome à cidade, que em grego antigo se chamava Taras. Este era filho da ninfa Satyria – que dava nome à localidade de Satyrion, aí existente aos tempos da chegada dos gregos espartanos – e de Poseidon – que evidencia a ligação forte dos habitantes desta localidade com o mar e a pesca. De fato, mais tarde, a cidade se tornará grande centro grego de pesca e de produção de peixe seco, destacando-se em sua produção de vasos de figuras vermelhas os pratos decorados com peixes. O estado atual da pesquisa arqueológica indica a ocorrência de uma primeira colonização micênica na península do Salento. Há evidências de contatos com o mundo micênico, sobretudo em Porto Perone e Satyrion, datáveis dos séculos XIII e XII (MORETTI, 1971, p. 24), assim como no sudeste da península, em Rocca Vecchia, e em outras localidades banhadas pelo Mar Jônio. A região em que se instalaria a colônia era habitada por povos não gregos, conhecidos à época como iápigas.

parece ter gerado grande mobilização social e espiritual, entre as últimas décadas do século IV e as primeiras do século III. O principal local de culto deve ter se situado em Contrada Carmine, a Sudeste de Tarento, em posição contígua aos muros erguidos no século V, mas na parte externa destes. As fossas votivas encontradas nessa localidade teriam revelado, segundo alguns autores, algo em torno de 5000 exemplares destas figurinhas quando da descoberta, em 1950<sup>14</sup> (Figura 9).



Figura 9. Relevos votivos representando Jacinto. Fotografias do Autor (2014).<sup>15</sup>

A investigação sistemática levada a cabo por E. Lippolis na reserva técnica do Museu Arqueológico de Tarento permitiu identificar e inventariar 2365 figurinhas, das quais 1018 representando o tipo

15. Relevos votivos em terracota, representando Jacinto com cítara ou lira, alternadas com outros objetos. Proveniência: fossa votiva de um santuário de culto heroico, situada na Contrada Carmine, atualmente esquina avenida Magna Grécia com estrada Itália. Tarento, Museo Archeologico Nazionale, inv. 64793, 64812, 64703 (acima, da esquerda para direita), conjunto sem número (abaixo).

masculino (Figura 10)<sup>16</sup>, e 1333, o tipo feminino (Figura 11)<sup>17</sup> – ou seja, 43% de imagens presumíveis de Jacinto e 56% de Polibeia, aspecto que reforça a importância da divindade/heroína peloponésia neste rito de iniciação (LIPPOLIS, 1995, p. 101-102). Somando-se os achados de Contrada Carmine aos de outros sítios, de proporção variada, situados no interior da zona murada, chega-se sem sombra de dúvida ao que seria, do ponto de vista quantitativo, o maior volume numérico de representações iconográficas atribuíveis a Jacinto e Polibeia, de modo que constituem testemunho de suma importância da identidade iconográfica adolescente de Jacinto (VERGARA CERQUEIRA, 2019).

Pode-se estabelecer algum paralelo entre a iconografia dos relevos tarantinos com a possível representação iconográfica de Jacinto no contexto do culto realizado no Amicleu, na Lacônia? E. Stazio (1965, p. 162) identifica, nos tipos tarentinos de Jacinto e Polibeia, a influência do ambiente artístico do início do período helenístico, dos “grandes mestres do séc. IV, e em primeiro lugar de Praxíteles” (395-330 a.C.). Apesar de a coroplástica tender a reproduzir de forma longeva certos modelos (vide a longa vida do modelo do relevo de terracota tarantina representando conviva deitado sobre divã com *lyra* na mão, série iconográfica com dois séculos de duração) (HIGGINS, 1970. BENCZE, 2010; 2013), o surgimento destas figurinhas em Tarento no apagar das luzes do século IV inaugura um novo tipo iconográfico sem precedentes na tradição coroplástica local. No entanto, cabe aqui considerar as influências que se verificam localmente entre os diferentes suportes iconográficos praticados.

16. Tarento, Museo Nazionale Archeologico, inv. 52024. Contrada Carmine, Via Magna Grecia, 19.7.1950 (fossa votiva). Datável do começo do séc. III. Os braços da cítara helenística são adornados com ornamentos em forma de flor, semelhantes à *hydria* contemporânea da Campânia, Tübingen, Universität, inv. S/10 1671, Col. Arndt, c. 310. Comparar: 1) Tarento, Museo Nazionale Archeologico, inv. 64815, Contrada Carmine (manto pende sobre as costas, suspenso no pescoço e cítara helenística). A parte superior dos braços da cítara terminam com ornamentos cisneformes, semelhantes aos vasos ápuolos da segunda metade do séc. IV, tais como a cratera em volutas da Oficina do Pintor de Licurgo, Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, inv. Stg. 11, de Armento, terceiro quartel do séc. IV. 2) Lecce, Museo Provinciale, Sigismondo Castromediano, inv. 4426, proveniência desconhecida (manto, *plektron* e cítara helenística). 3) Tarento, Museo Nazionale Archeologico, inv.- 64822, Contrada Carmine (manto, *plektron* e cítara helenística com ornatos em forma de flores). Com relação aos chapéus ou turbantes semelhanças a coroas, comparar: 4) Tarento, Museo Nazionale Archeologico, inv. 64810. Contrada Carmine. 5) Tarento, Museo Nazionale Archeologico, inv. 64973, Contrada Carmine (cítara retangular ápuola). 6) Tarento, Museo Nazionale Archeologico, inv. 64810. Contrada Carmine (cítara helenística com ornamentos cisneformes na parte superior dos braços). 7) Tarento, Museo Nazionale Archeologico, inv. 64763. Contrada Carmine (cítara helenística com ornamentos cisneformes).

17. Tarento, Museo Nazionale Archeologico, inv. 65878. Castaldo, 2009, p. 414, fig. 15. Chapéu semelhante a: Tarento, inv. 64810 e 64973. Comparar: Tarento, Museo Nazionale Archeologico, inv. 65887, Contrada Carmine (cítara helenística com *plektron*).

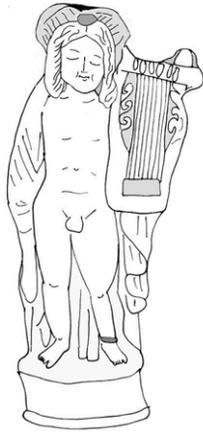


Figura 10. Figurinha de terracota. Jacinto, jovem, seminu, segurando cítara helenística, cabeça coroada com um adorno especial.



Figura 11. Figurinha de terracota. Polibeia, cabeça coroada com adorno especial, segurando cítara. Desenhos: Lidiane Carderaro.

M. Robertson (1991, p. 152) aventa a possibilidade de que o pintor ático Nícias (*fl.* 320 a.C.), que atuou como pintor colorizador de esculturas junto a Praxíteles (mestre que o teria influenciado), haveria influenciado a pintura de vasos itálicas. Ora, é possível que esta influência tenha colaborado para propagar algo do espírito de Praxíteles (395 - 330 a.C.) em relevos proto-helenísticos tarantinos. Mas aqui cabe lembrar que, conforme relato de Pausânias (III 19.4), havia, no trono de Apolo do santuário de Amiclas, uma pintura de autoria de Nícias, que ele ainda conhecera no século II d.C., e que retratava Jacinto efebo, imberbe, na plenitude de sua beleza, na forma em que era objeto do amor de Apolo.

Encontramos aqui, portanto, um possível liame entre os modelos iconográficos adotados na coroplástica tarantina e a representação visual presente no próprio santuário, reforçando assim a prevalência, ao menos no século IV e III, do modelo iconográfico juvenil, adequado a um rito de passagem para meninos.



Figura 12. Jacinto, sobre golfinho, na mão dir., flor, na esq., cornucópia. No campo, incensário e monograma.<sup>18</sup>

A numismática tarantina de meados do século III retoma, 150 anos depois, o motivo de Jacinto efebo com a flor na mão, agora não mais correndo com a *lyra*, como nos incusos do final do século VI (Figura 6), mas sobre um golfinho, com uma cornucópia, e, no campo, um incensário, elemento que vincula a imagem a uma situação de culto, sem dúvida com apelo identitário, dado seu uso nesta cunhagem (no caso, a identidade tarantina sustentada na memória cultural de formação espartana) (Figura 12).

### ***Considerações finais***

Ora, analisando no conjunto, pode-se aferir que a flor, presente em vasos áticos e em moedas tarantinas, alusiva à flor jacinto, funcione, estando na mão ou no campo, como um atributo iconográfico de Jacinto, que sem sombra de dúvida nos remete ao sentido vegetal dos mitos que dão sustentação à sua devoção.

Em torno de Jacinto e sua iconografia – que se desenvolve em uma rede em que circulam produção, produtores e consumo de imagens, com uma triangulação de informações visuais sobre o herói espartano entre Esparta, Atenas e Tarento, com seus respectivos sentidos e tradições associadas – despontaram algumas questões, que vale a pena retomá-las,

18. Moeda, proveniente de Tarento. c. 260 a.C. Coleção Vlasto, cat.-n.º. 892. Cf. Vlasto & Ravel: 1947, cat.-n.º.890 e 891. Para outra interpretação, como Eros áptero, ver: L. Lacroix. *Études d'archéologie numismatique*. Paris, 1974, p. 23. Não corroboramos do hipercriticismo deste autor, e entendemos que, no caso, a flor opera como atributo que autoriza identificação como Jacinto.

por sintetizarem aspectos que gostaria de ressaltar para compreender o significado das crenças, rituais e representações desta entidade. Destacarei aqui uma questão: a música.

Ela está presente no plano mítico do herói Jacinto e de sua relação com Apolo. Desdobrava-se nos modelos iconográficos de sua representação, assim como de sua irmã gêmea Polibeia. A música participava de modo muito marcante no plano ritual. Momentos musicais animavam procissões e festejos. Ocorreriam *agones* (concursos) musicais de meninos e possivelmente também de meninas (Ateneu IV.139d-e. VERGARA CERQUEIRA, 2019a, 193, 201. ABBRUZZESE-CALABRESE, 1987, p. 28. PRIEUR, 2014, p. 33.). A música era uma importante faceta em torno das crenças, ritos e valores associados a Jacinto.

Como valor associado, pode-se depreender uma ênfase simbólica na educação musical, muito estimada na tradicional educação grega de origem arcaica, vigente em Esparta. Do mesmo modo, o elemento homoerótico, que perpassa a educação, é implícito ao mito e à iconografia de Jacinto. Em Esparta e outras regiões dóricas (especialmente em Creta), em combinação com a música, integrava a educação dos jovens<sup>19</sup>. É provável que o fato de o local do culto heroico dedicado a Jacinto em Amiclas se inserir fisicamente no interior do templo de Apolo, assim como o fato de o festival das Jacíntias ser composto por uma primeira parte consagrada a Jacinto e sua irmã Polibeia, e uma segunda a Apolo, reforcem o valor da música neste contexto, do ponto de vista ritual, festivo e agonístico.

Em particular, a *lyra* e a cítara possuem forte peso simbólico na devoção a Jacinto e a Apolo, dessa sorte ocorrendo a deposição de miniaturas votivas de cítaras no santuário, desde período muito recuado, como testemunha a miniatura de uma *phorminx* (cítara de tipo homérico), com datação bastante alta, remontando provavelmente ao século IX ou VIII a.C. (Figura 13).

19. Chaniotis, 2011, p. 164.



Figura 13. Miniatura votiva: phorminx (cítara homérica). Fotografia de Carolina Kesser Barcellos Dias (2014). Phorminx miniatura. Bronze. Prov: santuário de Apolo Amyklaios, Amiclas, Lacônia. Séc. IX-VIII a.C. Atenas, Museu Arqueológico Nacional, inv. 10671.

O sentido político da performance musical e do instrumento de cordas nas Jacíntias fica reforçado pela possibilidade de que, no sec. IV a.C., o rei se juntasse a um coro de jovens (PRIEUR, 2014, p. 51), a confiar no testemunho de Xenofonte, segundo o qual o rei Agesilau (399 - 360 a.C.) teria tomado parte em um coro, tocando ele mesmo o peã para o deus (Xenofonte *Agesilau* II.17).

## Referências

ABBRUZZESE CALABRESE, G. Una attestazione del culto di Hyakinthos a Tarento. *Taras* 7, 1-2, p. 7-33, 1987.

BENCZE, Agnès. *Physionomies d'une cité grecque. Développements stylistiques de la coroplathie votive archaïque de Tarente*. CNRS. Collection du Centre Jean Bérard, 41, École Française de Rome, Nápoles: Centre Jean Bérard, 2013.

BENCZE, Agnès. Symposia Tarentina. The artistic sources of the first Tarantine banqueter terracottas, *Bulletin Antike Beschaving*, Organ van de Vereiniging Antieke Beschaving, 85, 2010, p. 25-41.

- BRELICH, A. *Paidés e Parthenoi*. I, Roma, 1969.
- CAHN, H. A. Early Tarantine Chronology. In: JENKINS, G. K. (org.). *Essays in Greek Coinage, presented to S. Robinson*. Oxford: Oxford University Press, 1968, p. 59-74.
- CASTALDO, D. Musica a Taranto in età ellenistica. In: MARTINELLI, M. C. (org.). *La Musa dimenticata*. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica. Pisa, 2009, p. 271-283, p. 414-417.
- CHANIOTIS, A. s.v. Hyakinthia. In: *ThesCRA*, VII, p. 164-167, 2011.
- CHIRASSI, I. *Elementi di culture precereali nei miti e riti greci*. Roma, 1968.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, M. La presencia del culto de Apolo Jacinto en Tarento. *Gerión*, v. 22, n. 1, p. 81-99, 2004.
- HIGGINS, RICHARD. Tarantine Terracotas, *CMGr*, 1970, p. 268-281.
- LACROIX, L. *Études d'archéologie numismatique*. Paris, 1974, p. 23.
- LIPPOLIS, E.; GARRAFFO, S.; NAFISSI, M. Culti greci in Occidente. Fonti scritte e documentazione archeologica. I. *Taranto*. Taranto, 1995.
- MELLINK, M. *Hyakinthos*, (Diss.), Utrecht, 1943.
- MORETTI, L. Problemi di storia Tarantina. In: *Atti X Conv. Magna Grecia*. Nápoles, 1971, p. 21-60.
- PETTERSON, M. *Cults of Apollo at Sparta*. Estocolmo, 1992.
- PICCIRILLI, L. Ricerche sul culto di Hyakinthos. *Studi classici e orientali*, n. 16, p. 99-116, 1967.
- PRIEUR, A. *Les Hyakinthies à l'époque héliénistique*. Paris, 2014.
- PUGLIESE-CARRETELLI, G. Per la storia dei culti di Tarento. In: *Atti X Conv. Magna Grecia*. Nápoles, 1971, p. 133-146.
- PUGLIESE-CARRETELLI, G. *Tra Cadmo e Orfeo*. Contributi alla storia civile e religiosa dei Greci d'Occidente. Bolonha, 1990, p. 177-187.
- ROBERTSON, M. *A Shorter History of Greek Art*. Cambridge, 1991.
- ROSSI, D. Sei terracotta tarantine e il culto di Hyakinthos. In: GUALANDI, M. L.; MASSEI, L.; SETTIS, S. (org.). *ΑΠΙΛΑΧΑΙ*, II. Pisa, 1982, p. 563-567.
- SCHOEMANN, G. F. *Griechische Alterthümer*. Berlin, 1873.
- SEIFFERT, A. s.v. Heroon. In: *ThesCRA* IV, 2005, p. 24-38.
- SICHTERMANN, H. Hyakinthos. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, n. 71, p. 97-123, 1956.

STAZIO, A. Aspetti e monumenti della monetazione tarantina. In: *Atti X Conv. Magna Grecia*. Nápoles, 1971, p. 147-181.

STAZIO, A. La documentazione archeologica in Puglia. In: *Atti IV Conv. Magna Grecia*. Nápoles, 1965, p. 153-179.

VERGARA CERQUEIRA, F. Der Hyakinthos- und Polyboia-Kult in Tarent gegen Ende des 4. Jh. und Anfang des 3. Jh. v. Chr.: Identität, Musik und lakonisches Erbe. In: FOUQUET, J.; HERZOG, S.; MEESE, K.; WITTENBERG, T. (orgs.). *Argonautica. Festschrift für Reinhard Stupperich*. Coleção Boreas, Münstersche Beiträge zur Archäologie (direção: Prof. Dr. Hugo Brandenburg, Prof. Dr. Dieter Korol, Prof. Dr. Achim Lichtenberger, Prof. Dr. Dieter Salzmann, Prof. Dr. Magdalene Söldner, Prof. Dr. Klaus Stähler), Beiheft 12. Münster: Scriptorium Verlag, 2019, p. 102-113.

VERGARA CERQUEIRA, F. Em torno de Jacinto e... Polibeia: mito, cultura, erótica, iconografia e música. In: VERGARA CERQUEIRA, F.; SILVA, M. A. O. *Estudos sobre Esparta*. Pelotas: Editora da UFPel, 2019a, p. 188-203.

VERGARA CERQUEIRA, F. Homoerotismo, educação e música na Grécia antiga: o testemunho da iconografia e dos textos antigos. In: VIEIRA, A. L. Bonfim; ZIERER, A.; FEITOSA, M. M. *História Antiga e Medieval. Simbologias, influências e continuidades: cultura e poder*. São Luís, 2011, p. 269-290.

VERGARA CERQUEIRA, F. Homoerotismo, sedução e violência na Grécia antiga. Presentes e raptos, visões da pederastia na iconografia da cerâmica ática (séc. V a.C.). In: GRILLO, J. G. C.; GARRAFFONI, R. S.; FUNARI, P. P. A. (org.) *Sexo e Violência*. São Paulo, 2011a, p. 73-102.

VILLARD, L.; VILLARD, F. s.v. Hyakinthos. In: *LIMC*, VI, 1990, p. 546-550.

VLASTO, M.; RAVEL, O. E. *Descriptive Catalogue of the Collection of Tarentine Coins formed by M. P. Vlasto*. London, 1947.

WECKLER, G. F. *Griechische Götterlehre*. 1857, p. 472.

# Uma Trindade e possíveis aspectos simbólicos do violino na representação da poesia numa fotomontagem de Jorge de Lima

Lorena Machado Macêdo Oliveira  
Luciane Viana Barros Páscoa

## *Introdução*

Jorge de Lima, poeta alagoano que viveu durante a primeira metade do século XX, nasceu em União dos Palmares, em 1893, e morreu em 1953, no Rio de Janeiro. Otto Maria Carpeaux, na introdução de *Obra Poética de Jorge de Lima* (1949), constatou: “Jorge de Lima é poeta: mas não é só poeta.” (p. VII). Referia-se o crítico à multifacetada obra limiana, constituída por poemas, romances, ensaios, peças, um argumento para cinema, biografias, traduções, pinturas, esculturas e fotomontagens. Disse ainda Carpeaux que a obra de Jorge de Lima foi um dos únicos casos da poesia contemporânea brasileira que acompanhou e evidenciou “todas as fases de evolução da poesia brasileira moderna” (p. VIII). Jorge de Lima escreveu os seus primeiros poemas em 1914, publicando-os sob o título XIV Alexandrinos – a esta altura foi considerado parnasiano. Por volta de 1920, sua poesia torna-se, de maneira singular, uma espécie de regionalismo modernista, tendo, depois disso, integrado, juntamente com Murilo Mendes (1901-1975) e Ismael Nery (1900-1934), a tríade de poetas místicos da década de 1930 e, por fim, de sua última fase pode-se dizer, com Carpeaux (1949, p. X.), que metrificou “conceitos filosóficos de sabor universal”.

Em 1943, o poeta publicou, em uma tiragem de duzentos e cinquenta exemplares, um livro contendo 41 fotomontagens acompanhadas por dísticos, sob o título *A pintura em pânico*. Os exemplares foram numerados de 1 a 250 e rubricados pelo poeta. A obra original contém um prefácio, a *Nota Liminar*, assinado por Murilo Mendes, que, em tom libertário, alude a pelo menos dois movimentos da vanguarda europeia. Entre os dias 16 de março e 02 de maio de 2010, ocorreu na *Galeria 1 da Caixa Cultural Rio de Janeiro*, sob a curadoria de Simone Rodrigues, uma exposição inédita que reproduziu integralmente as fotomontagens compostas por Jorge de Lima entre os anos de 1930-40, contando, inclusive, com as 11 chapas originais que pertenceram à Mário de Andrade e encontram-se no arquivo pessoal deste, hoje alocado no *Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade do Estado de São Paulo*. É importante mencionar que a reprodução integral das fotomontagens através da exposição realizada pela *Caixa Cultural*, bem como em catálogo, possibilitou maior

aproximação do público com esta que é uma das grandes produções artísticas do Modernismo brasileiro e, ainda, um documento de grande importância no contexto da obra de Jorge de Lima.

A propósito, a fotomontagem é um processo técnico no qual uma imagem fotográfica é composta pela combinação de imagens de fontes fotográficas diferentes. O termo foi criado pelo movimento Dadá em Berlim (c. 1918) e foi empregado por artistas como George Grosz, John Heartfield, Raoul Hausmann, e Hannah Höch para imagens, muitas vezes compostas a partir de fontes de produção em massa, como jornais e revistas. As fotomontagens poderiam ser feitas com a utilização de negativos fotográficos ou positivos. As montagens negativas eram produzidas na câmara escura, por exemplo, imprensando negativos em um ampliador ou mascarando seções de papel fotográfico. Montagens positivas geralmente eram realizadas através das combinações de impressões fotográficas ou reproduções (EVANS, 2009).

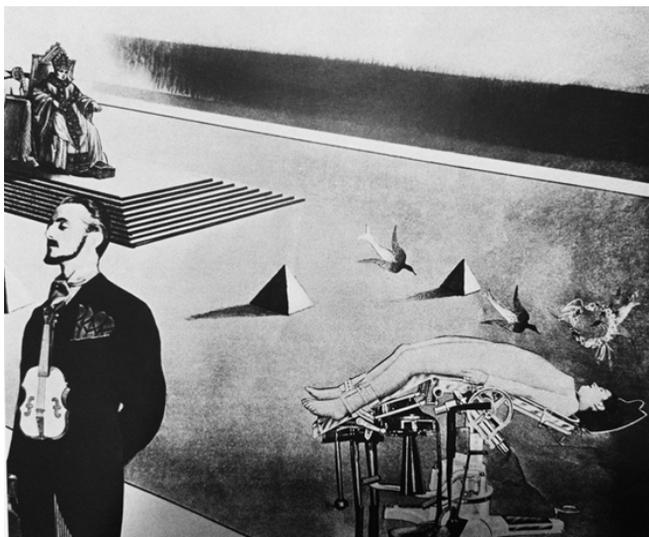


Figura 1. A poesia abandona a ciência à sua própria sorte. A pintura em pânico, 1943.

### ***A Trindade***

Esta análise parte da indagação ensejada por Sacchettin (2018, p. 26) sobre a possibilidade de haver, na fotomontagem que acompanha o dístico *A poesia abandona a ciência a sua própria sorte* (Figura 1), uma relação que expressa o conceito de Trindade. Assim, toma-se a formulação da autora de que a figura nua sobre o complexo leito é a representação da ciência,

a masculina com o instrumento de cordas, a personificação da poesia, e a de características sacerdotais “a religião como sendo o terceiro elemento dessa equação que envolve poesia e ciência” (SACCHETTIN, 2018, p. 26). Para tanto, observar-se-á através da *Interpretação psicológica do dogma da trindade*, de C. G. Jung, alguns aspectos pertinentes à origem do conceito de Trindade, para assim empreender uma interpretação adequada sobre o funcionamento deste conceito numa relação estabelecida no interior de uma fotomontagem realizada na primeira metade do século XX, em plena Segunda Guerra, por um artista de tendências místicas e humanistas. A propósito, a observação de alguns aspectos inerentes ao conceito de Trindade se faz necessária pelo fato de que, ao tomar a indagação de Sacchettin<sup>1</sup>, admite-se que ocorre, na fotomontagem, alusão a este princípio. Além do mais, o cristianismo de Jorge de Lima reforça tal proposição, bem como a tendência humanista do poeta evidencia a intencionalidade da carga simbólica das fotomontagens. Com efeito, entende-se, aqui, que tais tendências, bem como os próprios conceitos arquetípicos que permeiam as fotomontagens, se tornam evidentes tanto pela intenção e aptidão técnica quanto por uma inevitável força inconsciente que se revela, justamente, através de tais configurações simbólicas.

Toma-se então o conceito de inconsciente em Jung (2000, p. 15) que o entende como um componente da psiquê que, de modo geral, não se manifesta voluntariamente ou sob o estado de vigília, sendo o “inconsciente pessoal” aquilo que tem origem em experiências ou aquisições pessoais e o “inconsciente coletivo” o que precede a consciência de maneira inata, estando relacionado a conteúdos universais e não individuais. Para Jung, associados a estas camadas, estão os arquétipos, que são uma espécie de modelos mentais partilhados que a humanidade traz consigo e que, guardada as devidas proporções, serão reiteradamente manifestados através de suas configurações originais (JUNG, 2000, p. 15). Sabe-se que a ideia de arquétipo pode ser observada pelo menos desde Platão, que atribuiu expressivo valor metafísico às “ideias das coisas” por entender que o mundo manifestado é apenas uma imitação ou cópia daquilo que se tem, justamente, como modelo<sup>2</sup>. Entendendo, então, a Trindade como um arquétipo, Jung (2013, p. 11) observa pelo menos três sistemas, muito mais antigos que o cristão, que, do mesmo modo, traziam sistemas ternários em seus fundamentos. A primeira tríade verificada é a de Anu, Abel e Ea, na qual Anu é uma espécie de senhor do céu e rei dos deuses, Ea a personificação do saber e pai da atividade prática, que é Bel. O que Jung enfatiza sobre este e os outros sistemas de tríades da

1. “A tríade (ou trindade?... ) dos personagens é replicada nas três pirâmides...” (2018, p. 26).

2. “[...] essas idéias se encontram na natureza à maneira de paradigmas; as coisas se lhes assemelham como simples cópias que são, consistindo a participação das idéias com relação às coisas em se assemelharem estas àquelas” (PARMÊNIDES, VI, d, p. 29).

Babilônia, que datam de aproximadamente 2.300 a.C, é que se trata das mais antigas formulações teológicas de que temos conhecimento (2013, p. 11). A segunda tríade verificada é a de Ísis, Osíris e Hórus, do Antigo Egito, que está intimamente ligada à crença no Além e aos rituais de morte e ressurreição que eram celebrados por estes povos. Estes rituais tinham como fundamento a união mística que se estabelecia entre o deus solar Rá e Osíris, e pode-se dizer que, de modo geral, a teologia egípcia exprime aquilo que os padres gregos chamaram de *homooúsia*<sup>3</sup>, uma unidade de essência entre o deus como o pai e o deus como filho, onde este, no caso egípcio, era representado pela pessoa do rei (JUNG, 2013, p. 11). Por último, Jung situa as especulações matemático-filosóficas do pensamento grego entre as fontes pré-cristãs da ideia da Trindade, já que, segundo ele, é possível verificar vestígios deste pensamento no *Evangelho de João* e, posteriormente, nos escritos dos Padres gregos, principalmente por se tratar a Trindade de um sistema numérico-simbólico (JUNG, 2013, p. 12). De acordo, então, com o sistema numérico partilhado pelos pitagóricos:

A unidade é o primeiro elemento do qual surgiram todos os outros números; é nela, portanto, que devem estar juntas todas as qualidades opostas dos números: o ímpar e o par; o dois é o primeiro par, o três é o primeiro ímpar e também *perfeito*, porque é no número três que aparece pela primeira vez um começo, um meio e um fim (ZELLEN apud JUNG, 2013, p. 12).

Ao que tudo indica, esta formulação, bem como a questão da unidade, foi importantíssima para o desenvolvimento do conceito da Trindade, visto que a filosofia da Idade Média, influenciada diretamente pelo pensamento platônico e conseqüentemente pelo pitagórico, entendeu que o uno não é um número (ZELLEN apud JUNG, 2013, p. 12). O dois é que seria o primeiro número, pois é a partir dele que ocorre uma divisão e uma multiplicação, possibilitando assim o processo de contagem. Com o advento do dois, surge o “outro” em relação ao *uno*, e o “outro” adquire um sentido de “estranho”, demonstrando uma espécie de oposição que pode inclusive ser entendida como o “mal” em relação ao “bem” (ZELLEN apud JUNG, 2013, p. 12). E já que o *uno* não é numerável, o um, como número, surge juntamente com o dois, que o pressupõe, de modo que o um nada mais é que a redução e transformação do uno à condição numérica. “O ‘uno’ e o ‘outro’ formam um par de contrários, o que não acontece

3. Termo grego que se traduz como “a mesma essência”; Conceito cristológico estabelecido durante o Primeiro Concílio de Niceia (325) através do qual se considera que a substância vital Deus-pai é a mesma que existe em Deus-filho. Segundo o *Credo Niceno*: *Deus de Deus, luz de luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro, gerado não feito, consubstancial (homooúsios) ao Pai*. Disponível em: <[http://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-xii\\_enc\\_08091951\\_sempiternus-rex-christus.pdf](http://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_08091951_sempiternus-rex-christus.pdf)>.

com o *um* e o *dois*, pois estes constituem simples números, e apenas se diferenciam por seu valor aritmético” (ZELLEN apud JUNG, 2013, p. 12). Porém, o *uno* é a substância mesma da unidade e, portanto, tende ao isolamento em relação ao “outro”, do mesmo modo que o “outro” é sempre oposição ao *uno*. Disto resulta uma tensão que convoca inevitavelmente, por necessidade de superação, um terceiro elemento. O surgimento deste dissolve a tensão e resgata a unidade perdida. Assim, a configuração ternária pode ser entendida como um desdobramento do *uno*:

O três é o *uno* que se tornou cognoscível e que, não havendo a resolução da antítese entre o ‘uno’ e o ‘outro’, permaneceria num estado de absoluta indeterminação. Por isso, o três comparece como um verdadeiro sinônimo de desenvolvimento dentro do tempo, disso resultando um paralelo com a autorrevelação de Deus como *uno* absoluto, no desdobramento do três (JUNG, 2013, p. 13).

Deste modo, Jung observa que a ideia de Trindade, como a de unidade, precede, e muito, ao surgimento do Cristianismo, e se trata, portanto, de uma concepção preexistente, oriunda do inconsciente da humanidade, e que, por tal razão, está fadada a reaparecer sempre e por toda parte. Especificamente no que se refere à influência de Platão sobre o dogma cristão, Jung observa que, por mais haja uma irrefutável relação entre a fórmula platônica da Trindade e a Trindade cristã, estas colidem num ponto fundamental, já que a primeira é resultado de uma antítese, e a segunda pressupõe uma plenitude harmônica (JUNG, 2013, p. 13). Além disso, a relação “Pai”, “Filho” e “Espírito Santo” não resulta logicamente do número três. No entanto, o desdobramento do *uno* é perfeitamente verificável nesta relação, o que, aliás, ocorre também na *Trimúrdi* indiana, em que há um desdobramento de Brahman, indivisível e absoluto, em seus três aspectos: Brahma, aquele que cria; Vishnu, aquele que mantém; e Shiva, aquele que transforma (*Ramayana*, 2015, p. 1002). Na Trindade cristã, entretanto, tal como na egípcia, identifica-se a vida enquanto entidade, como alma que independe do corpo, de modo que o Espírito Santo seria, justamente, a substância que procede do Pai e é vivida por Pai e Filho.

Através disto, observa-se que as três figuras da fotomontagem de Jorge de Lima, de fato, podem ser interpretadas como integrantes de uma Trindade. Antes de tudo porque a composição apresenta, tal como na conceituação platônica, uma configuração simbólico-numérica que é a relação entre as três figuras humanas em destaque. Observe-se que esta relação é indicada pelo próprio dístico, “A poesia abandona a ciência a sua própria sorte”, uma vez que um abandono somente pode se dar em função de uma relação. O dístico, porém, indica apenas a relação entre poesia e

ciência, onde a primeira é representada pela figura com o instrumento de cordas, e a segunda pela figura humana nua sobre a estranha máquina. O terceiro elemento que integra a relação trata-se da figura com características sacerdotais que observa a cena sobre uma plataforma. Considerando que Jorge de Lima foi poeta, médico e místico, a equação se torna um tanto mais evidente, pois, se é a Trindade um arquétipo, e se é o inconsciente humano que retém as estruturas arquetípicas universais, logo se percebe que Jorge de Lima, como é natural na arte e na filosofia, representa a si ao representar um mundo. A propósito, o desdobramento do *uno*, que é também o do Pai, parece ocorrer da seguinte forma na fotomontagem: o *uno*, representado pela figura sacerdotal, simboliza a própria religião, enquanto sistema simbólico que tem como finalidade genuína a religação do ser humano com sua potência divina. Entretanto, como se viu, o *uno*, ou o Mundo do Pai, somente se sustenta enquanto o homem não é capaz de questionar a natureza das coisas, o que, por sua vez, é inerente à filosofia e, portanto, à ciência. Assim, o *outro* em relação ao *uno*, que deriva do questionamento, é logicamente a ciência, representada pela figura desnuda sobre a estranha máquina. Percebe-se assim, tal como no desdobramento platônico entre o *uno* e o *outro*, que a tensão entre religião e ciência se encontra aí representada. A indicação, porém, de que fora a ciência abandonada pela poesia, e não pela religião, atenua a tensão iniciada com a oposição lógica. Deste modo, entende-se que o terceiro elemento, aquele que completa a Trindade, é a poesia. Esta que aqui será observada de modo mais detalhado.

### ***A poesia e o violino***

Na fotomontagem, a figura masculina que representa a poesia está elegantemente vestida e traz consigo um instrumento de cordas friccionadas que possui características semelhantes às de exemplares anteriores ao século XVII, encontrados na família de violinos e violas de gamba. Deve-se ressaltar, porém, que o instrumento, tal como representado na imagem, não possui um correspondente organológico fiel, de modo que se pode admitir tratar-se de uma representação livre e até mesmo antiquada do violino. Sabe-se que a aproximação entre música e poesia é uma das marcas do Simbolismo enquanto movimento, em que os poetas buscaram a elevação da poesia à condição de música (ILLOUZ, p. 274). O que talvez se explique pelo fato de que estes poetas teriam percebido a Música como a mais subjetiva das Artes, portanto, a mais propícia ao atingimento do espírito. Com efeito, a música está no centro do que buscavam os simbolistas, o que se pode constatar tanto através dos recursos empregados no intuito de conferir uma certa ilusão

sonora através dos poemas, quanto nas recorrentes citações explícitas aos instrumentos musicais. Neste sentido, faz-se oportuno observar que na fotomontagem a imagem do instrumento musical remete propriamente à música, o que é reforçado pelo dístico que cita expressamente a poesia, a qual, segundo os simbolistas – e Jorge de Lima foi um deles – subsiste intrinsecamente ligada àquela.

Especificamente sobre os instrumentos de cordas, estes geralmente simbolizam relações interdimensionais, e as entre o céu e a terra. No Hinduísmo Sarasvati, a deusa da sabedoria, da música e das artes, que é também a personificação da Palavra e do som criador, é representada com uma vina, e se diz que é justamente através das vibrações sonoras da vina que Narada Muni atravessa mundos e dimensões. Na tradição chinesa, o alaúde primitivo era tocado com o objetivo de acalmar os ventos e reduzir o excesso de *yang*. E Calisto II de Constantinopla disse que um tocador de cítara deveria ser tomado como exemplo, onde “a cítara é o coração, as cordas são os sentidos, o tocador a inteligência, e o arco a lembrança de Deus” (CHEVALIER e GHEERBRANT, p. 552). A harpa, do mesmo modo, carrega um sentido tanto divino quanto terreno, sendo na Mitologia Nórdica por vezes representada como uma metáfora da própria vida, na qual se compara a moldura de madeira e a tripa de lince aos instintos materiais, e as vibrações emitidas às aspirações espirituais, em que estas somente devem soar harmoniosas através da adequada regulação de todos os aspectos do ser, o que por sua vez significa o equilíbrio pessoal e o domínio de si (BECKER, 1999, p. 146). Por outro lado, a lira, que segundo os gregos foi inventada por Hermes e é o instrumento de Apolo e Orfeu, é o legítimo símbolo do poeta, sendo, ao mesmo tempo, o símbolo da harmonia cósmica, com o auxílio da qual Anfião teria construído os muros de Tebas (CHEVALIER e GHEERBRANT, p. 553). No contexto da iconografia cristã, por volta do Sec. II, Clemente de Alexandria estabeleceu a lira como um dos símbolos que poderiam integrar os selos dos cristãos, de modo que, posteriormente, o instrumento passou evocar a polaridade ativa da união com Deus (GREGORI, 2014, p. 82) (CHEVALIER e GHEERBRANT, p. 553).

Considerando o instrumento da fotomontagem como uma representação livre do violino, é interessante observar que se trata este de um distinto integrante da família de cordas, o qual pode ser destacado tanto como componente de uma orquestra quanto como instrumento solo (AUSONI, 2005, p. 84). Ao que tudo indica, foi desenvolvido na Itália em meados do século XVI através do aperfeiçoamento de instrumentos como a *lira da braccio*, a *viella* e a *viola da braccio*, e alcançou, logo na primeira metade do século XVII, um lugar de prevalência na música instrumental, desempenhando, por isso, particular relevância no desenvolvimento das

estruturas barrocas formais, especificamente a sonata, o concerto e a sinfonia (AUSONI, 2005, p. 84). No século XVIII, o violino protagonizou a trajetória composicional do Ocidente através de grandes compositores e músicos que se dedicaram à exploração de seu timbre e expressividade, o que, muito provavelmente, foi fundamental para o desenvolvimento da dimensão solista do instrumento por Paganini (1782-1840). Destarte, a partir do romantismo, e depois no contexto dos novos conceitos harmônicos iniciados com o século XX, o violino manteve, naturalmente, o equilíbrio entre sua tendência ao virtuosismo e sua potencialidade expressiva inovadora (AUSONI, 2005, p. 84).

Além disso, este encantador cordofone de arco pode ser observado em sentido esotérico de maneira análoga ao que disse Calisto II acerca da cítara. Aliás, há, na própria estrutura interior do violino, um pequeno cilindro de madeira posicionado entre os dois tampos denominado “alma”, e que, ao que tudo indica, tal nomenclatura se deu justamente por conta da função de modulação vibracional proporcionada por este elemento (BRITO & BRITO, 2009, p. 6). Quanto à madeira utilizada para a confecção do corpo, esta deve possuir características que permitam uma adequada propagação do som agudo emitido pelo cordofone, e, para isto, leva-se em consideração propriedades como densidade, elasticidade e dureza (BRITO & BRITO, 2009, p. 4). As quatro cordas, por sua vez, geralmente de aço e afinadas em quintas (Sol, Ré, Lá e Mi), emitem, evidentemente, diferentes frequências. O arco, por fim, que possui fios de crina de cavalo, é o dispositivo através do qual a força impulsiva é exercida sobre as cordas, proporcionando o atrito que produz as vibrações e o som emitidos pelo conjunto (BRITO & BRITO, 2009, p. 3). Através disto, pode-se dizer que o corpo de madeira representa, por suas propriedades adequadas à propagação, o céu e a terra, entre os quais encontra-se aprisionada, em meio ao espaço vazio, a alma. A atuação do arco sobre as cordas é como se fosse a atuação do espírito que busca a libertação da alma, que alquimicamente se dá através do processo quaternário<sup>4</sup>, que estaria representado pela vibração das quatro cordas, e, por fim, o som produzido é o espírito que se projeta em direção ao divino. Isto posto, observa-se que o instrumento parece integrar o vestuário da figura masculina, de modo que se tem a impressão de que é a continuidade de uma gravata. Por outro lado, por estar posicionado ao torso e em contraste em relação ao restante da vestimenta, parece também aludir à estrutura óssea, como em uma chapa de radiografia. Deste modo, seria como se fizesse analogia a uma coluna vertebral, o que, a seu turno, indica que é este um

4. Nigredo, Albedo, Citrinitas e Rubedo, ou segundo Heráclito: melanosis (enegrecimento), leukosis (embranquecimento), xanthosis (amarelecimento), iosis (enrubescimento). “A divisão do processo em quatro fases era chamada ‘a tetrameria da filosofia’” (JUNG, 1990, p. 241).

componente essencial da constituição que se apresenta, no caso, a poesia, o que, de modo ainda mais simbólico, poderia significar que é a música o que estrutura a poesia – a “sublime música”, diria Jorge de Lima –, e, do mesmo modo, é a poesia o que solidifica a música.

Além disso, esta representação limiana da poesia tem como base uma figura masculina, o que é um tanto incomum. De qualquer modo, esta é uma questão que demanda um despojamento material, uma vez que, em sentido místico, qualquer discussão que pretenda considerar a questão masculino-feminino em sentido biológico, justamente por isso, desligou-se do sentido original que envolve este princípio. Não obstante, pode-se dizer que, em sentido gnóstico, o masculino emite a força da vida, e está sujeito à morte. Entretanto, de modo complementar, o feminino carrega e anima a vida. Neste sentido, o simbolismo bíblico de Eva como proveniente de Adão pode significar que “o elemento espiritual está além do elemento vital”, e que o “vital é anterior ao espiritual” (CHEVALIER e GHEERBRANT, p. 589). Espiritualmente, portanto, a dualidade é entre dádiva e receptividade, o que se distancia, em essência, da distinção sexual a qual tanto se enseja historicamente (CHEVALIER e GHEERBRANT, p. 589). É adequado, portanto, levar-se em consideração que, em sentido oculto, esta é uma distinção que se baseia, mais que qualquer coisa, no *Princípio da Polaridade*, através do qual se diz que tudo é Duplo, tudo tem dois polos, todas as verdades são meias verdades, e todos os paradoxos são reconciliáveis (*O CAIBALION*, 2018, p. 24). Masculino e feminino são, segundo este princípio, graus diferentes de uma mesma natureza, tal como uma temperatura fria ou quente indicadas por um termômetro. Seria o mesmo que dizer, tal como Jung, que *anima* e *animus* precisam estar em equilíbrio para que possa ocorrer o *processo de individuação* e se chegue ao *self*, onde há, tal como no processo místico, uma integração entre alma e espírito, ou consciente e inconsciente (JUNG et al., 2008, p. 261). Assim, quando Jorge de Lima representa a poesia através de uma figura masculina que traz consigo um instrumento de cordas, tem-se algo tão profundamente simbólico que, mesmo diante de um esforço interpretativo, tende a permanecer misterioso. O que, aliás, parece ocorrer por conta de uma necessidade de *intuição*, no sentido bergsoniano do termo, em que se faz necessário transcender os conceitos para que o espírito trabalhe adequadamente (BERGSON, 2006, Cap. IV). Fazendo isto ainda mais sentido à medida que se leva em consideração que a fotomontagem é uma técnica que convoca um exercício intuitivo, através do qual se pode dizer que as composições se formam, primordialmente, por uma ação direta do espírito.

Em meio a isso, faz-se necessário aqui ressaltar que o presente artigo é um pequeno recorte de uma análise que integra o terceiro capítulo da

dissertação de mestrado *Simbologia e misticismo nas fotomontagens de Jorge de Lima (1943)*, na qual são analisados, de maneira pormenorizada, todos os elementos que compõem a referida fotomontagem. Sendo assim, e no intuito de tornar mais sólida e evidente a relação trinitária percebida no interior da composição, reproduzir-se-á resumidamente as impressões obtidas, de todos elementos, que integram o desfecho da análise.

Pode-se dizer, então, que a fotomontagem que recebe o dístico “A poesia abandona a ciência à sua própria sorte” expressa uma legítima Trindade, e que através dos vestígios observados, apresentou-se uma possibilidade um tanto verossímil, que, como se viu, perfaz-se numa narrativa que demanda um despojamento material através do qual se pode dizer que o pontífice representa o *vortex* da substância divina de onde emana a energia cósmica vital. Ele observa a cena passivamente, como se o que visse não fosse qualquer novidade, precisamente porque o que ocorre é apenas um momento comum do processo cíclico, alquímico, cósmico e divino, portanto inevitável, pelo qual a humanidade está destinada a atravessar. Assim, o pontífice, através do profuso simbolismo de suas vestes, é também uma representação do conhecimento esotérico, e, tal como o quinto arcano do Tarô, a fonte dos *Mistérios*, que se revela aos que se dispuseram a compreendê-la, ou seja, aos iniciados. Isto, porém, trata-se do exercício de determinação mais árduo dentre todos os que possam se apresentar ao espírito humano, e deve-se observar que foi justamente através da busca pelo aperfeiçoamento de si mesmo e do mundo que o homem desenvolveu a ciência. Esta, porém, se representa aprisionada por seus próprios feitos, representando a negação, e a vã tentativa de destruição da *Ordem Universal*. Contudo, contrariando a narrativa de uma ordem divina punitiva, e exaltando a *Kénosis*, e, portanto, o “Mundo do Filho” e o desdobramento do *Uno*, observa-se uma ciência que recebe a “coroa da vida”, a libertação da alma, a dissolução do peso por seus erros e recompensa pelo seu esforço. Aqui se percebe que o cristianismo de Jorge de Lima parece se ter desenvolvido através de uma visão de plena compaixão, algo na linha do “amor místico” descrito por Bergson. Ora, a ciência é essencialmente humana, e isto a faz precária, falha e imperfeita. Ela é o próprio *dois* em relação ao *Uno*, a própria humanização do divino, e a replicação da oposição do Filho ao Pai, de modo que esta sua condição primordial está expressa pela nudez. A nudez, que, aliás, demonstra que a própria essência humana e, portanto, divina, da ciência, permanece intacta, como um núcleo que resguarda a verdade, o que se configura como uma autêntica *Nuda Veritas* moderna. Isto porque, ao que parece, uma suposta confiança na *Ordem*, ou, para usar um termo indiano, no *dharma*, fez que com que Jorge de Lima tenha percebido que, ainda que a ciência tenha possibilitado coisas terríveis,

não poderia ser diferente, pois, em sentido místico, se entende que as coisas acontecem para que se cumpra uma suposta *Ordem*. Por outro lado, a crítica é também implícita, já que a condição aprisionada da ciência denota uma limitação auto imposta quando se tem como único objetivo o “progresso” material. A figura aprisionada por um leito mecanicamente ilógico evidencia que o desenvolvimento de apenas um dos lados da *Polaridade* conduz à extinção da essência de si. Luz e sombra precisam existir para que haja equilíbrio, ou, como diria Jung, para que ocorra o processo de individuação, ou, ainda, conforme a doutrina Hermética, para que se reconciliem os paradoxos. Isto, porém, parece ter sido em algum momento negligenciado pela ciência, o que acabou por resultar na morte de seu polo humano. De qualquer forma, a morte da ciência parece significar a transmutação da alma, pois, ainda que o corpo permaneça preso à máquina, os pássaros e a coroa indicam a ascensão do espírito. Isto, aliás, faz ainda mais sentido quando se percebe que a plataforma sobre a qual se encontra o pontífice se reconhece como *bema*, o Tribunal de Cristo descrito no *Apocalipse*, de onde todos serão recompensados e homenageados. A nudez da ciência aprisionada, deve-se dizer, contrasta com a vestimenta elegante da poesia, que representa a inteireza adquirida através do caminho espiritual, bem como se opõem as imagens simbólicas da crueza do conhecimento científico, que demanda a exposição, e da necessidade lírica da sofisticação e da beleza, que exige revestimento. E tal como o Espírito Santo, que é o *três* e a dissolução do conflito entre o *dois* e o *uno*, a poesia é o que equilibra a equação, proporcionando a síntese perfeita, pois o divino aí está em exaltação, o que é representado pelo violino, que, como visto, simboliza uma relação interdimensional entre o céu e a terra, além de evocar a ideia da Lira, que é, a um só tempo, o símbolo do poeta e a representação da polaridade ativa da relação com o divino. Note-se ainda que, por ser o violino um instrumento que traz em sua própria constituição física uma alusão aos aspectos físico, anímico e espiritual, pode-se dizer que isto significa que Jorge de Lima viu na música, tal como um autêntico simbolista, o aspecto essencial da poesia, sem o qual ela não seria o que é, tampouco teria o alcance que tem. A vestimenta elegante mas sem muitos detalhes, e uma das mãos posicionada atrás das costas como num gesto cavalheiresco, expressa um meio-termo entre a exposição e o ocultamento, e sugere uma conduta adequada perante o caminho espiritual, uma vez que o violino em contraste remete ainda à interioridade, e assim indica o conhecimento dos *mistérios*. Como se viu, o abandono indicado pelo dístico parece surgido de uma necessidade cíclica, ao mesmo tempo em que remete à necessária e inevitável morte de Jesus para que houvesse a descida do Espírito Santo, que “coroa a obra da salvação”. E, ainda, neste contexto,

as pirâmides sugerem se estar diante de uma representação do processo alquímico espiritual, já que é justamente através de uma pirâmide que se resolve uma equação considerada impossível. Problema este, o da quadratura do círculo, que na pirâmide é solucionado através da elevação, dada pela união das quatro faces triangulares que simbolizam a fusão dos quatro elementos através da qual se chega ao éter, e, justamente por isso, simboliza a reunião da matéria em favor do espírito. Ao final, se vislumbra uma Trindade lógica e compassiva, que se desdobra da oposição entre ciência e religião e é sublimada pela poesia. A poesia, que para salvar a ciência, a abandona, para que a própria transcenda seus limites, e para que a mesma se reencontre, e, por si, retorne, e que, a cada retorno, se conheça um pouco mais humana, menos mecânica, e se pretenda cada vez mais íntegra, tal como a própria poesia, que é a raiz e o fruto da reconciliação dos opostos, a plena integração entre saber divino e pensamento humano, entre palavra e música, e entre espírito e matéria.

## Referências

- A Pintura em Pânico*: fotomontagens Jorge de Lima. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010. 136 p. Ilustrado. Capa dura. Exposição realizada entre 15 de março e 02 de maio de 2010.
- AUSONI, Alberto. *La musica*. Milano: Modadori Electa, 2005.
- BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Edwino Royer. São paulo: Paulus, 1999.
- BERGSON, Henri. *O Pensamento e o Movente*: Ensaio e conferências. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BRITO, Armando A. S.; BRITO, Andrea S. S. Os Materiais & os Instrumentos Musicais. I - O Violino: A sublimação da madeira. In: *Ciência & Tecnologia dos Materiais*, vol. 21, n. 3-4, p. 48-57, 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.mec.pt/pdf/ctm/v21n3-4/v21n3-4a09.pdf>>. Acesso em: 03 jun. 2020.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Obra poética de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Getúlio Costa, 1949.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- EVANS, David. *Photomontage*. Grove Art Online, 2003. Disponível em: <<http://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000067233>>. Acesso em: 07 jun. 2020.

JUNG et al. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JUNG, Carl Gustav. *Interpretação psicológica do dogma da trindade*. Tradução de Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2013.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e Alquimia*. Tradução de Maria Luíza Appy, Margaret Makray, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1990.

MATANGRANO, B.; ILLOUZ, J. N. Entrevista sobre o Simbolismo e o Decadentismo com Jean-Nicolas Illouz. *Non Plus*, v. 5, n. 10, p. 273-279, 11 abr. 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/130956/127432>>. Acesso em: 03 jun. 2020.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PIO XII, Papa. *Sempiternus Rex*. Roma, 1951. Disponível em: <[http://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf\\_p-xii\\_enc\\_08091951\\_sempiternus-rex-christus.pdf](http://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_08091951_sempiternus-rex-christus.pdf)>. Acesso em: 03 jun. 2020.

PLATÃO. Diálogos V. *VIII Parmênides - Filebo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes, Universidade Federal do Pará, 1974.

SACCHETTIN, Priscila. *A pintura em pânico: fotomontagens de Jorge de Lima*. Tese (Doutorado em História da Arte). Unicamp, Campinas: 2018. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/331878>>. Acesso em: 03 jun. 2020.

TRÊS INICIADOS. *O Caibalion: estudo da filosofia hermética do antigo Egito e da Grécia*. Tradução de Rosabis Camaysar. São Paulo: Pensamento, 2018.

VALMIKI. *Ramayana*. Tradução de Eleonora Meier, 2015.

# A iconografia musical de Portinari em números

Pablo Sotuyo Blanco

## ***Introdução***

Durante o 5º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, em 2019, o Projeto nacional de indexação, catalogação, pesquisa e divulgação do patrimônio iconográfico musical no Brasil (o nosso RiDIM-Brasil) apresentou à comunidade o Catálogo Antológico de Iconografia Musical dedicado ao premiado fotógrafo brasileiro José Guilherme Couto de Oliveira, mais conhecido no meio da fotografia artística nacional como Zegoli (1949-).<sup>1</sup> Com esse primeiro volume inaugurávamos uma série de catálogos dedicados à iconografia musical que o RiDIM-Brasil então se comprometeu a promover, produzir e publicar bienalmente em formato de livro digital (com ISBN) e acesso gratuito, no intuito de reforçar a promoção dos objetivos do referido projeto nacional: indexar, catalogar, pesquisar e divulgar o patrimônio iconográfico musical localizado no Brasil.

Assim sendo, apresentaremos aqui alguns dados preliminares extraídos da iconografia musical produzida pelo destacado artista brasileiro Cândido Portinari (1903-1962) a quem pretendemos dedicar o segundo volume dessa mesma série, a ser apresentado ao público durante o 6º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, que será realizado nas instalações da UNICAMP em 2021.

## ***Por que Portinari?***

Dentre os diversos artistas visuais com produção significativa em iconografia musical no Brasil, Portinari é um dos muito poucos que contam com catálogo *raisonné* da sua obra.<sup>2</sup> Além disso, talvez seja o único cuja produção iconográfica musical resulte significativa tanto do ponto de vista qualitativo quanto quantitativamente, nisto se destacando do restante dos autores presentes nos registros da BD RiDIM-Brasil.

A escolha por um autor com catálogo *raisonné* concluído para desenvolver o próximo catálogo de iconografia musical se fundamenta na necessidade de testar a capacidade do RiDIM-Brasil em explorar as diversas possibilidades de catálogos propostas em 2019. Tendo iniciado a referida série com um catálogo antológico, no qual as imagens foram selecionadas especialmente pelo autor, incluindo boa parte da descrição

1. Cf. Sotuyo Blanco, 2019.

2. Os outros dois artistas que até a data possuem tal recurso informacional relativo à sua obra são Eliseu Visconti e Tarsila do Amaral.

técnica e informações relativas ao conteúdo de cada item incluído, cabe-nos agora testar a modalidade *opera omnia* de caráter autoral. No futuro testaremos a potencialidade do processo de realização destes catálogos como estímulo para o mapeamento da produção visual de artistas cujos inventários (ou a falta deles) não refletem a qualidade, a importância ou o alcance da sua valiosa produção artística e cultural, assim se constituindo em ação emergencial e urgente na salvaguarda do patrimônio artístico e cultural no Brasil.

Como afirmamos acima, entre os autores que contam com catálogo *raisonné* no Brasil, enquanto o de Eliseu Visconti contabiliza um total de 1138 itens<sup>3</sup> e o de Tarsila do Amaral, um total de 2015 itens<sup>4</sup>, a produção autenticada de Portinari alcança o surpreendente total de 4991 itens.<sup>5</sup> Assim, tomados esses três catálogos, os quase 5000 itens de Portinari correspondem a quase 61% do total (Gráfico 1).

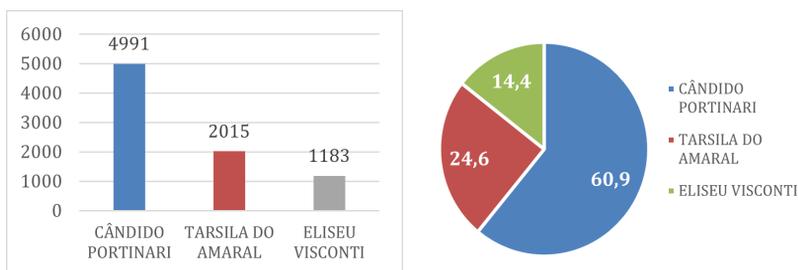


Gráfico 1. Valores nominais e percentuais da produção iconográfica dos três artistas. Elaborado pelo autor.

Nesse total de 4991 itens catalogados pelo Projeto Portinari, até o momento conseguimos identificar 366 itens cujas representações são relativas às práticas culturais musicais, o que, por si só, é um volume importante de tempo e esforço dedicados à consideração e aproveitamento visual de diversos aspectos das práticas culturais relativas à música, assim totalizando pouco mais de 7% do total da produção iconográfica do autor (Gráfico 2).

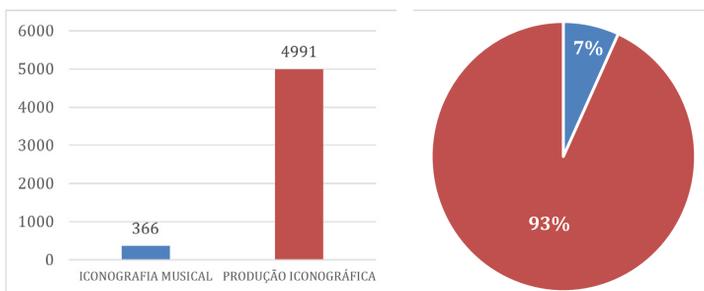


Gráfico 2. Valores nominais e percentuais da produção iconográfica (musical e geral).  
Elaborado pelo autor.

Essa produção iconográfica, tanto geral quanto musical, se distribuiu ao longo das décadas segundo exposto no Gráfico 3. Assim, as relações percentuais nominais incluídas no Quadro 1 permitem identificar curvas semelhantes para a evolução de ambos conjuntos iconográficos, concentrando a maior parte da produção (geral e musical) nas décadas de 1940 e 1950.

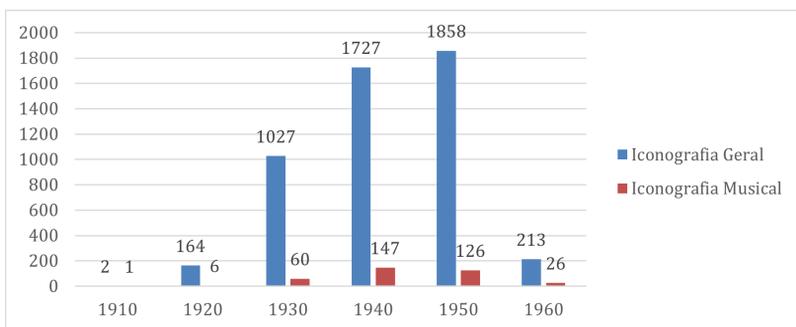


Gráfico 3. Valores nominais da produção iconográfica (geral e musical) por décadas.  
Elaborado pelo autor.

DÉCADAS	GERAL	IM	$\Delta(G-IM)$	%A	%B
1910	2	1	1	50	0,3
1920	164	6	158	3,7	1,6
1930	1027	60	967	5,8	16,4
1940	1727	147	1580	8,5	40,2
1950	1858	126	1732	6,8	34,4
1960	213	26	187	12,2	7,1

Quadro 1. Valores nominais da produção iconográfica por décadas e sua relação percentual. Elaborado pelo autor (%A = % da IM na GERAL; %B = % da IM nela mesma).

Nesse contexto, deve-se notar que a produção iconográfica musical na obra de Portinari tem o seu primeiro exemplo na década inicial da sua carreira artística. E não poderia ser diferente, pois a identificação da música entre as práticas culturais representadas na obra de Portinari, assim como o reconhecimento do seu valor cultural tem raízes na família do artista: o seu pai era tubista na banda musical Carlos Gomes. Assim, como presumível homenagem não apenas à instituição musical na qual seu pai desenvolvia sua musicalidade, quanto também ao famoso compositor campinense que ganhou fama internacional para morrer doente longe da sua terra natal, foi que Portinari produziu a sua primeira iconografia musical, facilmente localizável na BD do nosso projeto com o identificado RIDIM-Brasil 48 (Figura 1).

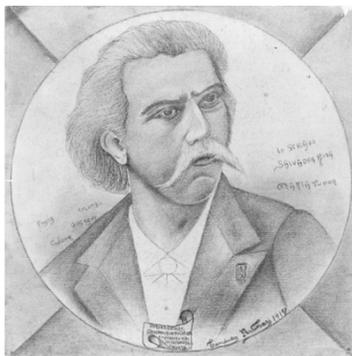


Figura 1. Portinari, Retrato de Carlos Gomes (1914, carvão sobre papel, 43x42 cm). Projeto Portinari.<sup>6</sup>

## ***A iconografia musical de Portinari em números e percentuais***

O total preliminar de 366 iconografias criadas por Portinari que nos ocupam neste texto, podem ser observadas e discriminadas segundo diferentes análises, podendo, para isso, utilizar critérios taxonômicos, tipológicos, temáticos, geográficos, sociológicos, antropológicos e musicais (tanto musicográficos quanto organológicos), dentre outros. Das resultantes quantitativas na aplicação de cada um desses critérios poderemos extrair os fundamentos de uma avaliação interpretativa inicial dessa iconografia musical, do seu criador assim como da relação entre ambos. Finalmente tentaremos realizar a interpretação “cruzada” dos dados assim obtidos no intuito de ampliar e aprofundar o conhecimento iconológico musical dessa produção, quantitativamente contextualizada.

6. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/474>>.

### a) Das tipologias e suas relações funcionais

Do ponto de vista tipológico, a ampla maioria dos itens que nos ocupam se distribuem entre pinturas (49,7%) e desenhos (47,7%), havendo ainda gravuras (1,1%), murais (1,1%), um conjunto de azulejos (0,3%) e um vitral (0,3%). Essa ampla maioria de pinturas e desenhos parece indicar que Portinari preferia essas maneiras de expressão plástica quase que por igual (Gráfico 4).

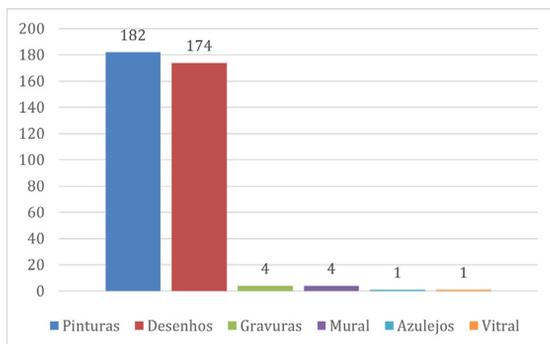


Gráfico 4. Valores nominais dos tipos de itens na iconografia musical. Elaborado pelo autor

No entanto, quando consideradas as relações funcionais entre as fontes visuais no processo criativo, isto é, quais itens correspondem a versões preliminares ou definitivas das obras, percebe-se uma significativa diferença de quase o dobro na proporção entre ambas, evidenciando que, diferentemente de outros artistas, Portinari produziu um volume relativamente reduzido de versões preliminares. Por sua vez, quando comparados esses valores com os do Gráfico 1, fica evidente a mudança na relação quantitativa entre os tipos de itens utilizados por Portinari para transmitir a versão definitiva das suas ideias, sobretudo no que diz respeito a desenhos e pinturas. Ao desconsiderar os esboços, estudos, maquetes e outros itens cuja função é preparatória da versão definitiva das obras, a diferença quantitativa entre pinturas e desenhos não apenas fica mais evidente, mas também permite compreender as preferências pessoais do Portinari pintor sobre o desenhista (Gráfico 5).

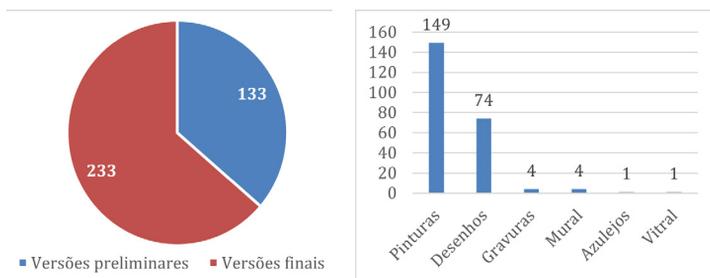


Gráfico 5. Quantidades de tipos de versões e tipos de itens nas versões finais. Elaborado pelo autor.

### *b) Das representações humanas*

Do ponto de vista das escolhas nas representações, Portinari parece preferir, nas suas produções iconográficas musicais, a inclusão de pessoas (ou figuras antropomorfas, em geral), a elas dedicando o 97% do total aqui estudado (Gráfico 6).

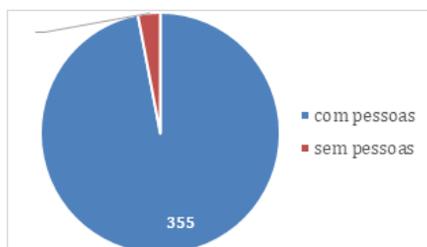


Gráfico 6. Valores nominais de iconografia musical com e sem pessoas. Elaborado pelo autor.

Do subtotal de 355 iconografias musicais que incluem representação de pessoas é possível observar que a maior parte são adultos (aproximadamente 70%), seguidos por significativa presença de infantes (pouco mais de 28%), sendo completado por uma ínfima quantidade de jovens (2%) como se expõe no Gráfico 7. Ainda, dessas mesmas pessoas representadas, 62% corresponde a homens, em torno de 29% são mulheres e pouco mais de 9% são figuras de gênero visualmente indefinido, segundo exposto no Gráfico 8.

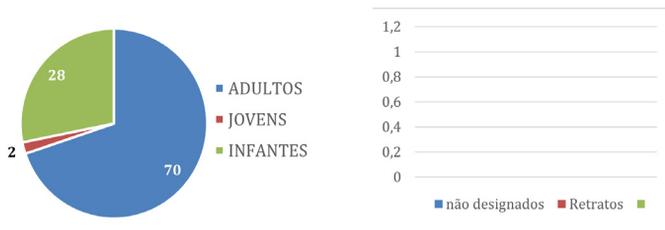


Gráfico 7. Valores percentuais e nominais de faixas etárias representadas. Elaborado pelo autor.

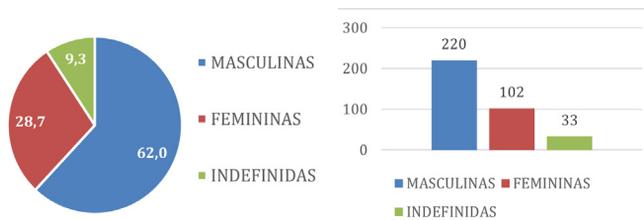


Gráfico 8. Valores percentuais e nominais dos gêneros das figuras representadas. Elaborado pelo autor.

### *c) Diversos aspectos culturais musicais representados*

No conjunto das figuras humanas presentes na iconografia musical de Portinari, no que diz respeito ao que parecem fazer na representação, enquanto mais de 36% parecem estar tocando algum instrumento, pouco menos de 30% estão dançando, aparentemente. Ainda, um pequeno grupo de quase 10% é constituído por pessoas quietas, posando em retratos. Os valores nominais desses três grupos são apresentados no Gráfico 9.

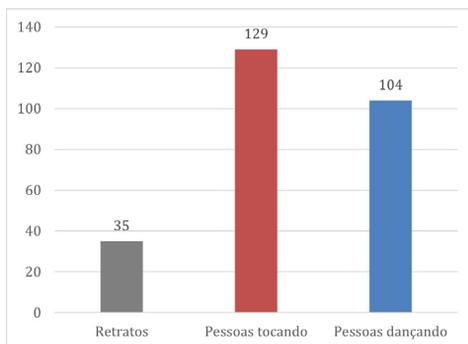


Gráfico 9. Valores nominais da iconografia musical com figuras humanas. Elaborado pelo autor.

Do ponto de vista musicográfico, do total da iconografia musical até agora identificada, apenas 14 itens contêm representação de notação musical (pouco menos de 4% do total), não sendo necessariamente legível e, na maioria dos casos, apenas uma alusão compreendida contextualmente.

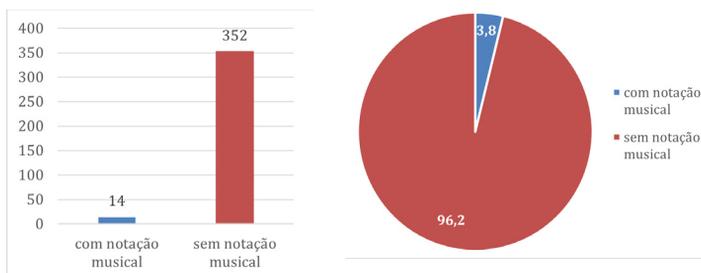


Gráfico 10. Valores nominais e percentuais da iconografia com e sem notação musical. Elaborado pelo autor.

Do ponto de vista organológico, mais da metade da iconografia musical inclui a representação de algum tipo de instrumento musical, assim completando 211 das 366 (quase 55% do total) segundo exposto no Gráfico 11.

Essa significativa diferença entre a presença de instrumentos e a ausência de referências a partituras ou partes pode ser compreendida em virtude do contexto da presumível recepção da prática musical na família Portinari. Sendo o seu pai, segundo já comentado, músico tubista da banda Carlos Gomes da cidade de Brodowski, a vivência do pintor parece ter estado mais fortemente marcada pelo fazer prático e performático da música do que pelos seus meios de transmissão escrita.

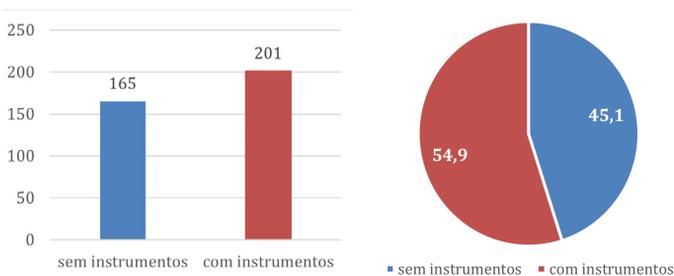


Gráfico 11. Valores nominais e percentuais da presença de instrumentos musicais. Elaborado pelo autor

Nesse subconjunto de iconografias que incluem instrumentos musicais pode ser identificado instrumentos das quatro principais classes organológicas: aerofones, cordofones, membranofones e idiofones, com ampla maioria de aerofones, completando quase 55% do total da produção iconográfica musical do autor. Esse predomínio dos instrumentos de sopro pode ser entendido, novamente, pela já comentada vivência da prática musical no seio familiar.

Por sua vez, segundo informado no Gráfico 12, a também significativa presença de cordofones (presentes em pouco mais de 20% das iconografias musicais), seguida pelos membranofones e idiofones (9,3% e 3% do total), pode ser interpretada em função das preferências socioculturais do autor na sua produção artística, com clara inclinação pelos aspectos populares da nossa cultura.

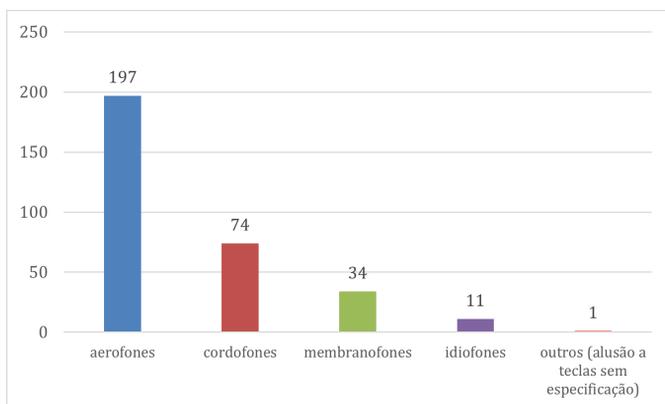


Gráfico 12. Valores nominais das classes organológicas representadas. Elaborado pelo autor.

Essa inclinação do Portinari pelos aspectos populares da nossa cultura, em termos organológicos, quando observada nos detalhes apresentados no Gráfico 13, parece se manifestar pela preferência da representação, em primeiríssimo lugar, do clarinete, do canto vocal, do violão ou viola caipira, e da flauta transversal ou do flautim, todos eles ultrapassando as 30 ocorrências. Em segundo lugar, pode-se identificar outro grupo de instrumentos incluindo a cuíca e o cavaquinho que, junto com os do tipo acordeão ou concertina e os do tipo trompete, corneta ou fliscorne, estão presentes em total de 10 a 15 cenas representadas.

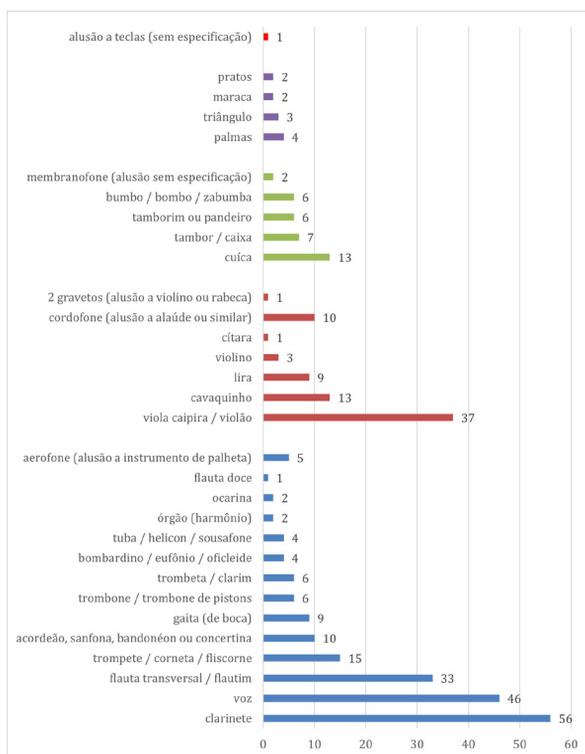


Gráfico 13. Valores nominais dos tipos instrumentais representados organizados por classes. Elaborado pelo autor.

No que diz respeito aos tipos de atividades vinculáveis à cultura musical, incluindo a representação da prática de gêneros musicais ou de festas e jogos (com presumível aproveitamento de aspectos musicais), o levantamento preliminar apresentado no Gráfico 14 permite identificar um predomínio da representação do corpo dançando, cantando ou participando de práticas musicais predominantemente populares, tais como bumba-meu-boi e cavalo marinho, frevo e carnaval, assim como em torno de rodas, cirandas e outras brincadeiras e jogos, notadamente infantis, nas quais não é raro observar a inclusão de movimentos de dança e canto grupal.

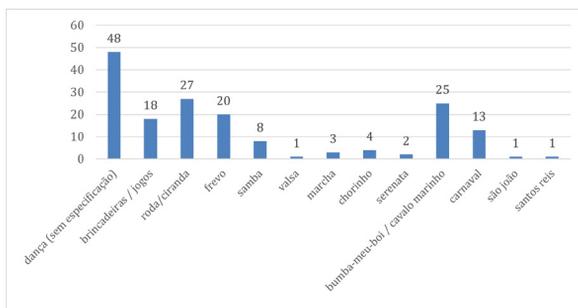


Gráfico 14. Valores nominais das atividades/gêneros/festas musicais representadas. Elaborado pelo autor

#### *d) Dos âmbitos culturais e institucionais de destino*

Dentre os vários âmbitos socioculturais aos quais foi dirigida a produção iconográfica musical de Portinari, se destacam, em ordem decrescente de ocorrências localizadas, a realização de espetáculos de balé (com aprox. 14%) e diversas publicações literárias (com pouco mais de 10%). Fora as antes referidas, constam também diversas obras dirigidas a instituições privadas (com pouco mais de 12% do total), diversos órgãos do poder público/político nacional ou internacional (em torno de 10%), completando a lista obras dedicadas a instituições religiosas e eventos diversos realizados em teatros, mas diferentes do tipo balé já referido (Gráfico 15). O Quadro 3 apresenta os detalhes e valores quantitativos da produção em cada um dos âmbitos aqui mencionados.

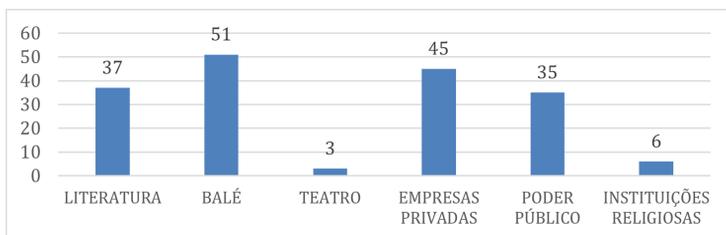


Gráfico 15 – Valores nominais da iconografia musical por âmbito cultural ou institucional. Elaborado pelo autor.

ÂMBITOS CULTURAIS/ INSTITUCIONAIS	IDENTIFICAÇÃO	IM
<b>LITERÁRIO</b>	Hans Staden	2
	Vera Kelsey	6
	José Lins do Rego (Revista O Cruzeiro)	4
	Augusto Frederico Schmidt	2
	Corrêa de Sá	1
	Carlos Lébeis	1
	Nicolás Guillén	1
	Machado de Assis	1
	Ribeiro Couto	1
	Manoel de Abreu	1
	Menotti Del Picchia	1
	André Maurois	1
	Cenas Brasileiras (Revista O Cruzeiro)	14
	Boletim Interamericano de Música	1
<b>BALÉTICO</b>	Iara	47
	Passacaglia	2
	Serenade	2
<b>TEATROS</b>	Eventos (congresso, encenação, baile de gala)	3
<b>EMPRESAS PRIVADAS</b>	Rádio Tupi do Rio de Janeiro	37
	Rádio Tupi de São Paulo	1
	Revista "O Cruzeiro", Rio de Janeiro	3
	Pampulha Iate Clube	3
	Braniff Linhas Aéreas	1
<b>PODER PÚBLICO</b>	Palácio Gustavo Capanema	24
	Nações Unidas	11
<b>INSTITUIÇÕES RELIGIOSAS</b>	Igrejas	5
	Seminário Arquidiocesano	1

Quadro 3. Detalhes nominais da iconografia musical por âmbito cultural ou institucional. Elaborado pelo autor.

Essa variedade de itens iconográficos completa cerca de 48% do total de iconografias musicais produzidas pelo autor, assim apontando a relevância deste subconjunto dentre os itens que aqui nos ocupam.

### *e) Da produção e dos destinos*

Do ponto de vista do percurso que a iconografia musical experimentou entre a sua produção e seu destino final, uma lista preliminar permite observar os alcances geográficos nesse processo. Assim, os detalhes coletados sobre os locais de produção, apresentados no Quadro 4, incluem diversos locais no Brasil e no exterior, todos testemunhos do percurso de vida do autor e suas diversas vicissitudes.

LOCAIS	TOTAL DE IM	SUBTOTAL DE IM	%
<b>Brasil</b>	<b>349</b>		<b>95,4</b>
Rio de Janeiro, RJ		315	86,1
Brodowski, SP		20	5,5
São Paulo, SP		7	1,9
Petrópolis, RJ		6	1,6
Belo Horizonte, MG		1	0,3
<b>Exterior</b>	<b>17</b>		<b>4,6</b>
EUA		9	2,5
Uruguai		3	0,8
Israel		2	0,5
Argentina		1	0,3
França		1	0,3
Num navio com bandeira da Itália		1	0,3
<b>TOTAL GERAL DE IM</b>	<b>366</b>		<b>100</b>

Quadro 4. Detalhes nominais da localização geográfica da sua produção iconográfica musical. Elaborado pelo autor.

No entanto, no que diz respeito ao usufruto da sua produção visual relativa à cultura musical em termos de acesso aos originais, os dados presentes no Quadro 5 permitem concluir que a grande maioria (quase completando 90% do total), infelizmente, por serem propriedade de colecionadores particulares, se encontram praticamente fora do alcance do povo que serviu de inspiração ao artista.

DESTINATÁRIOS	IM	%
Coleções Privadas	329	89,9
Instituições	34	9,3
Espaços públicos	3	0,8

Quadro 5. Detalhes nominais da iconografia musical por âmbito de destino. Elaborado pelo autor.

Tais as limitações às quais se submeteu um artista com o perfil ideológico de Portinari no exigente, restrito e por vezes excludente mercado das artes plásticas, com todas as e contradições decorrentes dessa relação.

### ***Considerações finais***

Tendo observado as diversas distribuições quantitativas da produção iconográfica musical de Portinari segundo os critérios explicitamente utilizados, a partir dos resultados assim obtidos até aqui, tentaremos, mesmo que preliminarmente, delinear possíveis considerações finais que nos ajudem a encerrar este estudo de maneira consistente.

Nesse sentido, os referidos resultados apontam que a iconografia musical de Portinari parece espelhar a conjunção estética do modelo de músico que o seu pai representou e da construção de uma narrativa visual de claro viés sociocultural popular. Se fossemos reunir as suas preferências majoritárias acima quantificadas nessa conjunção, pode-se afirmar que ela seria representada como pintura ou desenho, incluindo cenas de festa popular de rua, com pessoas adultas, majoritariamente do gênero masculino, tocando instrumentos (de sopro e/ou cordas dedilhadas entre os mais frequentes), cantando e/ou dançando, para o deleite privado de colecionadores particulares desses originais.

Ainda, apenas como mera especulação a ser melhor fundamentada, é possível considerar que Portinari, consciente das características socioculturais e econômicas do mercado em que ele se inseriu, tenha optado justamente em “lecionar” as elites que o financiavam através da denúncia de cunho social para isso se servindo da representação visual como instrumento “pedagógico”.

Cabe todavia, no futuro, discutir outros diversos aspectos desta produção, tanto no que diz respeito aos processos criativos, entraves e soluções técnicas e estéticas, quanto aqueles relativos aos vieses ideológicos assim como às diversas variáveis socioeconômicas em torno da produção iconográfica musical de Portinari, visando observar, avaliar e compreender a coerência e consistência do artista, do homem e da sua obra, no catálogo a ser publicado em breve pelo RIidIM-Brasil.

## Referências

PORTINARI, João Cândido; PENNA, Christina S. G. (org.). *Cândido Portinari*: catálogo raisonné. 5 vol. + CD-Rom. Rio de Janeiro: Projeto Portinari, 2004.

PROJETO PORTINARI. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/>>.

SOTUYO BLANCO, Pablo (org.) *Zegoli* (1949-). Catálogo Antológico de Iconografia Musical. Textos de Zegoli (José Guilherme Couto de Oliveira) e Pablo Sotuyo Blanco. Salvador: RIidIM-Brasil, 2019. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32252>>.

# O percurso artístico de Adele Naghel no Brasil (1882-1891)

Luciane Viana Barros Páscoa

## *Prólogo*

Entre os diversos artistas em trânsito na Amazônia oitocentista, podem ser encontrados os nomes de cantoras líricas, pianistas e empresárias que apesar de terem desenvolvido carreira estão hoje esquecidas. Dentre elas, chama a atenção a cantora Adele Naghel (1850-1891) por causa de sua interessante trajetória. Este artigo, motivado por uma fotografia de gabinete que retrata a artista, pretende reconstituir aspectos de seu percurso como cantora e empresária de companhias líricas de ópera e operetas, além de apresentar algumas características da condição social das mulheres no teatro musical e consequente discussão sobre música e gênero.

A pesquisa foi realizada em jornais periódicos disponíveis na base de dados da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, somados às informações encontradas nos estudos musicológicos de Márcio Páscoa (2000, 2006 e 2009) que trouxeram à luz a vida musical e operística no Norte do Brasil. Fundamentam ainda essa reflexão os trabalhos de Erwin Panofsky (2014), Annateresa Fabris (1983), John Rosselli (1995), Judith Tick (2000), Ruth Solie (2000) e Liliane Ferreira (2017), entre outros.

Os estudos feministas começaram a emergir nos estudos de música na década de 1970, como um ramo da musicologia tradicional destinada a ampliar o campo de visão da disciplina para incluir as mulheres. Seu objetivo era localizar mulheres musicistas esquecidas na tradição europeia, disponibilizar suas obras para publicação e gravação e estudar seu papel na história da música como é entendida atualmente. Para Ruth Solie (2001), estes projetos logo desenvolveram uma vantagem crítica, no entanto, os pesquisadores se conscientizaram das maneiras pelas quais a experiência dessas artistas desafiava os paradigmas histórico-musicais reinantes de gênero, periodização e local e prática da performance.

Os padrões de acesso à educação musical e esferas profissionais separadas entraram em foco, através dos quais os papéis de gênero e valores sociais existentes foram inevitavelmente impressos nas atividades musicais das mulheres. Além disso, surgiram questões sobre a relação entre o sucesso e a distinção musicais contemporâneos e a grande tradição transmitida ao final do século XX. Essas questões, por sua vez, levaram, como em outras disciplinas, como literatura e história da arte, ao exame crítico da formação do cânone, dos conceitos de talento e gênio e dos padrões dominantes de valor estético (SOLIE, 2001).

Nesse sentido, considera-se pertinente a recuperação de dados biográficos e da trajetória de artistas do teatro musical em trânsito no Brasil, sobretudo mulheres. As fontes primárias informam que as mulheres participaram integralmente das companhias artísticas e que enfrentavam o desafio de longas viagens para poderem se dedicar à carreira musical.

Naghel circulou mais intensamente entre o Norte e o Nordeste do Brasil, fixando-se em Belém<sup>1</sup>, onde chegou pela primeira vez em 1884 depois de uma estada em São Luiz<sup>2</sup>.

Segundo Páscoa, o ressurgimento dos espetáculos de ópera em Belém na segunda metade da década de 1880 depois de alguns anos de lapso, se deve a Adele Naghel. Ao permanecer no Brasil, associou-se a diversos artistas para trabalhar em récitas concertantes e em espetáculos de variedades (PÁSCOA, 2009a, p. 29).

### ***Imagem, profissão e gênero***

O registro fotográfico de Adele Naghel, que aqui se apresenta, foi realizado pelo fotógrafo italiano C. Rinaldi, no seu estúdio em Brescia por volta de 1880 e certamente antes de a artista viajar para o Brasil (Figura 1).

Trata-se de uma fotografia de gabinete que representa a cantora em trajes de cena, no estúdio. Os aspectos formais revelam uma composição que segue a estética oitocentista: inclinação da cabeça em diagonal e olhar para um ponto fora do eixo fococentral, pernas cruzadas, panejamentos do vestido estudado e em sobreposições com ênfase nos volumes, contrastes com os adereços.

O traje certamente é de figurino de opereta, e seu gestual altivo expressa certa ousadia diante dos códigos de vestir da época: é possível entrever parte das pernas da cantora, o que foi cuidadosamente estudado na composição da cena.



Figura 1. Adele Naghel. Foto de C. Rinaldi. Brescia/Itália, c.1880. Fonte: PÁSCOA, Márcio. *Cronologia Lirica de Belém*. Belém: Associação de Amigos do Theatro da Paz, 2006, p. 54.

O vestido possui uma fenda lateral ousada, um decote ombro a ombro com aplicação de rendas e a cantora está com os braços nus, numa postura em *mise-en-scene*. Os tecidos utilizados reforçam os aspectos de contraste da fotografia. Naghel veste botinas no estilo Luiz XV de salto quadrado, muito comuns na década de 1870.

Trata-se de um traje completo de baile: vestido de mangas curtas, colo desnudo, saia bem detalhada e com camadas, possui uma cauda com uma fenda lateral (comum num figurino de cena, pela ousadia). No decote, há uma aplicação floral e no cabelo, um penteado dos anos

1880, com arranjo. Também usa uma gargantilha com fita no pescoço, além de braceletes e anel. Um traje de gala, entre 1877 e 1882, costumava ser cortado em um ponto muito baixo nas costas e na frente, com uma curvatura alta sobre os quadris nas laterais. Um decote baixo na frente estava na moda para vestidos de noite no final da década de 1870 (SESSIONS, 2020).

O enquadramento com eixo diagonal é nítido e o cenário de fundo é iluminado, mas propositalmente desfocado, para obter a atmosfera pictorialista (FABRIS, 1993, p. 15). Como complemento da composição, há uma cadeira, na qual a artista está sentada, ao lado de uma mesinha, com um vaso. A postura ousada de Adele Naghel na fotografia reflete sua atitude diante da vida e da arte.

É instigante perceber que a artista conseguiu se recompor após a perda do marido e reorganizar a própria companhia lírica. Poderia ter simplesmente retornado à Itália. Houve vários percalços, companhias organizadas e dissolvidas, mas observa-se em seu percurso uma resistência e disposição para o trabalho no teatro musical. Não havia constrangimento para ela em ser empresária teatral num ano e no outro integrar uma companhia dramática ou lírica, como contratada, para então, mais adiante, reorganizar seu próprio grupo. Sua passagem pelo Norte incitou o gosto pelo lírico e a movimentação do teatro musical na segunda metade da década de 1880.

A organização de uma companhia lírica era uma tarefa complexa e exigia do empresário uma série de habilidades, contatos e persuasão. Cabia a ele contratar os artistas e a equipe de apoio, alugar o teatro para as apresentações, comprar das editoras as partituras para execução das óperas, promover a venda de bilhetes e assinaturas, adquirir materiais, cenários, figurinos, contratar a iluminação, ou seja, organizar a montagem do espetáculo de maneira geral, incluindo ainda transporte, logística e acomodação dos membros da companhia (FERREIRA, 2017, p. 214).

Em relação à contratação dos artistas era costume o empresário não só escolher pela reputação, como também realizando audições e testes, para verificar as qualidades vocais dos cantores. Quando não era possível o próprio empresário presenciar os testes, ele poderia delegar essa tarefa a agências italianas, nem sempre obtendo os melhores resultados. De qualquer forma, um empresário lírico necessitaria de um perfil que estabelecesse boas relações, que tivesse pulso firme para lidar com eventuais artistas rebeldes e flexibilidade para lidar com situações desfavoráveis (FERREIRA, 2017, p. 279).

Logo que os contratos com cantores eram feitos, dava-se publicidade do elenco na imprensa, para vender espetáculos. Os contratos dos cantores e maestros podiam ainda prever a récita de benefício, que, segundo Rosselli (1995, p. 142), já estava em desuso na Europa, embora

se mantivesse a tradição nas Américas, sobretudo na América do Sul. Tratava-se de uma apresentação extraordinária concedida aos principais artistas da companhia, em que o beneficiado recebia homenagens, presentes, além de participar dos lucros relativos à venda de ingressos dessa apresentação (FERREIRA, 2017, p. 133-134). Rosselli (1995, p. 93) menciona que a formação dos cantores no século XIX era precária e que muitos eram músicos intuitivos e nem todos eram alfabetizados musicalmente. Outra característica interessante ressaltada por Rosselli dizia respeito ao analfabetismo de parte expressiva dos cantores italianos, inclusive aqueles da virada do século XIX para o XX. A ideia de que o cantor de ópera seria um indivíduo culto ou proveniente das classes abastadas não era a regra naqueles tempos.

Com as mulheres, a situação educacional poderia ser mais difícil, em decorrência da sua condição social. Quando a mulher recebia alguma instrução musical, geralmente era ensinada por algum familiar, de modo que um número expressivo de cantoras vinha de um núcleo familiar de artistas.

Contudo, Liliane Ferreira pondera que as carreiras das cantoras eram tuteladas por seus familiares, pois “uma moça, naqueles tempos, se desejasse se tornar cantora, devia estar bem assessorada por familiares (pai, irmãos, marido) ficando implícitos os perigos de uma perversão em decorrência da carreira artística” (2017, p. 162). O ensino doméstico ou tutorial compunha uma tradição do ensino musical do qual muitos homens também usufruíram. O processo de emancipação das mulheres pelo trabalho musical foi historicamente lento e sempre acompanhado de preconceitos. John Rosselli menciona que no século XVIII na Itália, como em outros países mediterrânicos, as mulheres respeitáveis deveriam estar em casa ou em espaços públicos como a igreja e preferencialmente acompanhadas de um familiar (1995, p. 56).

A profissão de cantora carregava consigo a necessidade de lidar com compositores, instrumentistas, maestros, admiradores, além de estar nos ensaios e nos palcos. Depois de 1800, algumas mulheres musicistas, influenciadas por um movimento feminista emergente, perceberam a necessidade de acesso a uma educação musical completa. A partir do século XIX, as mulheres musicistas tentaram reverter a subordinação em muitos aspectos da atividade musical, a começar pela reivindicação ao acesso à formação musical como a dos homens. Com o surgimento de conservatórios seculares, houve uma mudança crucial. Isso colocou um limite na educação musical dominada pela igreja, que era sexista e excludente, pois os conservatórios ofereceram às jovens educação formal pública. Porém, Tick (2000) menciona que a maioria dos conservatórios admitia mulheres, apenas para lhes oferecer uma educação inferior.

No Conservatório de Leipzig, por exemplo, os rapazes faziam um curso teórico de três anos e as moças um curso de dois anos, “organizado para as suas necessidades” (TICK, 2000). O Conservatório de Paris dirigia aulas de solfejo e harmonia ao piano para mulheres, impedindo-as de frequentar aulas de harmonia superior e composição até a década de 1870. Em vez de compositoras, maestrinas ou professoras de conservatório, esperava-se que as mulheres se tornassem *performers* - geralmente cantoras, pianistas ou harpistas – ou ainda professoras em estúdios particulares e até mesmo talentosas donas de casa.

Em 1881, um funcionário da Königliche Hochschule für Musik de Berlim pediu ao diretor que rescindisse o direito das mulheres de participar de aulas e apresentações de orquestra:

Já é ruim o suficiente que as mulheres se intrometam em todos os lugares possíveis onde não pertencem; elas já dominaram quase todas as áreas da música. (...) Sua necessidade de conhecimento artístico estará bem satisfeita se permitirmos que assistam aos ensaios finais antes das apresentações, uma vez que não devem estudar regência, composição, nem instrumentação (REICH, 1993).

Além de vencer barreiras para ter acesso a uma educação musical completa, seria necessário transpor muitos obstáculos para ocupar uma posição de liderança num universo tradicional e masculino. Sobre a condição feminina na cena lírica, Judith Tick (2001) informa que continuidades e mudanças moldaram os padrões de carreira das artistas desde 1800. As cantoras como Angelica Catalani, Henriette Sontag, Wilhelmine Schröder-Devrient, Maria Malibran, Pauline Viardot e Jenny Lind chegaram no auge do sucesso internacional.

Foi tão grande a admiração pelas cantoras no século XIX, que escritores e escritoras como George Sand, George Eliot e Willa Cather fizeram delas o símbolo da mulher livre e emancipada, cuja voz representava poder, liberdade e uma autoridade moral que transcendia as convenções. Um exemplo desse espírito foi a soprano Mary Garden, que escreveu: “Eu acreditei em mim mesma e nunca permiti que nada ou ninguém destruísse essa crença. Meus olhos nunca se desviaram do objetivo e toda minha vida foi dedicada às óperas que eu cantava. Eu queria liberdade e segui meu próprio caminho” (TICK, 2000).

Nota-se uma aceitação da cantora lírica como mulher emancipada e tal pressuposto é confirmado pela historiadora Michelle Perrot, ao mencionar que as mulheres do espetáculo, estrelas do teatro e da ópera, se impunham tanto pelo talento quanto pela beleza, ditavam suas leis aos homens e às mulheres e se empenhavam em subverter os códigos de sedução no século XIX (PERROT, 1998, p. 25).

Indícios dessa emancipação podem ser observados na trajetória de Adele Naghel, que agora passa-se a relatar.

### ***Cronologia artística de Adele Naghel***

Adele Naghel, ou Adelaide Naghel nasceu em Parma em 1850. Estudou na Regia Scuola di Musica de Parma entre 1868 e 1870 e, posteriormente, no Liceu Rossini de Bologna, onde se aperfeiçoou (PÁSCOA, 2006, p. 274). Em 1875 integrou elenco de *I falsi monetari* de Lauro Rossi no Teatro Reinach, em sua cidade natal. Na década de 1880 esteve em trânsito pelo Brasil, cantando em várias cidades do Sul do país e em seguida nos principais teatros das capitais do Norte e Nordeste.

O início do percurso de Adele Naghel no Brasil se dá com a Companhia Lírico-Cômica Italiana de óperas e operetas dirigida por Fausto Scano, seu marido. Em janeiro de 1882, foram anunciadas récitas da companhia de Scano em Santos. No programa, constavam óperas cômicas traduzidas do original em francês que devem ter sido cantadas em italiano.<sup>3</sup> Em abril desse ano, o grupo esteve de passagem por Montevideu.<sup>4</sup> Em maio e junho seguintes, o grupo já estava de retorno ao Brasil e estreou em Rio Grande, no Teatro Sete de Setembro (BITTENCOURT, 1998, p. 22). Pode ter circulado por várias cidades da região às margens do Guaíba, pois foi registrada uma récita em junho e outra em outubro do mesmo ano, no Teatro Sete de Abril em Pelotas (BITTENCOURT, 1998, p. 149). Nesse meio tempo, a companhia se apresentou no Teatro São Pedro em Porto Alegre e quando aí se apresentou, em junho de 1882, já tinha trocado de nome e se chamava Companhia Lírico Italiana de Óperas Bufas e Cômicas de Fausto Scano (BITTENCOURT, 1998, p. 175).

A companhia se dissolveu em dezembro daquele ano em Jaguarão, no Rio Grande do Sul<sup>5</sup>, mas deve ter se reorganizado, pois em abril de 1883 já se apresentava em Curitiba<sup>6</sup>. Só há notícia dela de novo em novembro desse ano, quando chegou a São Luiz, no Maranhão.<sup>7</sup> Ao lado de Naghel estavam os cantores Cleonice Ciarlini, Regina Durand, Carlo Repossi, Luiz Milone e, claro, Fausto Scano. Não se sabe ao certo se o grupo permaneceu na cidade, mas ainda em abril de 1884 estava se apresentando em São Luiz<sup>8</sup>.

3. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 de janeiro de 1882, ano I – 2ª época, nº 101, p. 3. O jornal anunciou títulos como se: *Il Ducchino*, *La figlia de Madame Angot*, *Giroflé Giroflá* e *Le Campane di Corneville*.

4. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 de abril de 1882, ano I, 2ª época, nº 193, p. 3.

5. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1882, ano I – 2ª época, nº 407, p. 3.

6. *Diário do Brazil*, Rio de Janeiro, 9 e 10 de abril de 1883, ano III, nº 43, p. 2.

7. Como sétima récita de assinatura o grupo apresentou a ópera cômica de Emilio Usiglio, *As Educandas de Sorrento. Pacotilha*, São Luiz, 10 de novembro de 1883, ano III, nº 304, p. 4.

8. *Diário do Brazil*, Rio de Janeiro, 25 de abril de 1884, ano IV, nº 93, p. 3.

Mas em junho seguinte a companhia se transferiu para Belém, estreando no Teatro Circo Cosmopolita<sup>9</sup> e em seguida passando ao Teatro da Paz, a partir da saída da companhia dramática de Manuela Lucci. Sobre a estreia em Belém, lê-se:

No sábado estreou neste teatro, a Companhia Lírico Cômica Italiana dirigida pelo tenor Fausto Scano, com a opereta de Lecocq, *Giroflé Giroflá*. É ocioso fazer a apreciação da peça, porque ela é por demais conhecida e está universalmente aceita e aplaudida. É uma recriação magnífica, encerra belezas apreciáveis e poderia, por si só, dar a Lecocq a grande nomeada de que goza. É uma das produções que agradam por si e fazem, se não desculpar, ao menos tolerar um desempenho abaixo do regular. O libreto é bem imaginado e alegre, há situações cômicas de muito efeito, correndo a ação sempre animada. A música é suave e melodiosa, fere agradavelmente o tímpano e impressiona a mente. Andou bem o Sr. Scano, escolhendo-a para a apresentação de sua companhia. Não é música de provocar delírio nas plateias, principalmente quando o desempenho não está na altura da concepção musical (e, força a confessar, este muito deixou a desejar), mas agrada sempre.

Eis porque o público retirou-se satisfeito, apesar de ter-se conservado frio durante todo o espetáculo. Não condenamos desde já a companhia e conservamo-nos em prudente reserva, imitando assim a seleta reunião que assistiu ao *début*. São péssimas as condições acústicas do Teatro Circo... a comoção própria de uma estreia.

Sem pretendermos o conceito de crítico musical, para o qual falta-nos conhecimentos especiais, vamos entretanto, como simples diletantes e noticiarista, dizer o que pensamos de cada um dos artistas em si e da companhia em geral.

A sra. Cleonice Ciarlini é alta, elegante e atraente. Anda bem em cena e parece conhecer alguns dos segredos da arte dramática. Foi natural e graciosa na cena da embriaguez. Nada podemos dizer sobre a sua voz, estávamos longe do palco e ela não chegava até nós.

A sra. Naghel pareceu-nos boa artista e revelou-se cômica de algum valor. Tipo perfeito de velha presumida e rabugenta, natural em suas impulsões e correta na dicção, a sra Naghel, em pequeno papel, deixou uma impressão muito agradável e manifestou-se sofrível cantora.

O sr. Luiz Milone é um bom cômico e sabe furtrar-se às dificuldades do canto já transportando, já engolindo. Tem graça. Mas perdoa-se-lhe o não ter voz. Há de proporcionar-nos alegres *soires*, porque tem verve. O sr. Fausto Scano tem voz de tenor saiu-se bem no desempenho do papel de Marasquino. Não é perfeito e nem podia se exigir que o fosse. Não se apresenta com o rótulo de tenor de *primo cartello*. É

9. A *Constituição*, Belém, 9 de junho de 1884, ano XI, n. 131.

bom tenor para cantar operetas, mas não deve ir além. Antes primeiro na vila, que segundo na cidade. O sr. Scano pôe-se a cantar óperas: não nos pareceu com proporção para tal. O sr. Osaracehi (Mourzouk) [sic.] pareceu chamar sobre si a atenção do público. Possui uma bela voz de barítono e às vezes pareceria querer elevar-se acima da esfera de cantor de operetas. É um pouco chamado a sustância. As demais partes, se não concorreram para maior realce da representação, também não trabalharam para enterrá-la. Os coros eram muito resumidos e por demais desafinados. O coro dos piratas foi totalmente sacrificado. Guarda roupas – bom. Cenografias velhas e corriqueiras. Um teatro de aldeia se envergonharia, decerto, em apresentar uma cenografia como a do salão do último ato. A orquestra agradou-nos, porém, poderia ser maior. Finalmente em seu conjunto, a companhia pareceu-nos boa para representar operetas e, se a elas se limitar, terá sempre cheio o seu teatro e verá aplaudidos os seus artistas, mas se quiser alar-se mais alto, é provável que lhe aconteça o mesmo que a rã da fábula.<sup>10</sup>

O discurso do cronista retém preconceito, algo comum no período sobre o repertório de operetas, quando menciona diferenças entre estas e os espetáculos de ópera: “antes primeiro na vila, que segundo na cidade”. É interessante observar a admoestação do cronista para que a companhia não se atrevesse a apresentar óperas e se mantivesse no gênero considerado mais leve.



Figura 2. Anúncio no *Diário de Notícias*, Belém, 27 de junho de 1884, p. 1.

A meio dessa temporada, Fausto Scano faleceu aos 28 anos, deixando o público belenense consternado:

10. A *Constituição*, Belém, 9 de junho de 1884, ano XI, nº 131, p. 1.

Faleceu no dia 16 passado no Pará, o tenor Fausto Scano, diretor da Companhia Lírico-Cômica, que trabalhava no Teatro da Paz. ‘Sua morte – diz o Diário do Grão-Pará -, causou profundo abalo no nosso público, que ainda há oito dias apenas o aplaudia no Festival Abolicionista promovido pelo *Diário de Notícias*. O malgrado artista contava com apenas 28 anos de idade e, tendo passado os primeiros tempos de sua carreira seu país Natal, a Itália, viera para o Brasil há três anos, onde seu talento sempre foi justamente apreciado’.<sup>11</sup>

Mas a companhia se recompôs e em setembro de 1884 já figurava no palco do Teatro Santa Izabel, em Recife. A sua chegada foi informada no dia 10 daquele mês e era agora dirigida por Luiz Milone<sup>12</sup> e Storni, tendo Adele Naghel como primeira-dama contralto cômica do elenco.<sup>13</sup> O grupo se retirou do Recife em fim de outubro para estrear no Teatro São João em Salvador em novembro de 1884, com *Giroflé Giroflá*. Porém, desta vez, a direção da empresa era de Adele Naghel.<sup>14</sup>

Não está claro para onde foi o grupo e sua empresária no primeiro semestre de 1885, mas em junho desse ano estavam de volta ao Recife:

Representou anteontem, pela terceira vez, a Companhia Lírico-Cômica Italiana da Sra. Adele Naghel, a chistosa opereta *Boccacio*, que tem sido bastante aplaudida, já pelo interessante enredo da peça e já pela linda música de Suppé. Houve repetidos *bis*, sendo chamados todos os artistas à cena. Coube, porém, às Sras. Adele Naghel e Rosina Bellegrandi, maior parte dos aplausos, pois que ambas receberam dois ricos buquês de flores naturais, os quais lhe foram oferecidos por duas inocentes crianças, e à primeira, uma pequena caixa com uma bonita joia. Releva ponderar que a Sra. Rosina cantou anteontem com muito gosto, dando uma modulação especial à sua voz, o que lhe valeu muitos aplausos.<sup>15</sup>

11. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1884, ano X, nº 214, p. 3.

12. Luigi Milone (c.1840-1907), cantor e empresário italiano que dirigiu diversas companhias líricas e de diversos gêneros teatrais no Rio de Janeiro e São Paulo (FERREIRA, 2017, p. 229).

13. *Jornal do Recife*, Recife, 10 de setembro de 1884, ano XXVII, nº 208, p. 1. Do jornal se transcreve tal como se segue o elenco e o repertório da companhia: Sidonia Springer e Cleonice Ciarlini; Regina Durand, Carolina Strucchi, Rosina Strucchi e Selina Volpi; Nino Paganetto, Giuseppe Dominici, Cesare Ficarra, Luiz Milone, Carlos Repossi, Luiz Tirelli, Giuseppe Strucchi, Narciso Leandro (ponto), Joaquim Franco (regente de orquestra), Ciro Ciarlini (maestro concertista) e mais oito coristas. Quanto ao repertório, era composto por *Giroflé Giroflá* (Charles Lecocq), *Os sinos de Corneville* (Robert Planquette), *Le Petit Duc* (Charles Lecocq), *La Mascote* (Edmond Audran), *Filha de Madame Angot* (Charles Lecocq), *Bella Helena* (Jacques Offenbach), *As Educandas de Sorrento* (Emilio Usiglio), *Crispim e a Comadre* (Luigi e Federico Ricci), *As mulheres guerreiras* (Franz von Suppé), *Niniche* (Marius Boullard), entre outros títulos.

14. *Jornal do Recife*, Recife, 28 de novembro de 1884, ano XXVII, nº 275, p. 1.

15. *Jornal do Recife*. Recife, 23 de junho de 1885, ano XXVIII, nº 141, p. 2.

A companhia de Naghel sem demora transferiu-se para Belém, onde atuou entre julho e agosto de 1885. Naghel, para além das atividades empresariais, continuava protagonizando as peças do repertório, exibindo sempre boa desenvoltura:

[...] A Sra. Adele Naghel desempenhou o papel de Boccacio com uma correção e penetração admiráveis. Cremos que em toda a sua companhia não haveria quem reproduzisse com mais maestria o difícil papel de Boccacio, do que Adele Naghel. Esta era, não só pelo jogo cênico, grandemente desenvolvido, pela sua dicção clara e suave, pelo mavioso de voz no canto, tem ganhado as simpatias da nossa plateia, que muito a aplaude, e aos bravos do qual eu juntos os meus. [...]<sup>16</sup>

O benefício da artista aconteceu em 4 de agosto<sup>17</sup>, em um espetáculo variado que teve recepção calorosa do público.<sup>18</sup> Mas logo no dia 8 desse mês foi noticiada a dissolução da companhia: “consta-nos que está dissolvida a companhia lírica de operetas italiana, da qual era empresária a distinta atriz D. Adele Naghel. Adeus lirismo...até ... ao dia 25”.<sup>19</sup> Entretanto, em menos de uma semana, Naghel já se apresentava pela companhia dramática de Manuela Lucci, num espetáculo beneficente no Teatro da Paz. Possivelmente, a artista buscava expandir os negócios, tentando agregar outras cidades e públicos e renovar elenco.

Em setembro desse mesmo ano, Naghel foi para Manaus, onde se apresentou no Teatro Beneficente, junto à soprano Rosina Genolini e ao barítono Giuseppe Dominici, acompanhados ao piano por Joaquim Franco, em espetáculo que alternava peças líricas e canções. Recitais como este encorajariam a empreitada futura de Joaquim Franco, sob os auspícios da Associação Lírica Amazonense, que trouxe a primeira companhia lírica para uma temporada operística em Manaus (PÁSCOA, 2000, p. 44). Uma publicação no jornal *A Plateia* (1907), na coluna *Trechos de história antiga*, sintetizou os anos que precederam a primeira estação lírica na capital amazonense, atribuindo o despertar do gosto pelo lírico a partir desses recitais de trechos de ópera:

[...] Em 1885 [...] a única casa de espetáculos de Manaus funcionava no terreno então pertencente à sociedade Beneficente Portuguesa e atualmente ocupado pelo Paço Episcopal, n’um antigo barracão levantado por aquela associação para os leilões em benefício do seu hospital em construção, e a qual, pela forma circular de seu telhado, e pelo

16. *Diário de Belém*, Belém, 26 de julho de 1885, ano XVIII, nº 147, p. 3.

17. *Diário de Belém*, Belém, 4 de agosto de 1885, ano XVIII, nº 174, p. 3.

18. *Diário de Belém*, Belém, 5 de agosto de 1885, ano XVIII, nº 175, p. 1.

19. *Diário de Belém*, Belém, 8 de agosto de 1885, ano XVIII, nº 178, p. 2.

esteio que sustentava o centro, o público dava o nome de tão típico quanto pitoresco de Chapéu de Sol. [...] Um dia, porém, os frequentadores do Chapéu de Sol libaram o prazer de uma sensação nova, que os arrancava aos costumados espetáculos de farsas e dramalhões: num pequeno grupo composto da cantora *buffa* italiana Adelia [sic] Naghel, de um contralto cujo nome me escapa agora [a soprano Rosina Genolini] e do barítono Dominici, a servir-lhes audições de cançonetes humorísticas, de misturas com trechos de ópera. E se tiveram grande de curiosidade de saber quem era que fazia ele só o papel de uma orquestra inteira, acompanhando-os ao piano, perguntem ao maestro Franco. Lembra-me que num dos intervalos do espetáculo de estreia desse grupo, um amigo, extasiando-se em minha presença sobre o mérito dos artistas, declarou com singela sinceridade que, achá-los excelentes, pela simples razão de que era a primeira vez que via o lírico. Mal sabia ele que estava testemunhando o lançamento da primeira pedra de um edifício, que mais tarde seria um monumento condigno dos demais fatores de civilização nesta futura terra. Tal gosto provocou esta ligeira amostra do gênero, que apenas o barracão da Beneficente passou a gozar de uma merecida aposentadoria, substituído pelo Éden-Theatro, que a empresa Couto & Lucas levantou ao lado do Hotel do Commercio, hoje transformado em El-Dorado, com as decorações pintadas por Arturo Luciani.<sup>20</sup>

Como consequência imediata da viagem a Manaus, se inicia uma associação empresarial entre a Naghel e Franco, pois no mês seguinte ele viajou a Milão para organizar uma companhia que seria dirigida por ambos.

Enquanto esperava Franco voltar da Europa, Naghel organizou espetáculos no Teatro da Paz em dezembro daquele ano: “a inteligente e habilíssima atriz Adele Naghel continua a dar-nos noites de gostosas gargalhadas ao Teatro da Paz. Nesse tempo em que tudo anda triste, sério e macambuzio, uma boa dose de gargalhadas não deixa de ser consoladora”<sup>21</sup>. Seguem-se anúncios de mais espetáculos variados ao encargo da Empresa de Adele Naghel.<sup>22</sup>

O ano de 1886 foi um dos mais produtivos para a artista. A Companhia Lírica Italiana de Óperas e Operetas da Empresa Franco & Naghel estreou em São Luiz no mês de fevereiro. O periódico *Pacotilha* informou com detalhes a composição do elenco: Rosina Genolini (soprano), Fanny de Castro (mezzo-soprano), Adele Naghel (contralto cômico), Eliza Christani (soprano comprimário), Bettina Marini (mezzo-soprano comprimário), Pietro Moderati (tenor absoluto), Eduardo Boschetti (tenor

20. *A Plateia*, Manaus, 16 de abril de 1907, ano único, nº 3, p. 2.

21. *Diário de Belém*, Belém, 12 de dezembro de 1885, ano XVIII, nº 281, p. 2.

22. *Diário de Belém*, 27 de dezembro de 1885, ano XVIII, nº 293, p. 1.

ligeiro), Oreste Puzi (tenor comprimário), Artemio Migliassi e Giuseppe Russo (barítonos absolutos), Pietro Bassi (barítono brilhante), Victorio Foresti (barítono comprimário), Ferdinando Bay (baixo), Angelo Lippi (baixo comprimário), Carlos Cristóforo e João Rocha (barítonos cômicos).<sup>23</sup>

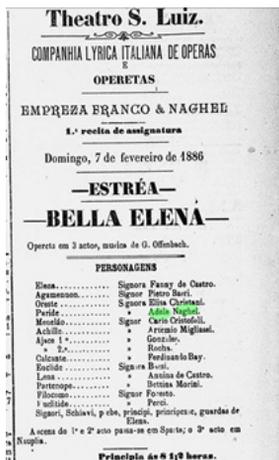


Figura 3. Anúncio de *Bella Helena*, da Companhia Franco & Naghel em São Luiz. In: *Pacotilha*, 6 de fevereiro de 1886, p. 1.

O grupo fez sua estreia com a opereta *La Bella Elena* de Offenbach e com os subseqüentes sucessos, Naghel realizou sua festa artística no dia 24 de fevereiro com a *La figlia de Madame Angot*<sup>24</sup>.

Desse modo a companhia de Franco & Naghel foi para Belém, onde fez sua estreia a 21 de março com a ópera *La Favorita*, de Donizetti. A temporada paraense se estendeu até o mês de maio, quando Naghel teve o reconhecimento público de seus esforços por ocasião de sua festa de benefício:

Faz hoje seu benefício a digna empresária sig. Adele Naghel. Auguramos desde já uma noite de enchente. É justo que a plateia de Belém corresponda brilhantemente aos esforços que tem a distinta senhora empregado para proporcionar-nos noites de agradável passatempo. Sem o menor auxílio do governo e sem grande aumento de preços dos lugares no teatro, vai ela com grande sacrifício, se desobrigando dos seus compromissos, merecendo por isso o favor do público. Que a noite de sua festa artística seja coroada dos mais felizes resultados, é o que com abundância de coração desejamos.<sup>25</sup>

23. *Pacotilha*, São Luiz, 1 de fevereiro de 1886, ano VI, nº 27, p. 3.

24. *Pacotilha*, São Luiz, 24 de fevereiro de 1886, ano VI, nº 47, p. 1.

25. *A Constituição*, Belém, 22 de maio de 1886, ano XIII, nº 116, p. 2.

Por causa do sucesso da companhia, circulou ainda em abril de 1886 um projeto na Assembleia Provincial do Amazonas, para levar os artistas a Manaus<sup>26</sup>. Não há sinais de que a subvenção tenha acontecido. O que se sabe de certo é que tendo desaparecido o nome de Franco dos anúncios de espetáculo em Belém, o ator paraense José de Lima Penante assumiu a sua parte na empresa e as récitas da empresa de Adele Naghel se estenderam até julho na capital do Pará (PÁSCOA, 2006, p. 53).

Naghel ainda encontrou forças para promover a estreia de *Aida*, de Giuseppe Verdi. A montagem desta significativa obra de Verdi para os belenenses antecedeu uma nova etapa na vida operística da cidade.



Figura 4. Anúncio da ópera Ruy Blas, pela companhia de Adele Naghel. In: *Diário de Notícias*, Belém, 28 de maio de 1886, Ano VII, n. 119 p. 1.

Naghel, agora sozinha na direção de sua companhia, se deslocou de volta para São Luiz onde estreou em julho de 1886 uma nova temporada com *Ruy Blas*, de Marchetti<sup>27</sup>, agradando mais uma vez: “com toda justiça se pode dizer que ela [a companhia] é no seu gênero uma das mais regulares que se tem exibido aqui. Merece o auxílio do público”<sup>28</sup>. Na crônica sobre a apresentação de *Boccaccio*, houve a observação de que os cantores estavam constrangidos e deslocados ao representar os papéis da opereta, “que pisavam em terreno falso”<sup>29</sup> e que por isso estavam

26. *Diário de Belém*, Belém, 25 de abril de 1886, ano XIX, nº 91, p. 2. Até o momento não foram encontradas fontes que confirmassem essa contratação e a existência de uma temporada lírica em 1886 em Manaus.

27. *Pacotilha*, São Luiz, 10 de julho de 1886, ano VI, nº 165, p. 3.

28. *Pacotilha*, São Luiz, 10 de julho de 1886, ano VI, nº 165, p. 3.

29. *Pacotilha*, São Luiz, 13 de julho de 1886, ano VI, nº 167, p. 3.

desculpados do mau êxito. Entretanto, o crítico considerou que “Adele Naghel, na parte de Boccacio não desmentiu a justa reputação de que merecidamente goza, de uma artista talentosa, inteligente e engraçada”<sup>30</sup>.

Na passagem pelo Maranhão, Naghel contratou o maestro Leocádio Rayol que seguiria com empresa para uma série de espetáculos em Fortaleza.<sup>31</sup> Joaquim Franco reapareceu na direção da orquestra da companhia quando da representação da *Aida* de Verdi na capital do Ceará.<sup>32</sup> Novamente juntos, Naghel e Franco seguiram para a Bahia e fizeram temporada Teatro São João de Salvador em outubro do mesmo ano<sup>33</sup>.

O intenso ano artístico de Naghel terminaria com espetáculos no Recife em dezembro de 1886.<sup>34</sup> Sobre a estreia foi mencionado que “ao teatro afluiu grande número de espectadores, que ansiosos estavam por assistir ao *debut* da companhia. [...] Em uma palavra, a companhia é digna de apreço e coadjuvação de um povo civilizado e amigo do belo”<sup>35</sup>. O sucesso ali não foi menor, pois ao que tudo indica a temporada pernambucana se estendeu até julho de 1887, podendo ter havido alguma intermitência.<sup>36</sup> Nessa altura, a direção do elenco da companhia de Naghel já estava sob a incumbência do barítono Cesare Ficarra.<sup>37</sup> A artista pode ter buscado contatos ou ter realizado concertos em mais cidades do percurso, pois seu nome desaparece dos periódicos das capitais onde trabalhou previamente, por todo o segundo semestre de 1887.

30. Idem.

31. *Pacotilha*, São Luiz, 17 de julho de 1886, ano VI, nº 171, p. 3.

32. *Libertador*, Fortaleza, 13 de agosto de 1886, ano VI, nº 182, p. 4.

33. *A Lanterna*, Salvador, 8 de outubro de 1886, ano V, nº 108, p. 2.

34. *Jornal do Recife*, Recife, 23 de dezembro de 1886, ano XXIX, nº 294, p. 1.

35. Idem.

36. *Diário de Pernambuco*, Recife, 26 de julho de 1887, ano LXIII, nº 168, p. 3.

37. *Diário de Pernambuco*, Recife, 31 de julho de 1887, ano LXIII, nº 173, p. 3.

Só se sabe de novo dela em 1888, quando se apresentou de novo em Belém no Teatro Circo Cosmopolita em 17 de abril, em récita de benefício artístico da qual tomou parte a atriz Apolônia Pinto, assim como alguns artistas de sua companhia dramática.<sup>38</sup> Adele Naghel ainda mantinha sua companhia lírica ativa, pois passou por São Luiz em maio e por Fortaleza em junho<sup>39</sup>, para retornar em Belém em agosto sempre com a direção do elenco<sup>40</sup> confiada a Cesare Ficarra<sup>41</sup>.

Depois de terminada mais uma temporada no Teatro Circo Cosmopolita de Belém, em setembro de 1888, encontra-se a notícia de um espetáculo de variedades no Teatro Eldorado no bairro de Nazareth, onde a cantora tomou parte em novembro<sup>42</sup>.

Em janeiro de 1889, Naghel tentou encetar mais uma temporada em São Luiz, mas o público pouco compareceu aos espetáculos. Pelo que descreve o cronista, a cidade vivia uma apatia, um desinteresse por espetáculos líricos<sup>43</sup>.

Páscoa (2009b, p. 44) registrou a chegada de Adele Naghel em Manaus em 24 de abril de 1889 para atividades cênico-musicais. Em 22 de maio a artista se apresentou no Éden-Theatro com repertório ligeiro e logo estava envolvida com os preparativos da récita de 4 de julho em que desempenhou a primeira revista de costumes amazonenses de que se tem notícia, intitulada *No reino da lua*, de autor desconhecido. A ocasião desta apresentação refere-se à presença do Conde D'Eu, esposo da Princesa Izabel, que estava de passagem pelo Amazonas e assistiu à récita.<sup>44</sup> Ainda em Manaus, Adele Naghel participou de alguns espetáculos da Companhia de Operetas de procedência portuguesa que estreou em 9 de outubro (PÁSCOA, 2009b, p. 44).

A partir do final de 1889 a aparição da artista nos arquivos de periódicos se torna escassa e no ano de 1890 praticamente não foram encontrados registros de sua participação em companhias ou qualquer espetáculo. Em fevereiro de 1891, em Belém, volta a se ler anúncio de venda de bilhetes para a companhia lírica de Adele Naghel, disponíveis na Tabacaria Paraense<sup>45</sup>. Entretanto, o que se lê a seguir a seu respeito foi o obituário publicado em abril, onde consta que morreu vítima de tuberculose pulmonar, após completar 41 anos<sup>46</sup>.

## **Epílogo**

O panorama da trajetória artística de Adele Naghel revelou uma vida profissional intensa no período que corresponde à sua residência no Brasil. Os artistas do teatro musical precisavam ter muita disposição para as temporadas, nas quais poderiam desempenhar vários papéis e estar prontos para realizar tantos quanto fossem necessários. Artistas

líricos durante sua formação deveriam estudar no mínimo vinte títulos, para se tornar competitivos naquele mercado musical. Era preciso resistência para as turnês, normalmente desgastantes, pois as apresentações poderiam ser sequenciais ou alternadas com um dia de descanso. O excesso do trabalho poderia contribuir para o declínio vocal precoce ou mesmo para o adoecimento.

As longas viagens intercontinentais ou pelo país eram enfrentadas com naturalidade por parte desses profissionais. Além disso, a vulnerabilidade às febres e doenças tropicais era mais um motivo da interrupção precoce de carreiras. Além do imaginado glamour dos palcos, havia um árduo trabalho por trás dos espetáculos do teatro musical. Esse trabalho movimentava econômica e culturalmente as cidades, proporcionando uma circulação de ideias, produtos criativos, tradições e aspectos da vida urbana como restaurantes, botequins, cafés, livrarias, dentre outros.

Ao observar a cronologia lírica de Adele Naghel e sua dupla atuação, conclui-se que a artista teve uma carreira bem-sucedida no âmbito do teatro musical, pois aparentemente não houve quem superasse suas iniciativas. Certamente a flexibilidade para colaborar com outros grupos lhe garantiu uma significativa rede de contatos, para reconstruir os projetos.

Vale ressaltar que nas crônicas compiladas, a reputação da artista é das melhores, pois é referenciada de maneira respeitosa e elogiosa e seus esforços pelo empreendimento na cena lírica são reconhecidos. E então surge uma pergunta incômoda: qual a razão do esquecimento? Seria preciso vencer duas barreiras de invisibilidade: a de ser uma mulher artista e de atuar no Norte do Brasil, duas características que a impeliram para as margens da história.

Judith Tick (2001) afirma que a investigação acadêmica sobre as mulheres na música tem muitos desafios pela frente. Após as pesquisas desenvolvidas na década de 1970, ainda há muito o escrever e reescrever sobre o tema. A integração deste material na escrita convencional musicológica, ou da história da arte, é dificilmente garantida. Em 1849, a feminista alemã Louise Otto-Peters escreveu: “A história de todos os tempos, e de hoje, especialmente, ensina que as mulheres serão esquecidas se deixarem de pensar em si mesmas”. Assim, escrever uma história sobre as mulheres na música ainda é um trabalho em andamento.

## Referências

BITTECOURT, Ezio. *Sob um olhar urbano: sociabilidade, cultura e teatro no Brasil Meridional*, Vol.II. Banco de dados: Subsídios para o estudo da movimentação teatral no Rio Grande do Sul. Doutorado em História – Programa de Pós-Graduação em História. Porto Alegre: Pontifícia

Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1998.

CHITI, Patrícia Adkins. *Las mujeres en la música*. Madrid: Alianza Música, 1995.

FABRIS, Annateresa. A fotografia oitocentista ou a ilusão da objetividade. *Revista de Artes Visuais* (UFRGS), Porto Alegre, v. 5, n. 8, p. 7-16, 1993.

FERREIRA, Liliane Carneiro dos Santos, *Cenários da ópera na imprensa carioca: cultura, processo civilizador e sociedade na Belle Époque (1889-1914)*. Doutorado em História/Programa de Pós-Graduação em História. Brasília: Universidade de Brasília, 2017.

PANOFISKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PÁSCOA, Márcio. *Cronologia Lírica de Belém*. Belém: Associação de Amigos do Theatro da Paz, 2006.

PÁSCOA, Márcio. *Cronologia Lírica de Manaus*. Manaus: Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2000.

PÁSCOA, Márcio. *Ópera em Belém*. Série Ópera na Amazônia (1850-1910). Manaus: Valer, 2009a.

PÁSCOA, Márcio. *Ópera em Manaus*. Série Ópera na Amazônia (1850-1910). Manaus: Valer, 2009b.

PERROT, Michelle. *Mulheres públicas*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

REICH, N. B. (org). An Annotated Bibliography of Recent Writings on Women in Music, *Women's Studies, Women's Status* (Boulder, CO, 1988), 1-77 [CMS report].

ROSSELLI, J. *Singers of Italian opera: the history of a profession*. New York: Cambridge University Press, 1995.

SESSIONS, Debbie. *1880s Fashion Dresses, Clothing, Costumes*. Disponível em: <<https://vintagedancer.com/victorian/1880s-fashion/>><https://vintagedancer.com/victorian/1880s-fashion/>>. Último acesso em: 5 nov. 2020.

SOLIE, Ruth A. Feminism. *Grove Music Online*, 2001. Oxford University Press. Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041237>><https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041237>>. Último acesso em: 8 nov. 2020.

TICK, Judith; ERICSON, Margaret; KOSKOFF, Ellen. Women in music. *Grove Music Online*. 2001. Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo->

9781561592630-e-0000052554<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052554>>. Último acesso em: 2 nov. 2020.

VETRO, Gaspare Nello. *Dizionario della musica e dei musicisti del Ducato di Parma e Piacenza*. Parma: Istituzione Casa della musica di Parma, 2011. Disponível em: <<https://www.lacasadellamusica.it/vetro/Pages/Dizionario.aspx?ini=N&tipologia=1&idoggetto=1072&idcontenuto=2071><https://www.lacasadellamusica.it/vetro/Pages/Dizionario.aspx?ini=N&tipologia=1&idoggetto=1072&idcontenuto=2071>>. Último acesso em: 30 out. 2020.

### *Periódicos*

- A Constituição*, Belém, 22 de maio de 1886, ano XIII, nº 116.  
*A Constituição*, Belém, 9 de junho de 1884, ano XI, nº 131.  
*A Lanterna*, Salvador, 8 de outubro de 1886, ano V, nº 108.  
*A Plateia*, Manaus, 16 de abril de 1907, ano único, nº 3.  
*Amazonas*, Manaus, 5 de julho de 1889.  
*Cearense*, Fortaleza, 13 de maio de 1888, ano XLII, nº 107.  
*Cearense*, Fortaleza, 27 de junho de 1888, ano XLII, nº 144.  
*Diário de Belém*, 27 de dezembro de 1885, ano XVIII, nº 293.  
*Diário de Belém*, Belém, 12 de dezembro de 1885, ano XVIII, nº 281.  
*Diário de Belém*, Belém, 14 de agosto de 1885, ano XVIII, nº 183.  
*Diário de Belém*, Belém, 1 de julho de 1886, ano XIX, nº 145.  
*Diário de Belém*, Belém, 23 de março de 1886, ano XIX, nº 65.  
*Diário de Belém*, Belém, 25 de abril de 1886, ano XIX, nº 91.  
*Diário de Belém*, Belém, 26 de julho de 1885, ano XVIII, nº 147.  
*Diário de Belém*, Belém, 5 de agosto de 1885, ano XVIII, nº 175.  
*Diário de Belém*, Belém, 8 de agosto de 1885, ano XVIII, nº 178.  
*Diário de Belém*. Belém, 21 de novembro de 1888, ano XXI, nº 263.  
*Diário de Belém*. Belém, 4 de agosto de 1885, ano XVIII, nº 174.  
*Diário de Notícias*, Belém, 11 de agosto de 1888, ano IX, nº 180.  
*Diário de Notícias*, Belém, 12 de abril de 1888, ano IX, nº 93.  
*Diário de Notícias*, Belém, 13 de abril de 1888, ano IX, nº 64.  
*Diário de Notícias*, Belém, 14 de abril de 1888, ano IX, nº 65.  
*Diário de Notícias*, Belém, 16 de abril de 1891, ano XII, nº 82.

*Diário de Notícias*, Belém, 24 de fevereiro de 1891, ano XII, nº 42.  
*Diário de Pernambuco*, Recife, 11 de junho de 1887, ano LXIII, nº 132.  
*Diário de Pernambuco*, Recife, 26 de julho de 1887, ano LXIII, nº 168.  
*Diário de Pernambuco*, Recife, 31 de julho de 1887, ano LXIII, nº 173.  
*Diário do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 de abril de 1884, ano IV, nº 93.  
*Diário do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 e 10 de abril de 1883, ano III, nº 43.  
*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1884, ano X, nº 214.  
*Gazeta de Petrópolis*, Petrópolis, 27 de agosto de 1898, ano VII, nº 103.  
*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1898, ano VIII, nº 216.  
*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1896, ano VI, nº 34.  
*Jornal do Recife*, Recife, 12 de janeiro de 1887, ano XXX, nº 8.  
*Jornal do Recife*, Recife, 4 de fevereiro de 1887, ano XXX, nº 27.  
*Jornal do Recife*, Recife, 10 de setembro de 1884, ano XXVII, nº 208.  
*Jornal do Recife*, Recife, 23 de dezembro de 1886, ano XXIX, nº 294.  
*Jornal do Recife*, Recife, 24 de outubro de 1885, ano XXVIII, nº 243.  
*Jornal do Recife*, Recife, 28 de janeiro de 1886, ano XXIX, nº 18.  
*Jornal do Recife*, Recife, 28 de novembro de 1884, ano XXVII, nº 275.  
*Jornal do Recife*. Recife, 23 de junho de 1885, ano XXVIII, nº 141.  
*Jornal do Recife*. Recife, 30 de outubro de 1884, ano XXVII, nº 251.  
*Libertador*, Fortaleza, 13 de agosto de 1886, ano VI, nº 182.  
*O Globo*, Rio de Janeiro, 26 de abril de 1882, ano I, 2ª época, nº 193.  
*O Globo*, Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1882, ano I – 2ª época, nº 407.  
*O Globo*, Rio de Janeiro, 5 de janeiro de 1882, ano I – 2ª época, nº 101.  
*Pacotilha*, São Luiz, 1 de fevereiro de 1886, ano VI, nº 27.  
*Pacotilha*, São Luiz, 10 de julho de 1886, ano VI, nº 165.  
*Pacotilha*, São Luiz, 10 de novembro de 1883, ano III, nº 304.  
*Pacotilha*, São Luiz, 13 de julho de 1886, ano VI, nº 167.  
*Pacotilha*, São Luiz, 15 de junho de 1887, ano VII, nº 143.  
*Pacotilha*, São Luiz, 17 de julho de 1886, ano VI, nº 171.  
*Pacotilha*, São Luiz, 17 de junho de 1887, ano VII, nº 145.  
*Pacotilha*, São Luiz, 24 de fevereiro de 1886, ano VI, nº 47.  
*Pacotilha*, São Luiz, 28 de janeiro de 1889, ano IX, nº 24.  
*Pacotilha*, São Luiz, 30 de janeiro de 1889, ano IX, nº 26.  
*Pacotilha*, São Luiz, 6 de maio de 1888, ano VIII, nº 125.

# PARTE 4

# As fontes e as tensões do cosmopolitismo ligeiro no teatro musicado brasileiro<sup>1</sup>

Paulo Marcos Cardoso Maciel

## *Introdução*

De meados do século XIX até o começo do século XX, a opereta e o teatro ligeiro se tornaram uma espécie de língua geral da cena artística mundializada que, em seu périplo pelo Atlântico, assumiu diferentes contornos de acordo com seu encontro com outras culturas musicais, teatrais e coreográficas. Apresentados nas principais capitais do mundo (CHARLE, 2012) e em diversos estados do Brasil (HESSEL; READERS, 1974) chegando, inclusive, a fazer parte do repertório dos teatros localizados nas cidades do interior do país, a opereta e os demais gêneros do teatro ligeiro circulavam acompanhando as temporadas das companhias e dos artistas, amadores ou profissionais, assim como através dos impressos. Conforme observou Filomena Chiarardia, a expressão “teatro ligeiro” passou a ser empregada no Brasil pela crítica jornalística, a partir da segunda metade do século XIX, “quando queria referir-se aos espetáculos de revistas, burletas, vaudevilles ou mágicas” (2003, p. 53).

Logo, a opereta não estaria no âmbito do teatro ligeiro em virtude, talvez, de sua relação com a cultura erudita, porém, no contexto mais geral do teatro musicado brasileiro, não podemos divisar seu território da mesma forma como na Europa. Desta feita, a chegada e a história do cosmopolitismo ligeiro da opereta no palco brasileiro foram encaradas pela crítica jornalística como uma forma de estrangeirismo pernicioso, pois seu sucesso junto ao público ameaçava o pacto romântico-ilustrado entre Sociedade e Estado. Pacto projetado pela pena dos escritores e intelectuais que, na sua querela com os autores, empresários e demais intérpretes das companhias nacionais de opereta, revistas, burletas, mágicas, defendiam os parâmetros sérios e civilizatórios da ideia de teatro nacional.

Afinal, o teatro brasileiro figuraria melhor diante dos demais países se seguisse, mais de perto, a evolução do teatro dramático europeu acompanhando, em seus passos, a cartilha do drama, da

1. O trabalho é um dos desdobramentos do projeto de pesquisa de pós-doutorado, *Mapa da opereta no Brasil na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX*, desenvolvido entre 2009 e 2011 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), sob supervisão da professora Maria de Lourdes Rabetti e contando com o financiamento do Programa de Apoio ao Pós-Doutorado no Estado do Rio de Janeiro (Edital FAPERJ no. 10/2009 – Parceria CAPES/FAPERJ).

tragédia, da ópera e da música de concerto, das formas consideradas mais elevadas ou eruditas que se chocavam com a comicidade rasteira, a teatralidade expressiva e a musicalidade frenética da cena ligeira. Traços informados pelos vestígios de sua presença encontrados nas crônicas teatrais publicadas no período cujos autores, em nome da decência e da moralidade, responsabilizavam os sujeitos-intérpretes-criadores do gênero pela decadência do teatro no Brasil.

A entrada em cena da opereta e do teatro ligeiro sacudiu as relações reivindicadas, então, pelos intelectuais escritores entre a literatura, a poesia, o teatro, a dança, a música em função da adequação, de cada uma delas, para a missão de conversão da sociedade do seu tempo em nação. Da estreia da opereta *Orfeu na Roça* (paródia d'*O Orfeu no Inferno* escrita por Francisco Correia Vasques), em 1868, no teatro do Alcazar Lyrique do Rio de Janeiro, ao sucesso também carioca da burleta intitulada *Sabia da favela*, também na cidade em 1956, passando pelas operetas sertanejas das primeiras décadas do século XIX, o gênero aqui florescera e se consolidara em constante negociação com o mercado mundial desde, pelo menos, o final do século XIX.

Deste modo, acreditamos que o cosmopolitismo ligeiro do teatro musicado brasileiro se aproxima daquele tipo que Homi Bhabha designou como “vernacular”, pois se move nos “interstícios das tradições culturais revelando formas híbridas da vida e da arte que não tem nenhuma existência anterior dentro do mundo discreto de nenhuma cultura ou linguagem única” (apud COUTINHO, 2011, p. 176). Por este motivo, ele costuma ser um termômetro do “progresso global a partir de uma perspectiva minoritária” (COUTINHO, 2011, p. 181). Neste sentido, o artigo objetiva retomar e aprofundar a discussão sobre os significados do cosmopolitismo ligeiro a partir da perspectiva minoritária do teatro brasileiro musicado, cantado e dançado desde, pelo menos, o final do século XIX.

Partindo dos vestígios de sua existência nos acervos, e daqueles informados pela bibliografia, estamos entendendo por cosmopolitismo ligeiro um conjunto de práticas artísticas e de contextos sócio históricos; valores, formas e visões de mundo, a elas relacionadas, que participam ativamente de sua intensa e extensa circulação pelo mundo entre 1850 e 1920, preferencialmente, no final do século XIX. Neste sentido, o cosmopolitismo ligeiro dos gêneros estudados compreende um modo de produção particular ancorado na escrita em série ou em cascata que embaralha, muitas vezes, as relações entre originais e não originais consignadas na recepção em torno da multiplicidade e variação dos textos. Assim, seus elementos compositivos e afetivos emergem e trabalham nos interstícios do diálogo transnacional forjado pelos deslocamentos sofridos

entre teatros, companhias, atores e atrizes, empresários e companhias, músicos, compositores, maestros, autores, editores, um complexo organizacional que reunia agentes e instituições de diferentes países, regiões, que, direta ou indiretamente, privaram de sua existência. Deste feita, estão investidos de um espaço-tempo moderno fundamental para a compreensão das tensões criadas quando atuam na modelagem artística e social das diferentes subjetividades envolvidas.

Por outro lado, alguns dos gêneros tratados aqui (revista e mágica, dentre outros) foram denominados, pela crítica periódica brasileira do período, de “teatro ligeiro”. Neste sentido, a noção nascida da perspectiva local serve de parâmetro para investigar seus próprios fundamentos. Mas, de uma forma a ampliar o escopo e não separar deste universo nomeado o da opereta, e de outros gêneros correlatos, adotamos o termo de “teatro musicado brasileiro”, pois, assim, também podemos discutir a questão que atravessa o nosso debate, a das relações entre as artes e a literatura no Brasil do século XIX.

Nos interessa as relações entre eles. Para tanto, o trabalho está dividido em duas partes. Na primeira parte, intitulada *História e memória entre os vestígios da opereta e do teatro ligeiro no Brasil de 1850 até 1920*, apresentamos os dados coletados na pesquisa dos vestígios textuais mais duráveis da presença da opereta e dos demais gêneros ligeiros nos principais acervos brasileiros procurando, nesse trajeto, identificar as relações intertextuais enquanto caminho para a compreensão do cosmopolitismo do teatro musicado brasileiro. Na segunda parte, intitulada *Peças, Pessoas, Personagens - tensões na acomodação do cosmopolitismo ligeiro ao teatro musicado brasileiro*, reunimos as impressões informadas pelos críticos cronistas atuantes no período acerca dos contornos da performance da cena brasileira para refletirmos melhor sobre os juízos, proferidos nos jornais, e suas relações com o contexto mais amplo de mudanças vivenciadas pelo país.

### ***História e memória entre os vestígios da opereta e do teatro ligeiro no Brasil de 1850 até 1920***

Entre os anos de 2009 e 2011, realizei uma extensa e intensa pesquisa<sup>2</sup> voltada aos vestígios da opereta no Brasil entre 1850 e 1930

2. A pesquisa dos registros de fontes da produção da opereta junto aos acervos públicos da cidade do Rio de Janeiro e de São João del-Rei nos permitiu a identificação de mais ou menos 1400 títulos distribuídos entre ópera bufa, ópera cômica e opereta, pois não seria possível mapear a opereta sem incorporar as demais variantes, na medida em que, desde o início, a coleta de dados nos revelou intensa circulação de obras e autores entre os três gêneros do teatro ligeiro.

nos acervos públicos e privados<sup>3</sup>. Ela revelou um representativo conjunto de registros de ópera bufa, ópera cômica e opereta, cujos dados informam sobre aspectos importantes de sua produção, publicação e encenação: dados de sua produção relativos a sua estrutura e sua forma musical, comuns à estrutura musical ligeira que os perpassa: dados da sua produção relativos à cultura musical partilhada (arranjos, instrumentação e instrumentos); dados da sua produção relativos aos principais títulos, autores, arranjadores, que demandou reflexão sobre questões de autoria; dados da sua produção relativos à sua publicação, como casa editorial, data, coleção; dados da sua produção relativos à encenação, como teatro, data, empresa ou empresário, tournées.

Tratava-se de experimentar uma abordagem histórica dos gêneros teatrais e ou musicais no Brasil do século XIX distinta da perspectiva mais qualitativa voltada, em geral, ao seu conhecimento ou reconhecimento via os principais autores e obras. Inflexão crítica desenvolvida em diálogo com a proposta quantitativa da história da literatura de Franco Moretti (2008). Desta forma, através das listas bibliográficas criadas a partir das fontes identificadas podíamos ainda testar, num contexto mais amplo e variado, os achados analíticos alcançados pela bibliografia sobre nosso objeto de pesquisa e estudo.

Ao longo da pesquisa percorremos diversos acervos públicos à procura de registros de fontes primárias da opereta que, antes de tudo, assinalam a interdependência da memória neles depositada e as possibilidades de sua história. Dos menores aos maiores mudam-se os repertórios, a presença de matrizes e gêneros, a natureza da documentação, o destino e os formatos. Nesse sentido, conforme observou Franco Moretti, o tamanho de uma biblioteca não significa apenas a ausência de determinados títulos ou autores, mas significa uma concepção e experiência particular com a literatura, e a maneira de conceber sua história.

Como não poderia deixar de ser a busca teve início na Fundação Biblioteca Nacional. O universo da opereta contemplado pelo catálogo geral de Partituras da Divisão de Música apresentou uma quantidade maior de reduções, principalmente em francês e italiano, para canto-piano, que carregam consigo dados gerais de sua orquestração mais ampla, situação parecida encontramos no acervo da Biblioteca Alberto

3. Na cidade do Rio de Janeiro foram mapeados inúmeros arquivos: na Fundação Biblioteca Nacional (BN); na Fundação Nacional de Arte (FUNARTE); na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT/RJ); na Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB); no Museu dos Teatros (MT); na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EMUFRJ); na Escola de Música Villa-Lobos (EMVL); na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); no Instituto Moreira Salles (IMS/RJ); no Museu da Imagem e do Som (MIS/RJ) foi pesquisado o acervo de partituras. Na cidade de São João del-Rei, o acervo do Clube Teatral Artur Azevedo (CTAA). Em Pelotas, dada a particularidade do objeto, o Centro de Documentação Musical da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

Nepomuceno, da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em termos comparativos possuem poucos registros de títulos nacionais e portugueses como os pesquisados nos acervos da Fundação Nacional de Arte e do Clube Teatral Arthur Azevedo.

Como não tínhamos estabelecido a natureza da documentação em torno de fontes particulares, as peças encenadas, as executadas, nosso interesse consistia em reconhecer as condições que permitiram a opereta ganhar terreno no teatro, especialmente no Brasil, de meados para finais do século XIX, pois sua forma aberta lhe permitiu, ao longo do tempo e do espaço, se valer de ritmos e matrizes musicais variadas, atualidade e variabilidade, que garantiram ao gênero uma durabilidade baseada na multiplicidade da sua presença. Poucas fontes relativas à documentação teatral, no sentido de peças com marcas de montagem, foram identificadas nos acervos maiores, mas encontramos tais itens nos acervos médios da Escola de Música Villa-Lobos e do Clube Teatral Arthur Azevedo.

A dificuldade conceitual emergiu da fronteira entre as três vertentes ligeiras da ópera que desenvolveram trajetórias particulares, apesar da relação tênue e porosa. A designação do gênero de um determinado texto teatral, musical e literário compreende muito mais que seu conteúdo, pois o deslizamento de ritmos, personagens, histórias, geografias, que observamos no mapeamento, revelou que, muitas vezes, pairava uma incerteza nessa questão. Era o tamanho da orquestração que diferenciava a ópera da opereta e o acento cômico contrário ao sério, ou seja, quais os critérios presidiam as escolhas de classificação e discriminação, por exemplo, entra a ópera bufa, a ópera jocosa, dentre outras formas ligeiras?

Os gêneros surgem e se desenvolvem como um conjunto de convenções tácitas historicamente partilhadas entre criadores, críticos e públicos, conforme um determinado tempo e espaço. Desta forma, o que levava a inscrever uma certa escrita musical, teatral e coreográfica, conforme determinado gênero ligeiro (sua origem geográfica, seu modo de composição, seu universo de abordagem, etc.), diferia em seu caráter, nos elementos, era diferença formal, temática, de acento, e, por outro lado, fora dado por seu autor, direto ou indireto, pelo editor, etc. O que estava em jogo era a memória do teatro musicado ou ligeiro brasileiro e as formas de sua indexação nos fichários dos acervos com relação à natureza da documentação informada.

O terreno cosmopolita dos dados ligeiros coletados era “minorado” pelo contexto de chegada do teatro musicado brasileiro de 1850 até 1920 se revelando, neste encontro, movediço e traiçoeiro, sendo assim, não podia confiar demais na documentação, do contrário, perdia de vista as formas específicas de guarda de sua memória. As relações entre libreto e partitura também se mostraram controversas, muitas vezes a autoria do libreto era informada pelo nome do compositor, o que reforça o comentário de

Arthur Azevedo, em “A propósito do teatro”<sup>4</sup>, de que, na opereta, o texto existe em função da música, logo, não havia mesmo muito espaço para a literatura no gênero (apud Faria, 2001, p. 586). Estava armado o conflito entre a literatura e as artes ligeiras que, de acordo com os escritores, pouco atendiam à carpintaria ou ao artesanato da escrita teatral.

Por outro lado, conforme observaram também os críticos (Faria, 2001), ela permanecia incompleta na página pois era destinada ao palco e se completava junto aos intérpretes, logo importava seu rendimento espetacular que o aprofundamento dramático da narrativa, estrito senso. Voltaremos nessa dimensão performativa da escrita ligeira do teatro musicado brasileiro mais adiante. Deste ponto de vista, estamos lidando com dados sobre libretos e partituras, impressos e manuscritos, que dizem respeito a uma escrita provisória, parcial e mutante que, no palco, assumiria sua feição definitiva, porém, não podemos deixar de ressaltar que a feição era alcançada perseguindo ou se desviando das *circunstâncias dadas* pelos textos.

Além disso, compositores, libretistas, intérpretes e público não eram os agentes únicos ou centrais do mercado teatral crescente em torno dos impressos musicais, teatrais e coreográficos, no Brasil, pois temos que contar com os editores, livreiros e atravessadores em geral, segundo comentou Rosa Zamith, sobre as relações comerciais dos compositores, “pouco se sabe da relação entre os compositores e os editores de música cujas negociações para a publicação e comercialização das peças eram feitas em acordos nem sempre vantajosos para o músico” (2011, p. 31). Alguns dos periódicos que publicavam textos e informações sobre o mundo da música, *Marmota na corte: jornal de moda e variedades* (1849-1852); *Marmota Fluminense – jornal de moda e variedades* (1852-1857); *Gazeta Musical* (1891-1893), pelos próprios títulos dizem alguma coisa sobre o lugar sociocultural reservado à música e à dança no cotidiano, enquanto parte da variedade mundana.

O desconhecimento em parte se deve ao fato de a maioria dos estudos musicais centrarem sua atenção no mesmo conjunto de compositores em detrimento do universo mais amplo de produção, circulação e recepção da música, que compreende também os sujeitos-criadores “menores”. Mas se nossos arquivos também continuam sendo orientados empiricamente pelos documentos, devemos nos perguntar quem ditou os dados do material publicado (autor, título, subtítulo, gênero): foi seu autor, foi o editor? E, então, como assegurar-se de que a memória deva seguir os passos de registros dos impressos? Nesse universo de trocas sucessivas como estar seguro? Por outro lado, o conjunto dos dados levantados nos registros também indicava alguns indícios de ordenamento, aos poucos podíamos observar sua distribuição em séries.

4. Publicado originalmente em *O Mequetrefe*, do Rio de Janeiro, em 30 de março de 1886.

Uma escrita em série cujo mapeamento acabou nos levando a uma infinidade de obras e autores que, entre conhecidos e desconhecidos, tanto na literatura crítica (AUGUSTO, 2010; CACCIAGLIA, 1986; CAFEZEIRO, 1996; FERREIRA, 1979; HESSEL, RAEDERS, 1974; MAGALDI, 1962; MENCARELLI, 2003; PRADO, 2008; SILVA, 1938; SOUZA, 1960; SOUZA, 2002; TINHORÃO, 1972, 2000) quanto nas crônicas (FARIA, 2001) e memórias (MACEDO, 2004; WHERS, 1980, 1997) também pesquisadas, permitiu perceber a distância existente dos relatos de sua história e as fontes disponíveis nos acervos, dentre os mais referidos pela coleta de registros: *L'amour mouillé* (Amor molhado); *Die bajadere* (A bayadera); *Barbe-Blueu* (Barba Azul, Traga-moças, Barba de milho e demais); *Il Barbieri di Siviglia* (O barbeiro de Sevilha); *La belle Hélène* (A bela Helena, Abel, Helena e demais); *Bocacce* (Bocage e demais); *A capital federal*; *Cenas da roça* (Scenas da roça); *Les cloches de Corneville* (Os sinos de Corneville); *A corte na roça*; *Dollarprinzessim* (A princesa dos dollars); *Donna Juanita*; *A donzela Theodora*; *Das dreimaderlhaus* (A casa das três meninas); *Le droit du seigneur* (A flor de Liz); *L'elisir d'amore* (O elixir do amor); *Eva*; *La fille de Madame Angot* (A filha de Maria Angu e demais); *Forrobody*; *La geisha* (The geisha e demais); *Der Graf von Luxemburg* (O conde de Luxemburgo); *Heróe à força*; *Die lustige witwe* (A viúva alegre e demais); *O mano de Minas*; *Manon*; *La mascotte*; *Orphée aux enfers* (Orpheo nos infernos; *Orfeu na roça*, *Orfeu na cidade* e demais); *La poupée* (A boneca); *O solar das barrigas*; *Walzertäume* (O sonho de valsa); *Zigeunerliebe* (Amor de príncipe); e uma grande variedade e quantidade de títulos com menor presença.

O mapeamento da presença de opereta revelou a força dos gêneros ligeiros, da opera e do teatro, em virtude de sua capacidade de multiplicação e variação, conforme os deslocamentos sofridos de tempo-espço, logo, o conjunto acima informado serviu à reconstituição ou reconhecimento de uma dimensão mais estrutural que, apesar da liberdade nas apropriações feitas, se revelou recorrente em termos de números e de partes musicais, cantadas e dialogadas. Neste sentido, num primeiro momento, abrimos mão do texto individual em benefício das séries, pois, conforme observou Franco Moretti: “Como em toda história seriada, meu objeto é artificial, porque uma série nunca é ‘encontrada’, mas sempre construída – e construída focalizando-se o que é repetível e pode, dessa maneira, transformar objetos distintos em uma série” (2003, p. 153). Neste sentido, por meio do conjunto numérico dos dados colhidos nos registros das composições conseguimos identificar recorrências estruturais e variâncias formais entre as peças nacionais e estrangeiras, tendo em mente o tipo ideal empiricamente refeito, segundo as informações prestadas pelos impressos e manuscritos depositados nos acervos.

Por outro lado, o enfoque quantitativo mesmo reforçando o domínio francês no mercado dos espetáculos ligeiros revelou, também, que, entre os anos de 1840 e 1850, houve uma intensa publicação de peças em português sobrepujando o influxo externo. Mas devemos observar que o teatro brasileiro musicado não estava sozinho em sua condição de satélite parisiense, e nem se manteve ao longo de todo o percurso, atrelado apenas a sua obediência. O que devemos reter aqui é de que forma a construção artificial de um tipo ideal da opereta favoreceu o deslocamento do olhar para além dessa dinâmica restrita às noções de centro e periferia.

No contexto dos dados coletados, notamos uma ampla e complexa variedade de formas e matrizes musicais, o que tornava complicado distinguir, no vocabulário usado, fronteiras mais rígidas entre gêneros, assim como suas interações, na medida em que sofriam apropriações distintas ao longo de sua escrita, execução e edição. Foram identificados vários ritmos e partes musicais como exemplo no interior de 200 registros: valsa, polca, canção, fantasia de salão, polca-tango, quadrilha, marcha, tempo de marcha, fox-trot, introdução, toada, on step, tango, coro, fado, galope, fantasia brilhante, suíte de valsas, samba, cavatina, árias, cateretê, fadinho e fadinho brasileiro, dueto, lundu; as peças avulsas encontradas indicam um território musical intenso e diversificado, no qual as distâncias entre original e cópia, erudito e popular, são permeáveis, moveáveis e cambiantes.

As listagens dos dados das fontes ligeiras assinalam o cosmopolitismo do gênero ligeiro marcado por uma produção ou circulação em larga escala, no interior do qual uma mesma obra ganha língua, título, autoria, gênero e elementos diversos. Logo, a noção de mapa empregada na pesquisa e no estudo era fundamental para deslocar o olhar da obra singular para o conjunto capaz de nos informar melhor acerca dos limites e dos constrangimentos formais colocados à criação individual. Portanto, numa direção contrária à dos estudos históricos em música e teatro que tendem a privilegiar uma estante ou acervo particular da opereta, ou seja, as peças encenadas ou executadas, a galeria bem mais vasta permitiu, inclusive, pensar sobre as escolhas feitas em torno do modelo formal derivado dos principais representantes do gênero, especialmente no Brasil. Trata-se de um gênero que percorreu o país de Norte a Sul, conforme salientou Lothar Hessel e Georges Raeders (1974).

Na multiplicidade das entradas predominou uma recorrência em torno de um grupo de autores e obras que variavam tematicamente conforme as formas ligeiras adotadas e as práticas de composição informadas a crer nos títulos, temário mitológico, lendário, cotidiano, que fora apropriado em cortes e vertentes distintas, segundo o diálogo que desenvolvem com a ópera, a música e o teatro, ou seja, em seu “campo de

flexibilidade ligeira” (RABETTI, 2007), para caracterizar os empréstimos e as apropriações que se mostram na passagem de um registro ao outro. A passagem de Orfeu dos infernos à roça salientava a circularidade de temas, autores e obras, indícios de um modo de produção, de circulação e de recepção que escapava dos ditames do projeto romântico e ilustrado do teatro e da música nacionais durante o Segundo Reinado (1840-1889).

Encontramos fontes musicais de natureza diversa: as peças avulsas que parafraseam operetas famosas que formam a maioria dos registros levantados<sup>5</sup>, e dizem respeito à “repercussão” antes que a produção do gênero. Se nosso raciocínio for considerá-las como etapas sucessivas de um processo mais complexo, no qual elas são interdependentes, como diferenciar as relações intertextuais entre suas várias facetas? As reduções para canto-piano dos registros de partituras seriam fontes derivadas do sucesso alcançado por uma determinada opereta, que do palco passaria aos salões e salas de espera, aos cafés cantantes ou aos circos, por dispensarem o aparato orquestral; e, finalmente, chegaríamos aos fragmentos, já reconstituídos ou não, de fontes manuscritas que contemplam as partes orquestrais, das quais a grade do maestro representaria um ponto nodal.

Mas como ter certeza quanto ao peso de cada um dos espaços, agentes, envolvidos com a cultura ligeira da opereta, sem inventariar as formas de seu repertório? Pois, cruzando os dados, identificamos a força do gênero devido a sua forma até certo ponto livre em função dos procedimentos imitação, adaptação, adaptação livre, acomodação, acomodação livre, ou seja, em vez do artesanato literário ou da carpintaria dramática, nos deparamos com um processo de criação determinado pela serialização da escrita. De acordo com os componentes era possível deslocar ou mover unidades composicionais redefinindo, nesse trajeto, seu sentido. Expedientes e parâmetros importantes para pensar sobre a opereta no Brasil, de meados do século XIX às primeiras décadas do século XX, uma vez que os registros encontrados estão distribuídos ao longo desse período, com alguns picos situados entre 1880 e 1890, e, posteriormente, do final dos anos de 1910 até começo dos anos de 1920.

Assim, a particularidade do gênero estaria em seu modo de escrita que, distintamente da ópera, mesmo compartilhando em suas respectivas histórias e desenvolvimentos formais o emprego e empréstimo de temas entre autores e obras, diverge pelo caráter, trata-se da forma ligeira ou de seu ponto de vista mundano, em detrimento do registro elevado, e, também, pela natureza

5. Segundo observou Rosa Zamith: “as partituras que vinham nas publicações, em sua maioria de danças de salão, entre elas quadrilhas, podiam servir para o deleite do intérprete, para animar reuniões sociais e para divulgar as obras dos compositores” (2008, p. 23). Algumas dessas publicações eram intituladas indicando seu provável público como, por exemplo, o Ramalhete de Damas.

de sua arte, feita em série questionando os termos românticos de autoria e obra. Desta forma, ela desafiava os pressupostos básicos do Romantismo que costuma orientar nosso olhar sobre a história da cultura, particularmente do teatro, no século XX. Assim, menos estabilidade e certeza nos caminhos de sua história, e uma concorrência ferrenha entre companhias, gêneros e elencos, um ambiente de troca e disputa, de parca institucionalização ou profissionalização da autoridade artística ou intelectual.

Neste sentido, a compreensão da dinâmica intertextual e paródica do teatro musicado brasileiro ilumina os limites e as possibilidades da cultura popular de mercado que emergiu no país no fim do século XIX. As disputas eram ferrenhas entre os empresários das companhias nacionais que procuravam o mais rápido possível traduzir, adaptar ou acomodar uma determinada peça e oferecê-la quanto antes ao público surpreendendo, assim, seus concorrentes. A parca institucionalização da autoridade intelectual sobre a própria criação era aproveitada pelos empresários das companhias de operetas nacionais (mas não só) que, geralmente, compravam dos autores os textos escritos e, assim, os incorporava ao seu repertório. Fazendo parte do acervo da companhia, os textos musicais e cênicos eram muitas vezes modificados pelo ensaiador e pelos intérpretes, no caso dos últimos, por meio dos famosos cacos<sup>6</sup>. Deste modo, a noção de autoria nem se fixa num “original” como, também, se torna variada se levarmos em conta a contribuição do palco, segundo salientou Rabetti:

Exercícios autorais enfiados em leque de operações tendem a se expressar, portanto, em verdadeiros jogos de inversão, dissimulação, de reaproveitamento (rebaixador e dessacralizante) de modelos sérios; de dissolução de regras e gêneros, atuando numa prática versátil e variada. Neste modo particular de criação/produção, o procedimento predominante é, portanto, o da *movência, da mobilidade, do deslizamento*. Em lugar da fixidez do manual ou do modelo, a viva concretude de companhias teatrais frágeis e itinerantes, as exigências do ator *capocômico* que encomenda a peça, o gosto do público consumidor, enfim, ‘os limites do palco’ (2007, p. 58).

O destino não se mostrava diferente quando da publicação dos textos escritos, pois sofriam ajustes em função das sugestões dos editores e demais atravessadores ligados ao esquema. Ou seja, as obras dos autores (compositores e libretistas) terminavam mediadas por vários agentes envolvidos na negociação ligeira. Além de um contexto intelectual e

6. Os “cacos” nada mais eram do que a improvisação, o enxerto de novas passagens pelo ator, em um momento em que a dramaturgia brasileira era um teatro de performance, em que o ator se sobrepunha ao texto escrito pelo autor.

artístico viabilizado pela institucionalização ou aceitação de práticas variadas de escrita, de trabalho, que são discriminadas distintamente pela bibliografia do teatro brasileiro a partir do eixo “original” e “cópia”, ou “escrita primeira” e “paródia”, essa última vista como de segundo grau, assim, os dados revelaram, a princípio, um território flexível e múltiplo cercado pelo conflito sobre os limites “autorais”, que implicam na nacionalidade e na pessoalidade da propriedade artística.

Neste sentido, a individualização moderna ou burguesa do sujeito criador era negociada no âmbito da produção cultural, teatral e musical, em torno dos marcadores subjetivos e coletivos que garantiam a permissibilidade da propriedade de sua obra e de tudo que lhe diz respeito, distinguindo-se os usos autorizados e não autorizados, a “inviolabilidade” de seus textos. Não era por acaso que os intelectuais candidatos a escritores de teatro, ópera ou de opereta interessados diretamente neste debate, quando desempenharam a função de crítico teatral ressaltaram os desvios tomados pelas companhias, pelos artistas, pelos autores, diante dos limites impostos pela escrita do “original”.

Não podemos entender este debate em torno do surgimento de uma cultura popular de mercado que, por sua vez, se desenvolveu conjugada ao contexto abolicionista do final do século XIX, sem considerar a visão da crítica teatral acerca do processo, do contrário parece que havia, de um lado, uma democracia ligeira sem os limites da pluralidade e da variedade determinados pelas regras do mercado dos espetáculos ligeiros, de outro lado, um autoritarismo difuso dos intelectuais que se achavam no direito de prescrever e delimitar o nacional que deveria se tornar popular através da educação pelo palco.

Os vestígios da cultura popular de mercado que surge dos registros da opereta no Brasil nos revelam, por exemplo, a ausência da escravidão como tema, sobretudo, na chamada opereta nacional, mesmo que atores e atrizes estivessem ligados aos movimentos abolicionistas promovendo, inclusive, sessões destinadas à arrecadação de dinheiro para compra de alforrias, caso do ator Francisco Correia Vasques, por exemplo (ALONSO, 2015). A sublimação temática esbarrava naquela dimensão performativa das companhias nacionais de opereta e compreende os interstícios entre os textos e os corpos dos intérpretes do teatro musicado brasileiro que, em parte, era formado por imigrantes europeus. Artistas do palco que, por algum motivo, acabaram integrando os elencos das companhias e dos elencos considerados nacionais, para isso, tinham que se acomodar ao português da cena brasileira. A cena nacional não era nem brasileira, nem estrangeira, conforme informam vários percursos artísticos de atrizes e atores de companhias estrangeiras<sup>7</sup> que acabaram se naturalizando e ficando por aqui.

7. Tivemos temporadas de companhias italianas, alemãs, espanholas, portuguesas, de opereta e ópera cômica como, por exemplo, da Margarida Preziosi. Mais detalhes ver Silva, 1938, p. 169-405.

Nem brasileira, nem estrangeira, entre aqui e acolá. A ausência de uma identidade definida incomodava a crítica teatral que acusava o palco ligeiro de libertinagem. Juízo certo ao final de contas era complicado provar a paternidade e garantir a pura linhagem dos gêneros (e diria de alguns artistas) ligeiros. Retomando a paternidade no contexto mais amplo das teses raciais vigentes (SCHWARCZ, 1993), poderíamos invocar o mesmo problema acerca dos filhos ilegítimos, pois eram nascidos de relações extraconjugais e desiguais determinadas pela escravidão e, no caso dos homens livres e pobres, pela dependência senhorial.

A relação do cosmopolitismo ligeiro com o teatro musicado brasileiro passou antes de tudo pelo encontro da opereta com a comédia de costumes desde a chegada de *Orphée aux enfers* ao Brasil (1865)<sup>8</sup>, e de suas primeiras paródias *Orfeu na roça* (1868)<sup>9</sup> e *Orfeu na cidade* (1870)<sup>10</sup>, que deslocou o significado inicial da ópera bufa francesa, ou melhor, seu alvo. Alcançaram grande sucesso de público durante o período em cartaz (FARIA, 2001, p. 146). O fadinho ao final do *Orfeu na roça* foi retratado numa charge publicada em *A vida fluminense*, do Rio de Janeiro, em 1871, levando ao seguinte comentário de Cristina Magaldi, em *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*:

Undoubtedly a significant, albeit overlooked, historical work, the fado from Orpheo na roça is apparently not only the earliest printed example of a theatrical danse composed specifically for a local production, but also one of earliest songs/dances to become a popular hit in nineteenth-century Rio de Janeiro. Most important, Orpheo's final fado marks the beginning of a trend, for it created a specific way in which the new Carioca middle class used music and dance to depict local social and ethnic groups on stage (2004, p. 113).

*A Vida Fluminense*, do Rio de Janeiro, publicou em 1868 uma charge retratando a chegada de Offenbach no Brasil, na qual o compositor aparece tapando os ouvidos perante a execução de sua música no Brasil: “diante da execução musical de alguns cantores do Ginásio e da Fênix,

8. A ópera bufa foi composta por Jacques Offenbach, com libreto de Hector Crémieux e Ludovic Halévy, e estreou originalmente em 21 de outubro de 1858, no Théâtre des Bouffes-Parisiens, em Paris.

9. A paródia em quatro atos escrita por Francisco Correa Vasques estreou, originalmente, no teatro Fênix Dramática, do Rio de Janeiro, em 31 de outubro de 1868. No dia 17 de novembro, a peça já atingiria sua décima quarta representação. *Orfeu na roça* é dividida em três atos e a ação se passa na “roça na província do Rio de Janeiro. Época 18...” , ou seja, nos arrabaldes da cidade, já que o Rio, em meados do século XIX, não passava de uma cidade tacanha e provinciana, se comparada às cidades europeias que usufruíam do mesmo status (FERREIRA, s/d, p. 168).

10. A paródia fantástica em quatro atos escrita por Francisco Correa Vasques.

Offenbach ficou horrorizado” ante o “entusiasmo alcazarino nas noites em que canta a Mathilde Lafourcade<sup>11</sup>. A Rússia distingue-se pela profusão de buquês, a Espanha pelo luxo das coroas, o Brasil pelos bravos! Muito bem! Bonito! Etc... Etc...”<sup>12</sup>.

Não havia somente o problema do canto, também o da música esbarrava na questão dos intérpretes cênico-musicais das companhias locais e ou nacionais e do público, ao que parece, mais interessado nas disputas entre os partidos estelares. Neste sentido, a indiferença pode ser explicada pela ausência, por assim dizer, dos referentes alvos da paródia parisiense, a tradição operística clássica-romântica, ou a chamada *grand opera*, assim como o contexto mais amplo de sua emergência histórica, o Segundo Império Francês; portanto, também do ponto de vista do público havia, para a crítica, um desencontro entre as duas experiências com o gênero dos dois lados do Atlântico, mesmo que a leveza do gênero traduzisse bem a falta de juízo e da sociabilidade mostrada.

Neste sentido, a ópera bufa se popularizava transformando o músico alemão numa espécie de celebridade internacional com as seguintes anexações: “Teatro de Covent-Garden de Londres Teatro Imperial de Viena Teatro da Trindade de Lisboa Teatro do Príncipe Real de Lisboa Teatro da Fênix Dramática do Rio de Janeiro. E finalmente, o teatro Ginásio desta mesma cidade, que prepara com esplendor a ópera da Grã-Duquesa de Gerolstein” (Semana Ilustrada, 22 de novembro de 1868). No caso da ópera bufa francesa *Orphée aux enfers* é preciso observar que seu alvo crítico era o Segundo Império Francês, portanto, o deslocamento do gênero para o Brasil exigiu se adequar aos limites impostos pelo Segundo Reinado, o que acarretou, por sua vez, numa série de alterações temáticas, formais e rítmicas processadas desde as paródias que aclimataram, por assim dizer, a opereta bufa:

O veio aberto por Vasques foi intensamente explorado. Ao mesmo tempo em que as operetas francesas eram encenadas

11. Mlle. Mathilde Lafourcade aos doze anos entrou para o conservatório, recomendada pelo Conde de Morny e Nestor Roqueplan e aos 16 anos entrava para o Théâtre des Bouffes Parisiens. In. *A Vida fluminense*: folha joco seria ilustrada, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1869, p. 759.

12. 03.02. 1865. Alcazar. Estréia da opereta *Orphée aux enfers*, música de Offenbach e texto de Hector Crémieux e Ludovic Halévy. Elenco - Urbain (Aristée et Pluton), Hablieib (Jupiter), Demolla (Orphée), J. Roux (John Styx), Poul Le Grand (Mercure et Bacchus), J. Poux (Neptune), Bernardelli (Mars), Domingo (Morphée), Mlle. Aimée (Euridice), Mlle. Jenny (Diane), Mlle. Solange (l'Opinion publique), Mlle. Bougeois (Juno), Mlle. Le cerf (Venus), Mlle. Corine (Cupidon) e Mme. Bernardelli (Minerve) (CERNICCHIARO, 1926, p. 296). Repertório que se seguiu: Les Bavards, Barbe Bleue, Pont des Soupirs, Jeanne qui pleure et Jean qui rit, Le Roi Bobeche, Le Chanson de Fortunio, La Belle Hélène, La Perichole, L'Orrible Festin, La Grande Duchesse de Gerolstein, Les Brigands, Les Trois baisers du Diable (CERNICCHIARO, 1926, p. 297).

em sua língua original no Alcazar, as versões brasileiras se multiplicavam. *La Grande Duchesse de Gérolstein* – texto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy, música de Offenbach – transformou-se na paródia *A Baronesa de Caiapó*, pelas mãos de Caetano Filgueiras, Manuel Joaquim Ferreira Guimarães e Antonio Maria Barroso Pereira, e foi representada no Ginásio em dezembro de 1868. No ano seguinte, *Barba de Milho* – encenada por Vasques no Recreio Dramático – foi o título dado por Augusto de Castro à paródia de *Barbe-Bleue*, texto de Meilhac e Halévy e música de Offenbach. Essa mesma opereta ganhou ainda segunda paródia, feita por Joaquim Serra, com o título de *Traga-moças*.

Fluminense, mulato, filho natural nascido no interior de uma família de poucas posses, sem escolaridade, Vasques encontrou nos teatros seu meio de sobrevivência e uma forma de inserção social. Em 1859, escreveu sua primeira peça intitulada *O Sr. José Maria assombrado pelo mágico*, uma cena cômica, e, até sua morte em 1892, se desdobrou como ator e dramaturgo escrevendo, ao longo de sua carreira, mais de sessenta peças teatrais, a maior parte delas num gênero dramático: as cenas cômicas<sup>13</sup>. Vasques começou sua carreira no teatro na companhia de João Caetano, em 1858, e encenou no teatro de São Januário entre os anos de 1858 e 1859, nas companhias de Germano de Oliveira e Furtado Coelho, respectivamente.

A equação ou acomodação do gênero francês ao Brasil proposta pelas paródias escritas pelos autores brasileiros comportou a combinação com outros ritmos, prosódias, bem como temas e assuntos diversos provenientes do repertório europeu. A começar pelo fadinho do final da roça em plena Festa do Divino, substituindo o galope infernal do primeiro. Não se trata de menosprezar os limites impostos pela hegemonia parisiense que, por sinal, compreende a cena brasileira e, também, a de Lisboa, do Porto, de Madrid, de Milão, de Stuttgart, dentre outros locais informados pelo mapeamento dos vestígios do cosmopolitismo ligeiro nos acervos brasileiros.

Neste universo ligeiro não posso deixar de destacar a contribuição de Arthur Azevedo. A primeira paródia que realizou, em 1876, a *Filha de Maria Angu* – versão de *La Fille de Mme. Angot*, texto de Siraudin, Clairville e Koning, música de Lecocq – possui mais de cem representações. Na

13. As cenas cômicas eram textos curtos, escritos em prosa ou em verso para um ou mais atores, abordando diversos assuntos a partir da costura de elementos diversos. Dentro desta “receita” existiam algumas convenções, tais como o recurso à paródia e à sátira; a presença da música, aproveitando melodias e ritmos já conhecidos tais como os lundus, maxixes e cateretês; números de danças; imitações de animais e de diferentes sons; números de mágicas ou de “sortes” (como se dizia naquele tempo) e a abordagem de assuntos do cotidiano (SOUZA, 2006, p. 229-230).

sequência muitas outras paródias, entre as quais se destacam *A Casadinha de Fresco* e *Abel, Helena*, feitas a partir de *La Petite Mariée*, texto de Leterrier e Vanloo, música de Lecocq, e *La Belle Hélène*, texto de Meilhac e Halévy e música de Offenbach. Após esse aprendizado, segundo observou Joao Roberto Faria (2001), o autor escreveu operetas originais. Em *Nova Viagem à Lua*, de 1877, por exemplo, “ele ainda aproveita músicas de Lecocq, mas já incluindo o jongo brasileiro”. Com *Os Noivos* e *A Princesa dos Cajueiros*, encenadas em 1880, a opereta nacionalizou-se por completo, pois a música é de autoria de Sá Noronha<sup>14</sup>, compositor português radicado no Brasil” (2001, p. 145-147).

A inclusão do jongo brasileiro causou forte impressão pelo que se pode deduzir da resposta de Arthur Azevedo endereçada à crítica de Coelho Neto e publicada originalmente em *A notícia*, do Rio de Janeiro, 17-18 de fevereiro de 1898. A crônica começa com o autor corrigindo, inicialmente, a confusão do colega entre a opera cômica e a opereta, pois mistura *O barba azul*, *A mascote*, *Os sinos de Corneville*, *Os noivos*, *a Donzela Teodora* ou *A princesa dos cajueiros* com *Vésperas de reis*: “Confunde a opereta om a ópera-cômica, meu bom Coelho Neto, e não tens razão para dizer que a música não dê um relevo gracioso à opereta e não o dê a revista. Porventura o cançã é mais nobre que o maxixe? Não; apenas o maxixe espera ainda pelo seu Offenbach” (apud FARIA, 2001, p. 602). O maxixe esperaria pelo seu Offenbach.

A presença da música na produção cultural brasileira do século XIX, particularmente na literatura, foi discutida anteriormente pelo estudo de Tinhorão intitulado *A música popular no romance brasileiro* (2000) e, mais recentemente, no estudo de José Miguel Wisnick da obra de Machado de Assis (2008), e, no caso do século XX, na obra *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30* (MORAES, 2000). Os estudos apontam para uma influência musical na produção artística e cultural em geral nos dois períodos e também para as diferentes plataformas ou suportes reservados à sua audição, execução e socialização, passando do salão ao palco, e, posteriormente, ao rádio, como principal meio ou veículo de apreciação. Entretanto, Tinhorão (2000) aborda apenas sua dimensão temática e estrutural, sem investigar sua dimensão formal propriamente dita na prosa literária (ver RABETTI, 2007).

A relação entre o teatro e a música no século XIX remonta, conforme já dissemos, à comédia de costumes de Martins Pena que, segundo observou Luiz Costa-Lima Neto, em *Entre o lundu, a ária e a aleluia*:

14. Sá Noronha participou da inauguração da Empresa Pinto Bastos no teatro da Rua dos Condes (Lisboa), depois de se desligar da empresa com o ator Santos no teatro do Príncipe Real. A empresa inaugurou-se com a opereta de costumes populares, em 2 atos, original de Luiz de Araújo, *Dois dias no Campo Grande*, e com a opereta em 2 atos, tradução de Lopes Cardoso, música do maestro Sá Noronha, *O Fagulha* (BASTOS, 1898).

música, teatro e história nas comédias de Luiz Carlos Martins Pena (1833-1846) (2018), ao longo de sua obra, manteve um diálogo intenso inventivo com o operismo vigente, do qual podemos depreender alguns contornos da sua ideia de ópera cômica nacional. Neste sentido, foi a mediação da comédia de costumes que levou a acomodação do cosmopolitismo ligeiro ao teatro musicado brasileiro e, sendo assim, se aproveitando dessa experiência já sedimentada. Essa acomodação contribuiu para a formação daquele cadinho de ritmos que, segundo a bibliografia, teria dado origem à música popular brasileira (WISNIK, 2008).

### ***Peças, Pessoas, Personagens - tensões na acomodação do cosmopolitismo ligeiro ao teatro musicado brasileiro***

A reação negativa dos escritores à chegada e desenvolvimento da opereta no Brasil do Segundo Reinado e começo da República diferiu, em certo sentido, de sua apropriação literária em Portugal por Eca de Queiroz, conforme nos mostra o estudo de Mário Vieira de Carvalho (1999). O gesto crítico do realismo do autor teria sido elaborado em consonância com a gargalhada ácida da ópera bufa de Jacques Offenbach. O que fica por entender na travessia transatlântica do gênero ligeiro para o Brasil é a redefinição de sua voltagem explosiva diagnosticada, pelos críticos cronistas, do ponto de vista de sua moralidade ou da falta dela.

Na produção cultural do período dificilmente vamos encontrar qualquer tipo de associação entre o universo do rei Bobeche e o do imperador D. Pedro II, sobretudo pelo subterfúgio épico da ação distanciada no tempo e no espaço adotado pelos agentes ligeiros para burlar, algumas vezes, a censura (lembrar da censura feita a algumas revistas de Arthur Azevedo, por exemplo). O que não impediu muitas vezes de alguns autores relacionarem o passado colonial com o presente da cena ligeira como, por exemplo, o *Traga Moças*<sup>15</sup>, uma das paródias do *Barba Azul*, revelando em seu breve enredo cômico o velho do novo mundo nascido de um parto escuso, conforme o traço republicano de sua tomada de posição.

Distanciamento revelado com clareza por Arthur Azevedo ao comentar a preparação de um de seus trabalhos, numa crônica intitulada “Em defesa”, publicada originalmente em *O país*, do Rio de Janeiro, em 16 de maio de 1904, e em resposta a Carlos Vidal, que sugeria que buscasse temas nas lendas e tradições do país, na qual o autor salientou o nacional falando sobre a versão livre escrita de *Droit du Seigneur* rebatizada como *Flor-de-Lis*:

15. Ópera cômica em 4 atos por imitação do *Barbe-Blue* de Joaquim Serra.

Na Flor-de-Lis, enquanto a peça fosse imitada do *Droit du Seigneur*, meu irmão e eu pretendemos fazer uma restituição do Brasil da época de D. João V, um agrupamento humano interessante de gente daquele tempo. Todos sabem que a peça, que aliás não era mais livre que a *Mascotte* e outras, escandalizou a corte – o público e a imprensa, colaborador no pudor imperial, só deram atenção as brejeirices do libreto, mostrando-se indiferentes ao estudo dos costumes, revelado nele (apud FARIA, 2001, p. 587).

Além disso acrescentou a missiva publicada que “Abdon Milanez tem pronta uma partitura, escrita sobre um libreto arranjado do francês, mas cuja ação transplantei para o Pernambuco dos Holandeses, o Pernambuco do século XVIII” (apud FARIA, 2001, p. 587).

As distintas práticas de escrita e leitura musical vigentes disputavam o mercado ligeiro até certo ponto contrariando o desejo nacionalista pela “originalidade” ou pela “brasilidade” do gênero que, segundo a historiografia, teria sido alcançado com *A princesa dos cajueiros*<sup>16</sup>, afinal não se tratava mais da paródia, adaptação, imitação, acomodação, de uma obra pré-existente. Logo, nos deparamos com critérios nacionalistas por parte da historiografia que, desta maneira, procurava diferenciar no passado o desenvolvimento do gênero da opereta de acordo com etapas sucessivas que, começando pela paródia, desaguaria na obra “original” de “autor brasileiro”.

A leitura de *Uma teoria da paródia*, de Linda Hutcheon, nos levou à reflexão a respeito dos procedimentos, da diferença entre paródia, pastiche, imitação, este último tal como concebido pelos clássicos. Assim como foi reveladora do lugar da ironia no gênero e possibilitando diferenciar os significados da paródia segundo os modos de leitura do mito, em *La belle Hélène*, é antes sarcástica que irônica, distintamente de *Orphée aux enfers* e *Barbe-Bleue*, pois o jogo irônico múltiplo com convenções constitui uma repetição alargada com diferença crítica (HUTCHEON, 1985, p. 19).

Mas fica por explicar em que medida, de fato, a opereta local era diferente da importada. Neste sentido, poderíamos supor que a incorporação da temática brasileira pelas paródias em seu encontro com a comédia de costumes teria alterado a feição da composição tida por original. Mas não podemos deixar de ressaltar que este passo foi fundamental para a tradução do cotidiano local segundo os termos da linguagem operística ligeira europeia, inclusive, pelos seus desdobramentos rítmicos e performativos, como veremos adiante.

Neste sentido, a questão do nacional deixa de ser um problema de natureza e identidade para se converter num objeto de disputa e

16. Opera cômica, de Arthur Azevedo, em 1 prólogo e 2 atos. Música de F. de Sá Noronha, estreou no Fênix Dramática, em 06 de março de 1880.

negociação no contexto de emergência da cultura popular de mercado. Uma vez abolido o trabalho escravo, ela se tornava central para o rearranjo das relações sociais no país. Portanto, a introdução de ritmos afro-brasileiros nas operetas como, por exemplo, o maxixe, o jongo e o cateretê, não significou necessariamente, conforme já salientado por Enio Squef e José Miguel Wisnick (2004) a respeito da música brasileira, uma ruptura com a estrutura ordenadora do discurso operístico ligeiro parisiense. Sim e não, diria eu.

A opereta exigia uma técnica de canto e atuação desenvolvida nos salões e nos teatros parisienses que limitava o universo dos intérpretes do palco ligeiro no Brasil, conforme já observado pela bibliografia (FARIA, 2001; PRADO, 2008), assim, a solução de compromisso adotada, desde o *Álcazar Lírico*, foi a de reunir no palco as vozes e os corpos treinados das divettes francesas com os cômicos locais (FARIA, 2001; PRADO, 2008). Vale lembrar que as companhias nacionais de operetas eram formadas por intérpretes imigrantes que, por um motivo ou outro, se naturalizaram a partir do momento em que se integravam ao mercado e à vida teatral e musical do país. Deste ponto de vista, também seria complicado divisar pertencimentos estanques, basta, para isso, lembrarmos da trajetória artística de atriz Pepa Ruiz que, nascida na Espanha, se tornou atriz em Portugal, e, uma vez que se deixou ficar por aqui, acabou se integrando aos elencos locais. A versatilidade marcava o trabalho atorial, pois num só espetáculo interpretou 18 personagens diferentes, inclusive um número, *O Mungunzá*, em que aparecia vestida de baiana (PRADO, 2008, p. 112). Desta maneira, Décio salientou que, aos poucos, ia se forjando nos palcos da opereta e do teatro ligeiro “uma mitologia teatral inequivocamente brasileira” feito que, como podemos ver no caso de Pepa, tensionava o próprio pertencimento.

Os limites nacionalistas da obra de Arthur Azevedo foram salientados por Décio de Almeida Prado, que observou o emprego, feito pelo autor, do vocabulário e da sintaxe vigentes nas casas e nas ruas, segundo comentou, “cheias de brasileirismos, regionalismos, mas sempre como citação, de modo a não comprometer jamais a sua posição de escritor erudito e gramaticalmente correto” (PRADO, 2008, p. 106). Logo, a presença do cotidiano local permanecia no texto enquanto citação ou referência, diria mais como documento e menos como forma expressiva da sua linguagem. Entretanto, podemos também dizer que a sintaxe e a citação ganham corpo em cena e, neste sentido, adquirem sentido a partir de outros marcadores sociais, raciais, culturais, informados pelo espetáculo dos corpos e das vozes dos atores, atrizes, cantoras, dançarinas e dançarinos que, no palco dos teatros, determinaram o ritmo e o modo da sua comunicação.

Retomando o debate sobre a responsabilidade da opereta, da revista e da mágica pela decadência do teatro brasileiro naquele momento, pois elas teriam varrido do palco o drama, a tragédia e a comédia, acrescentaria ao trio de gêneros a ópera, Arthur Azevedo alegou, em sua defesa, que na França ninguém formou este tipo de juízo acerca dessa produção e, muito menos, a responsabilizou por uma suposta decadência do palco nacional (apud FARIA, 2001, p. 608). A seu favor, no que diz respeito à distinção entre a “boa” e a “má” cena ligeira, pesou a crônica teatral de Raul Pompéia, publicada no *Diário de Minas*, de Juiz de Fora, em 14 de julho de 1889, tratando da temporada da companhia francesa de operetas que o empresário Braga Júnior havia contratado, para o Teatro Lucinda, em 1892. Não lhe parecia justo o tanto de mal que se falou da companhia depois da primeira noite, segundo informou, chegou-se a dizer que ela não valia a décima parte da companhia que ocupava o Teatro Santana (AZEVEDO apud FARIA, 2001, p. 595).

Neste sentido, através das crônicas teatrais publicadas no final do século XIX e começo de XX podemos conjecturar, parcialmente, acerca da “performance” ligeira do teatro musicado brasileiro, conforme teremos oportunidade de acompanhar por meio dos indícios reunidos. Através delas torna-se possível reconhecer alguns aspectos da diferença da performance ligeira entre as companhias e artistas que se apresentaram nos teatros nacionais. Vejamos o que disse Raul Pompéia:

Concedo que é magnífica a escola do Santana, que diverte perfeitamente o eterno improvisado que o Vasques encarta nos seus papéis; que o Peixoto é um artista cômico muito digno de aplausos, mesmo quando bombardeia a plateia com as laranjas de seu personagem e que tão acertadamente foram, num desses espetáculos, contundir os escrúpulos autoritários do jovem delegado Franklin de Sampaio, custando ao artista o desgosto de uma ordem de prisão.

Mas, eu quisera que o leitor fosse comigo, para decidir uma preferência, ouvir a mimosa Suzanne de Lys, inventada pela agência teatral do Sr. Braga Júnior.

O melão da grossa opereta, como a temos em nossos teatros, depura-se ali, em finos cristais de doçura. A pachuchada desaparece, para deixar caminho à pura graça da música. A opereta ri por si, de um riso suave, natural à flor do rosto, sem a violenta caracterização de palhaço, a dedadas brutas de vermelhão, com que dá risadas nos nossos palcos a chacota lusitana nacionalizada (apud FARIA, 2001, p. 596).

A crônica não deixa dúvidas de sua preferência entre o riso suave e o melão grosso oferecido ao público local que, pelo visto, se deliciava com a chacota lusitana nacionalizada marcada ainda pela performance

circense, tida por violenta e abrutalhada, pois ela surge deslocada da esfera centralizadora da ação dramático-musical. Neste sentido, acabaria desrespeitando a boa medida do artista cômico que preza pela graça e pela doçura da opereta que ri por si. Afinal de contas, de acordo com a observação de Décio de Almeida Prado, “quem dava vida e consistência aos tipos esquemáticos da revista, bem como aos da opereta e da mágica, eram os atores cômicos, especialistas na comunicação imediata com a plateia” (2008, p. 107). Na passagem de uma língua para outra a opereta, conforme salientou Décio, perdia “muito do sal gaulês, sempre mais leve que a pimenta nacional” (2008, p. 97).

Não se tratava apenas de depurar o desempenho do artista cômico, era preciso fazer o mesmo com o gosto do público; conforme acrescentou Machado de Assis, em seu *Instinto de Nacionalidade*, publicado originalmente em 1873: “As cenas teatrais deste país sempre viveram de traduções, o que não quer dizer que não se admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto do público tocou o último degrau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte” (apud FARIA, 2001, p. 569). Importante destacar o fato de que as traduções predominavam na cena brasileira, logo, não podemos deixar de lembrar do papel dos tradutores nessa história. O romancista, em seguida, ressaltou que a província não teria sido de todo invadida pelos espetáculos de feira, pois, segundo argumentou, ainda lá se representa o drama e a comédia (apud FARIA, 2001, p. 570). Entretanto, temos motivos para desconfiar da exceção feita por Machado de Assis, a província havia sido invadida chegando o cosmopolitismo ligeiro até algumas cidades do interior do país, conforme mostra o estudo de Lothar Ressel e Georges Raeders (1986).

O que interessa neste debate é perceber como os críticos observaram o pacto praticado entre palco e plateia em torno da comicidade exacerbada e de uma sexualidade excessiva. A pimenta nacional e o melado grosso são alguns dos termos utilizados pela crítica e, posteriormente, pela historiografia para distinguir a acomodação ou tradução do cosmopolitismo ligeiro ao teatro musicado brasileiro, da segunda metade do século XIX e começo do século XX. É claro que a opereta, assim como a ópera, no Brasil não podia contar com um passado musical, coreográfico e teatral que, em grande medida, fundamentou o treinamento de muitos intérpretes ligeiros das companhias francesas e italianas que nos visitavam. Mas o problema não é apenas de domínio técnico, portanto, o treinamento comportaria aqui educar socialmente na graça e leveza “europeia” uma outra experiência com a voz e a corporeidade. Experiência com o canto e a dança que, segundo Décio de Almeida Prado, era proveniente do *entremez*, porém, ela não garantia o

nível musical sensivelmente superior, “colocado entre a criação popular, brotada do bom ouvido, do simples dom da invenção melódica, e a chamada música erudita, que não prescinde de um demorado aprendizado prático e teórico” (2008, p. 100).

Neste sentido, o popular era incorporado ao cosmopolitismo ligeiro da opereta desde que sujeitado às regras estabelecidas para o gênero e de acordo com os parâmetros da música erudita que, por sua vez, delimitava o caráter gracioso da comicidade. A linha melódica e narrativa parecia ser interrompida e dobrada ao frenesi dos artistas transformados em clowns e bailarinos, segundo notou Joao Machado Pinheiro e Costa no desempenho do ator cômico conhecido como Machado Careca:

O que é forçoso confessar é que, passada certa época, Machado deixou-se arrastar por uma onda de loucura que invadiu os teatros do Rio de Janeiro. Em quase todas as casas de espetáculo o gênero predileto era a revista levada ao extremo da libertinagem e a *pochade* desbragada. Os artistas transformaram-se na sua maioria em *clowns* e bailarinos. Machado, sem perder de todo o mérito que lhe reconhecem, perdeu muito do seu valor por transigir com as plateias ávidas demais de cambalhotas e ditos mais que equívocos (apud PRADO, 2008, p. 109).

O ritmo frenético da *pochade* desbragada pode ser lido como um sinal do popular historicamente sedimentado naquela experiência do canto e da dança informada, de acordo Décio de Almeida Prado, pelo entremez português que, aqui, foi redefinido pela comédia de costumes de Martins Pena. A transposição realizada transformou o *pathos* da forma ibérica em seu encontro com a experiência do canto e da dança negros. A extrema libertinagem da revista contrariava o *ethos* civilizatório do projeto romântico ilustrado de teatro nacional. Não é, por acaso, que os intelectuais se dirigiam ao Estado monárquico para intervir na situação do teatro e apoiar através de subsídios, mais continuados, o teatro dramático nacional. Mesmo que o mercado teatral local fosse incipiente, o cosmopolitismo ligeiro da produção artística e cultural passava a ter como principal juiz o público. Situação que, de um lado, sujeitava a criação artística ao gosto médio do público, ao seu interesse pela arte como mero divertimento, e, de outro lado, garantia a margem de sobrevivência e de liberdade dos trabalhadores do teatro musicado brasileiro. Interessa neste debate sobre os contornos, mais ou menos próprios, do cosmopolitismo ligeiro em solo brasileiro, considerando a transição observada por Enio Squeff e José Miguel Wisnik com relação à música:

Em termos brasileiros, não houve simplesmente a transposição da música do escravo para a música de concerto. Embora o Brasil tenha sido um dos últimos países do mundo a conceder a libertação da escravatura, a sociedade escravagista da época da abolição já tinha se diluído em parte, enquanto forma predominante de produção, principalmente em estados menos desenvolvidos. Mas a semiescravidão persistiria. E com ela, naturalmente, as formas do gesto sublimado (2004, p. 46).

O gesto negro sublimado parece irromper na cena do teatro musicado brasileiro escandalizando os críticos. A passagem da música do escravo para a música de concerto não se deu por uma transposição direta, em função da sublimação exigida da sua gênese escrava. Asseveram os autores:

O que realmente conta a partir de um determinado momento é a gênese desta música – não tanto sua origem social, de uma sociedade extremamente hierarquizada, e com um grande contingente de escravos, mas todos os processos produtivos que depreendem daí. E no processo produtivo sobrevivem todos os seus ingredientes: da gestualidade do trabalho à gestualidade sexual (SQUEFF; WISNIK, 2004, p. 46).

Neste sentido, ressalto a dimensão da gestualidade do trabalho e a gestualidade sexual como dois eixos fundamentais de entendimento do ritmo frenético, da libertinagem instalada entre palco e público, da violência presente em sua comicidade, conforme os cronistas informam a diferença do cosmopolitismo ligeiro da opereta entre nós. A transposição das danças populares para os teatros provocou, como vimos, forte reação, pois ela comportava possíveis brechas para a emergência da gestualidade indigesta.

A gestualidade do trabalho e a gestualidade sexual, diria também religiosa e festiva, marcaram profundamente a dança e a música brasileira e latino-americana: “Na música este foi um dos aspectos mais importantes e notáveis. A contribuição do negro fez-se geneticamente ao nível do gesto que se funde com o ritmo (SQUEFF; WISNIK, 2004, p. 44). Desta maneira, “se o gesto é a gênese do ritmo (embora não haja gesto sem ritmo) é evocação daquele que provoca reações nesta” (SQUEFF; WISNIK, 2004, p. 44). Evocação que remete aos comentários feitos no século passado acerca da “indecência do gesto” ou a sua estranheza diante do “gesto insólito advindo do próprio sistema de produção do escravo” (SQUEFF; WISNIK, 2004, p. 44).

A gestualidade das danças negras estaria ligada ao trabalho, mas também à sexualidade do escravo que, diferente da do homem livre, se expressa em suas manifestações de forma mais aberta, “sob o ponto de vista do homem civilizado, na gestualidade sexual da dança esconde-se

indubitavelmente o aspecto mais franco do ato em si; no caso da dança dos escravos, era a sexualidade que tinha de transparecer (SQUEFF; WISNIK, 2004, p. 44). Logo, a gestualidade da dança negra vinculada ao trabalho e à sexualidade do escravo manifesta precisava ser sublimada para não irromper e dobrar ao seu capricho a linha tonal. Raciocínio que, guardadas suas particularidades, pode ser desdobrado para pensarmos o cosmopolitismo ligeiro da opereta no teatro musicado brasileiro, o encontro demandava uma síntese que fosse capaz de sublimar a libertinagem contendo a sexualidade dentro do parâmetro do corpo e do riso gracioso.

Neste sentido, a transposição do jongo e ou do maxixe para o universo cosmopolita ligeiro da opereta criava uma série de problemas para os diversos intérpretes do teatro musicado brasileiro. Mesmo saindo em defesa do maxixe introduzido em uma de suas revistas, a posição de Arthur Azevedo é clara quanto ao limite ou ao lugar ocupado pelo ritmo na economia ligeira de seus textos, nos quais o autor teria sublimado o gesto excedente por meio da literatura e da poesia.

O intuito aqui não é reivindicar um caráter nacional-popular para a opereta e nem para os demais gêneros do teatro musicado brasileiro, mas de iluminar alguns aspectos pouco discutidos partindo da reflexão sobre a música brasileira feita por Enio Squeff e José Miguel Wisnik (2004). Portanto, a reação dos cronistas teatrais de que os intérpretes ligeiros nacionais deviam se guiar pela depuração da performance tida como grosseira, apimentada e libertina, não parecia estar limitada apenas aos aspectos de domínio técnico-artístico.

Desta maneira, o terreno movediço dos gêneros ligeiros no Brasil nos revela as tensões que atravessaram a transição do trabalho escravo para o trabalho livre, da Monarquia para a República, pois muitos dos profissionais das companhias de opereta nacionais tinham sua sorte determinada, em certa medida, pelos limites e possibilidades de sua inserção da força de trabalho liberta da escravidão no emergente mercado ligeiro do teatro musicado brasileiro que exigia, do ponto de vista da forma importada, corpos e vozes treinados técnica e culturalmente formados nas instituições de ensino, nos salões e nos teatros europeus.

Os profissionais que atuaram no palco do teatro musicado brasileiro, em sentido mais amplo, não se restringiam aos cantores, compreendeu ainda os maestros, compositores, escritores, ensaiadores, maquinistas, figurinistas, produtores teatrais, empresários, cenógrafos, e muitos outros nem sempre visíveis em cena. Lembrando que havia um trânsito destes profissionais com os teatros de outros países, sobretudo com Portugal. Na sua grande maioria, os profissionais do teatro musicado brasileiro, pensados da perspectiva de Maria Silvia Carvalho e Franco

(1997), podem ser vistos como partícipes do universo dos homens livres e pobres, especialmente após a Abolição (1888), quando o termo passa a compreender também os negros e negras recém-libertos, dados os lugares por eles ocupados no mercado e na vida, especialmente se tivermos em mente o processo de transição, em curso, naquele momento.

Deste ponto de vista podemos nomear essa experiência ligeira de um certo “cosmopolitismo do pobre”, conforme o termo foi teorizado por Silviano Santiago para dar conta dos fenômenos mais recentes da globalização vista a partir das tensões socioculturais que atravessam, constituem e são constituídas, a literatura e as artes, as obras e os artistas, no Brasil e na América Latina, de um modo geral:

“Está criada uma nova e até então desconhecida forma de desigualdade social, que não pode ser compreendida no âmbito legal de um único estado-nação, nem pelas relações oficiais entre governos nacionais, já que a razão econômica que convoca os pobres para a metrópole pós-moderna é transnacional e, na maioria dos casos, também clandestina” (2004, p. 51).

O raciocínio do autor, mesmo desenvolvido em razão de uma nova forma de desigualdade social caracterizada pela integração dos pobres ao mercado transnacional da globalização contemporânea sem contar com a mediação de um único estado-nação, ou com as relações oficiais entre governos, nos ajuda iluminar alguns dos traços particulares daquele processo de outrora de incorporação dos pobres, mas como signos do nacional-popular ao mercado cosmopolita ligeiro transnacional. Os nacionalismos serviram para apagar as diferenças étnicas, linguísticas, religiosas e econômicas, raízes de conflitos intestinos ou de possíveis conflitos no futuro, ressalta Silviano (2004, p. 57), mas também foram com o tempo apropriados por grupos e sujeitos socioculturais que redimensionaram criticamente seu alcance e sentido apenas local. O popular gracioso do cosmopolitismo ligeiro sujeitaria os corpos e as vozes dos intérpretes locais não fosse, em contrapartida, o “melaço grosso” do teatro musicado brasileiro iluminando, assim, a marginalidade dos pobres trabalhadores ligeiros.

Neste sentido, a diferença do cosmopolitismo ligeiro do teatro musicado brasileiro se perde no horizonte da crítica quando buscamos nele uma identidade brasileira deixando de lado, neste mesmo compasso de espera, a desigualdade que marcara os saltos de sua existência aqui. De um lado, a violência sem peias do trabalho escravo, de outro lado, a voracidade sem peias do mercado, entre eles os pobres sujeitos livres e libertos tentavam a sorte, ou, nas palavras de Maria Sílvia de Carvalho e Franco: “a contradição

que encontramos nas origens da sociedade brasileira, ao nível da economia - produção direta de meios de vida e produção mercantil -, desdobrou-se, ao nível da organização social, na síntese difícil das associações morais e das constelações de interesses” (1997, p. 240).

### ***Considerações finais***

O percurso que fizemos até o momento, partindo dos vestígios da memória da opereta e dos demais gêneros ligeiros nos acervos, nos mostrou inicialmente um conjunto relevante de dados suficientes para demarcar a intensa presença do teatro ligeiro dentro e fora do Brasil. Neste sentido, assinalam o universo transnacional ou cosmopolita que, deste modo, inseria o teatro musicado brasileiro no mapa mundo encontrado pela pesquisa. Mas dados são dados, não podemos decidir, com eles, a dinâmica do cosmopolitismo ligeiro quando atravessou o Atlântico; porém, baseados na quantidade dos itens coletados, nosso mapa talvez faça diferença para a revisão crítica de sua história no país. Aqui, a escrita ligeira da opereta contou com o processo de liberação da música negra das suas respectivas “práticas corporais” (cotidianas) afro-brasileiras informadas, por sua vez, em seus ritmos e em seus gestos convertidos pelo mercado, desde o final do século XIX, em signos do nacional-popular.

As relações entre o nacional e o popular se mostraram tensas no contexto abolicionista contemporâneo da emergência de um mercado ligeiro transnacional que desafiava as fronteiras estabelecidas para ambos os lados pelo projeto ilustrado e romântico de teatro nacional, idealizado pelos escritores e intelectuais do período. Era possível atender às exigências técnicas e formais da opereta parisiense sem intérpretes e público já familiarizados com suas referências eruditas? Perguntavam os críticos cronistas e, posteriormente, os historiadores do teatro brasileiro, que, salientando a precariedade do palco nacional, iluminavam os disparates existentes entre os dois lados da moeda.

Não podemos tomar à risca os juízos estabelecidos, pois muitos deles concorriam com os gêneros ligeiros por um lugar ao sol tomando partido, na disputa pelo teatro nacional, pela prosa literária do drama. Por outro lado, conforme procuramos mostrar na segunda parte, tais juízos sobre o sucesso da opereta e dos demais gêneros ligeiros foram contemporâneos de outros discursos que pregavam a pureza e a desigualdade entre raças, povos e nações, para os quais a mestiçagem era sinônimo de decadência ou de inferioridade. Por este prisma, a acomodação da opereta à cena brasileira só poderia resultar num *pathos* sem *ethos* e daí sua proximidade dos baixos instintos do público, revelados sobretudo pelo encontro do ritmo frenético e pela pimenta

nacional, e, conseqüentemente, pela libertinagem do mercado local emergente (dos ritmos, textos, línguas, nacionalidades e corpos). O *ethos* do *pathos* ligeiro só poderia ser encontrado na cena graciosa das companhias francesas e italianas de operetas. Desta maneira, as tensões do cosmopolitismo ligeiro no teatro musicado brasileiro nos permitem perceber como elas expressavam questões mais amplas relacionadas às visões sobre o país e seu povo.

Para encerrar nossa discussão recorro à noção de *cosmopolitismo vernacular*, proposta por Hommi Bhabha, enquanto um tipo de “espaço-tempo liminar”, uma zona de conflito, interação e assimilação recíproca que todo encontro entre culturas implica, e como estas se constroem na interação com outras, a identidade cultural será sempre um conceito múltiplo e provisório, um conglomerado de diferenças” (2011, p. 9), conforme salientou Eduardo F. Coutinho em sua introdução para *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses* (2011), para iluminar o espaço ocupado pela opereta no debate sobre o teatro nacional. Não se trata apenas de articular a diferença na forma local de interpretação dos mesmos textos (libretos e partituras), mas também fazer frente à desigualdade dos marcadores socioculturais que eram associados aos gêneros poéticos e aos intérpretes ligeiros no Brasil do século XIX.

## Referências

ALENCASTRO, Luis Felipe (org). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ALONSO, Angela. *Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

AUGUSTO, José Antonio. *A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República 1846-1914*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Funarte, 2010.

BASTOS, Sousa. *Carteira do artista*. Apontamentos para a história do theatro portuguez e brasileiro. Acompanhados de notícias sobre os principaes artistas, escriptores, dramáticos e compositores estrangeiros. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898.

CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil* (Quatro séculos de teatro no Brasil). São Paulo: T. A. Queiroz: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1986.

CAFEZEIRO, Edwaldo. *História do teatro brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, EdUERJ, FUNARTE, 1996.

CARVALHO, Mário Vieira de. *Eça de Queirós e Offenbach: a ácida gargalhada de Mefistófeles*. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniais sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano, Fratelli Riccioni, 1926.

CHARLE, Christophe. *A Gênese da Sociedade do Espetáculo Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CHIARADIA, F. Em revista o teatro ligeiro: os “autores-ensaiadores” e o “teatro por sessões” na companhia do Teatro São José. *Sala Preta*, v. 3, p. 153-163, 2003.

COUTINHO, Eduardo F. (org). *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses*. Textos seletos de Homi Bhabha. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

FERREIRA, Procópio, *O ator vasques*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1979.

FRANCO, Maria Sílvia de Carvalho e. *Os homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

FREIRE, Vanda Bellard. *O Mundo das Mágicas*. Rio de Janeiro: Contra-Capa/FAPERJ, 2011.

HESSEL, Lothar, READERS, Georges. *O teatro no Brasil: da colônia à regência*. Porto Alegre, UFRGS, 1974. 199 p.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

MACEDO, Joaquim Manoel de. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. São Paulo: editora Planeta do Brasil, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. 2 vols.

MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*. Lanham, Marilan, Toronto, Oxford: The Scarecrow Press, 2004.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura*. Teatro Musical, Indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908). Campinas: [s.n], 2003. Tese de doutorado defendida em 28/02/2003 no Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Clementina Pereira Cunha.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

- MORETTI, Franco. *Um mapa do romance europeu 1800-1900*. São Paulo: Boitempo editorial, 2003.
- MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago editorial, 2008.
- NETO, Luiz Costa-Lima. *Entre o lundu, a ária e a aleluia: música, teatro e história nas comédias de Luiz Carlos Martins Pena (1833-1846)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2018.
- OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia da Letras, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- RABETTI, Maria de Lourdes. Presença musical italiana na formação do teatro brasileiro. *ArtCultura: revista de história, cultura e arte*, v. 9, n. 15, p. 61-81, 2007. Uberlândia: EDUFU.
- RABETTI, Maria de Lourdes. *Teatro e comichidades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870 – 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SEMANA ILUSTRADA, 22 de novembro de 1868.
- SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço do Ministério da Educação e Saúde, 1938.
- SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- SOUSA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil (2 vols.)*. Rio de Janeiro: INL, 1960.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio. Teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, CECULT, 2002.
- SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Um Offenbach Tropical: Francisco Correa Vasques e o Teatro Musicado no Rio de Janeiro da Segunda Metade do Século. *História e Perspectivas*, Uberlândia, v. 1, n. 34, p. 225-259, jan.jun. 2006.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro*. São Paulo: Ed. 34, 2000. Vol. I: séculos XVIII e XIX.

WHERS, C. Carlos J. *O Rio Antigo: Pitoresco e Musical*. Memórias e diário. Rio de Janeiro, 1980.

WHERS, C. Carlos J. *Machado de Assis e a magia da Música*. Rio de Janeiro: C. Whers, 1997.

WISNIK, José Miguel. *Machado maxixe: o caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008.

ZAMITH, Rosa Maria. *A quadrilha: da partitura aos espaços festivos. Música, dança e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista*. Rio de Janeiro: e-papers, 2011.

### *Jornais e Revistas*

*A Vida fluminense*: folha joco seria ilustrada, Rio de Janeiro, 1868.

*A Vida fluminense*: folha joco seria ilustrada, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1869, p. 759.

# Buscando sons e ideias nas linhas do periódico goiano *Matutina Meyapontense* (1830 a 1834)

Ana Guiomar Rêgo Souza

## **Introdução**

O jornal *Matutina Meyapontense* foi criado pelo Comendador Joaquim Alves de Oliveira (um dos homens mais ricos e influentes de seu tempo), editado pela primeira vez no dia 5 de março de 1830. Oliveira financiou um equipamento tipográfico, comprado na Inglaterra, com vistas a levar para antigo “Arraial de Meia Ponte” (atual Cidade de Pirenópolis) o primeiro periódico do Centro-Oeste brasileiro. O “Matutina” circulou até 1834 em Goiás, Mato Grosso e Minas Gerais, num total de 526 exemplares. Fez as vezes de Diário Oficial do Estado. Divulgou o acontecimento mais importante da época: a abdicação do imperador D. Pedro I, em abril de 1831. Recebia correspondências dos seus leitores, estimulando a interação social. Em março de 1836, José Rodrigues Jardim, presidente da Província de Goiás, comprou a tipografia do Matutina, iniciando, em 1837, na cidade de Goiás, a imprensa oficial, através do Correio Oficial de Goiás. Seu redator foi o Pe. Luís Gonzaga de Camargo Fleury – Comendador do Império, membro da junta governativa da Província de Goiás, presidente da Província, deputado provincial e deputado geral. Não obstante de ser padre, Fleury seguia com reservas os ideais da Igreja Católica, a exemplo do Diego Feijó (ÚNICO VIRTUAL, 2007/ TELES, 1989).

Na sua primeira edição, o Matutina expõe na epígrafe - *Omnium Rerum Principia Parva Sunt* (O início de todas as coisas é modesto) -, o seu ideário liberal e iluminista, e no editorial oferece a defesa da imprensa livre e da educação, assinado por Miguel Lino de Moraes, segundo governador de Goiás no Império:

A liberdade da imprensa não é considerada como sustentáculo dos governos bem constituídos, senão por que oferece meios para a instrução geral, porquanto é esta que estabelece uma base à segurança e obrigações do cidadão; é ela que faz amar a justiça, respeitar as autoridades e obedecer às leis: um povo instruído, vendo a necessidade da Nação abraça e sofre, sem murmurar, os impostos; considera o governo , como o seu maior bem e aborrece o homem sádico e turbulento, como o maior inimigo da sociedade: não entra, pois, em dúvida que a instrução seja a melhor e a maior garantia dos governos constitucionais [...] Talvez pareça mais que audácia o pretender eu oferecer aos meus patrícios goianos um periódico em um Arraial, se bem que o mais

populoso da Província, falto todavia de comunicações, por estar situado fora da estrada geral e distante de Goiás 26 léguas, para onde unicamente tem um correio mensal; talvez haja mesmo quem diga, que a empresa é superior às minhas forças e que não calculei a tarefa que me impus; eu concordo com todos e é mesmo porque reconheço a pobreza dos meus talentos, que nenhum outro nome me pareceu tão análogo a este periódico, como **Matutina**, cuja luz muito pouco clareia, mas como se não lhe pode negar ser a precursora do dia, creio que assim mesmo irei dissipando as trevas, até que Espíritos Iluminados queiram espalhar suas luzes (MORAIS, *Matutina Meiapontense*, 1830 apud ÚNICO VIRTUAL, 2007).

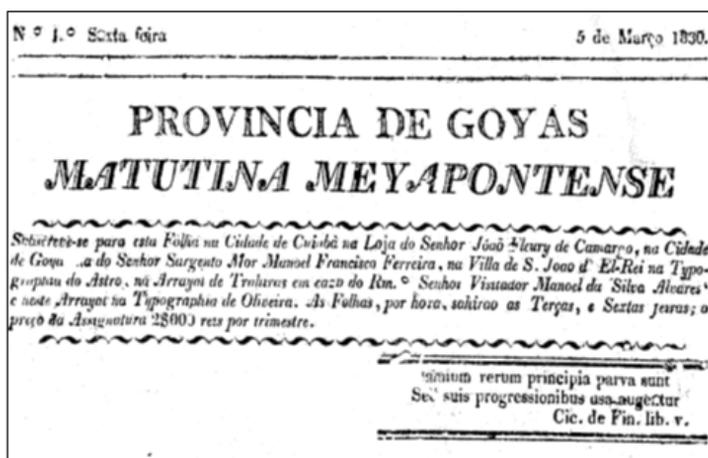


Figura 1. Primeira edição do jornal *Matutina Meiapontense* de 5 de março de 1830. CD-ROM da *Matutina Meiapontense*. Coleção do Primeiro Jornal de Goiás e de todo o Centro-Oeste Brasileiro. Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, AGEPEL. Governo do Estado de Goiás.

Comecei as pesquisas no *Matutina Meiapontense* durante meu curso de Mestrado, na ocasião buscando informações sobre o teatro musical realizado na cidade de Pirenópolis, no século XIX e primeiras décadas do século XX.<sup>1</sup> Prossigui as pesquisas no Doutorado procurando subsídios documentais sobre as festas realizadas na Província de Goiás.<sup>2</sup> Volto agora a este periódico goiano buscando analisar seu conteúdo e “ouvir” músicas e sons que emergem de suas linhas com o objetivo de, através de vestígios sonoros, continuar a traçar uma outra história da música em Goiás, sonoridades inseridas em contextos mais amplos da história e do social. Para os fins deste texto foquei meus esforços nas 486 páginas das edições que integram o ano de 1830.

1. Título da Dissertação.
2. Título da Tese.

## ***Do periódico como fonte na pesquisa histórica***

O relato sobre o passado é “contaminado por uma cadeia de intermediários”: atores sociais que selecionam, registram e interpretam os acontecimentos a partir de valores, crenças e de seus lugares na sociedade (BURQUE, 2004, p. 16). Essa intermediação torna impossível apresentar os fatos “como eles realmente aconteceram”, tal qual pretendido por uma historiografia dita positivista. Não há “resgate” do passado, ou uma verdade histórica possível, mas narrativas que se definem pela “verossimilhança”. Nesse sentido, a ideia de “fonte” deixa de ser considerada como testemunha neutra de um tempo passado e passa a ser avaliada como suporte material portador de indícios do passado no presente e Indícios não mais restritos a documentos escritos de natureza oficial, mas ampliando-se para abarcar a vida em sua complexidade, o que pressupõe a inclusão de manuscritos diversos, impressos de qualquer natureza, diferentes tipos de imagens, literatura, músicas, artefatos sonoros, edifícios etc., aí incluídos jornais e revistas (SOUZA, 2007, p. 20-21). Como diz Sidney Chalhoub, 1996, p. 22), “o fundamental em cada história abordada não é descobrir ‘o que realmente se passou’ [...] e sim tentar compreender como se produzem e se explicam as diferentes versões”.

Novos objetos exigem, portanto, novas formas de estruturação das narrativas históricas. Diz Le Goff:

Seria uma grande ilusão imaginar que a cada problema histórico corresponde um tipo único de documentos... Que historiador das religiões se contentaria em consultar os tratados de teologia ou as recolhas de hinos? Ele sabe bem que sobre as crenças e as sensibilidades mortas, as imagens pintadas ou esculpidas nas paredes dos santuários, a disposição e o mobiliário das tumbas, têm pelo menos tanto para lhe dizer quanto muitos escritos (LE GOFF, 1994, p. 540).

É impossível negar o caráter ideológico dos periódicos, vez que, ao longo dos tempos, os periódicos estiveram (e ainda estão) mais ou menos alinhados com pessoas ou instituições de poder. Dessa maneira, a imprensa acaba muitas vezes funcionando como “caixa de ressonância de valores, interesses e discursos ideológicos”. É talvez por essa razão que “os jornais pareciam pouco adequados para a recuperação do passado, uma vez que essas ‘enciclopédias do cotidiano’ continham registros fragmentários do presente, realizados sob o influxo de interesses, compromissos e paixões” (LUCA, 2005, p. 116 e 112). No entanto, pós Escola dos Annales, abriu-se para o historiador construir sua narrativa a partir dessa nova fonte, mas

sempre tendo em mente que qualquer documento deve ser entendido não como o “real”, mas como representação do “real”, o que pressupõe interpretação e análise.

No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. [...] porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos (LE GOFF, 1994, p. 548).

### ***Do Matutina e seu conteúdo***

O jornal foi de início publicado às terças e sextas-feiras, impresso em quatro páginas de papel almaço. Do número 25 ao 178, passou a ser publicado terça, quinta e sábado (BORGES & LIMA, 2008, p. 70-73). A partir da tiragem 179, de 21 de maio de 1831, o jornal passa a trazer no cabeçalho as seguintes frases: “Os Reis só são legítimos quando governam com a Constituição” e “O Direito de resistência é direito público de todo povo livre”. Acentua-se as críticas à ala absolutista do governo e a defesa da constituição, teor corrente nos periódicos liberais brasileiros da época.

Além de temas políticos e artigos de ofício, da Província e do Império (íntegras de Atos e Resoluções da Assembleia Geral; Decretos, Provisões e Avisos; Extrato das Sessões de ambas as Câmaras Legislativas; Discurso do Senhores Senadores e Deputados; notícias da corte e estrangeiras. Conforme José Mendonça Telles (1989), no *Matutina* também constavam temas variados, correspondências (artigos de opinião), publicação de anúncios, correspondências; anedotas, máximas; teorias de governo etc.

Padrões de comportamento, tópicos alusivos a costumes, conduta de governantes e figuras públicas, religião, moral etc., aparecem nas seções denominadas como “Anedotas”, “Máximas” e “Variedades”. Em um jornal de viés quase oficial, é onde encontramos vestígios naquela localidade da condução de questões de ética e moral. Anedotas são histórias não necessariamente curtas. No mais das vezes, no caso em questão, trata-se ou de um ditado popular que veicula um preceito moral ou a narrativa de um acontecimento peculiar normalmente com duplo sentido. As “Máximas”, no *Matutina* (ditados, ditos, provérbios) traduzem “a expressão de um princípio que se refere a questões de moral ou de conduta” (PROVÉRBIOS- DITOS- MÁXIMAS, 2013. Acesso em 26 out. 2020).

**Anedocta**

Escrevendo hum Jornalista Chinez, contra alguns Acçoens do Imperador, consta, que este reprehendendo ao Escriptor lhe dissera: Tendes valor, e ousadia de escrever todos os dias as minhas faltas? Esse he o meu dever, lhe respondeo o Escriptor, e este dever me ordena, que va escrever, sem demora, a reprehençaõ, que agora me daes. o Imperador se envergonhou, e tornando asi, lhe disse, Bem: continua a escrever tudo, e eu procurarei o brar de maner-te, que a Posteridade nada tenha que notar-se.

Figura 2. *Anedocta* publicada no *Matutina*, n. 4. Terça-feira, 9 de março de 1830. CD-ROM da *Matutina Meiapontense*. Coleção do Primeiro Jornal de Goiás e de todo o Centro-Oeste Brasileiro, Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, AGEPEL. Governo do Estado de Goiás.

**Máximas.**

Hum inimigo Sabio vale mais que hum amigo extravagante.  
 Tres qualidades de pessoas nada lucrão conversando com outras tres qualidades de pessoas: o plebeão com o fidalgo, o homem de bem com o marôto, o sabio com o louco.

Figura 3. Máxima publicada no *Matutina*. CD-ROM da *Matutina Meiapontense*. Coleção do Primeiro Jornal de Goiás e de todo o Centro-Oeste Brasileiro. Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, AGEPEL. Governo do Estado de Goiás.

As secções “Variedades” e “Correspondências” exibem certa aproximação aos “Folhetins”, cujas denominações nos periódicos brasileiros se apresentavam variadas: “Notas de Arte”; “Fatos diversos”; “Balanço literário”; “Revista Semanal”; “A Semana”; “Comentários da Semana”. Nomes, conforme Marlyse Meyer (1992), que atiçavam a curiosidade dos leitores e ocupavam “espaços vazios”, espaços “abertos a qualquer recheio [...] livre o conteúdo, como é livre e sem imposição da linguagem que o expressa” (1992, p. 105).

No caso do *Matutina*, os assuntos de “Variedades” traziam histórias da corte brasileira ou de cortes europeias - coevas ou antigas. Cito aqui a notícia da morte de Dona Carlota Joaquina, esposa e viúva na ocasião de Dom João VI (Figura 4), expressando críticas aos jornais brasileiros que pouco noticiaram o fato. Traziam também histórias de santos católicas, contos com personagens da Antiguidade Clássica ou do oriente etc.

*Noticias da Corte.*

No dia 7 de Janeiro pelas 3 horas, e 3 quartos da tarde falleceo em Lisboa a Senhora D. Carlota Joaquina Rainha viuva de Portugal, Augusta May de S. M. o Imperador, o Qual em demonstração de Seu justo sentimento Se Encerrou por 8 dias, e Toma luto com toda a Sua Corte por 6 mezes, 3 pezados, e 3 alviados.

As Folhas quasi nada trazem; No Diario Fluminense se leem varias providencias do Ministerio, que ainda não se tem desviado da carreira encetada, mas pelo Diario parece que o Sr. Marquez de Paranagoá he o que tem feito mais em sua repartição. Consta que por Decretos de 30 de Janeiro foram Nomeadas

Figura 4. Notícia da morte de Dona Carlota Joaquina. MATUTINA, n. 16. Terça-Feira, 27 de abril de 1830. CD-ROM da *Matutina Meiapontense*. Coleção do Primeiro Jornal de Goiás e de todo o Centro-Oeste Brasileiro. Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, AGEPEL. Governo do Estado de Goiás.

Ao contrário dos Folhetins, nem sempre ofereciam ao leitor uma linguagem acessível, evidenciando uma recepção por público mais letrado. Apresentava hibridações com outros gêneros tradicionais (anedotas, novelas, apólogos, diálogos e poesias). Para Barbosa (2007, p. 24), esses textos se constituíram historicamente, sob a influência do cotidiano, representando “modos de ver e dizer de uma época”.

O Rey de França Henrique 4.º, que amava extremamente Mademoiselle d' Entragues Marquiza de Vernevil, encontrando-a hum dia, perguntou-lhe por onde se poderia entrar na sua Camara: ao que ella lhe respondeo si-zudamente: Pella Igreja, Senhor.

Hist. Galantes.

Namorand-se Trasibulo da filha de Piscitrato, e encontrando-a n' hum lugar Solitario, e desviado, abraçou-a. Offendendo-se esta de semelhante procedimento, pedio Vingança a Seu Pai, o qual lhe respondeo prudentemente. Se nós a borrecermos a quellas, que nos amão, que faremos a aquellas, que nos aborrecem? Elle deo depois licença á Trasibulo para Cazar com sua filha

Figura 5. Matutina, n. 3. Sexta-feira, 12 de março de 1830. CD-ROM da *Matutina Meiapontense*. Coleção do Primeiro Jornal de Goiás e de todo o Centro-Oeste Brasileiro. Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, AGEPEL. Governo do Estado de Goiás.

Em “Correspondências” percebe-se várias estratégias para cativar o leitor: texto rimado para “disfarçar” críticas ou para exaltar algum personagem, situação ou uma ideologia. Muito interessante é a dissimulação de autoria através do uso de pseudônimos que expressam o pensamento ou a personalidade do anônimo. Dentre eles cito os seguintes:

“O Fuzileiro de farda rota”
“Por hum natural do Serro frio”
“O Admirado”
“Rosseiro das Furnas”
“Perguntador”
“O amigo do que hé Bom”
“O Inimigo do que hé máo”
“O Zeloso da Verdade”
“Cançado de esperar”
“Que lê alguma cousa”
“O ignorante”
“Passageiro Uberabense”
“Rosseira Zellosa”

Tabela 1. Pseudônimos.

Não raro vê-se “batalhas” retóricas e “brigas” entre esses atores a respeito de assuntos tais como: críticas a desmandos da justiça, à propostas emanadas do Conselho Geral, pedindo justiça aos lavradores, críticas aos credores da Província, discussão sobre atitudes de clérigos, contra a situação de indigência dos hospitais e das forças armadas (milicianos como eram chamados). Interessante notar que a “Rosseira Zellosa” deve ser a primeira mulher do Centro-Oeste a publicar em um jornal. Há que se dizer que, no âmbito dos periódicos brasileiros de início do século XIX, sobretudo naqueles voltados para as mulheres (como o “Espelho” do Rio de Janeiro), essa atividade não era estranha. O texto em questão traz críticas ao mal estado da Catedral da Cidade de Goiás, em específico, ao costume de se enterrar cadáveres, indiscriminadamente, no interior da igreja. A “Rosseira Zellosa reclama do mal cheiro e clama aos homens da cidade: “Será crível que estejam alucinados, ou faltos de olfacto para não sentirem quao danoso hé semelhante abuso para o bem comum” (MATUTINA, 15 de novembro 1830). E encerra dizendo:

Eu como mulher ignorante, e falta dos mais  
 Illustrados conhecimentos não me posso exprimir  
 melhor. a bem do meu Sexo: mas abunda-  
 de do leitor disfarçará, conhecendo as minhas  
 justas intencões.  
 Queira por tanto Senhor Redactor dar lugar  
 na sua luminosa folha á estas duas mal trassa-  
 das linhas para vêr se se pode sanar tão gran-  
 de mal, que a muito obrigará á esta que hé  
 sua  
*Rosseira Zellosa.*

Figura 6. Trecho final da correspondência da “Rosseira Zellosa”. CD-ROM da *Matutina Meiapontense*. Coleção do Primeiro Jornal de Goiás e de todo o Centro-Oeste Brasileiro. Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, AGEPEL. Governo do Estado de Goiás.

Destaco aqui uma “Ode” à educação, às letras e à cultura, possibilitada pelo surgimento da imprensa escrita nos sertões dos Goyases, uma “epistola sincera”, como diz o autor na sua “Correspondência”, ao redator e ao fundador do Matutina. Aliás, a defesa à educação e à cultura é uma constante no periódico, o que, hoje, nesses tempos estranhos de negação das ciências e das artes, de obscurantismo, cala fundo a nós, viajantes do século XXI.

Goyaz, tu bem o sabes, caro Amigo,  
 Taõ fecundo em recursos, como inculto,  
 Desque a fera ambição o descubrira,  
 Gemêo de baixo de Bastoens pesados,  
 Que o nobre Patriotismo supplantando,  
 Abandonando as artes, e as sciencias,  
 Quizerão embotar felises genios,  
 Para mandar a estúpida ignorancia,  
 Que nem gumer sabia, na desgraça:  
 Sem se ver que a instrução he que prepara  
 O Cidadão, que serve a Patria, eno Throno:

Figura 7. Trecho da Comunicação publicada no Matutina, n.4, Terça-feira, 16 de março de 1830, assinado com o pseudônimo “Por hum natural do Serro frio”. Estrofe 2. CD-ROM da *Matutina Meiapontense*. Coleção do Primeiro Jornal de Goiás e de todo o Centro-Oeste Brasileiro. Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, AGEPEL. Governo do Estado de Goiás.

No mesmo viés da defesa da educação pública, transcrevo um extrato do jornal fluminense “Astrea”,<sup>3</sup> publicado na edição do Matutina, de número 38, no Sábado, 26 de junho de 1830, que também expressa a preocupação de mais de quase 200 anos com a educação pública.

3. No Matutina eram constantemente divulgadas passagens e editorias de outros jornais brasileiros, todos liberais, dentre os quais: São João Del Rei, foi o *Astro de Minas*, *Universal* (Ouro Preto), *Escudo da Constituição* (Bahia), *Farol Paulistano*, *Aurora Fluminense* e o *Astrea*, *Abelha Pernambucana*, *Estrella Mariannense*, *Observador Constitucional* (São Paulo).

O que governa tem mais obrigações a cumprir do que o governado; aquelle he o exemplo d'este: si comette faltas faltas experimenta; e si a Lei despresca, despreso lhe-tributam .  
A educação pública he a mais forte barreira que se-pode oppôr ao despotismo; este monstro nutrido se dá estupidez, ha de forçosamente succumbir, logo que aquella tenha espalhado pelo Povo brilhantes luzes, e filosoficas.

Figura 8. Defesa da Educação pública no Matutina de 26 de junho de 1830. CD-ROM da *Matutina Meiapontense*. Coleção do Primeiro Jornal de Goiás e de todo o Centro-Oeste Brasileiro. Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, AGEPEL. Governo do Estado de Goiás.

Como jornal de viés liberal, a partir do mês de maio de 1830, e à medida que a situação da Corte se tornava a cada vez mais instável, o *Matutina* se empenhou em ferrenha defesa da Constituição e da liberdade de imprensa. Neste mesmo ano, um movimento revoltoso na França acabou com a deposição do rei Carlos X. Na esteira desse acontecimento, jornais brasileiros de viés liberal exacerbam a oposição ao ministério conservador e absolutista então nomeado por D. Pedro I. Nesse sentido, Evaristo da Veiga escreve no *Aurora*: “Se a vontade do povo for dominada pelo terror, a nossa liberdade será reduzida, necessariamente, a uma mera sombra” (SILVA & PENNA, 1967, p. 226-239).

Se D. Pedro I, em 1824, revogou a censura prévia e legitimou a liberdade de imprensa no Brasil, também travava disputas acirradas com a chamada esquerda liberal, através de publicações em jornais ligados à direita conservadora, assinando com pseudônimos como “O Verificador” (PESSANHA, 2016). No dia 12 de março de 1829, D. Pedro alertava no *Diário Fluminense*: “Temos razão bem forte para clamar aos nossos concidadãos que se ponham em guarda contra sugestões desses gritadores ‘Universais’ [...] ‘Astréias’ sem justiça, sem pejo e sem tino, e outros [...] de mau agouro” (MULTIRIO, s/d).

O *Matutina*, muito embora publicasse artigos do “*Aurora Fluminense*” e do “*Astrea*” (periódicos da esquerda liberal, aqui na escrita constante no *Matutina*), tendia, pelo menos em 1830, para uma imprensa afinada com a direita liberal. Nesse sentido, repercutia falas do Trono contra a liberdade de imprensa, críticas ao Ministério tido como absolutista com seus ensaios anticonstitucionais, mas não atacava o Monarca ou a Monarquia. Na verdade, dava publicidade aos seus ritos de poder, repetidos que eram em cerimônias oficiais e religiosas. Nesse sentido, na edição de 30 de outubro de 1830, o *Matutina* publica a “Falla de S. M. o IMPERADOR pronunciada na abertura da Assembléa Geral Legislativa, na Sessão Imperial de 3 de Maio de 1830”. Nessa fala, além de anunciar seu matrimônio com a Princesa Dona Maria Amélia de

Leuchtemberg, anuncia o regresso a Portugal de sua filha, Dona Maria da Glória, futura Rainha de Portugal, em um discurso que evidencia sua preocupação com a chamada “questão portuguesa” e, ao mesmo tempo, expressa seu compromisso com a nação. Não deixa também de externar seu incômodo com a imprensa liberal esquerdista (Figuras 9 e 10). Os ventos da abdicação já aqui se anunciavam.

Com a desejada vinda de Minha Augusta Esposa teve lugar o regresso da Joven Rainha de Portugal, e Algarves, Minha Amada e Querida Filha, que ( não abandonando a sua causa) ora se acha debaixo da Minha Protecção, e Tutela; e postoque Eu, na qualidade de Pai, e de Tutor, Deva Defender a causa da Mesma Soberana, todavia Serei Fiel á Minha Palavra dada á Assembléa de não comprometter a tranquillidade, e interesses do Brasil em consequencia de Negocios de Portugal.

Figura 9. Fala do Imperador do Brasil, Pedro I, na Sessão Imperial de 3 de maio de 1830, anunciando o regresso de Dona Maria da Glória a Portugal. CD-ROM da *Matutina Meiapontense*. Coleção do Primeiro Jornal de Goiás e de todo o Centro-Oeste Brasileiro. Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, AGEPEL. Governo do Estado de Goiás.

Vigilante, e Empenhado em Manter a boa ordem, he do Meu mais rigoroso Dever Lembrar-vos a necessidade de reprimir, por meios legais, o abuso, que continúa a fazer-se da liberdade da Imprensa em todo o Imperio. Sevelhar e abuso ameaça grandes males; à Assembléa cumpre evita-los.

Figura 10. Trecho da Fala do Imperador do Brasil, Pedro I, na Sessão Imperial de 3 de maio de 1830, citando a imprensa. Fonte: CD-ROM da *Matutina Meiapontense*. Coleção do Primeiro Jornal de Goiás e de todo o Centro-Oeste Brasileiro. Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, AGEPEL. Governo do Estado de Goiás.

## **Silêncios e sons no Matutina do ano de 1830**

Muito embora o *Matutina* seja pródigo em artigos que defendem a importância da cultura letrada para formação do indivíduo e do cidadão, no ano de 1830, ele é omissivo sobre atividades de cunho artístico, talvez por seu viés oficial e político, talvez pela situação instável do primeiro império. Não à toa, a partir de seu número 42 (Terça-feira, 6 de julho de 1830), o jornal começa a dedicar cada vez mais espaço às sessões da

Assembleia Geral Legislativa, do Senado e da Câmara, no Rio de Janeiro, sede do Império. Por essa época, o jornal também é silente quanto a notícias relativas à vida cotidiana da região, gerando certa “murmuração” quanto à percepção do jornal ser pouco noticioso (MATUTINA, 28 de agosto de 1830). A partir de então, durante o exercício de 1830, vez ou outra aparece um necrológico ou notícia de crime. De outro lado, esse silêncio não deve causar espécie, já que até os dias de hoje notícias sobre cultura e artes se restringem não às páginas principais, mas aos cadernos de variedades, cada dia mais voltados ao agendamento de espetáculos, filmes, programação de TV e outras amenidades. Trata-se de entrever nas omissões e esquecimentos, lembrando Ecléa Bosi (2003, p. 18), “exemplos significativos de como se deu a incidência do fato histórico no cotidiano das pessoas”, no caso, como se entende as artes apenas como entretenimento. Dessa forma, é justamente em informações sobre as festas cívicas e religiosas que encontrei menção ao sonoro no *Matutina Meiapontense* no período em questão. Na verdade, tratam-se de registros que expressam mais os sons do poder do que os espaços sonoros cotidianos. E ainda assim foram apenas quatro ocorrências:

MATUTINA, N.1, Sexta-feira, 5 de março 1830
MATUTINA. N. 69 Terça-feira, 7 de setembro 1830
MATUTINA. N.18 Terça-feira, 4 de Maio 1830
MATUTINA. N. 85 Quinta-feira, 11 de outubro de 1830

Tabela 2. Ocorrências sonoras presentes no jornal *Matutina Meiapontense* durante o ano de 1830.

Na sua primeira edição (n. 1. Sexta-feira, 5 de março de 1830), o *Matutina* publica correspondência assinada pelo “Solitário de R. F.”, narrando a “Solemíssima Acção de Graças, pela Faustíssima noticia, que trouxe o Correio, de estar livre de todo o perigo Sua Magestade o IMPERADOR por cauza do desastroso a contecimento de 7 de Dezembro próximo passado”, ocorrida na Cidade de Goiás, no dia 7 de fevereiro do ano de 1830.

Entre com effeito, e tomei bom logar na Cathedral, e admirei logo o apparatus festivo com que estava adereçada, paraventados ricamente os Altares, a Capella Mór, e o Throno providos liberalmente de immensas luzes, na maior escassez de cera, que se tem visião neste País.

Figura 11. Extrato da Correspondência publicada no Matutina em 5 de março de 1830. CD-ROM da *Matutina Meiapontense*. Coleção do Primeiro Jornal de Goiás e de todo o Centro-Oeste Brasileiro. Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, AGEPEL. Governo do Estado de Goiás.

Cotejei as atividades produtoras de som (não apenas músicas) definidoras que são da identidade sonora dessa festividade:

<b>TIROS</b>	“[...] na porta da Catedral as Tropas de Linha fizeram as descargas de costume [...]”
<b>CORTEJO</b> (de onde se infere o som de passos e, possivelmente, vozes)	Entrada em grande gala do Exmo. Presidente da Província com o séquito de autoridades civis, convidados, seguido do povo que acorreu “espontaneamente” à cerimônia. Na sequência o Exmo. Prelado, Cônegos e Presbíteros
<b>SOLENE PONTIFICAL</b>	“[...] com Música nova” – “Música com o “M” maiúsculo subtendendo grupo constituído por coro leigo e instrumento.
<b>ORAÇÃO CONGRATULATÓRIA</b> (voz recitada)	<b>Recitada pelo Cônego Luiz Antônio da Silva e Sousa</b>
<b>HYNO TE DEUM</b>	“Entoadado por excelente Música”
<b>SALA DO DOCEL</b>	Vivas ao Retrato do Imperador
<b>JANTAR</b>	Novos Vivas ao Imperador
<b>FOGOS DE ARTIFÍCIO</b>	Durante os “Vivas”
<b>BAILE</b>	<b>“Danças e Música, Walças, Rills, Modas Brasileiras”</b>

Tabela 3. Sonoridades emergidas da Ação de Graças em agradecimento pela saúde de D. Pedro I.

Dois meses após a primeira menção a sons e músicas, na edição de número 18, Terça-feira, 4 de maio de 1830, o Matutina noticia as celebrações do dia 3 de maio, dia consagrado à Constituição para a Sessão Imperial de Abertura da Assembleia Geral do Brasil, segundo o redator, “magnificamente festejado no Arrayal, cujos habitantes não perdem occasião de patentear ao Público seus nobres sentimentos de fidelidade, e adesão a Causa da Patria [...]”. No “Templo da Matriz”, homens e senhoras assistiram ao “*Solemne Te Deum*. À noite, na “Caza da Typographia” houve:

“ENERGICOS VIVAS”	Em frente ao “Augusto Retrato de S.M.I.” colocado sobre um “Throno ricamente ornado”.
“HYNO” NACIONAL	Atual Hino da Independência. Letra de Evaristo da Veiga e música de D. Pedro I.
DISCURSO	Recitado pelo Reverendo Manoel Pereira de Souza
VIVAS	“À S.M.I, a S. M. à Imperatriz, à Constituição, à Assembleia Geral, às autoridades da Província, ao “brioso povo de Meyapontense”
REPETIÇÃO DO “HYNO” NACIONAL	

Tabela 4. Sonoridades emergidas das celebrações do dia consagrado à Constituição.

No número 69 do Matutina (Terça-feira, 7 de setembro de 1830), a Matutina volta a citar, nos “Venturosos Dias de Festividade Nacional”, o canto de um *Te Deum*, no qual alternou-se o “Clero” e “Músicos”

A última menção à música e a sons aparece no número 85 do Matutina, Quinta-feira, 11 de outubro de 1830. É uma longa descrição das festividades que se fizeram em Meyaponte (antiga cidade de Pirenópolis) em honra ao natalício de D. Pedro I e aniversário de sua Aclamação.

**MEYAPONTE.**

**C**OM quanto reconhecamos nossa insufficiencia para descrever os festejos, e regozijos Publicos com que os Meyapontenses celebraraõ o Faustissimo Dia 12 de Outubro, Natalicio de S. M. O Ipperador, e Anniversario de Sua Gloriosa Acclamação, julgamos todavia faltarmos ao nosso dever, se não apresentassemos do modo que nos fosse possivel huma, ainda que resumida descripção do que se passou agora neste Arrayal para fazer conhecer em todo o Brasil, que os Meyapontenses não cedem a nenhum outro Brasileiro em amor da Patria, em fidelidade a S. M. O Imperador, em huma inabalavel constancia, e firmeza ao Systema de Governo Monarchico — Constitucional — Representativo, e em Solemnes demonstrações jubilo nos Dias de Festividade Nacional.

Figura 12. Trecho inicial de notícia veicula no Matutina no dia 11 de outubro de 1830. CD-ROM da *Matutina Meiapontense*. Coleção do Primeiro Jornal de Goiás e de todo o Centro-Oeste Brasileiro. Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, AGEPEL. Governo do Estado de Goiás.

A retórica sonora das festas oficiais e religiosas é basicamente a mesma das festividades anteriores, no entanto, com mais pompa e, conseqüentemente, mais “rica” em sua paisagem sonora.

<b>FOGOS DE AR RODAS DE FOGO (Sons dos fogos; sons de alegria)</b>	“No dia 11, depois das 6 horas da tarde [...] lançaram muitos fogos no ar; e de Rodas; e se divisava em o imenso povo que tinha concorrido a mais expressiva alegria; [...]
<b>FESTIVA ALVORADA COM MÚSICA INSTRUMENTAL (Normalmente em Goiás a alvorada se dá com foguetes (“ronqueira”); é suposto que a música instrumental foi realizada por banda)</b>	(às 4 horas da manhã do dia 12) foraõ todos despertados por huma festiva Alvorada com música instrumental)
<b>MISSA (Supostamente com seus cânticos)</b>	“[...] pelas 9 horas da manhã [...]
<b>TE DEUM (Canto)</b>	Entoadado pelo Exmo. Rem. Bispo de Castoria, Prelado de Goyaz, que foi alternado pelo Clero e Músicos. Cantou as Orações
<b>VIVAS (Vozes, gritos)</b>	Com o Comendador Joaquim Alves de Oliveira a frente às Tropa ricamente fardadas. S. M. O Imperador Constitucional, S. M. a Imperatriz, a S. Alteza Príncipe Imperial e toda a Imperial Família, a Constituição e a Assembleia Geral Legislativa do Império
<b>TRÊS DESCARGAS DE FUZILARIA (Tiros)</b>	Realizada pelo Batalhão de Caçadores em cujos flancos estavam postados a cavalo a 1ª e 2ª Companhias do Regimento 50 de Cavalaria Ligeira do Exército
<b>DEFILE DAS TROPAS (Sons de cascos no calçamento)</b>	
<b>PROCISSÃO (Passos, vozes, cânticos)</b>	Com a tropa servindo de guarda de honra ao Santíssimo Sacramento
<b>SERMÃO (Voz)</b>	Pregado pelo Senhor Rev. Cura de Goyaz
<b>CHÁ (vozes conversando) VIVAS (Gritos)</b>	Oferecido pelo Comendador Joaquim Alves de Oliveira, onde se descerrou os retratos de S. M. I e S.M. a Imperatriz. VIVAS à religião, a S.M. Imperador Constitucional do Brasil e Perpetuo Defensor do Brasil, S. M. a Imperatriz etc., a Constituição
<b>HYMNO MAYAPONTENSE (“que se cantou)</b>	“Assinado”: “Gratidão Meiapontense & C.

Tabela 5.

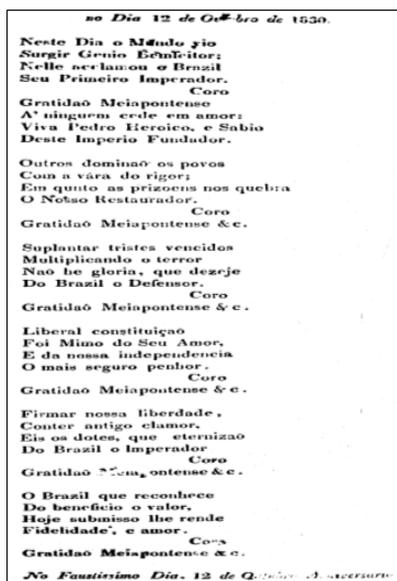


Figura 13. Hino de Meayponte (autoria desconhecida até o momento). CD-ROM da *Matutina Meiapontense*. Coleção do Primeiro Jornal de Goiás e de todo o Centro-Oeste Brasileiro. Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira, AGEPEL. Governo do Estado de Goiás.

## Considerações finais

De início me propus cotejar os sons que de outras pesquisas sabia que emergiriam do primeiro jornal do Centro-Oeste brasileiro, o *Matutina Meiapontense*, com vistas a esboçar uma paisagem sonora da antiga Pirenópolis. Sons e músicas que comumente não se dão a conhecer em documentos oficiais, mas que ressoam em outras fontes como a literatura, a poesia, a imagética, jornais etc. Trata-se, para usar os termos de Roger Chartier, de “energia social” percebida nesses suportes que se faz “um dos caminhos para elucidar [...] representações coletivas do passado, através da “potência das linguagens, ritos e práticas do mundo social” (CHARTIER, 2006, p. 8-9).

Localizei quatro ocorrências nas 486 páginas que integram o primeiro volume do CD-ROM do *Matutina Meiapontense* (2007), referente ao ano de 1830, das quais emergiram um conjunto de sonoridades próprias das festas-espetáculo do Trono Imperial, imbricadas com os ritos da Igreja Católica. Uma retórica festiva herdada de Portugal para concretizar o ideal de encantar para governar. Mas um periódico liberal “festejando” instrumentos de persuasão de viés absolutista? Por que não se encontraram mais vestígios do cotidiano sonoro meiapontense? Uma possível resposta veio do próprio jornal e do contexto que o produziu.

Nos anos de 1830, o Brasil vivia uma convulsão social e política que conduziu, em 1831, à abdicação de D. Pedro I. Esse momento de instabilidade aparece em várias passagens dedicadas à defesa da Constituição, da liberdade de imprensa, da educação, das luzes oitocentistas. Como diz Nars Chaul (2007, p. 6), na apresentação do *CD-ROM*, não é de se esperar do Matutina o “embate e ideais avessas aos governos, [...] fruto da ligação do Comendador Joaquim Alves com a ordem vigente”. Seu forte era a tentativa de ser democrática e refletir os posicionamentos de bons ofícios de seu dono, o Comendador. Trata-se não de expressar notícias do cotidiano e da sociedade em suas práticas de socialização, mas de traçar um “painel goiano pós independência”, de caráter oficial e ilustrado.

Mesmo assim, através dos fragmentos aqui apresentados, foi possível entrever nessas festas e suas sonoridades, e emprestando o termo de Maria Clementina Cunha (2001), “frestas” que deixam vislumbrar determinados costumes, alguns dos quais, como a alvorada e o foguetório, ainda presentes nos dias de hoje aqui nessa terra dos Goyases.

## Referências

BORGES, Rosana Maria Ribeiro; LIMA, Angelita Pereira de. História da imprensa goiana: dos velhos tempos da Colônia à modernidade. *Dossiê 200 anos da imprensa no Brasil. Revista UFG*, dezembro, 2008, Ano X. nº 5.

BOSI, Ecléa. *O Tempo Vivo da Memória: Ensaios de Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHARTIER, Roger. El pasado en el presente: literatura, memória e história. *Art Cultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 8, n. 13, 2006. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. Apresentação. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas: Editora da Unicamp, CECULT, 2001.

GAUTÉRIO, Rosa Cristina Hood. A Crônica nos Periódicos Sulinos no Século XIX. *4º Encontro Nacional de Pesquisadores de Periódicos Literários*, 4., 2010, Feira de Santana. Anais. Feira de Santana: UEFS, 2013.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora UNICAMP, 1994.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (organizadora). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

MATUTINA MEIAPONTENSE. ÚNICO VIRTUAL, 2007. Disponível em: <<https://unicovirtual.blogspot.com/2007/11/matutina-meiapontense.html>>. Acesso em: 20 out. 2020.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MULTIRIO. D. *Pedro I e sua atuação polêmica na imprensa*. Secretaria Municipal de Educação. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.multirio.rj.gov.br/historia/modulo02/imprensa.html>>. Acesso em: 28 out. 2020.

PESSANHA, Mateus Vasconcellos. *Os três grupos políticos dos jornais no Império*. Blog História da Imprensa no Brasil - jornalismo em posts, 2016. Disponível em: <<https://historiaimprensabrasil.wordpress.com/2016/08/25/influencia-das-forcaspolicas-no-fazer-jornalístico/>>. Acesso em: 28 out. 2020.

PROVÉRBIOS- DITOS- MÁXIMAS. Disponível em: <<https://bau-das-curiosidades.blogspot.com/2013/11/proverbios-ditos-maximas-origens.html>>. Acesso em: 26 out. 2020.

SILVA, Joaquim; J. B. PENNA, Damasco. *História do Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1967.

SOUZA, Ana Guiomar R. *Paixões em Cena: a Semana Santa na Cidade de Goiás (Século XIX)*. Tese. Doutorado em História. Universidade de Brasília. Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, 2007.

TELES, José Mendonça. *A Imprensa Matutina*. Goiânia: Editora CERNE, 1989.

# Música instrumental brasileira: um enfoque de suas implicações com a trajetória local do choro e com artistas da “liminaridade”

Magda de Miranda Clímaco

Este texto traz algumas reflexões sobre a música instrumental brasileira, tendo em vista as suas implicações com um processo de interação cultural acentuado e o fato de músicos brasileiros estarem se destacando no cenário nacional e internacional. Dois nomes aparecem com força neste contexto: Hamilton de Holanda e Rogério Caetano, utilizados como exemplos mediante a abordagem de suas composições, performances no palco e produção de suas carreiras musicais, três itens que têm se caracterizado como essencialmente híbridos. No entanto, antes destes enfoques, um breve esboço do desenvolvimento do gênero musical Choro em Brasília e algumas reflexões teóricas se fizeram necessários, levando em consideração tanto a grande influência do Clube do Choro brasileiro no desenvolvimento desta música, a ligação da trajetória musical e profissional destes músicos com esta instituição dos chorões, quanto as questões implicadas com a abordagem teórica da hibridação cultural. Referente à trajetória metodológica, além da pesquisa bibliográfica e documental, que possibilitou o contato com partituras e Cds, abrindo o caminho para a sua análise, foi importante a abordagem dos relatos destes compositores, assim como uma franca pesquisa na internet. Este último item tem a ver com a peculiaridade do objeto e com a atualidade do tema, que direcionaram para a obtenção de fotos e de informações sobre a produção cultural dos artistas, facilmente localizadas através desta fonte.

## ***Considerações sobre o choro e o Clube do Choro de Brasília***

O choro, considerado um dos primeiros gêneros instrumentais brasileiros relacionados ao campo de produção da Música popular urbana, surgiu no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. Num primeiro momento se evidenciou apenas como um “modo de tocar” as danças europeias de salão chegadas ao Brasil em meados do século XIX, sobretudo a polca, que interagiu neste contexto com o lundu, o gênero afro-brasileiro caracterizado pela contrametricidade, já resultante dos primeiros processos de hibridação musical brasileiros, de acordo com autores como Sandroni (2001) e Tinhorão (2010, 2012). Firmando-se como um gênero musical nas primeiras décadas do século XX, já

apresentava as peculiaridades estilísticas que levaram Almada (2006, p. 56) a se referir a uma “sintaxe do choro tradicional”<sup>1</sup>, que propicia a fruição de uma música instrumental fluídica, num estilo improvisatório mais próximo de uma variação melódica, reveladora da centralidade do sistema tonal nas três partes que esboçam a sua estrutura sonora. Esse autor, mencionando o estilo improvisatório inerente ao gênero choro como uma de suas marcas mais importantes, fala de elementos que integram esse estilo como inflexões melódicas (ornamentos, apogiaturas, antecipações, etc.), estruturas rítmicas e harmônicas disponíveis e passíveis de serem apreendidas na prática do gênero, chamando sempre a atenção para o fato de a improvisação se consistir em uma “composição instantânea” que parte de um material conhecido. Observa que “o ato de improvisar nada mais é – ou ao menos deveria ser assim considerado - do que compor instantaneamente” (ALMADA, p. 56-57). Trata-se de um trabalho improvisatório que, pelas suas peculiaridades na prática do choro tradicional, remete muito mais a um processo de variação, já que as repetições do refrão levam à necessidade de recriações da linha melódica que é repetida. Caracterizando-se como centro das rodas de choro que aconteciam numa ambiência de descontração, afeto, diálogo instrumental, e, de um modo geral, regadas a comida e bebida, o choro foi consolidando uma formação instrumental integrada basicamente por violões, cavaquinho, flauta – o conjunto de pau e corda.

Interessa a esse trabalho lembrar, de acordo com uma primeira pesquisa realizada em 2008, que o choro aportado em Brasília nas primeiras décadas da fundação da capital tem uma trajetória histórica local que pode ser identificada através de dois grandes momentos (CLÍMACO, 2008, p. 371-372). Um primeiro momento, décadas de 1960 e 1970, em que se consolidou como importante elemento de reconstrução de identidades dos primeiros funcionários públicos cariocas que se transferiram para a nova capital brasileira, resultando na criação do Clube do Choro na cidade e na prática do choro tradicional; e um segundo momento, 1990 ao Tempo Presente, que se caracterizou pela reconstrução e ativação do Clube do Choro por Henrique Lima Santos Filho, o Reco do Bandolim, presidente da entidade desde então. O Clube havia sido fechado na década de 1980 em virtude de inúmeros conflitos internos e da indisponibilidade de tempo dos chorões envolvidos com outras atividades. Em sua maioria, esses músicos não eram profissionais.

No segundo momento, que interessa mais de perto a essa abordagem, já trazendo este lastro, o Clube do choro de Brasília passou a investir em Projetos Culturais que propiciaram não só o investimento

1. Nas palavras do autor, a expressão sintaxe do choro remete “ao compartilhar das mesmas condições musicais sintáticas” (ALMADA, 2006, p. 56).

na *Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello*, que visa o ensino, a prática de rodas de choro e a profissionalização dos músicos, mas também no encontro e diálogo do gênero com uma diversidade musical acentuada: samba, bossa nova, baião, jazz, rock, dentre outros gêneros e práticas musicais regionais e globais. Isso sem prescindir da homenagem a músicos mais atuantes em outro campo de produção musical, como o campo de produção musical da música erudita, por exemplo, como foi o caso de Villa-Lobos e Radamés Gnattali. Divulgando o projeto *Heitor Villa-Lobos e seus amigos do Choro*, o *Clube do Choro* de Brasília revelou em seu site na época, “que [era] hora de um novo desafio: invadir a seara da música erudita, considerada exclusiva dos grandes mestres.” Depois de lembrar a paixão desse compositor erudito pelo choro, o clube declarou no momento da apresentação do projeto:

O projeto Villa-Lobos e seus Amigos do choro pretende apresentar em 2005 nossos clássicos mais populares e nossos populares mais clássicos. E nesse universo, onde os limites do erudito e do popular se confundem, queremos mergulhar em sua companhia, revelando novos ângulos da imensa riqueza cultural do Brasil.<sup>2</sup>

Os investimentos cada vez maiores em um universo cultural híbrido continuaram acontecendo, sobretudo, através de apresentações no palco do clube e de *workshops* ministrados por nomes reconhecidos nacionalmente implicados com o cultivo de gêneros globais como o jazz e o rock, como Hermeto Pascoal, Carlos Althier Lemos Escobar, o Guinga, Armandinho Macedo, Paulo Moura, Pepeu Gomes, dentre muitos outros. Resultado: o cultivo de uma música instrumental acentuadamente híbrida, uma interação cada vez maior com a mídia, com empresas e órgãos políticos que viabilizavam os projetos culturais, além de um investimento muito grande na escola de choro, na formação de músicos profissionais que passaram a atuar em vários locais da cidade. Em Brasília é muito comum encontrar grupos de choro tocando em bares, restaurantes, no Mercado Municipal, na abertura de eventos políticos, filantrópicos, científicos, nos corredores da UnB, em casas e apartamentos, nas áreas de lazer de *shopping centers*, dentre outros locais. A abordagem dessa música instrumental brasileira acentuadamente híbrida pediu como suporte uma fundamentação teórica que remeteu aos processos de interação cultural, processos abordados por autores como Nestor Canclini, que utilizou a expressão “hibridação cultural” nesta abordagem.

2. Disponível em: <[http://www.clubedochoro.com.br/ver\\_projeto\\_atual.asp?id=1](http://www.clubedochoro.com.br/ver_projeto_atual.asp?id=1)>. Acesso em: 14 mar. 2005.

## ***Considerações sobre o uso da expressão hibridação cultural***

Canclini (2011), na introdução do seu clássico *Culturas Híbridas*, ao utilizar a expressão “hibridação cultural”, observa que é natural e comum o emprego de metáforas que cumprem bem o seu papel de clarificar determinadas situações, mesmo que sejam provenientes de outras áreas e remetam a outras implicações. Afirma que utiliza a expressão hibridação cultural para designar o “processo” de interação cultural em si, pela eficiência da metáfora para explicitar a capacidade desse processo de incluir uma série de diferentes, variadas, residuais e atuais possibilidades de mesclas culturais, o que vai poder ser constatado adiante através da análise das obras, da performance e das ações profissionais dos dois compositores brasileiros abordados, com ampla atuação performática e com carreiras produzidas no cenário chorão brasileiro e nos cenários nacional e internacional: Hamilton de Holanda e Rogério Caetano.

Outro ponto a ser mencionado aqui, antes de ser colocado o foco na atuação dos músicos selecionados, é a questão da “visão essencialista” de cultura que foi sempre relacionada à conhecida afirmação de Canclini: “entendo por hibridação cultural processos socioculturais nos quais estruturas e práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, p. XIX). No entanto, o autor esclarece, logo após essa afirmação, que “as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras”. Visão reforçada por Burke, quando, utilizando o termo hibridação, apesar de suas restrições a ele, observa que

devemos ver as obras híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicione novos elementos à mistura, quer reforcem os antigos elementos (BURKE, 2003, p. 31).

Surge aí também a questão relacionada à pertinência ou não da busca das origens nos processos de hibridação, daqueles elementos que prevaleceriam diante de outros, ligados à questão da autenticidade da obra. Vargas, já referindo-se diretamente à música, lembrando a importância de não se deter na busca de origens no entendimento mais amplo desse processo, afirma: “a busca da origem não deve se dar na calcificação de uma raiz, ou no estabelecimento desta ou daquela forma como predominante, porque sendo uma forma musical e cultural produzida em mesclas, é estéril a ‘descoberta’ de uma origem” (VARGAS, 2007, p. 195). Já investindo na obra musical híbrida, menciona uma direção importante para esse texto: *o foco deve estar sempre no processo*,

no processo espacial e historicamente localizado, nas mesclas de sentido que o fazem estar sempre em ebulição, o que inclui os elementos residuais como uma das mesclas possíveis.

Canclini também sustenta “que o objeto de estudo não é a hibrididade, mas, sim, os processos de hibridação” (CANCLINI, 2003, p. XXII). Só assim é possível reconhecer o que contem de desgarre e o que não chega a fundir-se. Trata-se de um processo que não implica numa fusão que leva a uma mistura homogênea, mas, sim, em diálogos, conflitos, resistências, oposições e negociações entre os elementos culturais diversos que se encontram. Circunstância que leva também à reflexão, neste contexto dinâmico de interações, sobre a questão da hegemonia e da reprodução cultural. É levando em conta essas afirmações que Canclini observa ainda que “uma teoria não ingênua de hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridado” (CANCLINI, 2003, p. XXVII).

Ao abordar a música instrumental brasileira nesse trabalho, portanto, profundamente implicada com processos de interação cultural, a expressão hibridação cultural será utilizada tendo sempre em vista *um processo* de misturas culturais localizado espacial e historicamente, implicado com relações subliminares de poder, com poderes oblíquos, portanto, observado em seus constantes e inevitáveis movimentos. Parte-se de uma visão não essencialista de cultura, sem preocupações com as questões de origem. O residual, na verdade, se constitui em mais uma mescla, em mais um elemento da diversidade que o integra, daí as abordagens que se seguem, que visam as circunstâncias de mestiçagem relacionadas à cultura latino-americana e a diversidade acentuada que caracteriza um cenário pós-moderno.

As reflexões sobre a mestiçagem remetem a Gruzinski (2001). Esse autor não pode ser esquecido nesse momento, quando emprega o termo “mestiçagem” para designar as misturas que aconteceram no continente americano no século XVI. Misturas entre diversas etnias, culturas, formas de vida e imaginários, oriundos de continentes culturalmente bem diferentes como América, Europa e África. O processo de mestiçagem mencionado por ele deixou marcas fortes no continente latino-americano, um material básico que interage também na atualidade com diferentes mesclas culturais. Para o autor, a chegada dos europeus foi sinônimo de turbulência, desordem e caos. Circunstância que deixou “zonas estranhas” em que a improvisação venceu a norma e o costume, marcando nos processos de interação entre europeus e ameríndios indeterminações, precariedades e improvisações. Peculiaridades locais, portanto.

Vargas, afinado com este pensamento, referindo-se de forma mais direta à música popular latino-americana, observa que elementos

estilísticos que integram gêneros como o maxixe, a rumba, dentre outros, são constituídos “em grande medida pelo substrato mestiço das culturas latino-americanas.” (VARGAS, 2007, p. 225). Referindo-se a elementos de mestiçagem, fundamentado em Sandroni (2001), menciona a contrametricidade mais ampla que está na base da música brasileira, resultante da fusão de dois sistemas rítmicos, o europeu e o africano, ou seja, da interação da imparidade rítmica do sistema africano com a proporcionalidade e paridade rítmica do compasso europeu, sujeito a um sistema mais cométrico. Por outro lado, chama atenção para a importância nesses processos de mestiçagem dos aspectos coreográficos, que, de um modo geral, se tornaram elementos importantes da música popular urbana brasileira e latino-americana. Gêneros como o maxixe e o choro, dentre tantos outros latino-americanos, foram criados

dentro do padrão coletivo e aparentemente anárquico da festa, ao sabor da bebida e do erotismo dos corpos em dança, sempre com os músicos recorrendo ao improviso como estratégia de composição e comunicação” (SANDRONI, p. 222).

Relaciona a esse contexto, portanto, o investimento no uso acentuado da improvisação pelo cenário musical em questão, o que também poderá ser observado amplamente na música instrumental brasileira que será apresentada.

Já Harvey (2005; 2012) e Hall (2014) se tornam referências aqui, quando comentam o capitalismo contemporâneo, a compressão tempo-espço, que caracterizam este cenário. Compressão tempo-espço resultante do grande desenvolvimento dos meios de transporte e comunicação que levaram, sobretudo a partir da década de 1990, a encontros culturais mais constantes e acirrados nas grandes cidades, assim como levaram aos consequentes e acentuados processos de hibridação cultural implicados com o transnacional e o global. Esses autores chamam atenção para o fato de que, neste cenário, bens culturais são também utilizados como citações históricas, transformados em molas propulsoras de consumo por profissionais que, no contexto desse texto, estão relacionados à música.

Acontecem, assim, processos globalizadores que “acentuam a interculturalidade moderna, quando incrementam de forma peculiar mercados mundiais de bens materiais e dinheiro, mensagens e migrantes” (CANCLINI, 2003, p. XXXI). Canclini chama atenção para o fato de que os fluxos e as interações que ocorrem nesses processos “propiciam mais formas de hibridação produtiva, comunicacional e nos estilos de consumo, do que no passado” (CANCLINI, 2003, p. XXXI). No seu dizer, referindo-se às diferentes mesclas que integram os processos de hibridação, observa que

“às modalidades clássicas de integrações, acrescenta-se de forma acentuada as misturas geradas pela indústria cultural”. Esse autor observa ainda que “cabe acrescentar à tipologia de hibridações tradicionais (mestiçagem, sincretismo, criouliização), as operações de construção híbrida entre atores modernos em condições avançadas de globalização” (CANCLINI, 2003, p. XXXIII). Este contexto favoreceu mais ainda as condições que levaram Canclini a falar *em artistas liminares, da ubiqüidade*, ou seja, artistas rompedores de fronteiras, adeptos às misturas e diálogos capazes de inseri-los na dinâmica cultural híbrida do seu tempo.

### ***Dois artistas liminares, da ubiqüidade, ligados a Brasília***

Para Canclini, citando também o antropólogo Victor Turner (*El proceso ritual*, p. 102) e deixando entrever o seu investimento na cultura latino-americana,

os artistas liminares são artistas da ubiqüidade. Seus trabalhos renovam a função sociocultural da arte e conseguem representar a heterogeneidade multitemporal da América latina, ai utilizar simultaneamente imagens da história social e da história da arte, do artesanato, dos meios massivos e da extravagante diversidade urbana. [...] São oficiantes pós-modernos, ‘*personae liminares*’, ‘gente de umbral’, conforme chama Turner aos que atuam em ritos de transição desde a Antiguidade, porque ‘eludem ou fogem do sistema de classificação que normalmente estabelecem as situações e posições no espaço cultural’ (CANCLINI, 2003, p. 366-367).

Hamilton de Holanda e Rogério Caetano, que investem no campo de produção musical da música instrumental brasileira, são exemplos de músicos profissionais, de artistas brasileiros liminares, da ubiqüidade, desde a sua formação musical e profissional até à sua atuação como compositores e performers. Ambos desde muito cedo tiveram em casa um contato muito próximo com a música, com o ambiente das rodas de choro, frequentaram escolas de música, vivenciaram o ambiente e perfil eclético do Clube do Choro e o cenário musical/chorão brasiliense, fizeram o Curso de Composição na Universidade de Brasília (UnB) (CLÍMACO, 2008). Desde muito cedo se profissionalizaram, integraram rodas de choro em estabelecimentos comerciais que investiam no choro, foram professores da Escola Brasileira de Choro Raphael Rabelo, investiram em projetos, na divulgação de seu trabalho, de sua imagem, e buscaram a sua projeção nacional e internacional. Os dois hoje moram e atuam no Rio de Janeiro. Tiveram uma formação musical informal, não formal e formal, portanto, conhecem música de vários campos de produção

musical brasileira, conhecem bem a música de concerto (CAETANO, 2019), a música popular brasileira, dialogam de perto com estes gêneros e com gêneros globais como o jazz, o rock, com a música latino-americana, e utilizam este conhecimento nas suas composições e performances no palco, onde deixam sempre perceber a sua integração com a ambiência do choro, já mencionada. Participam constantemente de festivais nacionais e internacionais de jazz e já receberam prêmios importantes como o Prêmio da Música Brasileira<sup>3</sup>, o 26º e o 27º respectivamente.

E o que se pode constatar agora, ao se fruir a sua performance, analisar alguns elementos das obras selecionadas no seu repertório, refletir sobre as suas ações relacionadas à construção da sua vida profissional no âmbito nacional e internacional, é a objetivação, em exemplos localizados em um determinado tempo e espaço, da interação de diferentes modalidades de mesclas culturais. Mesclas culturais mais amplas e abrangentes, ao serem abordadas como mesclas residuais e mesclas atuais, que incluem as outras mesclas mais específicas e restritas que interagem e fazem existir o processo de hibridação cultural que vai ser comentado e exemplificado a seguir. Mesclas culturais sujeitas à transversalidade dos poderes oblíquos, que chamam atenção para as inevitáveis relações de poder, sentidos e significados, que, subliminarmente, perpassam e se entrecruzam neste processo.

A sua abordagem, em um primeiro momento, será realizada através da análise de alguns elementos das obras selecionadas, as composições *Pra sempre*, *Enchendo o Latão*, *Destroçando a Macaxeira* e *Aquarela na Quixaba* de Hamilton de Holanda e as composições *Amigos* e *Um chorinho em Cochabamba* de Rogério Caetano, que, estilisticamente, fizeram interagir o gênero choro, tradição brasileira, já efetivamente híbrida, com elementos de outros gêneros brasileiros, latino-americanos e globais. Em um segundo momento, esse processo de hibridação cultural vai ser observado através da performance, atuação no palco destes músicos e, em um terceiro momento, levando em consideração que estas obras analisadas e sua performance estiveram sempre sujeitas a diferentes ações de seus compositores no referente à sua produção e circulação, o que remete a condições específicas midiáticas e de consumo, de produção cultural. Lembrando sempre que, neste contexto, estes músicos não deixam de interagir e investir em sentidos e significados que estão na base de sua atuação como compositores, performers e músicos que integram um cenário sócio-histórico e cultural.

3. Prêmio da Música Brasileira é uma premiação da música popular brasileira idealizado em 1987 por José Maurício Machline. A premiação inicialmente era conhecida pelos nomes de seus patrocinadores. Já se chamou Prêmio Sharp, Prêmio Caras e Prêmio TIM de Música, até assumir a denominação atual. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio\\_da\\_M%C3%BAsica\\_Brasileira](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio_da_M%C3%BAsica_Brasileira)> Acessado em: 01 set. 2019.

## Abordagem das obras

Mais precisamente, neste processo, misturam-se mesclas de elementos residuais da mestiçagem abordada, como a base rítmica amplamente contramétrica, os efeitos residuais dos movimentos coreográficos, a referência a elementos estilísticos de outros gêneros tradicionais brasileiros como o samba, por exemplo; misturam-se mesclas relacionadas à espontaneidade do ato de improvisar numa circunstância de afeto e descontração com mesclas mais atuais, que remetem a elementos improvisatórios de gêneros globais que circulam hoje no cenário pós-moderno contemporâneo. Elementos tais como a exploração de uma gramática harmônica mais contemporânea, descentrada, com muitas notas de tensão; de escalas modais, pentatônicas e diminutas; de uma gramática harmônica e de uma improvisação mais próximas do jazz; de ritmos latino americanos como a salsa, por exemplo, que circulam neste cenário, dentre muitas outras possibilidades. Algumas destas peculiaridades estilísticas estão exemplificadas através dos recortes das obras selecionadas neste trabalho.

**Hamilton de Holanda** – Recortes das obras *Pra Sempre* (CD *Brasilianos* – 2006 – Fx 11), *Enchendo o Latão* (CD *Luz das Cordas* – 2000 – Fx 10), *Destroçando a Macaxeira* (CD *Destroçando a Macaxeira*, 1997 – Fx 1) e *Aquarela na Quixaba* (CD *A nova cara do velho Choro* – 1998 – Fx 3), recortes esses oriundos de partituras publicadas no *Álbum Hamilton de Holanda* (2002). Destacam, sobretudo, o grande investimento do compositor no estilo improvisatório relacionado ao jazz, a exploração da harmonia mais contemporânea plena de notas de tensão, o seu empenho em valorizar a rítmica contramétrica básica brasileira e o diálogo com outros gêneros musicais brasileiros como o samba, por exemplo, o que pode ser conferido nos Exemplos 1 a 5.

The image shows a musical score for a piece titled "Improviso sobre harmonia do Pra Sempre". The score is written on three staves. The top staff contains the melody, the middle staff contains the bass line, and the bottom staff contains the harmonic accompaniment. The music is in 2/4 time and features complex harmonic structures with many notes of tension. The notation includes various chords and melodic lines across three staves. The title "Improviso sobre harmonia do Pra Sempre" is written above the first staff.

Exemplo 1. Hamilton de Holanda – *Pra Sempre* (choro jazz) – apresenta harmonia plena de notas de tensão e a indicação na partitura de “Improviso sobre a harmonia”. Revela interação com o jazz e muita contrametricidade. Comp. 79 a 103. VASCONCELOS, H.; VASCONCELOS, F. C. (2002). Digitalização de José De Geus.

Exemplo 2. Hamilton de Holanda – *Enchendo o latão* (choro balançado) – apresenta diálogo com a harmonia e improvisação do jazz - indica na partitura improviso sobre uma cifra dada – Revela muita contrametricidade. Comp. 80 a 97. VASCONCELOS, H.; VASCONCELOS, F. C. (2002). Digitalização de José De Geus.

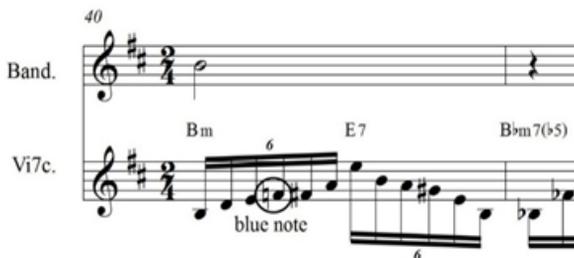
Exemplo 3. Hamilton de Holanda – *Destroçando a Macaxeira* (choro rápido) – apresenta diálogo com a harmonia do jazz e com o samba - indica um solo de pandeiro logo após a Introdução – Revela muita contrametricidade. Comp. 01 a 07. VASCONCELOS, H.; VASCONCELOS, F. C. (2002). Digitalização de José De Geus.

Exemplo 4. Hamilton de Holanda – *Aquarela na Quixaba* (choro exaltação) – sugestão de aspectos melódicos e rítmicos do samba Aquarela do Brasil de Ary Barroso. Muita contrametricidade. Comp. 70 a 104. VASCONCELOS, H.; VASCONCELOS, F. C. (2002). Digitalização de José De Geus.



Exemplo 5. Hamilton de Holanda – *Aquarela na Quixaba* (choro exaltação) – Finalização que possibilita uma base rítmico-melódica para uma improvisação com muita contrametricidade no final. Diálogo com o samba. Comp. 105 a 124. VASCONCELOS, H.; VASCONCELOS, F. C. (2002). Digitalização de José De Geus.

**Rogério Caetano** - Recortes do Choro-canção<sup>4</sup> *Amigos* (CD *Pintando o Sete* – 2001 – Fx 8) e do Choro *Chorinho em Cochabamba* (CD *Cosmopolita* – 2015 – Fx 2), cuja análise, nos elementos que interessam a este trabalho, teve como referência as transcrições e análises que ilustram a obra *Inovação e tradição nas baixarias do choro de Rogério Caetano: pós-modernidade e diálogo com Dino Sete Cordas e Raphael Rabelo*, do violonista de 7 cordas e pesquisador João Fernandes Silva Neto (2017). Os recortes selecionados remetem ao grande investimento deste compositor em escalas modais, diminutas e de tons inteiros, escala de blues, sem perder a contrametricidade básica brasileira, assim como remete a um exemplo de seu investimento na rítmica latino-americana, conforme pode ser observado nos Exemplos 5 a 8.



Exemplo 6. Rogério Caetano – Choro-canção *Amigos* — Fraseado construído sobre a escala blues menor.<sup>5</sup> Comp. 40-41. SILVA NETO (2017).

4. Choro-canção remete a um choro de andamento mais lento.

5. Escala pentatônica menor com um cromatismo de passagem entre o III e o IV graus. Esta nota cromática é chamada de blue note (SILVA NETO, João Fernandes, 2017, p. 81).

Ex. 7a

Ex. 7b

Exemplo 7. Rogério Caetano e Eduardo Neves – Choro *Um chorinho em Cochabamba* — Passagens construídas sobre os modos Lídio b7 (Ex. 7a) e sobre o modo Frígio (Ex. 7b). Revela também contrametricidade. Comp. 22-23 e Comp. 80-81. SILVA NETO (2017).

Exemplo 8. Rogério Caetano e Eduardo Neves – Choro *Um chorinho em Cochabamba* — Ostinato com o ritmo da Salsa. Comp. 51 a 53. SILVA NETO (2017).

Ex. 9a.

Ex. 9b

Exemplo 9. Rogério Caetano e Eduardo Neves - *Um chorinho em Cochabamba*. Passagens construídas sobre escalas simétricas. Ex. 9a sobre a escala de tons inteiros e Ex. 9b sobre escala diminuta. Muita contrametricidade. Comp. 27 a 30. SILVA NETO (2017).

### ***Abordagem da performance***

A performance destes músicos também revela processos de interação cultural, o que acontece quando realizam a improvisação característica do jazz e evidenciam uma atitude roqueira no palco, circunstâncias que interagem com elementos da ambiência afetiva, descontraída do choro e com elementos da vivência da contrametricidade rítmica brasileira. Neste contexto predomina, sobretudo na performance de Hamilton de Holanda, uma postura roqueira no palco e a execução do bandolim em pé, o que remete à oportunidade que esse músico teve de integrar uma banda de rock em Brasília na sua juventude, de interagir no Clube do Choro de Brasília com nomes importantes do jazz e do rock brasileiros. Interagir não só com a *performance* jazzística, a soltura e vivência da prática improvisatória de Hermeto Pascoal e de Paulo Moura, mas também com o *desempenho* de Armandinho Macedo, que sempre tocou em pé a guitarra baiana, o bandolim e outros instrumentos semelhantes, explorados na sua linguagem própria, com uma *pegada* característica e, em muitos momentos, *ao modo dos performers* do Rock. Importante frisar que tanto

Hamilton de Holanda quanto Rogério Caetano, que estiveram sujeitos a estas influências, não perderam no momento da performance o sorriso no rosto, o *prazer* de fazer aquela música, não deixaram de aproveitar a oportunidade de trocar olhares, aproximar do companheiro *dividindo o som e o momento*, de executarem o seu instrumento cantarolando ou fazendo movimentos com os lábios seguindo a linha melódica, sempre sentindo no corpo a intensidade e os movimentos do ritmo. Circunstância que mais uma vez remete à vivência da ambiência das rodas de choro e ao universo rítmico contramétrico brasileiro. Mesclas culturais residuais e atuais se interagem, portanto, nos processos de hibridação cultural que caracterizam a performance brasiliense.

Importante lembrar com Clímaco (2008) que o investimento destes músicos liminares, da ubiquidade, nestes processos de hibridação cultural relacionados às composições e à sua performance, levou o gênero musical choro a romper os seus limites enquanto gênero em Brasília, a seguir uma linha de desenvolvimento que direcionou para uma música instrumental que se afasta cada vez mais do gênero, embora lembrando sempre de onde partiu. Uma música com características próprias que evidencia o ecletismo dessa trajetória efetivada no cenário musical chorão brasiliense, que tem a marca forte destes investimentos e processos de hibridação mencionados, principalmente da interação com o estilo improvisatório influenciado pelo jazz e de uma grande ousadia harmônica. O próprio Hamilton de Holanda observou que já não se trata mais do choro, embora tenha nele uma grande referência, e que só o tempo vai dizer onde essa música instrumental brasiliense chegou.<sup>6</sup> Um exemplo é a sua composição *Pedra de Macumba*<sup>7</sup> do CD *Brasilianos* (2006), Faixa 1.

## ***A abordagem da produção cultural***

Mesclas culturais residuais e atuais que interagem ainda com mesclas culturais relacionadas às ações contínuas e bem planejadas destes dois músicos que investiram desde muito cedo na sua carreira profissional, o que já aponta para as suas relações com a produção cultural, o seu investimento em intensos processos midiáticos - blogs, lives, vídeos, cursos online, divulgação de métodos de harmonia e improvisação, entrevistas, shows, sempre divulgados pelo YouTube, Instagram, Facebook, dentre tantos outros meios.

6. Entrevista concedida ao produtor do DVD – O prazer de tocar juntos [s/d].

7. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qMb-4lBss-Y>>. Acesso em 24 out. 2020. Esse vídeo (2011) possibilita não só a apreciação da obra *Pedra de Macumba*, mas também a performance de Hamilton de Holanda (integrando o conjunto instrumental *Brasilianos* que liderava) e de mais dois grandes músicos forjados em Brasília: Gabriel Grossi (harmonica) e Daniel Santiago (violão). Instrumental Show que ocorreu no Teatro Anchieta do SESC Consolação dia 14/03/2011.

Ações contínuas e bem planejadas dos dois músicos que, de acordo com os seus relatos<sup>8</sup>, apontam também para o seu investimento em outros aspectos da produção cultural, tais como: parcerias com produtores culturais, com gravadoras, com artistas reconhecidos nacionalmente que circulavam pelo Clube do Choro de Brasília e, atualmente, artistas que circulam nos grandes centros do país, propiciadores de visibilidade e da afirmação de sua atuação no cenário musical; investimento em projetos relacionados à sua performance, visibilidade e divulgação, à sua participação em grandes eventos e festivais capazes de oportunizar novos conhecimentos e relações, e que são estruturados para serem realizados a longo, médio e curto prazo, de acordo com o objetivo financeiro ou não, conforme o depoimento do próprio Hamilton de Holanda (2019); investimento em projetos que marcam a sua interação com o governo e com empresas, visando o suporte oferecido por Leis de Incentivo à cultura, por patrocínios diversos. Hamilton de Holanda tem a sua própria gravadora e produtora, através das quais estabelece parcerias diversas, e tanto ele quanto Rogério Caetano são acompanhados por produtores culturais que os auxiliam em seus investimentos e projetos (HOLANDA, 2019; CAETANO, 2019).

Estas ações e investimentos remetem também a mesclas residuais e atuais, implicadas de forma direta com a atuação de músicos profissionais no cenário atual chamado pós-moderno por autores como Harvey (2007) e Hall (2014), caracterizado por uma acentuada diversidade cultural e investimento no capitalismo contemporâneo. Essa última observação tem a ver com músicos profissionais que fazem uso de forma inteligente e contextual de projetos e investimentos em que “bens culturais”, significativos para uma comunidade, são utilizados também como molas propulsoras do consumo, assim como fazem uso de todas as possibilidades colocadas pelas condições midiáticas. Músicos que lidaram desde muito cedo no *Clube do Choro de Brasília* com os processos de hibridação cultural e temporal acentuados, não somente através do cultivo de vários gêneros musicais tradicionais, que fazem parte da história da música popular brasileira, mas também através de projetos culturais apoiados pelo governo e patrocinados por grandes empresas brasileiras como Banco do Brasil, Petrobrás, Correios e Telégrafos, dentre outras. Estes projetos foram efetivados por esta instituição cultural desde a década de 1990, através da ação de produtores culturais que promoveram um intenso diálogo com órgãos governamentais promotores de Leis de Incentivo à

8. Estes dados foram colhidos, sobretudo, a partir da entrevista que Rogério Caetano concedeu a essa pesquisadora em Goiânia, nas dependências da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, em 21 de junho de 2019 e da entrevista que Hamilton de Holanda concedeu a Jacques Figueiras discorrendo sobre as suas ações como empreendedor em 04 de setembro de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mkv18WF82RI>>. Acesso em: 20 set 2020.

Cultura e um acentuado investimento na divulgação através da mídia (sobretudo a televisiva e sites na internet) destes projetos culturais e ações (CLÍMACO, 2008), o que já remete a mesclas atuais. Lembrando que, neste contexto, o Clube passou a cultivar gêneros brasileiros como o choro, o maxixe, o samba, o baião, a bossa nova, junto a diversos outros gêneros latino-americanos e a gêneros globais como o jazz e o rock. Mesclas culturais diferentes se colocaram também nestes processos de produção cultural observados, portanto, fazendo sempre entrecruzar de forma dinâmica elementos atuais e residuais, além de deixarem entrever, subliminarmente, relações de poder.

### ***A transversalidade de poderes oblíquos***

Em todo este contexto abordado podem ser constatadas circunstâncias ligadas a dimensões culturais hegemônicas que se entrecruzam com circunstâncias do homem comum, músicos profissionais que fazem interagir seus investimentos artísticos com interesses midiáticos e econômicos, atuando profissionalmente em estabelecimentos que utilizam a sua música como atração e divulgação. Pode ser observada a justaposição, entrecruzamento e tensão inerentes a uma convivência intrincada do local com o global, sem esquecer nesta circunstância o papel de um país hegemônico no cenário internacional que faz circular com facilidade a sua música, o jazz e o rock. Do mesmo modo, podem ser constatados elementos da dimensão cultural erudita interagindo com elementos da dimensão cultural popular; de elementos residuais da mestiçagem latino-americana com elementos da cultura europeia. Justaposição, entrecruzamento e tensão inerentes a uma circunstância de interesses políticos e econômicos diversos, relacionados aos ambicionados projetos culturais que misturam a atuação de políticos, empresários e artistas, favorecendo a divulgação de que o governo investe em política cultural no país. Circunstâncias ligadas a situações em que bens simbólicos são usados como molas propulsoras do consumo sem perder o seu teor significativo, em que o nacional, o regional e o internacional se interagem, em que inúmeras e polêmicas condições midiáticas se entrecruzam com a difusão e circulação do trabalho artístico.

Lembrando que são mesclas ligadas a diferentes relações de poder, portanto, que não se fundem, mas se justapõem, entram em conflito, negociam, independente do foco na origem, da observação de elementos “mais ou menos autênticos”, ou da identificação do encontro de culturas puras o que, na verdade, seria impossível, conforme já abordado. Esta abordagem da interação destas mesclas culturais em um processo de interação cultural é o que caracteriza a transversalidade dos poderes oblíquos para Canclini. Segundo esse autor,

[...] captamos muito pouco do poder e só registramos os confrontos e as ações verticais. [...] Mas não se trata simplesmente de que, ao se superpor uma forma de dominação sobre as outras, elas se potenciem. O que lhes dá sua eficácia é a obliquidade que se estabelece na trama. Como discernir onde acaba o poder étnico e onde começa o familiar ou as fronteiras entre o poder político e o econômico? Às vezes é possível, mas o que mais conta é a astúcia com que os fios se mesclam, com que se passam ordens secretas e são respondidas afirmativamente (CANCLINI, 2011, p. 346-347).

### **Considerações Finais**

Assim, a música de Rogério Caetano e Hamilton de Holanda, que hoje praticamente já não se caracteriza mais como choro, inerente ao cenário musical brasileiro contemporâneo, parece cumprir o processo que levou Nestor Canclini a justificar a utilização da expressão “Hibridação cultural” e a falar em artistas da liminaridade, da ubiquidade. Hibridação Cultural não somente evidencia a interação de diferentes elementos estilísticos em uma obra e no momento da performance, o investimento em diferentes elementos culturais ou de produção cultural, mas, sobretudo, efetiva um processo em que poderes oblíquos revelam a sua transversalidade. Hibridação cultural, uma metáfora que funciona bem na abordagem que se propõe aqui e não vejo porque não a utilizar quando enfoco o processo que efetiva a música instrumental híbrida do cenário musical brasileiro. Apoiada nas reflexões de Canclini (2003), entendo que ela cumpre bem o papel de esclarecer o que pretendi trazer aqui.

### **Referências**

- ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- CLÍMACO, Magda de Miranda. *Alegres dia chorões: o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília – anos 1960-Tempo Presente*. 2008. Tese (doutorado) – Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2008, 393 p.
- GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2001.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2014.

HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2012.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SILVA NETO, João Fernandes. *Inovação e tradição nas baixarias do choro de Rogério Caetano: pós-modernidade e diálogo com Dino sete cordas e Raphael Rabello*. 2017. 207 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

TINHORÃO, José R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

TINHORÃO, José R. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Ed. 34, 2012.

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

VASCONCELOS, Fernando César; VASCONCELOS, Hamilton de Holanda. Livro de Músicas vol. 1 In: *Álbum Hamilton de Holanda*. Brasília: Dois de Ouro Produções Ltda. 2002.

### DVD

O PRAZER de tocar juntos. Produção executiva: J. Procópio. Pesquisa e Produção: Flávio Carneiro. Produtor Associado: Mário Ligocki. Direção de Arte: Bruna Bittes. Finalização: Fábio Lima. Produtora: Pavirada Filmes. Extra. DVD. S/D.

### CDs

VASCONCELOS, Hamilton de Holanda; MENDES, Fernando César V. *Destroçando a Macaxeira*. Brasília: Dois de Ouro produções, 1997. CD. Destroçando a Macaxeira Faixa 1.

VASCONCELOS, Hamilton de Holanda; MENDES, Fernando César V. *A nova cara do velho choro*. Brasília: Dois de Ouro produções, 1998. CD. Aquarela na Quixaba. Faixa 3.

VASCONCELOS, Hamilton de Holanda; PEREIRA, Marco. Luz das Cordas. Rio de Janeiro: Swami Jr., 2000. CD. Enchendo o Latão. Faixa 10.

VASCONCELOS, Hamilton de Holanda; *Brasilianos*. Rio de Janeiro: Estúdio Fibra e Audiotech, 2006. CD. *Pra Sempre*. Faixa 11.

VASCONCELOS, Hamilton de Holanda; *Brasileiros*. Rio de Janeiro: Estúdio Fibra e Audiotech, 2006. CD. *Pedra da Macumba*. Faixa 1.

CAETANO, Rógério. *Pintando o Sete*. Rio de Janeiro: Rob Digital, 2001. CD. Amigos. Faixa 8.

CAETANO, Rógério; NEVES, Eduardo. *Cosmopolita*. Rio de Janeiro: Fibra, 2015. CD. Um chorinho em Cochabamba. Faixa 2.

### *Entrevistas*

CAETANO, Rogério. Entrevista concedida a Magda de Miranda Clímaco em Goiânia na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, no dia 21 de junho de 2019.

VACONCELOS, Hamilton de Holanda. Entrevista concedida a Jacques Figueiras em 04 de setembro de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mkv18WF82RI>>. Acesso em: 20 set. 2020.

## ***Sobre os autores***

**Ana Guiomar Rêgo Souza** é doutora em História Cultural pela Universidade de Brasília (UnB). Professora associada da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da UFG. Diretora da EMAC (de 2011-2018). Coordena o LABMUS - Laboratório de Musicologia da EMAC/UFG. Preside o Simpósio Internacional de Musicologia realizado em parceria com o CARAVELAS. Desenvolve pesquisas nas temáticas “Músicas e Festas no Brasil” e “Patrimônio Musical e Arquivístico do LABMUS/EMAC”.

**Beatriz Ilari** é professora associada de educação musical e pesquisadora colaboradora do Instituto dto Cérebro e Criatividade da Universidade do Sul da Califórnia (USC). Realizou diversos estudos com bebês, crianças e jovens nos EUA, Brasil, Canadá, Japão e México, sempre com um foco interdisciplinar. Entre seus trabalhos recentes estão as coletâneas “Music in Early Childhood: Multi-disciplinary Perspectives and Inter-disciplinary Exchanges”, (Springer) e “The Routledge Companion to Interdisciplinary Studies in Singing – Development” (no prelo).

**Favio Shifres** é professor e pesquisador da Universidade Nacional de La Plata (Argentina) nas disciplinas de Educação Auditiva e Educação Musical Comparada. Professor de pós-graduação na UBA, UNA e FLACSO. Lecionou cursos e seminários em universidades da Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, Espanha e Reino Unido. Editor-chefe da revista Epistemus: Estudos de Música, Cognição e Cultura. Membro fundador e ex-presidente da Sociedade Argentina de Ciências Cognitivas da Música. Seus interesses de pesquisa se concentram nas críticas aos paradigmas epistemológicos musicais hegemônicos.

**Fábio Silva Ventura** possui Bacharelado em Piano pela Universidade Federal de Minas Gerais (2004), Complementação Pedagógica - Licenciatura plena em Música pela Universidade Cândido Mendes (2008) e Mestrado em Música em Práticas Interpretativas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008). É doutorando em música no Instituto de Artes da Unicamp. Atualmente é professor da Universidade do Estado do Amazonas. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente como pianista intérprete, acompanhador e professor de música.

**Fábio Vergara Cerqueira** é professor titular do Departamento de História da Universidade Federal de Pelotas. Bolsista Produtividade CNPq PQ1d em Arqueologia. Pesquisador visitante na Universidade de Heidelberg - Instituto de Arqueologia Clássica. Pesquisador da Fundação Humboldt/Alemanha - modalidade Pesquisador Experiente - Arqueologia Clássica (desde 2014). Graduou-se no curso de Licenciatura em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1989) e concluiu doutorado em Antropologia Social, com concentração em Arqueologia Clássica, pela Universidade de São Paulo

(2001). Coordenador do Programa de Pós-Graduação em História da UFPel (2015-2017). Leciona nos cursos de História Licenciatura e Bacharelado, Antropologia/Arqueologia Bacharelado.

**Geoffrey Baker** é professor de Música na Royal Holloway, Universidade de Londres. Entre os livros de sua autoria estão *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco*; *Buena Vista in the Club*; *Rap, Reggaetón, and Revolution in Havana*; e *El Sistema: Orchestrating Venezuela's Youth*. Ele foi diretor do Instituto de Pesquisas Musicais de 2015 a 2017 e fez parte do AHRC Leadership Fellows de 2017 a 2019. Atualmente está escrevendo um livro sobre a Rede de Escolas de Música de Medellín, Colômbia. Mais informações em: <<https://geoffbakermusic.wordpress.com/>>.

**Graziela Bortz** é professora do IA-Unesp. Realiza atualmente pesquisa sobre o impacto da educação musical em áreas de risco social, com financiamento da Fapesp, colaborando com pesquisadores das áreas de psiquiatria, psicologia, estatística e educação musical. Foi trompista (OSPA e Teatro Municipal de São Paulo), coordenadora pedagógica da Emesp-Tom Jobim e colabora como revisora do SIMCAM, *Percepta*, ANPPOM, *Opus*, *Hodie*, *Psychology of Music*, entre outros periódicos.

**Guilherme Aleixo da Silva Monteiro** é graduado em Música - Licenciatura (Habilitação em Educação Musical). Atualmente é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA) da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), com bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Atuou como professor de música no Projeto Jovem Cidadão, na cidade de Manaus, ministrando aulas de Violão, Flauta-Doce e Percussão (2009-2015). Além da experiência com Educação Musical, atuou como músico profissional juntamente a diversos grupos musicais e cantores. É integrante da Orquestra de Violões do Amazonas (OVAM) exercendo o cargo de violonista. Atualmente, dedica-se, de forma precípua, aos estudos em musicologia histórica e análise musical.

**João Fortunato Soares de Quadros Jr.** possui Pós-Doutorado, Doutorado e Mestrado em Educação Musical pela Universidade de Granada. Mestre em Música pela UFBA e licenciado em Artes/Música pela UNIMONTES (MG). Professor do Departamento de Música e do Mestrado em Gestão de Ensino da Educação Básica da UFMA. Professor colaborador do Mestrado em Educação Musical da Universidad de Granada (Espanha). Coordenador de Convênios e Parcerias Internacionais da UFMA. Coordena o Grupo de Estudo e Pesquisa Arte, Cultura e Educação (CNPq). É revisor de periódicos da área de Música no Brasil e no mundo. Publicou diferentes artigos em revistas indexadas pelas principais bases de dados no mundo: *Web of Science*, *Scopus*, *Latindex*, etc. É autor de livros relacionados a temáticas como Música, Cultura e Educação.

**Lorena Machado Macêdo Oliveira** é artista visual e mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA/UEA). Possui graduação em Artes Visuais (Licenciatura) pela Universidade Federal do Amazonas (2018). É integrante do grupo de pesquisa Investigações sobre memória cultural em artes e literatura - MemoCult, do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da UEA.

**Luciane Viana Barros Páscoa** é graduada em Artes Plásticas e em Música pela UNESP, mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997) e doutora em História Cultural pela Universidade do Porto (2006). Atualmente é professora adjunta da Universidade do Estado do Amazonas lotada no curso de Música e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes. Ainda nesta instituição lidera o grupo de pesquisa Investigações sobre memória cultural em artes e literatura (MemoCult). Foi coordenadora técnica da coleção Ópera na Amazônia (2009), resultante de projeto financiado pela Petrobras Cultural. É autora do livro *Artes Plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada*, Editora Valer (2011) e do livro *Álvaro Páscoa: o golpe fundo*, Edua (2012). Coordena desde 2013 o grupo de trabalho do Repertório Internacional de Iconografia Musical - RiDim- Brasil, no Amazonas.

**Magda de Miranda Clímaco** é doutora em História Cultural e mestre em Música. Bacharel/Hab. Piano e licenciada em Música. Professora e pesquisadora da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG), integra também o Laboratório de Musicologia desta instituição e é uma das responsáveis pela criação e coordenação geral do Simpósio Internacional de Musicologia, promovido anualmente nas cidades de Pirenópolis/Goiânia desde 2011 pela EMAC/UFG.

**Márcio Leonel Farias Reis Páscoa** é autor de 6 livros sobre ópera nos séculos XVIII e XIX, assim como sobre a vida musical em Manaus e Belém durante o Período da Borracha. Editou igualmente 6 óperas, a maioria de autores do Norte do Brasil durante a belle époque, sendo também o autor da primeira edição de *Guerras do Alecrim e Mangerona (1737)*, de Antonio Teixeira (1707-1774) e *Antonio José da Silva (1705-1739)*, dentre capítulos de livros e artigos científicos nesses temas mas ainda na História da Teoria Musical entre os séculos XVIII e XIX (Tópicos, Esquemas de Contraponto e elementos de retórica) e na Iconografia Musical. Possui atividade concertante tocando traverso junto à Orquestra Barroca do Amazonas, a qual dirige, e em outras formações baseadas em instrumentos de época. Já esteve à frente de vários projetos acadêmicos, científicos e artísticos com recursos obtidos mediante edital, junto à FAPEAM, PETROBRAS, ELETROBRAS, SESC, dentre outros organismos estatais e privados, nacionais ou estrangeiros.

**Mário Marques Trilha** é graduado em Música (Piano) na Universidade de Música do Rio de Janeiro. Curso superior de Cravo dirigido por Olivier Baumont no Conservatoire National de Région de Rueil-Malmaison

(Paris, França) tendo obtido, com a qualificação máxima, o diploma superior (Medaille d'Or à l'Unanimité). Mestrado em performance de Cravo (Künstlerisches Aufbaustudium), Hochschule für Musik Karlsruhe (Alemanha). Mestrado em Teoria da Música Antiga na Schola Cantorum Basiliensis, tendo sido bolsista do Ministério da Cultura do Brasil. É doutor em Música pela Universidade de Aveiro. Membro do Núcleo Luso-Brasileiro de Estudos da História da Música Caravelas. Foi investigador integrado Pós-Doutoramento do CESEM-Universidade Nova de Lisboa com o apoio da Fundação Ciência e Tecnologia de Portugal. É professor adjunto da Universidade do Estado do Amazonas, UEA, e cravista da Orquestra Barroca do Amazonas. Tem realizado vários recitais a solo e com diversas orquestras e ensembles no Brasil, Portugal, Alemanha, França, Espanha, Suíça, Irlanda, Itália Escócia, Estados Unidos da América e Uruguai.

**Olga Sánchez-Kisielewska** é docente da Universidade de Chicago e PhD em Teoria Musical e Cognição pela Universidade Northwestern. Sua pesquisa aborda questões de estilo e expressão na música do século XVIII. Envolvendo uma variedade de estruturas teóricas - incluindo a teoria dos tópicos e a teoria dos esquemas - seus estudos visam reconstruir significados musicais disponíveis para ouvintes históricos. Ela foi reconhecida com o prêmio Otto Mayer-Serra pela pesquisa sobre música Latino-Americana e o prêmio de pesquisador em ascensão Patricia Carpenter da Sociedade de Teoria Musical do Estado de Nova York. Publicou no Diagonal, Theory and Practice, Journal of Music Theory Pedagogy e no Singing in Signs: New Semiotic Explorations of Opera.

**Pablo Sotuyo Blanco** é docente da UFBA, pesquisa música a partir da sua tripla formação de compositor, músico (piano e trompa) e musicólogo. É um dos iniciadores de projetos nacionais relacionados à música, tais como o Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil (RIIdIM-Brasil, do qual ele é atualmente o presidente), coordenador na região Nordeste do grupo de trabalho RISM-Brasil. Coordena o Acervo de Documentação Histórica Musical da UFBA, preside a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAISM) do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ) e tem publicado amplamente sobre música, iconografia e documentação musical e relativa à música no Brasil e no exterior.

**Paulo Marcos Cardoso Maciel** é professor doutor adjunto do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal de Ouro Preto. Em sua formação acadêmica e na atuação como pesquisador, nos cursos ministrados e nos projetos desenvolvidos, se entrelaça a graduação em História, cursada na Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999), com as Artes Cênicas, através do Mestrado (2004) e do Doutorado (2009) cursados no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, com interesse específico na área de história e da historiografia do teatro, particularmente, no Brasil.

## Índice Remissivo

### A

Abati .....	49
Abbruzzese-Calabrese .....	190, 204, 205
Abep.....	47, 49
Adlbi Sibai.....	41
Aguilar .....	37, 41
Alemán.....	47, 49
Alencastro .....	281
Allanbrook.....	41
Almada.....	303, 318
Almeida.....	46, 52, 53, 61
Alonso .....	281
Andrade.....	65
Andreassen .....	49
Andrews .....	53, 62
Anglada-Tort.....	68, 69, 70, 73
Asbahr.....	62
Ashley.....	64
Askew .....	174, 175, 177, 179, 180
Assumpção.....	58, 62
Augusto .....	262, 281
Ausoni .....	214, 215, 219
Ávila.....	46, 50, 58, 62
Ávila, C .....	50
Ávila, G.....	62
Azevedo .....	274

### B

Ballete .....	67
Bandeira .....	47, 50
Baqui .....	61, 62
Barbosa .....	185, 186
Barbui.....	67
Barreto .....	164
Barrett.....	74
Barth.....	159, 161, 164
Bastos .....	270, 281
Battersby .....	137
Bauer .....	64

Becker.....	214, 219
Beghin .....	137, 164
Belai.....	59, 63
Bence .....	201, 205
Benedito.....	60, 62
Benjamin .....	46, 52
Bergson .....	216, 219
Bernal.....	65
Berrio .....	60, 62
Berto .....	186
Betti.....	45, 49
Bevilacqua .....	44, 49, 51
Bhushan.....	73
Biasutti.....	72, 74
Biderbost .....	45, 49
Billieux.....	49
Bittecourt.....	251
Bittencourt.....	241
Blair .....	47, 50
Blood.....	62
Boaventura .....	178, 179
Boehlig .....	64
Boggio.....	66
Bonaventura.....	186
Bonds.....	164
Bongard .....	64
Borges.....	288, 300
Borsa.....	47, 50
Bosi.....	300
Brelich.....	206
Bringman, H.....	62
Bringman, S .....	62
Brito, A .....	219
Brito, A. S.....	219
Brown.....	32, 41
Bucheli .....	45, 50
Burcet.....	34, 41, 42
Burke .....	305, 318
Burque .....	287
Byros.....	89, 90, 186

### C

Cacciaglia .....262, 281  
 Caetano ..... 309, 316, 320  
 Cafezeiro.....262, 281  
 Cahn..... 191, 197, 206  
 Campos ..... 58, 60, 62, 63  
 Canário.....51  
 Canclini.....305, 306, 307, 308, 318  
 Canning.....137  
 Cannon.....62  
 Cano-Campos..... 60, 63  
 Carabetta .....42  
 Carnes ..... 60, 66  
 Carpeaux .....219  
 Carvalho .....281  
 Castaldo .....194, 206  
 Castilho .....57, 58, 62  
 Cernicchiaro .....282  
 Cerqueira..... 58, 62, 194, 197, 201,  
 204, 207  
 Chalhoub .....300  
 Chaniotis.....190, 206  
 Charle .....256, 282  
 Chartier.....299, 300  
 Chevalier ..... 214, 216, 219  
 Chiaradia .....282  
 Chirassi ..... 190, 206  
 Chiti.....252  
 Christoff..... 47, 50  
 Christovam..... 82, 90  
 Clímaco ..... 303, 308, 317, 318  
 Cogo-Moreira..... 46, 50  
 Cohen..... 75  
 Coimbra ..... 46, 52  
 Colheart ..... 31  
 Coltheart.....42  
 Cooper ..... 145, 146, 150, 164  
 Copper .....145  
 Corvo ..... 72, 73  
 Court..... 47, 51  
 Coutinho .....257, 282  
 Crenshaw .....137  
 Crimi..... 51, 73

Croom.....62  
 Cross .....31, 41, 42  
 Cunha, L.....63  
 Cunha, M .....300  
 Custodio ..... 60, 63

## D

Damasio .....46, 73, 74  
 Damásio .....50  
 Damasio, A .....73  
 Damasio, H..... 73, 74  
 Dantas .....67  
 Davies..... 72, 73  
 Decaro ..... 72, 73  
 Deci ..... 53, 66  
 Del-Prette, A.....62  
 Del-Prette, Z .....62  
 Demarne .....186  
 Demetrovics.....49  
 Der Sarkissian.....73  
 Deutsch ..... 68, 73  
 De Witte .....58, 59, 63  
 Dias .....51, 61, 65  
 Dias, M.....51  
 Dias, P .....65  
 Diener.....63  
 Dingle .....66  
 Dissanayake..... 31, 41  
 Dixon ..... 47, 50  
 Domonte ..... 45, 49  
 D'souza..... 46, 50  
 Duarte ..... 61, 63  
 Duprat .....52  
 Duryea..... 47, 49

## E

Eco..... 34, 41  
 Eerola .....73  
 Elliott Sachs ..... 46, 50  
 Ercole.....62  
 Ericson .....252  
 Erkkilä.....66

Español ..... 41, 43  
Evans ..... 209, 219

## F

Faber ..... 45, 50  
Fabris ..... 238, 252  
Fancourt ..... 58, 59, 63  
Faria ..... 262, 267, 270, 272, 273, 274,  
275, 282  
Feitosa ..... 207  
Ferraz ..... 55, 63  
Ferreira ..... 238, 239, 244, 252, 262,  
267, 282  
Ferreira, L ..... 252  
Ferreira, P ..... 282  
Fesjian ..... 74  
Ficek ..... 74  
Figueiredo ..... 67  
Filgueiras ..... 61, 63  
Finn ..... 58, 63  
Fitch ..... 32, 33, 41  
Flores ..... 45, 50  
Forkel ..... 36, 41  
Fouquet ..... 207  
Francisco ..... 55, 63  
Franco ..... 282  
Freire ..... 45, 50, 282  
Freire, P ..... 50  
Freire, V ..... 282  
Freschi ..... 66  
Funari ..... 207

## G

Gaab ..... 46, 52  
Gallo ..... 45, 50  
Gallup ..... 63  
Garcia ..... 61, 63  
Garmendia ..... 36, 42  
Garraffo ..... 206  
Garraffoni ..... 207  
Garrido ..... 65  
Gautério ..... 300

Gebauer ..... 64  
Gerbino ..... 78, 90  
Gheerbrant ..... 214, 216, 219  
Giannini ..... 44, 50  
Giesecke ..... 62  
Gjerdingen ..... 77, 78, 80, 81, 90, 91,  
187  
Gomez ..... 73  
Goodman, A ..... 50  
Goodman, R ..... 50  
Gosling ..... 54, 58, 66  
Granger ..... 47, 50  
Granot ..... 60, 64  
Grebe ..... 64  
Gregori ..... 214  
Grella ..... 137  
Grillo ..... 207  
Grocke ..... 65  
Gruzinski ..... 318  
Gualandi ..... 206  
Guerra ..... 47, 49  
Gutierrez ..... 53, 61  
Guymer ..... 137

## H

Habibi ..... 46, 47, 50, 51, 71, 73, 74  
Hakanen ..... 64  
Haldar ..... 73  
Hall ..... 318  
Halle ..... 65  
Hargreaves ..... 59, 65  
Hartig ..... 54, 67  
Harvey ..... 319  
Hawkins ..... 41, 42  
Haynes ..... 139, 141, 164  
Heinrich ..... 69  
Helfter ..... 71, 74  
Hennessy ..... 47, 51  
Hernández Martínez ..... 206  
Herrera ..... 60, 62  
Herzog ..... 207  
Hessel ..... 256, 262, 282

Hides..... 66  
 Higgins ..... 201, 206  
 Hodapp ..... 64  
 Hodges..... 68, 73, 75  
 Hohenadel..... 64  
 Holanda ..... 316  
 Holochwost ..... 46, 47, 51  
 Honing ..... 46, 51, 68  
 Hunter ..... 132, 137  
 Hutcheon..... 272, 282  
 Huynh ..... 71, 74

## I

Igoa ..... 33, 42  
 Ilari..... 46, 47, 50, 51, 64, 71, 73, 74, 75  
 Illich..... 45, 51  
 Illouz..... 213, 220  
 Imbrie..... 137  
 Irving..... 137  
 Isserlis ..... 124, 137

## J

Jackendoff ..... 32, 42, 137  
 Jacobs ..... 64  
 Jacquier..... 42  
 Jaschke ..... 46, 51  
 Jenkins ..... 206  
 Jiradejvong..... 74  
 Joshi ..... 73  
 Jung..... 210, 211, 212, 215, 216, 220  
 Juslin..... 54, 67

## K

Kaplan..... 73  
 Karageorghis ..... 64  
 Keller ..... 74  
 Kenny ..... 58, 64  
 Kenyon ..... 46, 52  
 Keyes ..... 53, 64, 66  
 Kimbell..... 102, 121  
 Kim, J ..... 64  
 Kim, S ..... 64

Kivlighan ..... 47, 50  
 Klann-Delius ..... 64  
 Knight..... 59, 64  
 Koelsch..... 59, 60, 64, 74  
 Koskoff ..... 252  
 Kreutz..... 53, 64, 65, 67  
 Kuhn ..... 59, 65  
 Kulset..... 65  
 Kuss..... 49

## L

Lacroix..... 206  
 Lage..... 45, 51  
 Latempa..... 44, 51  
 Laukka ..... 54, 65  
 Leahy ..... 73  
 Le Goff..... 287, 288, 300  
 Leite ..... 66  
 Leman ..... 33, 42  
 Lerdahl..... 32, 42, 137  
 Levitin ..... 68, 69, 70, 75  
 Levy ..... 180, 187  
 Liebal..... 64  
 Lima..... 288, 300  
 Limb..... 69, 74  
 Lipp ..... 55, 65  
 Lippolis ..... 201, 206  
 Liu ..... 67  
 Lloyd..... 137  
 Lobo ..... 187  
 Longhi ..... 59, 65  
 Lopez-Cano ..... 91, 187  
 Lopez-Gonzalez ..... 74  
 Luca ..... 287, 300

## M

Macdonald, P..... 66  
 Macdonald, R..... 65, 67  
 Macedo..... 262, 282  
 Madruga ..... 51  
 Magaldi, C..... 282  
 Magaldi, S ..... 282

Maia.....	61, 65	Moretti, L.....	206
Manfro.....	62	Morrish.....	64
Mari.....	46, 50	Mouzourides.....	64
Marques.....	53, 61	Mozart.....	164
Marra.....	62	Mphil.....	62
Martinelli.....	206	Munhoz.....	56, 67
Martinez.....	55, 66	Musumeci.....	30, 42
Martínez.....	42, 206	<b>N</b>	
Massarini.....	31, 43	Nafissi.....	206
Massei.....	206	Nascimento, J.....	65
Mastrorocco Filho.....	66	Nascimento, M.....	65
Matangrano.....	220	Naveda.....	33, 42
Matos.....	51	Neefe.....	143
Mazur.....	51	Neto.....	283
Mcclelland.....	187	Newman.....	161, 164, 165
Mcewan.....	47, 49	Nilsson.....	59, 65
Mcferran.....	58, 65	Nitsche.....	64
Mcperson.....	69, 74	Nosè.....	67
Meese.....	207	Núñez.....	42
Mellink.....	206	<b>O</b>	
Mello.....	176, 180, 187	Ockelford.....	59, 63
Meltzoff.....	74	O'donovan.....	47, 52
Mencarelli.....	262, 282	Oehler.....	283
Méndez.....	58, 65	O'grady.....	65
Menninghaus.....	64	Olivares.....	58, 65
Merker.....	32, 41, 42	Oliveira, A.....	63
Metastasio.....	121	Oliveira, C.....	63
Metke.....	46, 51, 73	Oliveira, E.....	66
Meyer.....	301	Oliveira, L.....	62
Mirka.....	92, 121, 123, 138, 186, 187	Oliveira Neto.....	45, 52
Mitchell, L.....	65, 67	Oliveira, T.....	188
Mitchell, N.....	187	Ordoñez.....	60, 65
Monelle.....	31, 42	Orlowski.....	51
Mónico.....	46, 52	Orsini.....	66
Monteiro.....	84, 85, 88, 91, 185, 187	Ortega.....	66
Montessori.....	45, 50	Ostuzzi.....	67
Montón.....	188	Ownsworth.....	47, 52
Moonen.....	63	<b>P</b>	
Moradzadeh.....	46, 50	Pacheco.....	51
Moraes.....	270, 282		
Morais.....	286		
Moretti, F.....	283		

Pan .....	67	Ratner....	92, 121, 143, 159, 160, 165
Panofsky .....	220, 252	Ravel.....	207
Papinczak.....	66	Raven.....	47, 51
Páscoa.....	90, 91, 236, 237, 241, 245, 248, 250, 252	Rea.....	60, 66
Patel.....	42	Readers .....	256, 282
Pattel.....	31	Rebuschat.....	31, 41, 42
Paula.....	51	Recondo .....	62
Peltola.....	73	Rehder.....	47, 51
Penna.....	234, 293, 301	Reich.....	240, 252
Pereira, G.....	42	Rentfrow.....	54, 58, 66
Pereira, M.....	52	Renzi.....	44, 50
Peretz.....	31, 42	Ricci .....	188
Perez.....	74	Rickard.....	59, 64
Perrot.....	240, 252	Roberts .....	47, 52
Pessanha.....	293, 301	Robertson .....	206
Petrobelli .....	31, 42	Rocha .....	66
Petterson .....	193, 206	Rohrmann .....	64
Philippe.....	72, 74	Rohrmeier .....	41, 42
Phillips-Silver .....	74	Romero .....	65
Piccirilli.....	193, 206	Ros.....	58, 65
Pickett.....	59, 65	Rosen .....	57, 66
Pinheiro .....	67	Rosenblum .....	143, 153, 154, 156, 157, 159, 161, 165
Pinsky.....	300	Rosselli .....	252
Pio Xii .....	220	Rossi.....	191, 193, 206
Pisa.....	179, 180	Rostagno .....	31, 42
Platão.....	220	Rueda.....	51
Platt.....	45, 51	Rufino.....	58, 66
Ploubidis.....	46, 50	Rumph.....	138
Portinari .....	234	Russo .....	75
Prado .....	262, 273, 276, 283	Ryan.....	53, 66
Priest.....	64	Ryff.....	53, 66
Prieur .....	204, 205, 206		
Propper .....	46, 51	<b>S</b>	
Pugliese-Carretelli.....	206	Saarikallio .....	66
Purgato.....	67	Sacchettin.....	210, 220
Putkinen .....	73	Sachs.....	46, 47, 50, 51, 73
		Sack.....	64
<b>R</b>		Sánchez, J .....	65
Rabetti.....	264, 270, 283	Sánchez-Kisielevska .....	85, 88, 91
Rabinowitch .....	74	Sánchez, M.....	65
Raeders .....	262	Sandroni.....	307, 319

Sanfilippo .....	68, 69, 70, 73	Spruit.....	63
Santiago .....	283	Squeeff .....	277, 278, 283
Santos .....	39, 42, 46, 52	Staffieri .....	121
Santos-Luiz .....	52	Stams .....	63
Sasso .....	64	Stazio .....	197, 207
Sawyer .....	65	Stephen .....	62
Sawyer .....	138	Stoyanov .....	66
Schaar .....	62	Stults-Kolehmainen .....	61, 63
Schäfer, K .....	73	Suh .....	63
Schäfer, T.....	66		
Schellenberg.....	46, 52	<b>T</b>	
Scherder .....	46, 51	Taets.....	67
Schiavio .....	72, 74	Tan .....	67
Schilkin .....	57, 66	Tapia .....	45, 50
Schlottfeldt.....	51	Teles .....	301
Schoemann .....	206	Thaut .....	68, 75
Schwarcz .....	283	Thayer .....	146, 165
Sedmeier .....	54, 58, 66	Thiruchselvam.....	47, 50
Seiffert.....	206	Thörne.....	62
Seligman.....	75	Tick.....	240, 252
Selye.....	66	Timmers .....	64
Sessions.....	238, 252	Tinhorão .....	262, 283, 319
Settis .....	206	Tirivolas.....	75
Shifres .....	31, 39, 42, 43	Tirovolas.....	68, 69, 70
Sichtermann .....	193, 206	Todd .....	47, 50
Siging.....	61	Towe-Goodman.....	47, 51
Silva, E.....	66	Trevelin.....	45, 52
Silva, J.....	301	Trilha .....	91
Silva, L.....	283	Tropea .....	31, 43
Silva, M .....	207	Turrini.....	56, 67
Silva Neto .....	312, 313, 314, 319		
Silva, O .....	65	<b>U</b>	
Siqing.....	67	Umi.....	44, 52
Skownoreck .....	153, 155, 158, 162		
Skowroneck .....	165	<b>V</b>	
Sloboda .....	68, 75	Vaconcelos.....	320
Solie .....	235, 252	Valles .....	42
Sotuyo Blanco.....	234	Valmiki.....	220
Sousa, J.....	283	Van Hooren.....	63
Souza, A .....	301	Varadarajan.....	73
Souza, M .....	62	Vargas.....	305, 307, 319
Souza, S.....	283	Vasconcelos, F ...	310, 311, 312, 319

Vasconcelos, H .....	310, 311, 312, 319, 320
Västfjäll .....	67
Veiga .....	73
Venturelli .....	66
Vergara Cerqueira .....	207
Vetro .....	253
Vial .....	165
Vieira .....	207
Villard, F .....	207
Villard, L .....	207
Vinci .....	95
Vlasto .....	207
Vocabolario .....	104, 109, 111, 121
Von Scheve .....	64
Vuoskoski .....	73

## W

Walley .....	64
Wallin .....	41
Wan .....	67
Wang, C .....	67
Wang, G .....	51
Wechsler .....	47, 48, 52
Weckler .....	207
Wenjuan .....	61, 67
Whers .....	262, 284
Wiemann .....	56, 67
Willoughby .....	46, 47, 50, 51
Wiseheart .....	46, 50
Wisnik .....	271, 277, 278, 283, 284
Wittenberg .....	207
Wolf .....	46, 51
Wood .....	74

## X

Xinqiao .....	61, 67
Xu .....	67

## Y

Yang .....	67
Yeung .....	72, 75

## Z

Zamith .....	284
Zatorre .....	62
Zelenko .....	66
Zellen .....	211, 212
Zhukova .....	123, 138
Zierer .....	207
Zimmerman .....	47, 52
Zorzal .....	58, 62
Zuk .....	46, 52



para conhecer mais a *editora*UEA e suas publicações, acesse o site e nos siga nas redes sociais

[editora.uea.edu.br](http://editora.uea.edu.br)

UEA*editora*



A experiência musical ganhou uma enorme dimensão com o avanço das tecnologias digitais. Algo que se constata na altura dessas duas décadas completas de século XXI é que nossa capacidade de reflexão sobre ideias e práticas musicais também precisa mudar. Ao invés da banalização aparente de todo esse patrimônio musical transformado em dados informáticos e vertiginosas coletâneas, urge entender como diversos tempos e lugares lograram sua música. A reunião dos textos deste livro concorre cada um a seu modo, a que repensemos a música que idealizamos e fazemos, seu ensino, sua análise e sua história, os conhecimentos que daí advêm, para que possamos construir existência coerente e articulada culturalmente.



LABORATÓRIO  
DE MUSICOLOGIA  
E HISTÓRIA CULTURAL



LABORATÓRIO DE COGNIÇÃO  
E EDUCAÇÃO MUSICAL  
SEGUNDA OFICINA  
laboratório editorial



ppg.s.a



editora  
UEA



FAPEAM

Secretaria de  
Desenvolvimento  
Econômico, Ciência,  
Tecnologia e Inovação



AMAZONAS  
GOVERNO DO ESTADO