OPUS

REVISTA DA ANPPOM

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
VOLUME 23 • NÚMERO 2 • AGOSTO 2017 • ISSN 1517-7017



OPUS 23·2

OPUS · REVISTA DA ANPPOM
ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Conselho Editorial

Editor-chefe

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

Editor Associado

Rogério Budasz (University of California, Riverside, Estados Unidos)

Conselho Editorial Internacional

Bryan McCann (Georgetown University, Washington, Estados Unidos)
Carmen Helena Téllez (Indiana University, Bloomington, Estados Unidos)
Cristina Magaldi (Towson University, Townson, Estados Unidos)
David John Cranmer (Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal)
Edson Sekeff Zampronha (Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias, Oviedo, Espanha)
Graça Boal Palheiros (Instituto Politécnico do Porto, Porto, Portugal)
John P. Murphy (University of North Texas, Denton, Estados Unidos)
José António Oliveira Martins (Eastman School of Music, Rochester, Estados Unidos)
Manuel Pedro Ferreira (Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal)
Pablo Fessel (Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina)
Tiago de Oliveira Pinto (Hochschule für Musik Franz Liszt , Weimar / Friedrich-Schiller-Universität Jena, Jena, Alemanha)

Conselho Editorial Nacional

Acácio Tadeu Piedade (Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis-SC)
Adriana Lopes da Cunha Moreira (Universidade de São Paulo - USP, São Paulo-SP)
Carlos Palombini (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte-MG)
Carole Gubernikoff (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro-RJ)
Claudia Bellochio (Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, Santa Maria-RS)
Cristina Capparelli Gerling (Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Porto Alegre-RS)
Diana Santiago (Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador-BA)
Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta (Universidade de São Paulo - USP, São Paulo-SP)
João Pedro Paiva de Oliveira (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte-MG)
Norton Eloy Dudeque (Universidade Federal do Paraná - UFPR, Curitiba-PR)
Paulo Castagna (Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo-SP)
Paulo Costa Lima (Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador-BA)
Silvio Ferraz Mello Filho (Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas-SP)

Editoração e Revisão Geral Marcos Holler **Normatização** Rafael Prim Meurer
Revisão de textos Priscilla Morandi **Revisão de traduções** Kathleen S. Martin
Projeto Gráfico Rogério Budasz

Capa: *Le viel Orphée Africain – Oricongo* (1826), de Jean-Baptiste Debret.

Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM – v. 23, n. 2 (ago. 2017) – [s.l.]: ANPPOM, 2017.

Quadrimestral
ISSN 0103-7412 (versão impressa, até 2009); ISSN 1517-7017 (versão online, a partir de 2010)

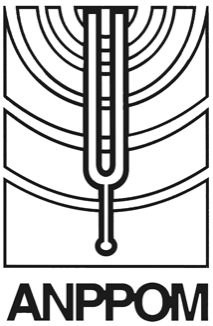
1. Música – Periódicos. 2. Musicologia. 3. Composição (Música). 4. Música – Instrução e Ensino. 5. Música – Interpretação. I. ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. II. Título

OPUS

REVISTA DA ANPPOM

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

VOLUME 23 • NÚMERO 2 • AGOSTO 2017



ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Diretoria 2015-2017

Presidente: Sonia Regina Albano de Lima (UNESP)
Primeira secretária: Martha Tupinambá de Ulhôa (UNIRIO)
Segundo secretário: Fernando Lacerda Simões Duarte (UNESP)
Tesoureiro: Marcos Fernandes Pupo Nogueira (UNESP)

Conselho Fiscal

José Augusto Mannis (UNICAMP)
Angela Elisabeth Lühning (UFBA)
Sonia Ray (UFG)
Lucyanne de Melo Afonso (UFAM)
João Gustavo Kienen (UFAM)
José Soares de Deus (UFU)

Editor de publicações da ANPPOM

Marcos Holler (UDESC)

sumário
volume 23 • número 2 • agosto 2017

Editorial 7

Instruções para autores 8

Artigos

O contexto de improvisação em música popular instrumental sob uma perspectiva sistêmica 9
Raphael Ferreira da Silva

Vozes dissonantes no carnaval: o samba-enredo de Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues 30
Yuri Prado

Educação musical e etnomusicologia: lentes interpretativas para a compreensão da formação musical na cultura popular 62
Luis Ricardo Silva Queiroz, Vanildo Mousinho Marinho

"A carne mais barata do mercado é a carne negra": comércio e fuga de escravos músicos nas primeiras décadas do Brasil oitocentista (1808-1830) 89
Humberto Amorim

Villa-Lobos: de pai para filho 116
Lurian José Reis da Silva Lima

Modelação do tempo: Salvatore Sciarrino, janelas e nublamento 131
Acácio Tadeu de Camargo Piedade

Harmonia segundo Francesco Geminiani (1687-1762): um olhar sobre os tratados *Guida Armonica* (1756/8) e *The Harmonical Miscellany* (1758) 155
Marcus Held

Ambiguidade métrica no *Presto* da *Sonata para violino solo* BWV 1001 de J. S. Bach: apontamentos para uma performance historicamente informada 179
Luiz Henrique Fiaminghi, Ricardo Müller

Equivalência de itens, semântica e operacional da versão brasileira da Escala Nordoff Robbins de Comunicabilidade Musical 197
Aline Moreira André, Cristiano Mauro Assis Gomes, Cybelle Maria Veiga Loureiro

Musicalidade humana sob o prisma cognitivo-evolucionista: do Homo sapiens ao Homo digitalis 216
Luciane Cuervo, Graham Frederick Welch, Leda de Albuquerque Maffioletti, Eliseo Reategui

Resenhas

Resenha de *1976: Movimento Black Rio*, de Luiz Felipe de Lima Peixoto e Zé Otávio Sabadelhe (Rio de Janeiro: José Olympio, 2016) 243
Carlos Palombini

Resenha de *Do samba ao funk do Jorjão: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil*, de Spirito Santo (Rio de Janeiro: Escola Sesc de Ensino Médio, 2016) 248
Carlos Palombini

DOI 10.20504/opus2017b2300

O segundo número de 2017 da Opus se abre com o artigo *O contexto de improvisação em música popular instrumental sob uma perspectiva sistêmica*, de Raphael Ferreira da Silva; dando continuidade à proposta de uma maior internacionalização da revista, o artigo é publicado nas versões em português e em inglês (online). A partir de sambas-enredo do Rio de Janeiro e da embolada da Paraíba, respectivamente, os artigos *Vozes dissonantes no carnaval,* de Yuri Prado, e *Educação musical e etnomusicologia*, de Luis Ricardo Silva Queiroz e Vanildo Mousinho Marinho, abordam questões de etnografia e educação musical.

Baseados na pesquisa documental, sobretudo em periódicos, o texto *"A carne mais barata do mercado é a carne negra"*, de Humberto Amorim, aborda documentos com referências a escravos músicos no Brasil do séc. XIX, e o artigo *Villa-Lobos: de pai para filho*, de Lurian José Reis da Silva Lima, mostra o papel de Raul Villa-Lobos na formação musical de seu filho, Heitor Villa-Lobos.

A música europeia do séc. XVIII está presente na revista com os artigos *Harmonia segundo Francesco Geminiani*, de Marcus Held, e *Ambiguidade métrica no Presto da Sonata para violino solo BWV 1001 de J. S. Bach*, de Luiz Henrique Fiaminghi e Ricardo Müller; e do séc. XX com o texto *Modelação do tempo: Salvatore Sciarrino, janelas e nublamento,* de Acácio Piedade.

Finalizam a seção de artigos os textos *Equivalência de itens, semântica e operacional da versão brasileira da Escala Nordoff Robbins de Comunicabilidade Musical,* de Aline Moreira André, Cristiano Mauro Assis Gomes e Cybelle Maria Veiga Loureiro, e *Musicalidade humana sob o prisma cognitivo-evolucionista: do Homo sapiens ao Homo digitalis*, de Luciane Cuervo, Graham Frederick Welch, Leda de Albuquerque Maffioletti e Eliseo Reategui.

O número se encerra com as resenhas de *1976: Movimento Black Rio* e *Do samba ao funk do Jorjão: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil*, de Carlos Palombini.

Desejo a todos uma boa leitura.

Marcos Holler

instruções para autores

Criada em 1989, a Revista OPUS é uma publicação seriada quadrimestral, cujo objetivo é divulgar a pluralidade do conhecimento em música, considerados aspectos de cunho prático, teórico, histórico, político, cultural e/ou interdisciplinar - sempre encorajando o desenvolvimento de novas perspectivas metodológicas. Por constituir o periódico científico da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), tem como foco principal compor um panorama dos resultados mais representativos da pesquisa em música no Brasil.

Classificada no estrato A1 do Qualis Periódicos da CAPES (quadriênio 2013-2016), e indexada nas bases Répertoire International de Littérature Musicale (RILM), Latindex e Web of Science, a Revista OPUS está aberta a colaborações do Brasil e do exterior. Atualmente, é veiculada em versão online. Publica artigos, resenhas, traduções e entrevistas em português, espanhol e inglês, recebidos em fluxo contínuo.

O site para envio é **www.anppom.com.br/revista/**.

Para que possam ser publicados na Revista OPUS, os artigos, resenhas, traduções e entrevistas devem se adequar aos requisitos, normas técnicas e cessão de direitos que constam no site.

Cada texto é avaliado por pareceristas *ad hoc*, através do processo de avaliação duplo-cega por pares (*double blind review*).

Os textos submetidos precisam necessariamente ser originais. O conteúdo de cada artigo, resenha, tradução ou entrevista é de inteira responsabilidade de seu autor.

ISSN 0103-7412 (versão impressa)
ISSN 1517-7017 (versão online)

DOI 10.20504/opus2017b2301

O contexto de improvisação em música popular instrumental sob uma perspectiva sistêmica

Raphael Ferreira da Silva
(UFU, Uberlândia-MG)

Resumo: Neste artigo procuramos construir um arcabouço teórico que possa auxiliar no estudo das dinâmicas internas inerentes ao contexto de improvisação em música popular instrumental, notadamente no que se refere ao jazz e à música brasileira popular instrumental. As considerações expostas podem servir como suportes conceituais para o processo analítico de casos encontrados nessas diferentes realidades técnico-estéticas, uma vez que, de maneira geral, abordamos elementos e comportamentos observados em práticas disseminadas dentro das vertentes supracitadas. Buscamos propor um olhar reflexivo sobre o objeto artístico a partir de conceitos provenientes de um modelo analítico interdisciplinar, que tem na Sistêmica a sua principal sustentação.

Palavras-chave: Improvisação (música). Sistêmica. Jazz. Música brasileira popular instrumental.

The Context of Improvisation in Instrumental Popular Music under a Systemic Perspective

Abstract: In this article, we attempt to construct a theoretical framework that supports the study of the inner dynamics inherent in the improvisation of instrumental popular music, especially regarding jazz and Brazilian instrumental popular music. Our considerations may provide conceptual support for an analysis of cases from a variety of technical-aesthetic realities, since, we address the general elements and behaviors practiced in these situations. We reflect on the artistic object which is based on concepts derived from an interdisciplinary analytical model supported mainly by a systemic process.

Keywords: Improvisation (music); systemic; jazz; Brazilian popular instrumental music.

SILVA, Raphael Ferreira da. O contexto de improvisação em música popular instrumental sob uma perspectiva sistêmica. *Opus*, v. 23, n. 2, p. 9-29, ago. 2017. http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2301

Submetido em 02/03/2017, aprovado em 05/05/2017.

Na busca por uma abordagem analítica que possibilite a exploração do contexto de improvisação em música popular instrumental[1], encontramos no raciocínio sistêmico um ponto de apoio para nossas reflexões. Com isso, pretendemos contemplar a maior parte dos processos envolvidos nesta conjuntura de criação musical, que tem como característica a performance simultânea à criação, geralmente apoiada sobre gêneros presentes na música popular. Além dos aspectos propriamente musicais, pretende-se que este referencial teórico possa contemplar também parte das relações extramusicais entre os *performers*, com vistas a elucidar como as diversas relações e interações existentes em um grupo formam um sistema complexo.

Partimos do pressuposto de que para entender o *modus operandi* de determinada corrente estilística, não é suficiente que sejam dissecados os caminhos de criação melódica de seus improvisadores mais emblemáticos; mais do que isso, se faz necessária a análise do funcionamento do grupo enquanto um corpo vivo, que contém dentro de si uma cadeia de acontecimentos inter-relacionados. Acreditamos que no contexto de criação musical coletiva implícito na improvisação em música popular instrumental, o todo é simultaneamente produto 1) das especificidades das partes constituintes (sujeitos + elementos conceituais)[2]; 2) das relações e interações existentes entre essas partes; 3) da ordenação e organização que, ao mesmo tempo em que são resultantes dessas relações e interações, também as conduzem; 4) dos ajustes estabelecidos a partir das emergências decorrentes desse conjunto de eventos. Nos apropriando das palavras de Morin (1997: 121), consideramos que esses fenômenos compõem um circuito que se retroalimenta, gerando ajustes em cada um dos seus processos, ao mesmo tempo e o tempo todo. Então, de alguma forma, no processo que se dá nessa performance, as partes constituintes atuam como segmentos do todo que integram, por meio da organização dada pelas inter-relações do sistema, também decorrente das especificidades e idiossincrasias inerentes às partes.

No modelo analítico aqui proposto, o CIMPI[3] é formado por sistemas e processos. Há as relações[4] e interações dentro do sistema, que podem se processar por mecanismos; cada músico é um subsistema, assim como cada elemento conceitual que constitui o ambiente de improvisação. Como observa Andrade (2011: 36), o que conta como elemento, sistema ou subsistema, ou a forma como olhamos para a organização mais geral de um sistema, depende da perspectiva ou propósito do observador. Para Sarath (2013: 211), todos os sistemas ou componentes de sistemas são parte de um esquema sistêmico mais amplo, em que qualquer nível funciona tanto como constituinte de um nível maior, como um componente dentro do qual partes constituintes podem ser encontradas. Optamos por delimitar o CIMPI como nosso nível inferior de complexidade; este objeto é constituído por elementos materiais (sujeitos) e conceituais (gênero, gramaticalidade, estilos, mecanismos e hábitos).

[1] Ressaltamos que, se por um lado a denominação "instrumental" automaticamente exclui a canção popular de nossa zona de abrangência, por outro não descarta práticas correntes na música popular em que há o emprego da voz humana como instrumento, incluindo sua utilização para a prática da improvisação.

[2] Detalharemos tal raciocínio no subitem "O contexto de improvisação em música popular instrumental como sistema".

[3] Utilizaremos a partir deste ponto a sigla CIMPI como abreviação do termo "contexto de improvisação em música popular instrumental".

[4] "As relações entre os elementos de um sistema podem se manifestar em termos de interações, inter-relações, interdependências, conjunções, inclusões, implicações, combinações e conexões. Essas relações exercem restrições, determinações e estabelecem sujeições, podendo se manifestar como leis, relações fixas, hierarquia, controle das regularidades e ajuste" (BRESCIANI FILHO; D'OTTAVIANO, 2000: 288).

Para que o CIMPI possa ser analisado sob uma ótica sistêmica, partimos de uma perspectiva ontológica em que este objeto é formado pelas relações dos sujeitos que improvisam, e pelos elementos constituintes do ambiente em que a improvisação é desenvolvida. Porém, conceito e realidade não necessariamente coincidem. Em nosso trabalho, não há necessariamente identidade entre conceito e objeto, já que o conceito é uma construção abstrata, formal, e a realidade é muito mais complexa, transbordando qualquer modelo. Embora tenhamos elaborado uma estruturação teórica a partir de evidências presentes na realidade, esta construção conceitual não compreende o real em sua totalidade. Mas, ainda assim, o modelo é o instrumental necessário para que se possa compreender, mesmo que parcialmente, aspectos do factual. Procuramos construir um modelo que possa iluminar alguns aspectos do objeto, e não criar uma falsa identidade entre conceito e realidade, já que esse é um risco constante em estudos que envolvem comportamentos musicais, exercidos por sujeitos dotados de subjetividade, e que, portanto, atuam de maneira imprevisível.

Dentre nossas referências para a estruturação de um modelo analítico, estão autores que se utilizam do referencial teórico da Sistêmica para tratar de objetos provenientes de diferentes áreas do conhecimento; no entanto, procuramos nos atentar especialmente aos estudos provenientes das áreas de música improvisada (SARATH, 2013. BORGO, 2005) e humanidades (ANDRADE, 2011. BUNGE, 1976; 2001), já que a interação entre sujeitos em um CIMPI implica um plano abstrato. Apesar de a totalidade das complexidades existentes neste objeto estar além do alcance da maioria das abordagens analíticas (incluindo o tratamento sistêmico aqui proposto), a observação das suas dinâmicas internas pode oferecer uma visão sobre as complexidades desta produção musical e as relações e interações a isto inerentes.

O conceito de sistema

Na visão sistêmica que tomamos como referência primária (BERTALANFFY, 1968), sistemas concretos são reais, mas podem ser concebidos, descritos e explanados em termos conceituais, ou seja, por meio de modelos e teorias. É o que buscamos fazer aqui, propondo formas de análise do CIMPI por meio da Sistêmica. Tal estudo pode auxiliar no entendimento não somente das partes desse sistema complexo, mas também da lógica de criação coletiva que se impõe neste contexto, em que na aparente instabilidade e imprevisibilidade reside sua ordem e organização, e em que a música emerge de um comportamento global de elementos conceituais e sujeitos autônomos em interação.

Para a definição do conceito de sistema, nos apoiamos na abordagem de Bresciani Filho e D'Ottaviano (2000; 2004), e de modo a complementar a fundamentação, utilizamos alguns pontos propostos por Bunge (1976; 2001). Bresciani Filho e D'Ottaviano (2000), definem sistema como um conjunto de elementos que interagem entre si para atingir um objetivo; uma totalidade em que as partes têm uma identidade própria e uma comum. De acordo com os autores,

> [...] um sistema pode ser inicialmente definido como uma entidade unitária, de natureza complexa e organizada, constituída por um conjunto não vazio de elementos ativos que mantêm relações, com características de invariância no tempo que lhe garantem sua própria identidade. Nesse sentido, um sistema consiste num conjunto de elementos que formam uma estrutura, a qual possui funcionalidade (BRESCIANI FILHO; D'OTTAVIANO, 2000: 284).

Ainda segundo os pesquisadores supracitados, a estrutura de um sistema então é o conjunto articulado das relações entre seus elementos constituintes, e o funcionamento do sistema, o conjunto articulado das atividades desses elementos (BRESCIANI FILHO; D'OTTAVIANO, 2004: 05).

Para Bunge (2001), sistema é um objeto complexo que tem suas partes ou componentes armazenados juntos por algum tipo de vínculo. Esses vínculos seguem uma lógica, no caso de um sistema conceitual, como uma teoria, ou são materiais, no caso de um sistema concreto, como um átomo ou célula; o conjunto de todas as relações entre os componentes de um sistema é sua estrutura (organização). O autor define o conceito de sistema complexo por meio da tripla ordenada: ambiente, componentes e relação. Assim, um sistema complexo consiste em um conjunto de qualquer coisa que, além de se relacionar com pelo menos outro componente, também se relaciona com o ambiente que o envolve.

O contexto de improvisação em música popular instrumental como sistema

O CIMPI, analisado de forma sistêmica, compreende as ações musicais desenvolvidas em tempo real pelos sujeitos (*performers*), que ocorrem por meio de processos e mecanismos em um ambiente de improvisação em MPI[5]; tal ambiente é formado pela junção do *chorus* e do gênero (com sua gramaticalidade inerente). Neste contexto, a música emerge a partir da interação dos sujeitos, normalmente sem qualquer forma de supervisão global no processo, executado por indivíduos envolvidos em uma experiência coletiva do fazer musical.

Morin (2005: 146) afirma que "um sistema é um todo que toma forma ao mesmo tempo em que os seus elementos se transformam". Buscando um isomorfismo com este raciocínio, consideramos que os músicos envolvidos no delineamento em tempo real que ocorre no CIMPI não conhecem *a priori* todas as características do produto final de sua performance, já que, da mesma forma, o CIMPI se (auto-)organiza à medida em que a performance avança. As decisões vão sendo tomadas a cada momento, e sendo influenciadas pelas ocorrências musicais que dali emergem. Nos apropriando das palavras de Bunge (1976: 718), podemos perceber então uma "sequência temporalmente ordenada de acontecimentos tal que cada membro da sequência torna-se parte na determinação do membro seguinte".

O CIMPI é um sistema não-linear, pois a relação entre magnitudes de causa e efeito não são necessariamente proporcionais em qualquer sentido. Uma reharmonização proposta pelo pianista, uma célula rítmica introduzida pelo baterista ou um motivo tocado pelo solista, que reverberem nas linhas de outros instrumentos que atuam no ambiente, podem resultar em momentos únicos de interatividade, e até mesmo mudar o curso dos acontecimentos musicais da peça em execução. Assim, pequenos detalhes na produção ou percepção sonora, quando percebidos ou reconhecidos pelos sujeitos, dão início a transformações na música ou a sua recepção, de modo que "o resultado final é desproporcional a quaisquer causas iniciais" (BORGO, 2005: 68).

O CIMPI possui uma grande quantidade de informação e, por consequência, há um grande número de interações ocorrendo no tempo[6]; essa grande complexidade não possui uma lógica subjacente que justifique uma organização *a priori*, e por isso não é possível prever quais serão seus caminhos. No entanto, no contexto aqui tratado há um grau de previsibilidade devido à interiorização

[5] Utilizaremos a partir deste ponto a sigla MPI como abreviação do termo "música popular instrumental".
[6] Por se tratar de um meio irreversível, é a noção de tempo que apoia a criação de complexidade e a possibilidade da emergência de propriedades em um sistema (BORGO, 2005, tradução nossa).

de regras. O sujeito, no campo da cultura, é dotado de subjetividade; a sua ação é impulsionada pela interiorização das regras do sistema, mas ao interiorizar, ele atua com um leque de escolhas amplo, já que sua ação é movida por intenções. Sujeitos criam atritos, distorções e desvios de comportamento, diminuindo o grau de previsibilidade de suas ações.

O CIMPI trata-se de uma organização complexa, com propriedades emergentes[7], em que existem estruturas para as quais associamos certo grau de imprevisibilidade, e há uma infinidade de fatores casuais que podem ocorrer, tornando esse sistema imprevisível, mas não necessariamente caótico ou aleatório. O fato de não serem passíveis de previsão todos os fatores casuais e suas influências não significa que o sistema estrutura-se de maneira totalmente indeterminada, até porque a imprevisibilidade da improvisação em MPI é, de algum modo, cerceada pelo princípio da gramaticalidade inerente ao gênero musical que constitui o ambiente de criação. Por isso, consideramos o gênero musical um fator que, de certa maneira, organiza a imprevisibilidade da improvisação no CIMPI. Há certa expectativa de como os músicos agirão nesse contexto, já que o sistema, apesar de imprevisível, não é aleatório. Apoiando-nos nas ideias de Andrade (2011), consideramos que no CIMPI há um conjunto de regras – implícitas e explícitas – e convenções – pessoais, sociais e culturais – capazes de estabelecer um campo de comportamento.

Um dos principais fatores que diferenciam a improvisação em MPI da livre improvisação é a gramaticalidade[8] a que os *performers* estão sujeitos no CIMPI; nele, o solo improvisado, bem como os "padrões de acompanhamento que são improvisados por todo o grupo" (BERLINER, 1994), podem seguir os direcionamentos gramaticais implícitos no gênero abordado. Os parâmetros gramaticais presentes no CIMPI são os mesmos existentes na música "não-improvisada"[9], tanto é que o conceito de gramaticalidade, tão importante em algumas correntes estéticas, vem da aproximação aos padrões de música "não-improvisada" de determinado gênero, como o frevo, por exemplo. Afinal, o sujeito atuante no CIMPI não opera de forma completamente livre, mas a partir de anos de história da música popular. São elementos que compõem a bagagem do músico improvisador as gramáticas incorporadas anteriormente, seu repertório, seus hábitos e memórias, ou seja, o que naturalmente privilegia o aparecimento de determinadas informações musicais.

Seguindo este raciocínio, a improvisação realizada sobre o frevo, por exemplo, terá maior grau de gramaticalidade caso estejam presentes na construção melódica padrões que são encontrados em melodias "tradicionais" do gênero (e que necessariamente remetam tanto os outros músicos como o público ao gênero em questão). Tendo como referência a gramaticalidade de um gênero na música "não improvisada", pode-se dizer que na improvisação musical abaixa-se o nível da gramaticalidade, mas ganha-se a flexibilidade na organização do sistema.

Assim, em determinadas correntes "sociomusicais", é esperado do improvisador que ao menos uma parte dos elementos musicais apresentados em seu discurso musical tenha certa pertinência com relação ao gênero tocado. Não é nosso intuito aqui discutir a zona de abrangência de um gênero musical, mas via de regra, há um senso comum entre os músicos, com base em

[7] Propriedades resultantes das interações entre elementos reunidos por um contexto sistêmico.
[8] Adotamos neste trabalho o termo "gramaticalidade", utilizado por Cleide Martins (1999), pesquisadora no campo da dança. Aqui, significa um conjunto de elementos musicais regido por regras ou leis inerentes a um gênero musical, levando à ocorrência de certas conexões.
[9] Nos referimos aqui à música popular que pode ser escrita ou não, tomando como referências tanto a abordagem composicional quanto a de tradição oral.

referências discográficas (que costumam variar entre um grupo social e outro), sobre quais elementos soam mais "próximos" ou "pertencentes" a determinado gênero.

Acreditamos que certos repertórios e regras que constituem alguns gêneros são mais "restritivos" (como a harmonia essencialmente tonal inerente ao frevo, conforme a abordagem presente nos arranjos executados pela Orquestra de Cordas Dedilhadas do Recife, por exemplo), enquanto outros são mais "abertos" (como a construção harmônica do baião, que possibilita a inserção de tensões e reharmonizações, tal qual a abordagem de Hermeto Pascoal sobre o gênero). Ademais, consideramos que a gramática do gênero abordado na improvisação é também um dos mais importantes itens na dosagem da liberdade que se tem para a criação em tempo real. Assim, os conhecimentos musicais e culturais compartilhados desempenham um papel importante na interação existente entre músicos que improvisam juntos.

A improvisação é uma forma de organização do discurso em que o músico lida em tempo real com a dosagem entre "restrições e não-restrições" (MARTINS, 1999), combinação que varia de acordo com a gramática do gênero abordado. Os *performers* são "agenciadores dos idiomas" (COSTA, 2003), e da maneira com que emergem os principais elementos dos gêneros, sendo que o modo com que o sujeito irá combinar essas restrições varia de acordo com sua bagagem. De acordo com Kenny e Gellrich (2002: 117), uma característica comum a qualquer improvisação é que as decisões criativas dos *performers* são feitas dentro das restrições da própria performance. No CIMPI, quando os músicos tocam em grupo com grande liberdade, é porque há no sistema "habilidade e comunicação suficientes para selecionar em tempo real quais as restrições adequadas" (BORGO, 2005: 19). Como afirma Michaelsen (2013), na maioria das formas de improvisação, existem várias restrições que dão aos músicos limites dentro dos quais eles operam. Em vez de restringir a criatividade, estes limites permitem que alguns aspectos de suas performances sejam dados como certos, e não requeiram carga cognitiva adicional, o que permite uma maior criatividade nas áreas sem restrições.

Propriedades do sistema

Para que a noção de sistema possa iluminar alguns aspectos existentes no CIMPI, nos apoiamos em nove dos quatorze preceitos básicos para o enfoque sistêmico propostos por Bresciani Filho e D'Ottaviano (2000: 304). A partir de evidências observadas na improvisação em MPI, buscamos utilizar os itens propostos pelos autores no texto, de forma a construir um referencial teórico que dê suporte à atividade de reflexão acerca do objeto abordado. No intuito de salientar os parâmetros nos quais nos apoiamos, destacamos em negrito trechos do texto ou palavras-chave que julgamos importantes para a compreensão de cada item.

(1) O CIMPI é constituído pelos sujeitos (*performers*), o gênero e o *chorus* em que a improvisação é desenvolvida. Relacionando-se com os elementos que compõem o ambiente (gênero e *chorus*), os sujeitos desenvolvem interações e influência mútuas, com a finalidade de organizar a performance e a música que é desenvolvida em tempo real. Segundo Bresciani Filho e D'Ottaviano (2000: 304) é necessária "a existência do sistema com uma estrutura subjacente, constituída por um conjunto de elementos e pelas relações entre esses elementos, e com uma funcionalidade".

(2) No CIMPI, as emergências resultantes da interação entre os sujeitos têm como princípio norteador as condições existentes no ambiente e as diversas formas de interação ali presentes; a simples soma das partes não representa o sistema. Esta propriedade existente no CIMPI recebe a

denominação de **sinergia**, definida por Bresciani Filho e D'Ottaviano (2004: 03) como a propriedade do sistema em que "o todo é mais, ou menos do que a soma das partes", sendo que a "sinergia sistêmica pode ser considerada a primeira propriedade que surge na constituição de um sistema" (2004: 03). A sinergia (eficiência comunicacional) do sistema pode ser positiva – no caso de o todo ser mais do que a soma de suas partes – ou negativa, no caso de o todo ser menos do que a soma de suas partes (BRESCIANI FILHO; D'OTTAVIANO, 2000).

Além disso, no sistema aqui abordado, está presente a propriedade de **globalidade**, definida por Gasparian (1997: 27) como a condição em que "toda e qualquer parte de um sistema está relacionada de tal modo com as demais partes que a mudança numa delas provocará mudança nas demais e, consequentemente, no sistema total". No CIMPI é evidenciada a globalidade em situações em que todo o sistema se reconfigura a partir de uma "ignição combinatória"[10] proposta por um sujeito. Este mecanismo pode ocorrer como consequência do uso de recursos musicais como modulação métrica, reharmonização ou mudança de gênero, o que aponta para a presença de sujeitos em múltiplas interações, relações e conexões recíprocas, mutuamente conectados e interdependentes.

Por conta da utilização do conceito de "ignição combinatória", no modelo aqui proposto julgamos que se faz relevante o emprego da noção de gesto musical, no intuito de amalgamar no modelo analítico a corporalidade implícita na interação entre os sujeitos. Como afirma Cirino (2005), o material expressivo utilizado na performance musical vai além do resultado acústico, indicando intersecções entre o material propriamente musical com outros componentes como gesto, fala e movimento.

Com relação à noção de gesto musical, Robert Hatten, na ementa de sua disciplina intitulada *Musical Gesture: Theory and Interpretation* ministrada na *Indiana University*, apresenta a seguinte definição:

> Gesto musical é biológica e culturalmente fundamentado em movimento comunicativo humano. Gesto delineia-se na estreita interação (e intermodalidade) de uma série de sistemas humanos perceptivos e motores para sintetizar a configuração energética de movimento através do tempo em eventos significativos com força expressiva única. **As motivações biológicas e culturais do gesto musical são ainda mais negociadas dentro das convenções de um estilo musical** [...]. Gestos musicais são *gestalts* emergentes que transmitem movimento afetivo, emoção e agência fundindo elementos diferentes separados em continuidades de forma e força[11] (HATTEN, [s.d.], grifo e tradução nossos).

[10] Nos apropriamos do termo "ignição combinatória" utilizado por Cleide Martins (1999), em sua pesquisa sobre improvisação em dança. Em nosso trabalho, significa um gesto musical que pode partir tanto do solista como de qualquer músico envolvido na performance, e que irá reverberar no sistema, influenciando as decisões musicais subsequentes tomadas pelo grupo.

[11] "Musical gesture is biologically and culturally grounded in communicative human movement. Gesture draws upon the close interaction (and intermodality) of a range of human perceptual and motor systems to synthesize the energetic shaping of motion through time into significant events with unique expressive force. The biological and cultural motivations of musical gesture are further negotiated within the conventions of a musical style [...]. Musical gestures are emergent gestalts that convey affective motion, emotion, and agency by fusing otherwise separate elements into continuities of shape and force" (HATTEN, [s.d.]).

No contexto de criação musical em conjunto os elementos não funcionam de forma independente; para que as emergências resultem em um todo coeso e interdependente é necessária uma conexão global, o que está relacionado à propriedade de **novidade**. Consideramos que eventos musicais não-planejados, resultantes das interações ocorridas no sistema, tratam-se de material musical novo (naquele contexto). Segundo Bresciani Filho e D'Ottaviano (2000: 304), "a existência das propriedades de sinergia, globalidade e novidade" é condição para a caracterização de um objeto como sistema.

(3) No presente estudo, considera-se o pesquisador como o **sujeito** necessário à caracterização do CIMPI como um sistema. Trata-se de um elemento externo, "um sujeito observador do sistema, de natureza complexa" (BRESCIANI FILHO; D'OTTAVIANO, 2000: 305) que "estabelece uma relação com o objeto de estudo através de atividades de reflexão, especulação, observação e experimentação" (BRESCIANI FILHO; D'OTTAVIANO, 2000: 288), buscando "encontrar qualidades de organização no objeto que caracterizam a sua existência, estrutura, funcionalidade e possível evolução" (BRESCIANI FILHO; D'OTTAVIANO, 2000: 288).

(4) No sistema aqui abordado, é possível reconhecer diferentes graus de complexidade entre os elementos que o constituem; os sujeitos são os elementos mais complexos, já que carregam em sua bagagem marcas pessoais, e por eles passam as linguagens, os idiomas e os sistemas que formam sua biografia musical (COSTA, 2003). O gênero e o *chorus*, que constituem o ambiente de improvisação em si, apresentam complexidades diferentes, que são explanadas no subtópico 4.1 deste texto. Para a abordagem sistêmica, de acordo com Bresciani Filho e D'Ottaviano (2000: 305) é necessário que haja essa "identificação de relações de distintos graus de complexidade entre os elementos do sistema".

(5) No CIMPI, é possível identificar um conjunto de elementos (gênero, *chorus*, sujeitos) e suas relações/interações. É observável também um conjunto articulado de atividades dos sujeitos, que "conduzem o processo de transformação exercendo funções de forma dinâmica mas condicionada pela **estrutura**" (BRESCIANI FILHO; D'OTTAVIANO, 2000: 293), o que define o seu **funcionamento**. Segundo Bresciani Filho e D'Ottaviano (2000: 293), "o conjunto das características estruturais e funcionais de um sistema identifica sua **organização**", que conduz o comportamento do sistema.

(6) O CIMPI é configurado com o objetivo de gerar música, de forma que a performance seja concomitante à criação; assim, as indeterminações com relação à performance são mais fortes e presentes do que as determinações. Os elementos que constituem o sistema se coordenam/são coordenados para atingir este objetivo, o que confere a este objeto **propriedade teleológica**, associada por Bresciani Filho e D'Ottaviano (2000: 295), a "um processo dependente essencialmente das condições que surgirão durante o desenvolvimento desse processo".

(7) Dentro do sistema aqui abordado podem ser identificados vários fluxos de atividades distintos, característicos do *modus operandi* de um grupo de músicos que improvisa em MPI. Neste contexto musical há um campo de forças de influência, representado pelas determinações que existem *a priori* na performance e pelas referências musicais presentes nas biografias dos sujeitos. Segundo Bresciani Filho e D'Ottaviano (2000: 298), **há no sistema um campo de influência (ou de forças) para provocar um fluxo de atividades,** e "esses fluxos são articulados entre si e são responsáveis pelas atividades, podendo alterar a estabilidade organizacional do sistema".

(8) Consideramos que, na maioria dos casos, o CIMPI trata-se de um **sistema auto-organizado**, já que nele há a "interação das atividades predeterminadas do sistema com as atividades autônomas e espontâneas dos elementos do sistema em um processo recorrente" (2000: 305). Os elementos que constituem o CIMPI têm *a priori* algumas funções determinadas, mas é o indeterminado que guia para quais rumos o sistema irá; como em um móbile, os elementos se ajustam para que o sistema se organize, e as emergências resultantes das interações entre os sujeitos norteiam esse processo de organização.

(9) No sistema abordado, é inerente à atividade de criação em tempo real dos sujeitos, bem como à sua manipulação dos demais elementos, a **"possibilidade de transformações através de processos criativos, que podem ser decorrentes do fenômeno de auto-organização"** (BRESCIANI FILHO; D'OTTAVIANO, 2000: 305).

Ordenação e organização. Para que se possa compreender as particularidades inerentes a um CIMPI, é necessário diferenciar ordenação de organização; entendemos ordem como uma propriedade, e organização como uma emergência do sistema. Na improvisação são criadas organizações, produtos das relações entre os elementos. Via de regra, a música improvisada possui menor grau de ordenação do que a música escrita. Pode-se considerar que a improvisação é uma forma de organização da música menos ordenada e, embora esteja presente o parâmetro de organização, há uma tendência de que na improvisação haja um menor grau de ordenação dos elementos, se comparada à música "não-improvisada". Ademais, acreditamos que em situações em que se tem músicos com bagagens semelhantes improvisando juntos, a performance não se ordena, mas se organiza, com uma maior sincronia de eventos musicais. Bresciani Filho e D'Ottaviano (2004), em corroboração com Morin (1997) definem a organização como uma característica essencial de cada sistema, e ordem como característica particular de certas organizações. A relação entre as estruturas de um sistema pode ou não respeitar algum grau de ordem, e há sistemas organizados que não apresentam qualquer relação de ordem em suas estruturas (organizados e desordenados).

Como mencionado anteriormente, consideramos que a interação entre os *performers* faz parte de um mecanismo de organização do CIMPI. Segundo Bresciani Filho e D'Ottaviano (2004: 05), a organização representa as relações e as atividades ou funções de um sistema, tendo a capacidade de transformar, produzir, reunir, manter e gerar os comportamentos que ele apresenta; para os autores, ela pode ser identificada a partir das características das estruturas e das funções do sistema. Desta forma, um sistema possui estruturas e funções que se relacionam, e que apresentam interdependência. O entendimento da organização de um sistema está na identificação e compreensão das estruturas e funções que o compõem, bem como da interação entre elas; é o que buscamos fundamentar aqui, com a compreensão dos procedimentos existentes em um CIMPI, pela compreensão tão ampla quanto possível dos procedimentos musicais que o envolvem.

O músico que se junta a um grupo para praticar a improvisação em MPI, de algum modo busca uma amálgama com os outros *performers*, seja tímbrica, rítmica ou simplesmente por meio de uma procura intuitiva a se interar dos procedimentos musicais ali existentes. De acordo com Leitão (2009: 36), em seu processo de organização, um sistema pode ter fortalecidas ou enfraquecidas as identidades das partes e/ou a identidade do todo; do todo sobre as partes, e/ou das partes sobre o todo, de maneira que sua organização vai refletir sua identidade. A organização

é então "o rosto interiorizado do sistema (inter-relações, articulações, estrutura) e o sistema é o rosto exteriorizado da organização (forma, globalidade, emergência)" (MORIN, 1997: 139).

O discurso musical improvisado abordado aqui é um processo que ocorre no CIMPI, em que a relação dos subsistemas (sujeitos e ambiente), ao longo do tempo, sofre modificações estocásticas. Este processo direciona o sistema a uma (auto-)organização. Neste contexto há procedimentos coletivos que surgem independentemente do estado inicial do ambiente, como a expansão formal, as mudanças de gênero, metricidade ou harmonia. Segundo Morin (1996), a auto-organização é um fenômeno presente nos sistemas, que se refere à sua aptidão para criar novas estruturas e estabelecer internamente um novo nível de organização. Assim, buscamos no conceito de auto-organização um outro ponto de apoio para nossas reflexões.

Auto-organização. Para as reflexões acerca da propriedade sistêmica de auto-organização que realizaremos neste subtópico, partimos da definição de Debrun (1996: 04), que afirma:

> Há auto-organização cada vez que o advento ou a reestruturação de uma forma, ao longo de um processo, se deve principalmente ao próprio processo – as características nele intrínsecas -, e só em grau menor às suas condições de partida, [...] à presença eventual de uma instância supervisora.

Na literatura que aborda a improvisação musical, Sarath (2013), Jong (2006), Borgo (2005) e Barret (2000) já trabalham com o conceito de auto-organização. Para Jong (2006: 19), as pessoas se auto-organizam como um grupo quando suas próprias dinâmicas regulam a atividade dentro do grupo, bem como a interação com o ambiente. De acordo com Sarath (2013: 210), um sistema é auto-organizado na medida em que seu desenvolvimento é conduzido internamente, com dependência mínima de *inputs* do exterior.

Borgo (2005) argumenta que as formas mais livres de improvisação talvez estejam mais próximas à ideia de auto-organização, já que as estruturas da improvisação podem ser estendidas de forma ilimitada (ainda que o sistema seja circunscrito, pelo menos em partes, pelas habilidades, materiais e experiências dos *performers*). Sarath (2013) tece ponderações com relação à ideia que é defendida por David Borgo (e também por outros artistas-pesquisadores dedicados à livre improvisação); para o autor, não há motivos para dizer que a improvisação em formatos baseados em um referente[12] (como o jazz) não possa atingir altos níveis de auto-organização, já que quando os *performers* nesses formatos utilizam sua criatividade, são capazes de invocar o mesmo grau de auto-organização em suas respectivas áreas de atuação que os *performers* atingem na improvisação

[12] O termo "referente" é utilizado na literatura sobre improvisação a fim de captar a grande variedade de possíveis materiais musicais em que uma improvisação pode ser baseada. Jeff Pressing (1984: 346) introduziu este termo, definido pelo autor como "um esquema formal subjacente ou uma imagem orientadora específica para uma determinada peça, usada pelo improvisador para facilitar a geração e a edição de comportamento improvisado em uma escala de tempo intermediária." Como afirma Michaelsen (2013), a definição de Pressing é intencionalmente ampla, de modo a abranger a enorme variedade de referentes possíveis. Enquanto a *lead sheet* e o arranjo são referenciais comuns no jazz, um referente poderia ser os princípios que norteiam a improvisação de uma cadência em um concerto clássico, uma imagem abstrata usada para induzir uma livre improvisação coletiva, ou um raga para uma performance da música clássica indiana. Para Michaelsen (2013: 90), o referente constitui um domínio essencial da atividade interacional para uma performance, e funciona como um membro invisível do conjunto, influenciando os músicos.

livre. Entendemos que a compreensão de Sarath acerca deste assunto abrange um campo mais amplo da ideia de improvisação musical.

De maneira geral, na improvisação em MPI não há um supervisor, um sujeito que direcione o solista e os músicos da seção rítmico-harmônica, ou que forneça diretrizes para que aconteça a interação entre os sujeitos, e assim haja a emergência de diferentes dinâmicas musicais. O mais próximo que há de uma relação hierárquica diz respeito ao solista, pois, *a priori*, é ele quem indica os principais caminhos, direções ou dicas para as próximas ações. Logo, consideramos que a auto-organização é compatível com a existência de regras, representadas no CIMPI pelos gêneros musicais e os hábitos dos sujeitos. Nesse campo, essas regras muito mais recomendariam cursos comportamentais dos sujeitos frente aos gêneros musicais, formações instrumentais e situações vividas, e muito menos estritamente determinariam a adaptação de um grupo musical a um conjunto de regras. A auto-organização nesse âmbito se deve, principalmente, às ações autônomas por parte dos sujeitos, que têm livre-arbítrio para se integrar, propor, se opor ou executar quaisquer outras ações musicais que julguem pertinentes, em tempo real. No jogo que se estabelece neste contexto, os sujeitos tomam suas decisões sem uma supervisão.

Por meio de interações diretas e indiretas entre os sujeitos, e entre sujeitos e o ambiente, grupos atuantes em um CIMPI são capazes de se auto-organizar de forma descentralizada e flexível. Em um contexto de improvisação em que haja um alto grau de interatividade entre os *performers*, os protocolos de comunicação[13] para as mudanças de "dimensão musical" (o que pode incluir reharmonização, mudança de metricidade, alteração de dinâmica e mudança de gênero) são indicados, principalmente, pelo sujeito que, naquele momento, é o responsável pela elaboração do solo improvisado. No entanto, os músicos da seção rítmico-harmônica podem igualmente ser responsáveis pela indicação desses direcionamentos, induzindo o solista.

Desta forma, os sujeitos estabelecem relações de interação baseadas em relações determinadas internamente, em que algumas podem exercer maior influência. Neste âmbito, em que as fronteiras entre os sujeitos são ambíguas e imprecisas, conforme as palavras de Debrun (2009: 62-63), mesmo que haja hierarquia, as relações que se estabelecem não são de dominação, mas de influência. Essa relativa hierarquia surge como ingrediente "organizador" do sistema, uma vez que hábitos que levariam indivíduos a estratos musicais conflitantes muitas vezes podem ser gerenciados em deferência ao solista, ou ao líder do grupo.

Como afirma Debrun (2009: 62), devido à autonomia relativa das partes, as partes diretoras só podem exercer sobre as outras um papel hegemônico, mas não dominante. Para o autor, o papel hegemônico, mais "organizador" que "organizável", de certas partes (o solista com relação aos instrumentistas da seção rítmico-harmônica, por exemplo) significa que as partes conduzem, direcionam, mas precisam, para isso, fazer solicitações, e não imposições. Essas sugestões (realizar uma mudança de gênero + andamento (de baião a 75 bpm para samba a 150 bpm, por exemplo) serão "avaliadas" pelas outras "partes" (seção rítmico-harmônica que executa um baião a 75 bpm), e o que efetivamente será o caso, e em que grau (mudança de gênero e andamento, ou apenas gênero) dependerá de um ajuste complexo entre as "partes diretoras", "hegemônicas, mas não dominantes", e as "partes conduzidas". Para ocorrer auto-organização,

[13] Neste trabalho utilizamos a expressão "protocolos de comunicação" com o significado de informações compartilhadas entre os sujeitos, provenientes do senso comum compartilhado por músicos atuantes no contexto da música popular, ou até mesmo de combinações prévias. Podem fazer parte de um protocolo de comunicação entre os sujeitos não somente as ações musicais, mas também gestos corporais.

deve existir interação, e não apenas condicionamento estrito entre os sujeitos, dotados de algum grau de liberdade, que se encontram como possíveis participantes de um processo, condição que contrapõe "auto" a "hetero" organização (ANDRADE, 2011: 83).

O CIMPI é um sistema emergente, já que as correlações e interações que nele ocorrem são estabelecidas por influência dos próprios elementos que o constituem, devido à existência de estratégias de interação das quais podem emergir comportamentos coletivos complexos e auto-organizados. Segundo Bresciani Filho e D'Ottaviano (2004: 10),

> [...] a atividade espontânea decorre da existência de grau mínimo de autonomia dos elementos atuantes. Por sua vez, os processos recorrentes precisam estar presentes, para que os elementos autônomos, em suas atividades, se integrem em uma organização com auto-referência. As mudanças predeterminadas podem ser concorrentes ou concordantes com as mudanças espontâneas, ou ainda, complementares e facilitadoras dessas últimas.

Consideramos que o CIMPI exibe a auto-organização secundária, caracterizada quando há identidade situada no ponto de partida, e o sistema aprende com o ruído e se reestrutura, em um processo de aprendizagem. Segundo o ponto de vista apresentado por Debrun (1996: 11), essa identidade irá guiar as relações sistêmicas. No ambiente aqui abordado, estão previstos certos parâmetros musicais que delineiam a situação inicial, que os músicos tomarão como referência, como o gênero e o *chorus*; são as condições dadas, representadas pelas instruções contidas *a priori* neste tipo de situação. Porém, em determinados contextos musicais, que variam de acordo com o gênero tocado e as referências que se tem em mente para a concepção estética do fazer musical, muda-se a harmonia (por meio de inúmeros procedimentos de reharmonização, estandardizados ou não), dobra-se o andamento, estende-se a forma e até mesmo muda-se o gênero.

Idealmente, todas as alterações que ocorrem no CIMPI resultam das dinâmicas de interação que ocorrem em tempo real, e têm como condição *sine qua non* que os *performers* tenham em sua bagagem elementos conceituais que sustentem as mudanças. São emergências que ocorrem normalmente, e que caracterizam o CIMPI como um sistema auto-organizado. As condições de partida (tema, gênero, andamento e harmonia) desempenham um papel importante, mas coadjuvante, se considerarmos que após um tempo, se caracterizam mais como pretextos para a improvisação.

No CIMPI está implícita, no processo de criação musical, a liberdade que os *performers* podem tomar, no sentido de mudar completamente a rota estabelecida no início da performance. Assim, neste âmbito, o fenômeno de auto-organização não se trata meramente de uma decorrência da configuração inicial do sistema; a auto-organização se dá a partir da manipulação e, sobretudo, da modificação de elementos conceituais iniciais inerentes ao ambiente (as "condições de partida"). Tal processo é operado pelos sujeitos, dando vazão a múltiplas soluções e estratos musicais. Desta forma, o sistema ultrapassa suas condições de partida a partir delas próprias. Em determinados contextos de improvisação em MPI, a auto-organização diz respeito a uma autonomia relativa às condições iniciais, o que não implica no indeterminismo presente na livre improvisação, por exemplo, mas em uma capacidade e autonomia para desconstruir determinada situação musical estabelecida *a priori*.

Por fim, ponderamos que na improvisação em MPI é difícil afirmar o quanto a presença no sistema do líder de um grupo influencia no processo de auto-organização, já que em um contexto em que os sujeitos carregam suas próprias idiossincrasias e subjetividade, a colaboração entre os *performers* flui por meio de vínculos de confiança estabelecidos no convívio (não somente musical, mas interpessoal). Trata-se de uma questão de relações interpessoais, que somente o uso da Sistêmica de forma pura não mapeia. De modo geral, julgamos que a influência do líder é exercida de maneira mais evidente em ensaios e conversas, oportunidades em que é possível parar uma performance e fornecer instruções aos instrumentistas. Apesar do fato de que é possível que esse influxo ocorra em shows ao vivo, a aferição de tal atuação é mais subjetiva. Na performance, a relação com um sujeito que tem *status* de "autoridade" no sistema é uma interação extramusical que pode se tornar musical, pois há a possibilidade de que isso influencie, de alguma forma, as escolhas de um músico.

Subsistemas

Segundo Bresciani Filho e D'Ottaviano (2000: 285), "subconjuntos do universo do sistema podem constituir subsistemas do sistema geral". Desta forma, elegemos como subsistemas os elementos do CIMPI: os sujeitos (*performers*), o ambiente, o gênero (parte constituinte do ambiente) e os estilos. O *performer* é um subsistema que agencia os mecanismos musicais e as gramaticalidades presentes nos gêneros, fazendo-se valer de seu estilo para tal finalidade; além disso, executa as ignições combinatórias que poderão reverberar pelo sistema. Uma das experiências mais relevantes a integrar a bagagem do músico improvisador é sua habilidade em manipular as gramaticalidades e os processos inerentes aos gêneros musicais, o que, feito de maneira particular, se configura como importante item na caracterização de seu estilo.

Os estilos podem ser considerados como subsistemas "intra-*performers*". São formados pelas marcas pessoais, particularidades e formas de manipulação das informações absorvidas em seu processo de formação. Apesar da possibilidade de haver informações compartilhadas entre *performers* que tenham perfis artísticos semelhantes, o modo como ocorre o processamento e posterior devolução "customizada" dessas informações ao meio varia de músico para músico.

Os estilos podem ainda ser considerados como subsistemas implícitos em determinado contexto musical coletivo. Esta pode ser a conjuntura em que ganha importância a figura do líder do grupo, como são os casos emblemáticos de Miles Davis e Hermeto Pascoal, por exemplo. O grupo tem uma "cara", um estilo, e um fato curioso é que a configuração do grupo pode mudar, com substituição de músicos, alteração de instrumentação e variação de situações em que a performance é inserida, mas o estilo presente na situação musical coletiva permanece vivo, e essencialmente quase o mesmo, se é analisado um recorte de tempo em que o próprio *band leader* não alterou radicalmente sua própria concepção estética.

Neste trabalho denominamos os músicos atuantes no CIMPI como sujeitos, que são subsistemas. As dinâmicas de interação entre os sujeitos geram emergências no sistema, organizando o aparecimento, encadeamentos e sobreposições de elementos conceituais (gênero, gramaticalidade, estilos, mecanismos e hábitos). Neste contexto, os sujeitos podem desempenhar basicamente duas funções distintas, que variam de acordo com a estrutura do grupo: solista (responsável pela elaboração do solo improvisado) ou músico da seção rítmico-harmônica (que pode interagir com o solista, completando suas ideias e sugerindo outras). Porém, na improvisação –

âmbito em que concepção e ação são indivisíveis – todos os sujeitos atuantes no ambiente são responsáveis por ações de criação e execução em tempo real; desta forma, a função dos sujeitos varia temporalmente, principalmente pelo fato de que a responsabilidade de elaboração do solo improvisado é transferida entre os músicos. O solista, de certa maneira, pode delimitar as diretrizes do sistema no momento de seu solo, caracterizando nas relações entre os sujeitos uma espécie de hierarquia, já implícita nas funções delimitadas entre os músicos.

Há diversos modos de interação entre as duas categorias existentes, que se permeiam, e as funções que os sujeitos irão desempenhar não ficam totalmente compartimentadas, já que todos os músicos podem exercer as duas funções; isso varia no tempo de acordo com os eventos, processos e relações hierárquicas (quem é o solista) vigentes no contexto de improvisação. Os sujeitos podem tomar múltiplas decisões, e cada uma delas poderá funcionar como uma ignição combinatória distinta para o que ocorrerá no sistema.

O ambiente. O ambiente é o território em que a música acontece; ele tem suas gramaticalidades, trazidas pelos gêneros musicais, que de certa forma o mecanizam. Para Costa, na constituição do ambiente de improvisação que chama de idiomática[14],

> [...] existem as referências extramusicais, geográficas e históricas que condicionam os usos e funções desta prática, e, além disso, há os elementos propriamente musicais que interagem continuamente, como os materiais sonoros e sua organização musical em sistemas escalares, harmônicos e rítmicos (COSTA, 2003: 76).

Na composição do ambiente em que é realizada a improvisação em MPI há dois subsistemas que se permeiam, e oferecem os substratos necessários tanto para a criação em tempo real, quanto para as relações e interações inerentes a esta prática musical: o *chorus* e o gênero.

O *chorus* é uma estrutura harmônico-formal que é reiterada de maneira cíclica, e destinada à realização dos solos improvisados em uma performance de MPI. A própria palavra *chorus* é, neste contexto sócio-estético-musical, sinônimo de "seção de solos improvisados". Originalmente, o termo refere-se a uma repetição completa da estrutura harmônico-formal do tema sobre o qual a improvisação é realizada, sendo que na MPI esta abordagem é a mais comumente encontrada. Porém, é verificável – tanto na discografia quanto em observações *in loco* de performances ao vivo de MPI – que a seção de solos improvisados de uma música (o *chorus*) pode não ser limitada à estrutura do tema. É comum que haja um esquema harmônico-formal destinado exclusivamente ao desenvolvimento da improvisação, uma espécie de "anexo", com características diferentes do tema.

Consideramos o *chorus* um dos mais importantes elementos de organização (e talvez até mecanização) da improvisação em MPI. Nesta prática, há inclusive "templates harmônico-formais" (FREITAS, 2010) estandardizados, dentro dos quais há organização e subdivisão da estrutura em seções definidas, como por exemplo o *blues* de 12 compassos, o *rhythm changes* e a forma-canção AABA de 32 compassos.

[14] O autor define improvisação idiomática como "aquela que se dá dentro do contexto de um idioma musical, social e culturalmente delimitado histórica e geograficamente, como por exemplo o *jazz*, ou a improvisação na música hindu" (COSTA, 2003: 36). Optamos por dar voz a tais definições por considerarmos que as descrições supracitadas contemplam parte significativa do conjunto de práticas e conceitos que decidimos classificar como "improvisação em música popular instrumental".

Há casos ainda em que o *chorus* não é pré-estabelecido com o tema, e nem conta com uma forma convencionada entre os músicos antes da performance. Em determinados cenários, é normal que o líder do grupo determine solos improvisados que não estavam no *script*. Desta maneira, os músicos envolvidos no processo delimitam, também em tempo real, as condições "territoriais" em que a improvisação será inserida. Esse tipo de "delimitação territorial improvisada" depende ainda mais da "prontidão sensorial, auditiva e motora" (PRESSING, 1988) dos músicos, que por meio de reações conscientes e inconscientes aos estímulos sonoros, devem recorrer a recursos presentes em sua bagagem de maneira automatizada, para que as interações estabelecidas no contexto de criação musical tenham de fato uma funcionalidade de criação.

O ambiente de improvisação em MPI compreende ainda o gênero, e sua gramaticalidade inerente. A improvisação é desenvolvida de maneira mais frequente sobre gêneros já estandardizados na música popular. Os gêneros podem ser considerados como subsistemas presentes no ambiente de improvisação em MPI que, apesar de dependerem da ação dos *performers* (modo com que os instrumentistas lidam com estes subsistemas), fazem parte de um conhecimento internalizado por todos os sujeitos (supondo-se uma situação padrão, em que os músicos compartilham de conteúdos em comum em sua bagagem, como repertório *standard* da MPI, fraseologia jazzística, elementos rítmicos presentes na música brasileira etc).

Interação entre os *performers*

De acordo com Borgo (2005: 138), toda performance musical envolve, em sua própria maneira, o processo de sincronização de ações, intenções e sons. Neste subtópico, abordamos as interações que se dão entre os músicos sob influência dos elementos conceituais que formam o ambiente (gênero e *chorus*).

A interação entre os *performers* (sujeitos) é uma forma de organização do CIMPI (sistema). A cada ignição combinatória proposta por um dos sujeitos, todo o sistema precisa se reconfigurar, criando uma grande quantidade de caminhos para a organização subsequente. Cada ignição combinatória sugerida por um músico possibilita que todo o sistema se comunique, organizando-se em função desse novo ajuste, que se por um lado supre o sistema, por outro o desestabiliza; de certa maneira, as dinâmicas de interação são processos desestabilizadores do sistema, pois, a cada nova ignição combinatória, todo o sistema adquire novas configurações, em um processo de constantes transformações.

A interação pode ser vista ainda como uma possibilidade de agenciamento entre os sujeitos, ou a possibilidade de dois elementos do sistema terem uma relação de comunicação; para se estabelecer comunicação é necessário haver um tipo de protocolo. Na abordagem da interação entre os sujeitos, a definição de interação diz respeito a um "caminho de duas mãos" de comunicação entre os subsistemas (PRESSING, 1988). Rinzler (1988: 156-157 apud MICHAELSEN, 2013: 19), agrupa as formas de interação no jazz a partir dos seguintes padrões: pergunta e resposta, preenchimentos (*fills*), acentuação do fim de unidades formais, motivo comum e resposta aos picos do solista; acreditamos que tais dinâmicas de interação ocorrem também na música brasileira popular instrumental.

As dinâmicas de interação em um CIMPI podem se apresentar de muitas maneiras. O discurso musical do solista é permeado pelas sugestões que partem dos músicos da seção rítmico-harmônica, da mesma maneira com que as ações dos músicos da base são diretamente influenciadas

pelo discurso musical do solista, e esse processo dinâmico acontece durante todo o tempo. Michaelsen (2013: 49) define interações como momentos em que a convergência de dois diferentes fluxos resulta em uma alteração do caminho de um ou de ambos. No caso da improvisação em MPI, cada músico, por meio da criação de um "fluxo", irá sugerir uma possível continuação ou campo de continuações em cada momento da música que se desdobra. Se o enunciado de um músico faz com que outro músico desvie as continuações sugeridas por seus enunciados anteriores, então uma interação ocorreu. Em determinadas situações, as ações desempenhadas pelos sujeitos se "encontram", e formam um único evento musical; quando duas ou mais ações improvisadas por diferentes sujeitos se unificam, e estão localizadas no mesmo espaço/tempo, é constituído um evento[15].

Partindo do pressuposto de que na improvisação em MPI os padrões de "acompanhamento" são também improvisados o tempo todo, formando uma complexa gama de informações musicais que se permeiam (BERLINER, 1994), o ponto está na conexão entre o solo improvisado e o acompanhamento (também improvisado). Eles se conectam, mas *a priori*, esta relação é, de certa forma, hierárquica, já que há um protocolo no senso comum da MPI em que as informações presentes no solo improvisado determinam o funcionamento e o direcionamento do contexto, e consequentemente desta conectividade.

Quando o *performer* se junta a seus pares para a atuação em um CIMPI, pode executar ações musicais que não apresentaria em outra situação, uma vez que a interação entre os músicos atuantes neste contexto ocasiona a emergência de elementos musicais. Entre uma performance em conjunto e uma execução solo (em uma sessão de estudos ou performance *a capella*, ou com o recurso de *playback*, por exemplo), é provável (e até mesmo desejável) que um mesmo músico exiba comportamentos distintos; tal condição evidencia o fato de que, em determinadas circunstâncias, as decisões referentes às articulações, inflexões e dinâmica (entre outros recursos de interpretação/nuance da performance instrumental) podem não partir somente do músico, mas sim de sua interação com os demais *performers*. Isso se deve à propriedade de um conjunto musical de fazer emergir comportamentos e ações musicais, que se devem às interações entre os sujeitos, e também às relações dos músicos com os elementos conceituais que estruturam o sistema. Para este raciocínio, partimos da definição de emergências de Morin (1997: 104), que afirma que "Podemos chamar emergências às qualidades ou propriedades dum sistema que apresentam um caracter de novidade em relação às qualidades ou propriedades dos componentes considerados isoladamente ou dispostos de maneira diferente num outro tipo de sistema".

Desta forma, na improvisação em MPI se revelam algumas propriedades emergentes. Tais emergências resultam da conjunção de uma série de fatores, uma vez que na improvisação há a "fusão de uma variedade de aspectos de um dado momento e local de performance"[16] (SARATH, 2013: 207, tradução nossa). Ademais, ainda antes da performance musical em si, um processo de coletivização pode ocorrer no contexto extra-performance, já que certa interdependência entre os músicos já se manifesta na convivência, nas conversas e nas afinidades artísticas que surgem no decorrer das interações extramusicais entre os sujeitos. Há um ajuste mútuo à presença e às atividades dos músicos, entre si, e em situações favoráveis, se destaca a propriedade de sinergia positiva e a capacidade de auto-organização dos indivíduos.

[15] Para Bunge (1976: 718) é caracterizada como evento qualquer coisa que, mesmo cobrindo um breve instante de tempo, tem lugar no espaço/tempo, e que de alguma forma, se considera como uma **unidade**.
[16] "[...] merging of a variety of aspects of a given time and place of performance" (SARATH, 2013: 207).

Consideramos que no CIMPI a interação entre os músicos é uma condição para que o sistema tenha expandidas suas possibilidades musicais. Em uma situação ideal, os músicos, preocupados em interagir com os demais *performers* ali atuantes, buscam, acima de tudo, ouvir e perceber o que acontece no contexto para se colocar musicalmente, agindo de maneira coerente com a trama contrapontística formada pelo solo improvisado e os gestos musicais da seção rítmico-harmônica. Para que esse processo se dê, é necessário um "estado de prontidão tátil, visual e auditiva" (COSTA, 2003) por parte dos músicos, ou seja, é necessário que haja uma pré-disposição ao jogo da improvisação, bem como às suas implicações interativas. Como afirma Borgo (2005: 81), a improvisação musical requer audição focada, reflexos rápidos e extrema sensibilidade ao fluxo do grupo, o que corrobora com o raciocínio de Pressing (1988), que versa sobre a complexidade de habilidades necessárias à improvisação, que envolve componentes tanto motores como perceptivos.

Como afirmam Bresciani Filho e D'Ottaviano (2004), um sistema em plena atividade é atraído a todo tempo a configurações de equilíbrio ou de desequilíbrio. Um contexto em que os improvisadores testam a todo tempo os limites, e tomam para si a responsabilidade de flexibilizar essas linhas, é acima de tudo um sistema em que as interações são preponderantes para a organização; na improvisação em MPI as interações entre os sujeitos podem não só desestabilizar, mas também "desintegrar" o sistema vigente, bem como suas gramaticalidades e mecanismos inerentes. Porém, mesmo quando durante um solo o grupo modifica completamente os elementos conceituais contidos nas condições de partida do CIMPI (alterando gênero, metricidade e harmonia, por exemplo), ao final de um solo improvisado, na maioria dos casos, a tendência é que o conjunto reestabeleça as condições iniciais. Desta forma, o próximo solista improvisador poderá contar com um novo terreno para expor suas ideias musicais.

Feedback. Para que ocorra a interação entre os sujeitos, é necessária a emissão de *feedbacks* como parte do protocolo de comunicação inerente ao CIMPI. Sarath (2013) define *feedback* como o meio pelo qual um sistema ou um componente de um sistema assimila e responde à informação[17] de outro componente ou sistema. Pressing (1984) afirma que *feedbacks* visuais, sensoriais e táteis reforçam-se mutuamente para os improvisadores, e são importantes para a motivação dos sujeitos. Como afirma Sarath (2013), a importância do mecanismo de *feedback* na improvisação se dá pelo fato de que, ao improvisar, é necessário que os músicos percebam e respondam a constantes fluxos de informação; por meio do mecanismo de *feedback* a informação flui, e o sistema se integra. Quando o *feedback* é forte, mais informação flui e, portanto, uma ampla gama de fatores interativos podem unificar as partes do sistema. Quando o *feedback* é fraco, a gama de fatores unificadores é limitada, e o sistema continua fragmentado. Quanto mais robusto o mecanismo de *feedback*, mais informação pode fluir e unificar os vários componentes do sistema, que determinam diretamente as propriedades de auto-organização. Para o autor, músicos proficientes exibem qualidades de *feedback* na sua capacidade de se adaptar às espontâneas flutuações dos ambientes musicais em que atuam; quando reforçam as direções musicais propostas por outros músicos, trabalham juntos para apoiar as ideias uns dos outros e moldar a sonoridade do grupo.

[17] Sarath (2013: 209) define informação como uma espécie de moeda interativa, ou unidade de troca, seja um tipo de comportamento ou gesto expressivo, que é transmitida de um sujeito atuante no sistema para outro. Para o autor, na música improvisada, informação se consiste em ideias musicais ou materiais, componentes sintáticos e não-sintáticos gerados por *performers*, que compreendem as expressões musicais. Além disso, informação se trata de influência ambiental, cultural, pessoal e transpessoal.

Além do mecanismo de *feedback* entre os *performers*, há ainda o *feedback* emitido pelos ouvintes, no caso de uma performance ao vivo. Para Sarath (2013), os músicos geram ideias que envolvem e integram os ouvintes dentro do processo criativo, e por sua vez os ouvintes devolvem informações de vários tipos para os músicos, aumentando ainda mais o fluxo de comunicação e integração do sistema. Para o autor, a participação dos ouvintes como colaboradores dinâmicos, em vez de espectadores passivos, é de particular relevância para a improvisação. Ouvintes geram informações superficiais sob a forma de aplausos, movimentos, gestos verbais de aprovação, risos, e quando menos engajados, se mexendo ou tossindo, o que tem efeito potencializado em situações em que os ouvintes são mais numerosos que os *performers*.

O papel do hábito

Para Berliner (1994), quanto menos automatizado o discurso do improvisador, mais interessante ele é; idealmente, o improvisador busca o desaforamento dos automatismos conectivos decorados durante seu tempo de estudo, para que o modo estocástico de escolhas musicais em tempo real possa aparecer. Porém, embora o músico exiba em sua performance uma sucessão de ações musicais não planejadas anteriormente, como afirma Martins (1999: 82), o artista que improvisa é "sempre um prisioneiro de seu modo de atuar". É baixa a probabilidade de que um sujeito exiba um comportamento completamente imprevisível e aleatório, e este é justamente um dos aspectos que denotam o estilo do músico: o fato de ser possível identificar seus caminhos mais recorrentes, seja compondo, interpretando ou improvisando. Isso traz gramaticalidade para o sistema, pois se priorizam determinadas escolhas em detrimento de outras, e uma das propriedades da mente que possibilita isso é a tendência à formação de hábitos.

É inerente à improvisação a ação dos hábitos; determinadas ações fraseológicas, combinações melódicas e reações musicais a estímulos diversos aparecem e reaparecem na performance de todo músico. Como define Peirce (1962), o hábito é uma disposição para agir de certo modo em certas circunstâncias, especialmente quando o sujeito é animado ou guiado por outros motivos. Hábitos são ações que são reiteradas, que se repetem, criando uma tendência a se repetirem da mesma maneira.

Apesar de toda imprevisibilidade e complexidade inerentes à improvisação em MPI, e à subjetividade inerente aos sujeitos atuantes neste contexto, é possível verificar regularidades no comportamento global de um artista, ou mesmo de um grupo de músicos. Tais regularidades são determinadas, entre outros fatores, por algumas tendências adquiridas ou construídas no exercício da vida artística, os hábitos. Assim, a desenvoltura e competência com as quais um sujeito improvisa e interage com seus pares pode, em parte, constituir uma propriedade emergente de seus hábitos, que se manifestam como cursos comportamentais regulares ao longo do tempo. No âmbito da improvisação musical realizada em grupo, o hábito pode exercer ainda significativo papel na expectativa de atuação que os *performers* têm uns dos outros, influenciando na interação e nos reflexos sinergéticos que dela emergem.

Andrade (2011) observa que um hábito é caracterizado por uma relação entre antecedentes circunstanciais e consequentes comportamentais; assim, "quem é" o sujeito não pode deixar de ser dado, ao menos em parte, pela conjuntura em que ele se insere. Como afirma o autor, é como se uma parcela da identidade do sujeito fosse atualizada pelas circunstâncias de um contexto, já que o comportamento seria o modo pelo qual ele responderia a essas situações. No entanto, é

importante destacar que na improvisação musical, apesar de os sujeitos terem hábitos, há sempre aleatoriedade na correlação entre determinado acontecimento e uma linha de comportamento adotada pelo sujeito, que carrega sua própria subjetividade e suas idiossincrasias.

Na improvisação em MPI, os músicos interagem à luz de um contexto sociocultural. Indo mais além, em uma conjuntura em que há uma abertura mais explícita dos *performers* aos estímulos externos (notadamente aqueles emitidos pelos seus pares), os próprios sujeitos se configuram como contexto, dado que um sujeito 'A' pode se manifestar como fonte de geração de inúmeras circunstâncias para um sujeito 'B'. Ou seja, dependendo de uma série de variáveis, um músico pode "ajustar" seu comportamento conforme o perfil dos outros instrumentistas com quem toca. Assim, nos apropriando dos conceitos de Andrade (2011: 51), podemos considerar que os consequentes comportamentais do sujeito 'A' podem se manifestar como antecedentes circunstanciais para o sujeito 'B', e vice-versa. Ademais, na MPI, 'A' e 'B' estão inseridos em um contexto sócio-estético-musical que, inevitavelmente, "indica" linhas comportamentais para ambos os sujeitos.

O hábito tem ainda importante papel na formação do improvisador. Em Peirce (1962), uma das categorias de hábito constitui uma especialização adquirida, uma prontidão para o comportamento empírica, construída na interação entre os sujeitos, e entre sujeito e ambiente. Para o autor, os sujeitos interiorizam as informações mais evidentes, ou mais latentes do ambiente de formação, e assim adquirem hábitos.

A manifestação desses hábitos na improvisação pode levar a uma recorrência de regularidades também na interação entre os *performers*; tal fator é importante na caracterização do "estilo de interagir" de um grupo de músicos. Sarath (2013: 214) afirma que, assim como os indivíduos são propensos a padrões condicionados, grupos são propensos a maneiras condicionadas de tocar juntos. Mas, apesar da existência de expectativas de comportamento, a capacidade reflexiva do músico tem o recurso de modificar a manifestação de um hábito. Para Peirce, o hábito, sob certo ponto de vista, induz alguma regularidade, mas, ao mesmo tempo, há a necessidade de quebra do hábito; é o que faz com que haja um processo criativo, dentro de certa conjuntura. Detectado que um grupo de músicos cria hábitos, mas continua sendo criativo, revela-se no sistema uma regularidade que acaba induzindo um conjunto de hábitos; contudo, um dos hábitos desse sistema é justamente questionar a possibilidade do hábito. Ou seja, há uma abertura que faz parte do condicionamento desses artistas.

Considerações finais

As reflexões empreendidas neste texto se deram em busca de um modelo sistêmico tão amplo quanto possível acerca do CIMPI. Para que tal referencial seja útil em análises dessa categoria de objeto, é necessário um direcionamento interdisciplinar ao estudo; uma investigação baseada em análises essencialmente estruturais (puramente técnico-musicais) não contempla o sentido ontológico das ações executadas pelos *performers*, uma vez que, além de musicais, podem ser intensamente interpessoais. Por outro lado, uma abordagem que se atente somente aos aspectos culturais do objeto não é capaz de abranger informações técnico-musicais que, até mesmo pela perspectiva dos próprios músicos, se situam no primeiro plano do campo estudado. Construímos um modelo que pode orientar a análise de processos reais que vão muito além daquilo que o modelo concebe, por conta da complexidade do fenômeno cultural. Em nossa construção teórica, delineamos o recorte de um aspecto da realidade, que por sua vez é infinito em si mesmo; o real

não tem forma definida e não funciona como sistema na prática, mas o modelo construído pode iluminar esse objeto complexo, permitindo a compreensão de determinados aspectos.

Para um bem-sucedido processo analítico da improvisação em MPI, acreditamos ser imprescindível abordar as diferentes faces do objeto por distintas perspectivas, tanto pelos aspectos culturais da prática musical e seu contexto de produção, como pela estrutura técnico-musical em si. Da interação entre os sujeitos resultam propriedades emergentes, que por sua vez partem de ignições combinatórias, ambas passíveis de descrição estrutural/gestual. Acreditamos que tal caminho deva ser traçado com vistas à aproximação de uma visão tão ampla quanto possível, com relação à performance, à escuta e às possibilidades de análise. Desta maneira, acreditamos que o modelo aqui exposto pode contribuir ao campo de estudos que se dedica à improvisação musical, notadamente no escopo da música popular instrumental.

Referências

ANDRADE, Ramon Souza Capelle. *Sistêmica, hábitos e auto-organização.* Tese (Doutorado em Filosofia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2011.

BARRET, Frank. Cultivating an Aesthetic of Unfolding: Jazz Improvisation as a Self-Organizing System. In: LINSTEAD, Stephen; HÖPFL, Harro (Eds.). *The Aesthetics of Organizations*. London: Sage, 2000. p. 228-245.

BERLINER, Paul F. *Thinking in Jazz*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

BERTALANFFY, Ludwig Von. *General System Theory*. New York: George Braziller, 1968.

BORGO, David. *Sync or Swarm*: Improvising Music in a Complex Age. New York/London: Continuum, 2005.

BRESCIANI FILHO, Ettore; D'OTTAVIANO, ítala Maria Loffredo. Conceitos básicos de sistêmica. In: *Auto-organização:* estudos interdisciplinares, Coleção CLE, Campinas, v. 30, 2000. p. 283-306.

_____. Sistêmica, auto-organização e criação. *MultiCiência:* Revista Interdisciplinar dos Centros e Núcleos da Unicamp, Campinas, v. 3, p. 1-23, 2004.

BUNGE, Mario. *La investigación científica.* Barcelona: Editorial Arial, 1976.

_____. *Diccionario de filosofía*. Ciudad de México: Siglo Veinturo Editores, 2001.

CIRINO, Giovanni. *Narrativas musicais:* performance e experiência na música popular instrumental brasileira. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2005.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2003.

DEBRUN, Michel. Por que, quando e como é possível falar em auto-organização? In: *Auto-organização*: estudos interdisciplinares. Coleção CLE, Campinas, v. 18, 1996. p. XXXIII-XLIII.

_____. Identidade nacional brasileira e auto-organização. *Coleção CLE*, Campinas, v. 53, 2009.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2010.

GASPARIAN, Maria Cecília. *Psicopedagogia Institucional Sistêmica*. São Paulo: Lemos, 1997.

HATTEN, Robert S. *Musical Gesture:* Theory and Interpretation. Jacobs School of Music, Indiana University [s.n.]: [s.d.]. Disponível em: <http://www.indiana.edu/~deanfac/blfal03/mus/mus_t561_9824.html>. Acesso em: 23 fev. 2016.

JONG, Jacqueline Beatrix de. *Collective Talent*: A Study on Improvisational Group Performance in Music. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

KENNY, Barry J.; GELLRICH, Martin. Improvisation. In: PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary E. (Eds.). *The Science & Psychology of Music Performance*. New York: Oxford University Press, 2002. p. 117-134.

LEITÃO, Rodrigo Aparecido Azevedo. *O jogo de futebol:* investigação de sua estrutura, de seus modelos e da inteligência de jogo, do ponto de vista da complexidade. Tese (Doutorado em Educação Física). Faculdade de Educação Física, UNICAMP, Campinas, 2009.

MARTINS, Cleide. *A improvisação em dança:* um processo sistêmico e evolutivo. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1999.

MICHAELSEN, Garret. *Analyzing Musical Interaction in Jazz Improvisation of the 1960s*. Tese (Doutorado em Música). Jacobs School of Music, Indiana University, Bloomington, 2013.

MORIN, Edgar. *Ciência com consciência.* Rio de Janeiro: Bertrand, 1996.

_____. *O Método:* 1. A natureza da natureza. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1997.

_____. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce:* Principles of Philosophy. Cambridge: Charles Hartshorne & Paul Weiss, 1962.

PRESSING, Jeff. Cognitive Processes in Improvisation. In: CROZIER, R.; CHAPMAN, A. (Eds.), *Cognitive Processes in the Perception of Art*. Amsterdam: North Holland, 1984. p. 345-366.

_____. Improvisation: Methods and Models. In: SLOBODA, J. (Org.). *Generative Processes in Music.* New York: Oxford University Press, 1988. p. 129-178.

RINZLER, Paul. Preliminary Thoughts on Analyzing Interaction among Jazz Performers. *Annual Review of Jazz Studies,* v. 4, p. 153-160, 1988.

SARATH, Edward W. *Improvisation, Creativity and Consciousness*: Jazz as Integral Template for Music, Education, and Society. Albany: State University of New York Press, 2013.

Raphael Ferreira é saxofonista, e tem como principais áreas de atuação música popular, improvisação, composição e arranjo. Entre projetos como solista ou colíder, lançou sete discos dedicados à música popular instrumental. Em colaborações ou como *sideman*, já trabalhou com Banda Urbana, Grupo Comboio, Grupo Amanajé, Hermeto Pascoal, Arismar do Espírito Santo, Filó Machado, Nelson Sargento, Phil DeGreg, Letieres Leite e Rosa Passos, tendo excursionado pelas Américas do Sul e Norte, Europa e Marrocos. Doutor e Mestre em Música pela Unicamp; Licenciado em Música pela USP. Atualmente é professor da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). raphaelphferreira@gmail.com

DOI 10.20504/opus2017b2302

Vozes dissonantes no carnaval: o samba-enredo de Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues

Yuri Prado
(USP, São Paulo-SP)

Resumo: O artigo tem como foco a obra de Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues, compositores cujo projeto estético tem buscado apontar novos caminhos para a música das escolas de samba. Tendo como fundo teórico as reflexões feitas por Jonathan Stock, Jesse Ruskin e Timothy Rice sobre a etnomusicologia do indivíduo, pretendo compreender a posição ocupada por essa parceria no contexto do carnaval carioca contemporâneo, identificar os procedimentos melódicos e harmônicos utilizados em suas composições, além de dimensionar o seu papel de reação não somente ao modelo de samba-enredo vigente, mas também às próprias estruturas de poder das escolas de samba.

Palavras-chave: Etnomusicologia do indivíduo. Carnaval. Escolas de samba. Samba-enredo.

Dissonant Voices in Carnival: The Samba-Enredo of Eduardo Medrado and Kleber Rodrigues

Abstract: This article focuses on the works of Eduardo Medrado and Kleber Rodrigues, composers whose aesthetic project has been to open new paths into the music of samba schools. Based on the thoughts of Jonathan Stock, Jesse Ruskin and Timothy Rice on the ethnomusicology of the individual, I intend to understand the position of this partnership in the context of Rio de Janeiro's contemporary carnival, identify the melodic and harmonic procedures used in their compositions, and measure the extent of their role of reacting not only to the current model of *samba-enredo*, but also to the very power structures of the samba schools.

Keywords: Ethnomusicology of the individual; carnival; samba schools; *samba-enredo*.

PRADO, Yuri. Vozes dissonantes no carnaval: o samba-enredo de Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues. *Opus*, v. 23, n. 2, p. 30-61, ago. 2017. http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2302

Realizado com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processos

n. 2007/54914-2 e 2014/27355-6.

Submetido em 11/06/2017, aprovado em 01/08/2017.

Durante boa parte do século XX, a etnomusicologia teve como principal tendência a realização de pesquisas que procuravam observar e descrever fenômenos musicais de uma coletividade, em detrimento do foco no indivíduo. A preocupação dos pesquisadores em levantar questões relacionadas ao papel desempenhado pela música em uma determinada cultura estimulou, em alguns casos, a formulação de generalizações, principalmente quando os grupos humanos estudados apresentavam um grau de homogeneidade cultural aparentemente alto, como é o caso daqueles localizados longe dos grandes centros urbanos.

Paradoxalmente, ao defender a indispensabilidade do trabalho de campo na etnomusicologia, Bruno Nettl explica que "nós [etnomusicólogos] preferimos a concentração em um trabalho intensivo com um pequeno número de indivíduos ao exame de grandes populações"[1] (NETTL, 2005: 13, tradução nossa). Assim, por serem as fontes de informação sobre o conhecimento musical de uma comunidade[2], os indivíduos sempre estiveram presentes em qualquer trabalho desse campo de estudos, mas raramente como o foco das pesquisas.

Entretanto, Jonathan Stock notou o aparecimento, nas últimas décadas do século XX, de trabalhos importantes relacionados ao que chamou de "etnografia do indivíduo ou escrita biográfica na etnomusicologia" (STOCK, 2001). De acordo com o autor, isso se deveu a principalmente três fatores:

(1) Reconhecimento de que certas sociedades dão especial atenção a indivíduos excepcionais, o que estimularia o pesquisador a estudá-los de maneira mais detalhada;

(2) Reavaliação das estâncias representacionais na escrita etnográfica, por meio da qual o pesquisador reflete não somente sobre a maneira com que os indivíduos são descritos na etnografia, mas também sobre as limitações e implicações do trabalho de campo;

(3) Reconceitualização de "cultura" como um mosaico de decisões, avaliações, ações e interações individuais, focando menos em uma visão holística da sociedade (STOCK, 2001: 10).

Em artigo publicado recentemente (2012), Jesse Ruskin e Timothy Rice acreditam que essa mudança de ponto de vista foi decorrência da crítica, nas ciências sociais, da "visão de cultura como algo compartilhado entre pessoas que vivem em grupos sociais bem definidos", e do reconhecimento de que "as sociedades não são alegremente homogêneas, mas fragmentadas em linhas de gênero, classe social e etnicidade, e que, consequentemente, as expressões e ideias culturais serão similarmente fragmentadas" [3] (RUSKIN; RICE, 2012: 308, tradução nossa). Reforçando os tópicos levantados por Stock, os autores acreditam que os reflexos dessa postura na etnomusicologia podem ser percebidos de, no mínimo, quatro maneiras:

(1) Valorização das diferenças de habilidade, identidade e experiências individuais entre músicos de uma cultura;

(2) Relatos de diferenças e tensões existentes entre indivíduos que agem a partir de diferentes posições sociais e históricas em uma sociedade;

(3) Visão dos indivíduos como agentes que operacionalizam, movem, dão sentido e mudam sistemas sociais, culturais e musicais;

[1] "We prefer concentration on intensive work with small numbers of individual informants to surveys of large populations" (NETTL, 2005: 13).

[2] Ruskin e Rice (2012: 307) chegam mesmo a considerar que os indivíduos estão para o trabalho de campo como estão as fontes manuscritas para o musicólogo histórico.

[3] "View of culture as shared among people living in well-defined social groups"; "societies are not happily homogenous but fragmented along lines of gender, social class, and ethnicity, and that, as a result, cultural ideas and expressions will be similarly fragmented" (RUSKIN; RICE, 2012: 308).

(4) Ênfase nas experiências dos etnomusicólogos e seus encontros com indivíduos durante o trabalho de campo (RUSKIN; RICE, 2012: 308).

No texto de Stock, a única forma de etnografia do indivíduo apontada, a julgar pelos trabalhos por ele citados, é a biografia. Já Ruskin e Rice defendem que a biografia é apenas uma das técnicas narrativas possíveis, entre outras quatro: biografia assistida; diálogo; polivocalidade; e análise de textos musicais e performances (RUSKIN; RICE, 2012: 312). É justamente dessa última categoria que este artigo mais se aproxima, na medida em que analisa a evolução do projeto estético dos sambistas Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues ao longo dos anos, descreve o processo de gravação e performance de uma de suas composições e procura compreender a posição dos compositores no ambiente em que atuam.

Embora Ruskin e Rice ressaltem que o termo "indivíduo", se refere, obviamente, a um único ser humano, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti esclarece que "estabelecer parcerias é parte integrante do tornar-se sambista" (CAVALCANTI, 1995: 91). Isso significa que embora o assunto que me interessa – o projeto estético de Medrado e Rodrigues – esteja situado em uma esfera de grande concordância dos pontos de vista dos dois personagens, o reconhecimento da singularidade das trajetórias de vida e visões de mundo de cada um dos compositores exigiu a presença de ambas as vozes neste artigo.

Um mouro no quilombo

Tanto Stock (2001: 10) quanto Ruskin e Rice (2012: 304) concordam que o pesquisador que estuda determinada manifestação musical rapidamente acaba por encontrar indivíduos que se destacam em meio a uma coletividade. No meu caso, mais do que compositores de samba-enredo habilidosos, encontrei nas figuras de Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues artistas engajados na construção de um projeto artístico singular e inovador. Vale ressaltar que, assim como a grande maioria dos sambistas, a dupla não se dedica exclusivamente à música: Eduardo Medrado, 53 anos, é psicólogo; já Kleber Rodrigues, 65 anos, é contabilista.



Fig. 1: Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues (foto do autor).

Meu primeiro contato com os sambas da parceria foi durante a elaboração do trabalho de iniciação científica *Aspectos estilísticos e transformações do samba-enredo sob o ponto de vista melódico,* realizado no Departamento de Música da ECA-USP entre os anos de 2007 a 2009[4]. Como parte do plano de pesquisa, impus-me a tarefa de ouvir os discos anuais de samba-enredo, na tentativa de identificar os padrões melódicos, harmônicos e formais recorrentes no gênero. Ao ouvir o disco de 2001, fui surpreendido por um samba de uma escola pequena, a Paraíso do Tuiuti, que faria naquele ano a sua primeira participação no Grupo Especial das Escolas de Samba do Rio de Janeiro[5]. Com linha melódica incomum e progressões harmônicas ousadas, *Um mouro no quilombo: isto a história registra!,* assinado por Kleber Rodrigues, César Som Livre, David Lima e Cláudio Martins, se diferenciava enormemente das obras do mesmo período e parecia ser uma viva reação ao modelo de samba-enredo vigente.

Através da sessão de fonogramas do site *Galeria do Samba*[6], verifiquei que esse grupo de compositores participava da disputa de sambas-enredo da Imperatriz Leopoldinense[7] desde meados da década de 1990, tendo, inclusive, a vencido nos anos de 1995 (*Mais vale um jegue que me carregue, que um camelo que me derrube... lá no Ceará*) e 1999 (*Brasil, mostra a sua cara em... Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*). Além do já citado César Som Livre, faziam parte desse grupo Eduardo Medrado, João Estevam e Waltinho Honorato.

Em todos os fóruns de discussão na Internet consultados, o nome de Eduardo Medrado parecia ser o nome de referência da parceria. Entretanto, em entrevista ao autor deste artigo, Medrado procura desfazer essa percepção:

> Eu sou da parceria aquele que gosta de falar; o cara que em anos recentes mais perambulou pelas rodas de samba da vida e por isso talvez tenha essa equivocada imagem de "posição de destaque" no grupo. Em termos musicais, e sobretudo no foco de seu trabalho, se tivermos que destacar alguém, o nome seria o de Kleber [Rodrigues]. Ele traz o real diferencial melódico para o nosso grupo (MEDRADO, 2009).

Kleber confirma que o seu foco está no aspecto melódico:

> Geralmente me empenho mais no trato da melodia. Não que meu parceiro Eduardo não faça também melodia, mas quem tem o privilégio de tê-lo na roda de criação não pode prescindir de sua notável capacidade de gerar imagens construtivas e poéticas. O trabalho na melodia, ou em parte dela, é o que me resta a fazer (RODRIGUES, 2009).

[4] A pesquisa foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e recebeu a premiação máxima no XVII Simpósio Internacional de Iniciação Científica da USP (SIICUSP).
[5] Os desfiles das escolas de samba são organizados em vários grupos, nos quais as piores classificadas são rebaixadas e substituídas pelas melhores do grupo imediatamente inferior. O Grupo Especial corresponde à primeira divisão.
[6] <http://www.galeriadosamba.com.br>.
[7] A grande maioria das escolas de samba realiza disputas internas para decidir qual samba será cantado no desfile.

O núcleo da parceria é composto, portanto, por Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues, enquanto os outros componentes variavam de acordo com as circunstâncias em que cada obra era composta. Medrado reforça que todos os nomes que já integraram a parceria são "de grande afinidade pessoal ou musical" (MEDRADO, 2009) e deram contribuições relevantes tanto no processo de composição dos sambas quanto na garantia de sua viabilidade nas disputas de sambas-enredo[8].

Na primeira conversa que tive com Eduardo Medrado, o compositor me confirmou que a parceria tinha, sim, um projeto estético de renovação do samba-enredo, visto naquele momento pelo compositor como padronizado tanto no plano poético quanto no melódico:

> De fato, nós formamos uma parceria que definiu para si uma espécie de identidade de estilo que, aparentemente, segue na contramão do que hoje se faz (ou do que hoje vence nas disputas nas escolas de samba) em termos de sambas de enredo. [...] O nosso esforço é a busca de caminhos singulares, ou a fuga do que você denominou como "o uso de clichês melódicos e harmônicos". Tenho insistido em dizer que os sambas têm se padronizado, têm se emoldurado numa fórmula e isso, penso eu, é o inverso da pretensão artística. Um dos fundamentos da Arte é justamente a criatividade, a fuga das fórmulas; é a busca da expressão de uma diferença singular (MEDRADO, 2008).

A fala de Eduardo Medrado faz eco ao que apontei naquela minha primeira pesquisa e mais recentemente no artigo *Padrões musicais do samba-enredo na era do Sambódromo* (PRADO, 2015): de que a partir da década de 1990 certas estruturas musicais como os refrões responsoriais (em formato de pergunta e resposta) e uma determinada divisão formal (primeira parte / refrão central / segunda parte / refrão principal) passaram a ser utilizadas excessivamente pelos compositores, levando a uma estagnação do gênero que somente recentemente começou a ser revertida[9].

Nos anos seguintes ao nosso primeiro contato, passei a acompanhar com atenção o lançamento de cada uma de suas obras; foram realizadas inúmeras entrevistas; acompanhei os sambistas em idas a rodas de samba; e, acima de tudo, tive o privilégio de criar uma verdadeira amizade com os dois compositores.

Com relação ao processo de composição e gravação de *Um mouro no quilombo*, Medrado conta que

> Tuiuti [*Um mouro no quilombo*] foi feito em uma tarde e uma manhã que eu fui pra Brasília, onde Kleber morava na época. Eu não podia dizer que eu era o autor do samba, porque quando o samba ganhou eu estava na final da

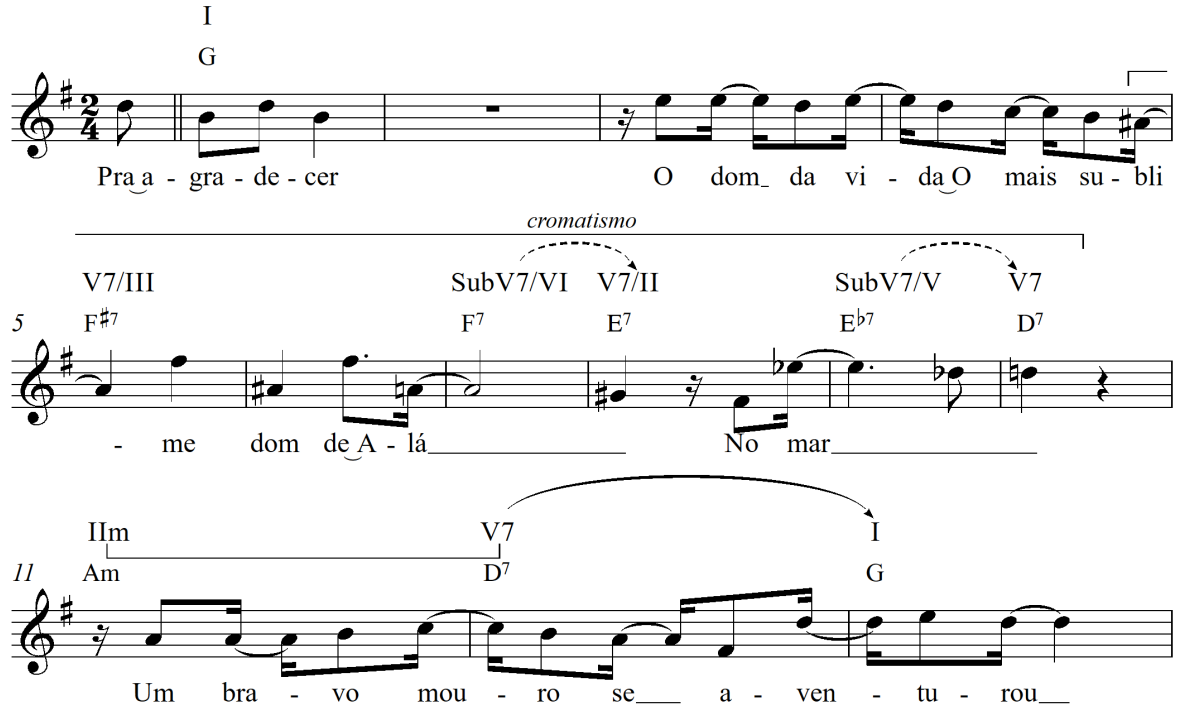
[8] Mais adiante veremos que, nas disputas de samba-enredo, a estrutura financeira da parceria é um fator tão ou mais importante do que a composição de um bom samba.

[9] Sambas-enredo como o da Portela de 2012 (*E o povo na rua cantando é feito uma reza, um ritual,* composto por Wanderley Monteiro, Luiz Carlos Máximo, Toninho Nascimento e Naldo) ou o da Vila Isabel de 2013 (*A Vila canta o Brasil, celeiro do mundo*, de Martinho da Vila, André Diniz, Arlindo Cruz, Tunico da Vila e Leonel) podem ser considerados marcos dessa nova fase do gênero. Em 2015, uma matéria do jornal *O Dia* apontava os "sambas geniais" que poderiam estar no Carnaval de 2016 e defendia que "a queixa frequente e um tanto polêmica em relação à qualidade dos sambas de enredo atuais não vai desfilar no próximo Carnaval" (BARBOSA, 2015).

> Imperatriz[10]. Na primeira gravação, só pra tirar o tom, pegaram o cantor da escola, que era o Ciganerey, pra fazer uma passagem com um cavaquinista que nunca tinha ouvido aquele samba. O samba virou outra coisa, arrumaram o samba (risos). E eu nervoso, o Waltinho [Honorato] apertava o meu braço, eu não podia falar nada. Eu falei pro Waltinho: "vamos ter que chamar o Kleber". Antes de eu fazer isso, chegou um recado da Liga [das Escolas de Samba]: "o [cavaquinista] Alceu Maia não entendeu nada do samba, tem alguma coisa errada". [...] Kleber veio de Brasília só pra isso. Nesse dia eu fui com ele e falei: "Você tem que perder a sua timidez. Tem que chegar e mostrar o que é". Aí acontece uma cena super bonita: Kleber pega o cavaco e mostra ao Alceu como o samba era. O olho do Alceu começa a brilhar: "Ah... agora eu entendi!" (risos). E até hoje o Alceu é muito nosso amigo (MEDRADO, 2012).

Pelo depoimento de Medrado, podemos notar que houve um estranhamento, por parte dos músicos envolvidos na gravação, dos elementos melódicos e harmônicos presentes em *Um mouro no quilombo*.

Observemos o samba. Seus primeiros compassos chamam logo a atenção do ouvinte por sua complexidade (Ex. 1)[11].



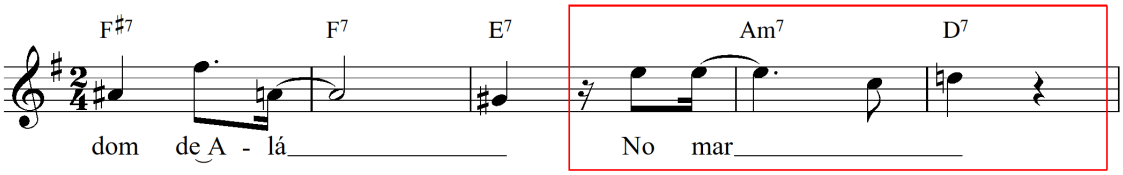
Ex. 1: Compassos iniciais de *Um mouro no quilombo* (Paraíso do Tuiuti, 2001).

[10] Embora não esteja previsto em nenhuma das edições do regulamento publicado pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), existe no universo das escolas de samba um código de ética que proíbe os compositores de assinar obras de duas ou mais escolas pertencentes ao mesmo grupo. Desta forma, certos compositores compõem para mais de uma escola, mas assumem a autoria em somente uma delas. Os grupos de compositores que possuem uma estrutura financeira suficientemente grande para permitir a participação em um número elevado de disputas de samba-enredo – sem indicar os verdadeiros autores – são chamados de *escritórios de sambas*.

[11] As transcrições dos exemplos musicais foram feitas a partir das gravações.

Entre os compassos 5 e 10 é realizada uma progressão cromática descendente de acordes maiores com sétima menor (F♯7 – F7 – E7 – E♭7 – D7). Tal progressão poderia ser interpretada como uma marcha harmônica não explícita por quintas (F♯7 – B7 – E7 – A7 – D7) na qual os acordes de B7 e A7 são substituídos, respectivamente, pelos acordes de F7 e E♭7, gerando uma linha cromática que combina substitutos da dominante (SubV7) e acordes de dominante (V7)[12]. No plano melódico também é possível identificar um movimento cromático entre as notas Lá♯ (terça maior do acorde F♯7), Lá♮ (terça maior do F7), e Sol♯ (terça maior do E7). Entretanto, ao invés de a melodia continuar para o Sol♮ (terça maior do E♭7), como se poderia esperar, é realizado um salto para o Mi♭, de modo que esta última nota, juntamente com o Ré♭, atinja cromaticamente a nota alvo Ré♮ (comp. 10). Ressalta-se que os saltos melódicos que pontuam o movimento cromático, de difícil canto, contribuem para o estranhamento que essa obra pode causar à primeira audição.

Sobre esse ultimo aspecto, vale a pena mencionar que na performance ao vivo deste samba no desfile de carnaval (na tonalidade de Mi maior, transposta no exemplo abaixo para facilitar a comparação com o exemplo precedente) o trecho correspondente ao verso "No mar" sofreu uma série de alterações: o salto entre Fá♯ e Mi♭ foi substituído por duas notas Mi♮; o acorde de E♭7 cedeu lugar ao Am7; e o Ré♭ foi trocado pelo Dó (Ex. 2). Nenhum dos compositores se lembra do porquê ou mesmo de ter participado dessa decisão, mas presume-se que ela foi tomada com o intuito de ajustar a melodia para que ela se tornasse mais fácil de ser cantada pelos intérpretes e componentes da escola.

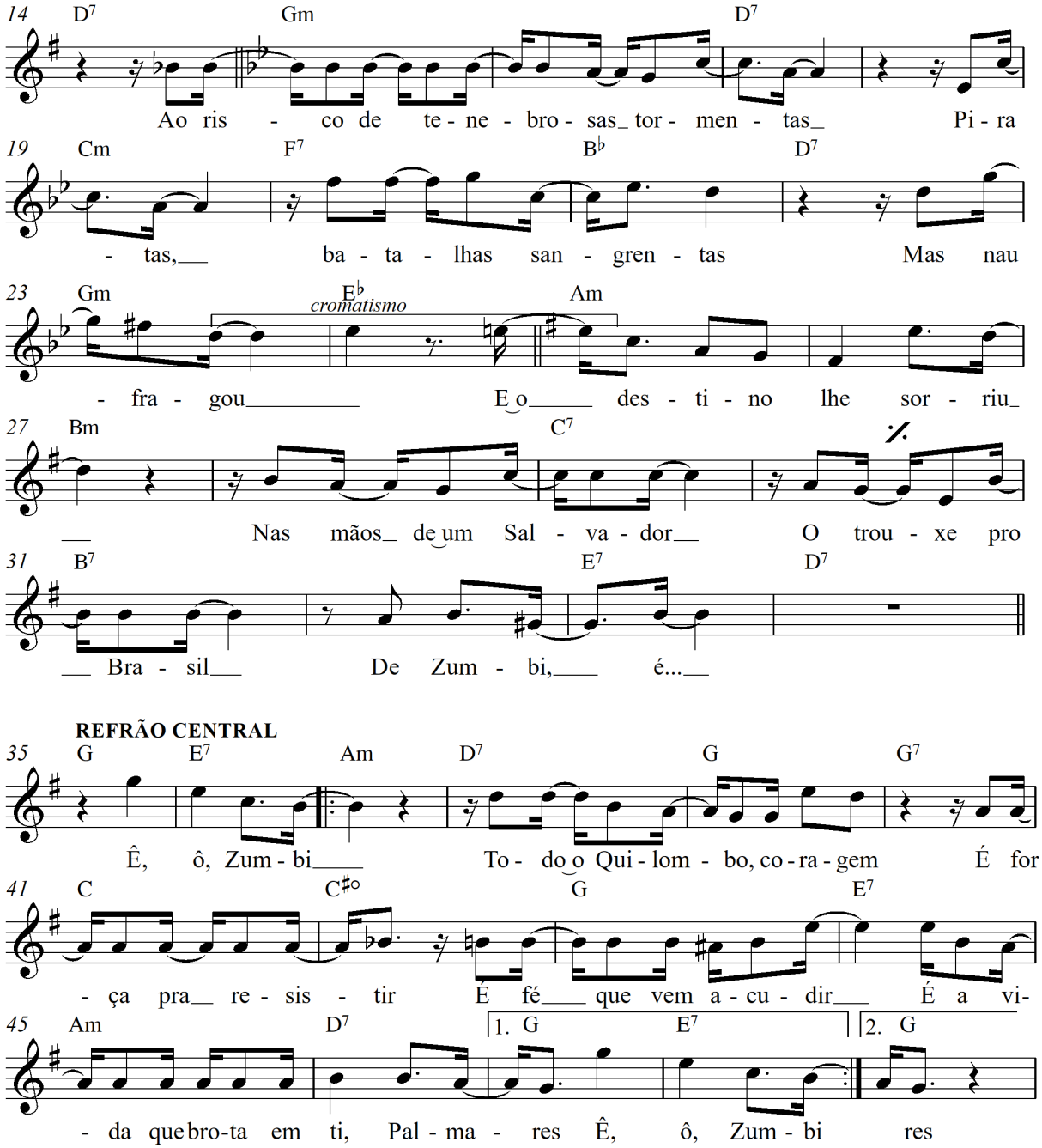


Ex. 2: Alterações na versão ao vivo de *Um mouro no quilombo.*

No compasso 15 (Ex. 3) tem início um trecho na tonalidade homônima menor, procedimento frequente em sambas-enredo. Já o retorno à tonalidade de Sol maior é feito de maneira bastante engenhosa, através do movimento cromático ascendente na linha melódica a partir do segundo tempo do compasso 23 (Ré - Mi♭ - Mi♮)[13]. A finalização da primeira parte do samba (comp. 33), por sua vez, não transmite de maneira inequívoca a sensação de conclusão: a frase melódica se encerra no acorde de E7, e o acorde de Am, sua resolução esperada, é suprimido para dar lugar diretamente ao D7.

[12] Os acordes de F7 e E♭7 podem substituir os acordes de B7 e A7 por possuírem o mesmo trítono entre a terça maior e a sétima menor (RAWLINS; BAHHA, 2005: 100). De qualquer forma, como veremos adiante, mais do que substituições que serviriam para "embelezar" a progressão harmônica, o uso do cromatismo corresponde à própria lógica de composição da parceria.

[13] É ainda digna de nota a maneira hábil com que os compositores utilizam nesse trecho o *pathos* comumente associado aos modos maior e menor para reforçar o sentido dos versos, escolhendo a tonalidade homônima menor (Gm) para o trecho "Ao risco de tenebrosas tormentas / Piratas, batalhas sangrentas / Mas naufragou" e retornando à tonalidade maior em "O destino lhe sorriu".

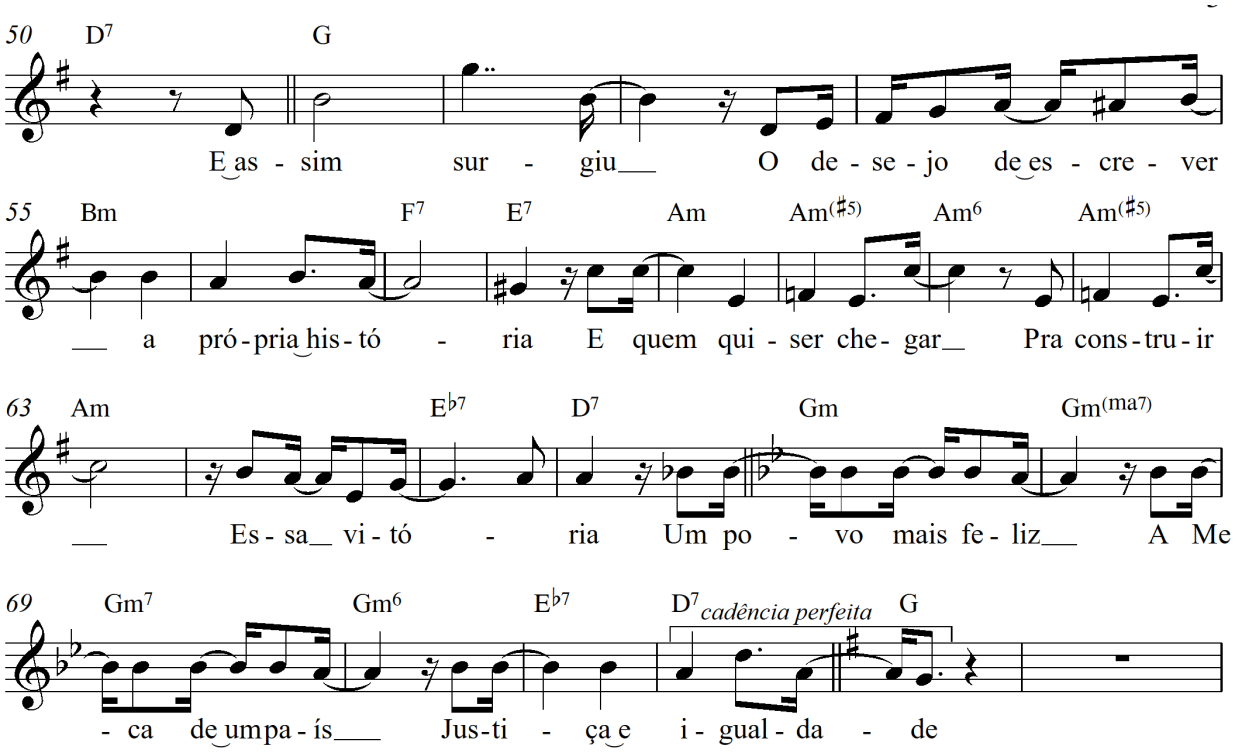


Ex. 3: Primeira parte de *Um mouro no quilombo.*

A segunda parte (Ex. 4) tende a utilizar procedimentos harmônicos mais tradicionais, como o movimento cromático nos acordes de Am (5ªJ, 5ªa, 6ªM, 5ªa, 5ªJ), nos compassos 59 a 63, e Gm (8ªJ, 7ªM, 7ªm, 6ªM), nos compassos 67 a 70[14]. Dessa vez a cadência perfeita que encerra

[14] Rawlins e Bahha (2005: 108) utilizam a sigla CESH ("chromatic embellishment of static harmony" ou "contrapuntal elaboration of static harmony") para nomear esse tipo de elaboração harmônica, bastante comum na música popular. Nos choros de Pixinguinha, por exemplo, são emblemáticos o movimento em arco (5ªJ, 5ªa, 6ªM, 5ªa, 5ªJ) na primeira parte de *Carinhoso*, e o descendente (8ªJ, 7ªM, 7ªm, 6ªM) na segunda parte de *Lamentos*.

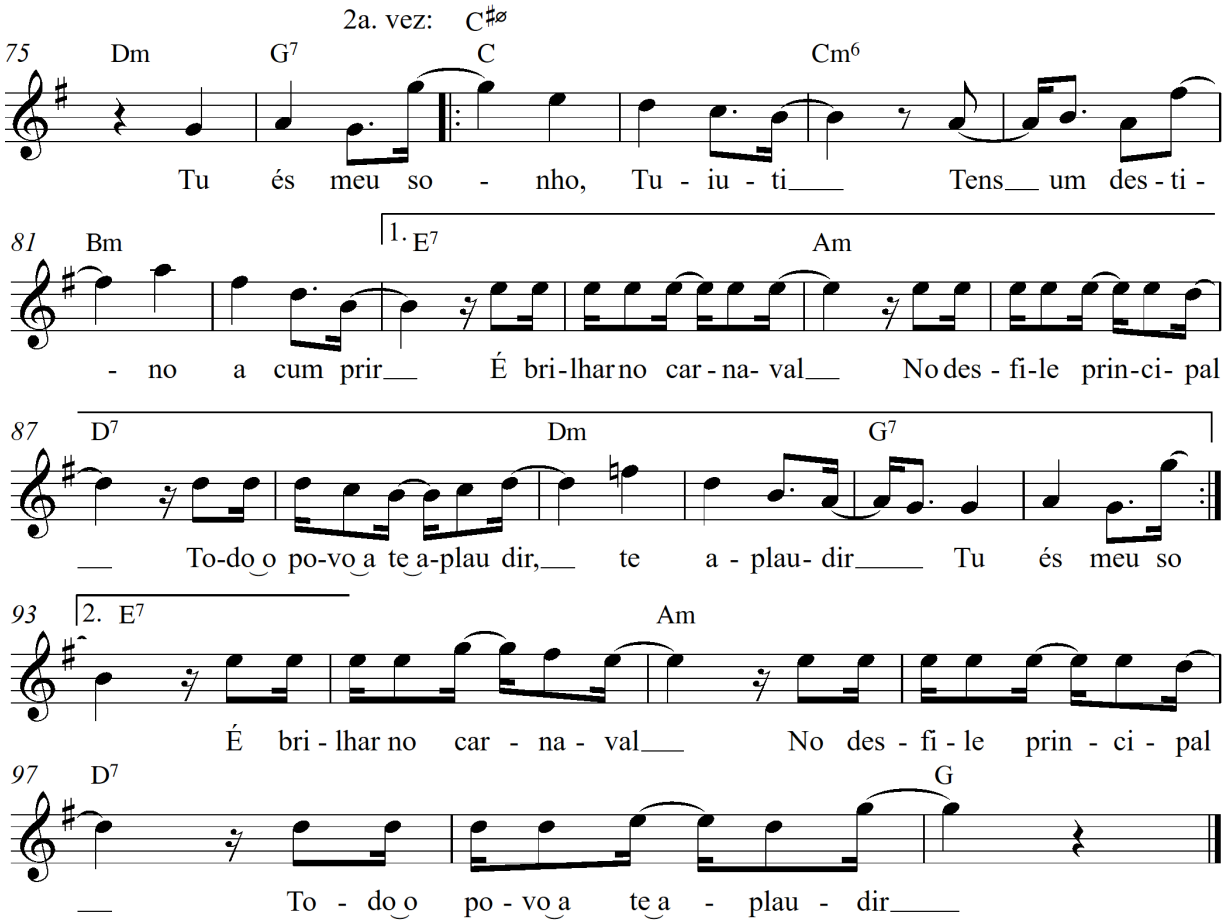
essa parte (comp. 72 e 73) fornece um senso de conclusão mais forte do que a finalização da primeira parte.



Ex. 4: Segunda parte de *Um mouro no quilombo*.

O refrão principal (Ex. 5), por sua vez, tem como característica a articulação de traços musicais passionais na sua primeira metade (c. 75-83) e temáticos na segunda (c. 84-93), de acordo com a tipologia sugerida por Luiz Tatit[15]. Ressalta-se ainda que, no contexto que estamos discutindo, a escolha do acorde de C♯$^{\varnothing}$ na repetição do refrão (comp. 77) pode ter a ver com o fato de que em "determinados cenários da Música Popular do século XX, tal emprego do ♯IVm7(♭5) foi valorizado como escolha inovadora" (FREITAS, 2015: 68).

[15] De acordo com Tatit e Lopes (2008), na melodia passional "manifestam-se direções que exploram amplamente o campo de tessitura", servindo-se "de decisões musicalmente complementares: desaceleração do andamento, valorização das durações vocálicas, sobretudo para definir os pontos de chegada – portanto, a direção – dos segmentos melódicos" (2008: 21), enquanto que na melodia temática "manifesta-se uma tendência para a formação de motivos e temas a partir de decisões musicalmente complementares: aceleração do andamento, valorização dos ataques consonantais e acentos vocálicos (consequentemente, redução das durações) e procedimentos de reiteração" (2008: 18-19).



Ex. 5: Refrão principal de *Um mouro no quilombo*.

Eduardo Medrado comenta a recepção desse samba no Paraíso do Tuiuti:

> Fiquei preocupado com o impacto que ele teria, por ser inusual. Falei pro carnavalesco [Paulo Menezes]: "Essa é a nossa linha. Não sei se é a linha do Tuiuti, porque ele é um samba diferente...". Ele disse: "A Tuiuti está no Grupo Especial agora. Ela não tem linha". E teve muita resistência, já que a gente não era da comunidade. No entanto, acabamos ganhando com um samba que hoje é considerado o hino da escola (MEDRADO, 2009).

O impacto entre os compositores de samba-enredo também foi grande. Medrado conta que Arlindo Cruz, vencedor do Estandarte de Ouro[16] naquele ano, "deu uma entrevista dizendo: 'o melhor samba-enredo deste ano é o do Tuiuti. É um divisor de águas na história do samba-enredo'" (MEDRADO, 2009).

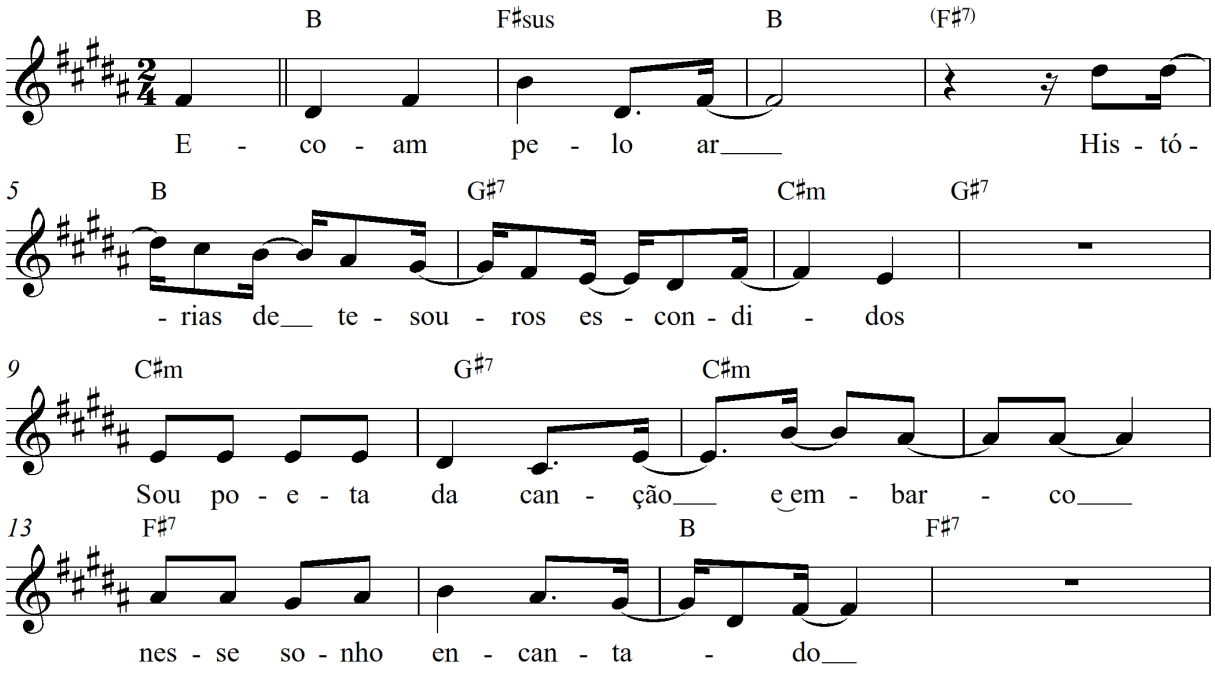
Em contrapartida, o samba não foi tão bem recebido pelos jurados. No mapa de notas desse carnaval[17], verifiquei que lhe foram atribuídas duas notas 9 e somente uma nota 10 –

[16] Troféu concedido desde 1972 pelo jornal *O Globo* aos destaques de cada ano. Dividido em várias categorias, é a mais prestigiosa premiação do carnaval carioca.
[17] Disponível em <http://www.galeriadosamba.com.br/notas/2001/>.

justamente a única nota máxima recebida pela escola em todo o desfile, que acabou sendo rebaixada para o Grupo de Acesso.

Primeiros passos

Embora sejam reconhecidos no meio do samba como inovadores, os compositores estudados neste artigo começaram sua trajetória de maneira relativamente tradicional. O primeiro samba da parceria escolhido para representar a Imperatriz Leopoldinense, *Mais vale um jegue que me carregue, que um camelo que me derrube... lá no Ceará*, popularmente conhecido como *Jegue* (1995), assinado por Eduardo Medrado, João Estevam, César Som Livre e Waltinho Honorato[18], é iniciado com o padrão harmônico mais encontrado nos primeiros compassos de sambas-enredo, conforme descrito em outro artigo de minha autoria (SOUZA, 2014) (Ex. 6):



Ex. 6: Primeiros compassos de *Jegue* (Imperatriz Leopoldinense, 1995).

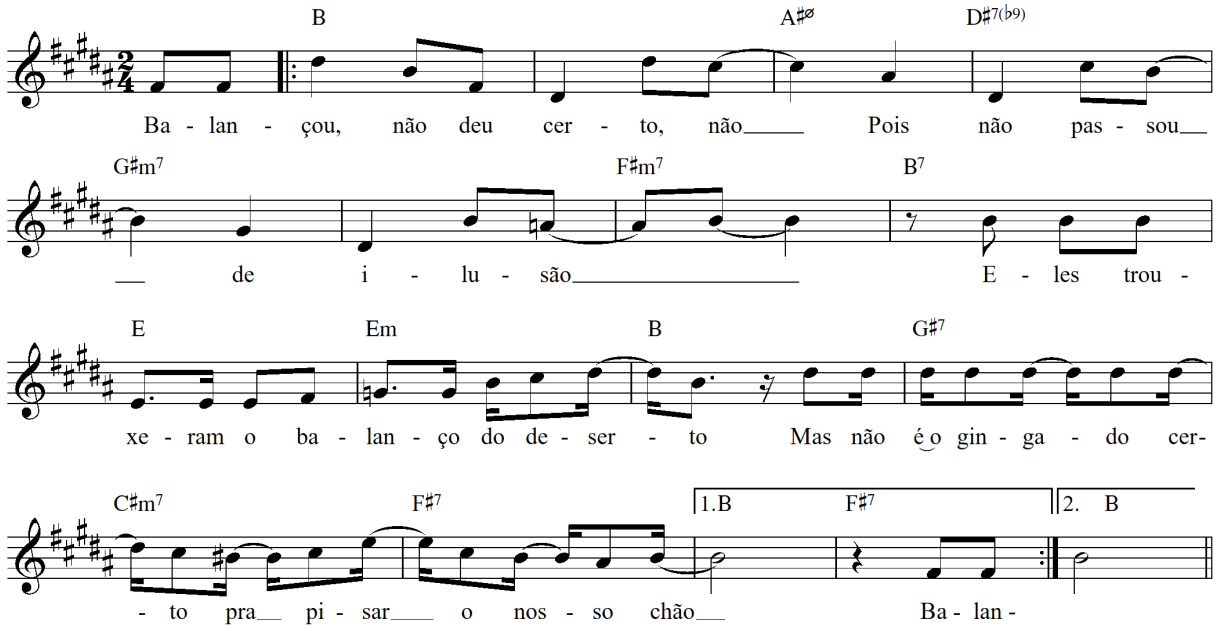
Medrado conta a história desse samba:

> Kleber, na verdade, nem assina o *Jegue*. O samba estava praticamente pronto e a gente ia passar pro cantor. Na época, na parceria éramos eu, João Estevam, Waltinho Honorato e César Som Livre, e ninguém tocava instrumento. Quando tinha que fazer alguma coisa melódica, escrever, a gente chamava o Malaca, que era um violonista lá da Ilha [do Governador], que ajudava a escrever as harmonias. Pois bem, nesse dia o Malaca não pôde ir, aí o César Som Livre falou: "eu tenho um amigo na Ilha que é gente boníssima. Ele ajuda a gente, ele tira a

[18] Kleber Rodrigues participou da composição de todos os sambas da parceria, ainda que não tenha assinado muitos deles por na maior parte das vezes estar concorrendo na União da Ilha do Governador. Para evitar qualquer equívoco, serão incluídos no texto somente os autores oficiais.

> harmonia". Aí fomos, [...] estávamos com o samba pronto, a nosso ver (risos). Quando chegamos na casa de Kleber, comecei a cantar para ele, que começou a tocar e disse: "bonito samba!". Lá pelas tantas eu comecei a gostar dele e falei: "eu estou na dúvida com esse refrão do meio, que não é compatível com o resto do samba, não consegui chegar lá". Aí Kleber começou a variar, fez uma melodia... ele fez uma coisa assim... eu fiz um "lalaiá"... e a gente fechou a célula melódica. Aí eu nunca esqueço disso: "pega o gravador!" (risos). Naquele dia eu peguei o telefone de Kleber, porque já simpatizei com ele. Falei: "cara, gostei muito daquilo que você fez ali, melhorou muito. Tem outras partes pra melhorar" (risos). Ali nasceu minha parceria com o Kleber (MEDRADO, 2009).

O refrão feito com a ajuda de Kleber se tornaria famoso pela angulosidade de seu contorno melódico (Ex. 7).



Ex. 7: Refrão central de *Jegue* (Imperatriz Leopoldinense, 1995).

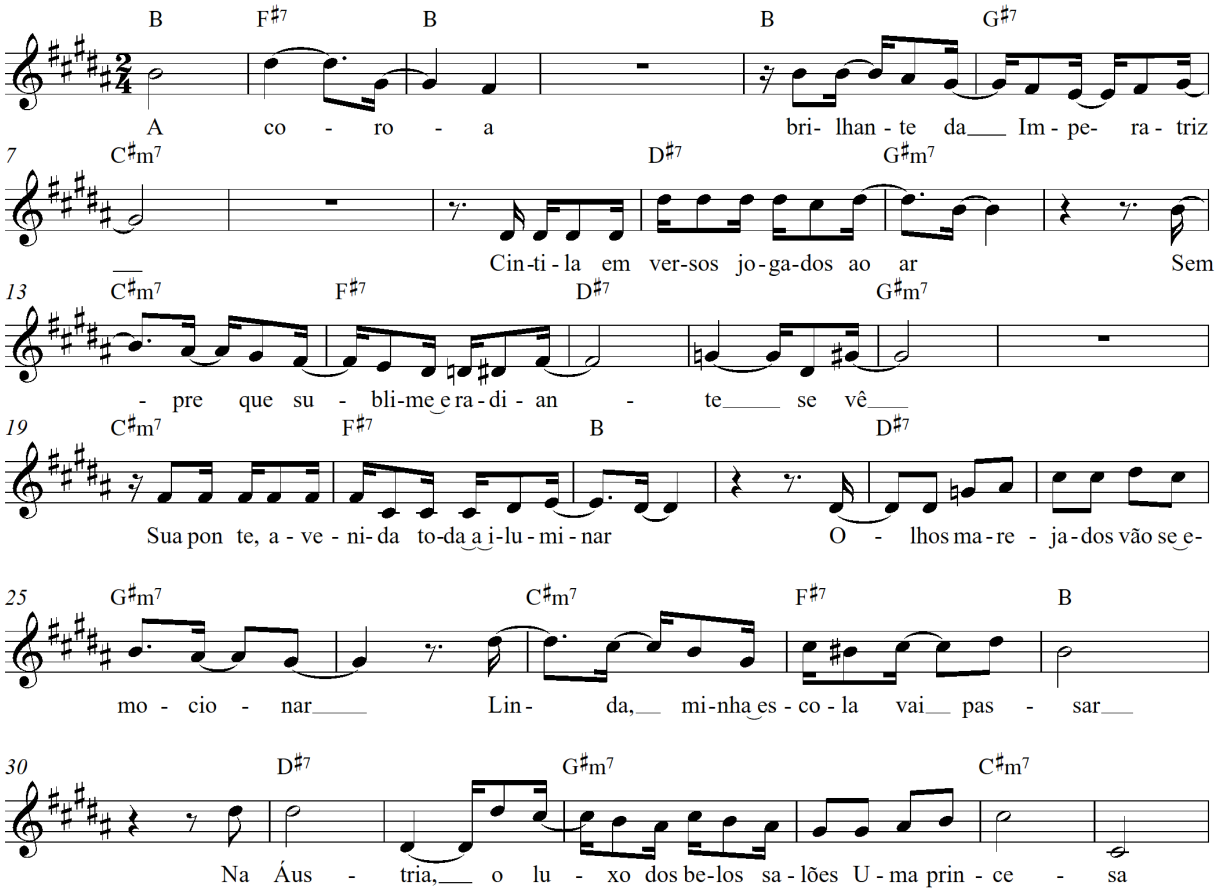
Nesses primeiros dias de carreira no samba, o estilo de composição da parceria já causava certo estranhamento:

> Você tinha que ver a reação quando esse samba foi pra quadra na época. As pessoas falavam: "cara, é de uma beleza antiga". E já tinha gente que se queixava que era um samba melancólico, porque também tem isso: os sambas antigamente se prestavam até a ser melancólicos, se o enredo sinalizava alguma coisa disso. [...] Nós fomos questionados na época porque a gente falava do povo sofredor e a gente quase perdeu o samba por causa disso (MEDRADO, 2009).

Embora tenham vencido a disputa de sambas-enredo na Imperatriz Leopoldinense logo em suas primeiras tentativas, o desejo de contestação já se fazia presente:

> Quando a gente ganhou o *Jegue* falei para os meus parceiros: "Ah é? Ganhamos? Então vamos fazer um samba como se fazia antigamente [...], vamos fazer um nariz de cera[19], aquelas entradas, pode ser um samba grande". E fizemos um samba que até hoje eu adoro [concorrente para o enredo *Imperatriz Leopoldinense honrosamente apresenta: Leopoldina, a Imperatriz do Brasil*, de 1996], mas que não chegou nem na final (MEDRADO, 2009).

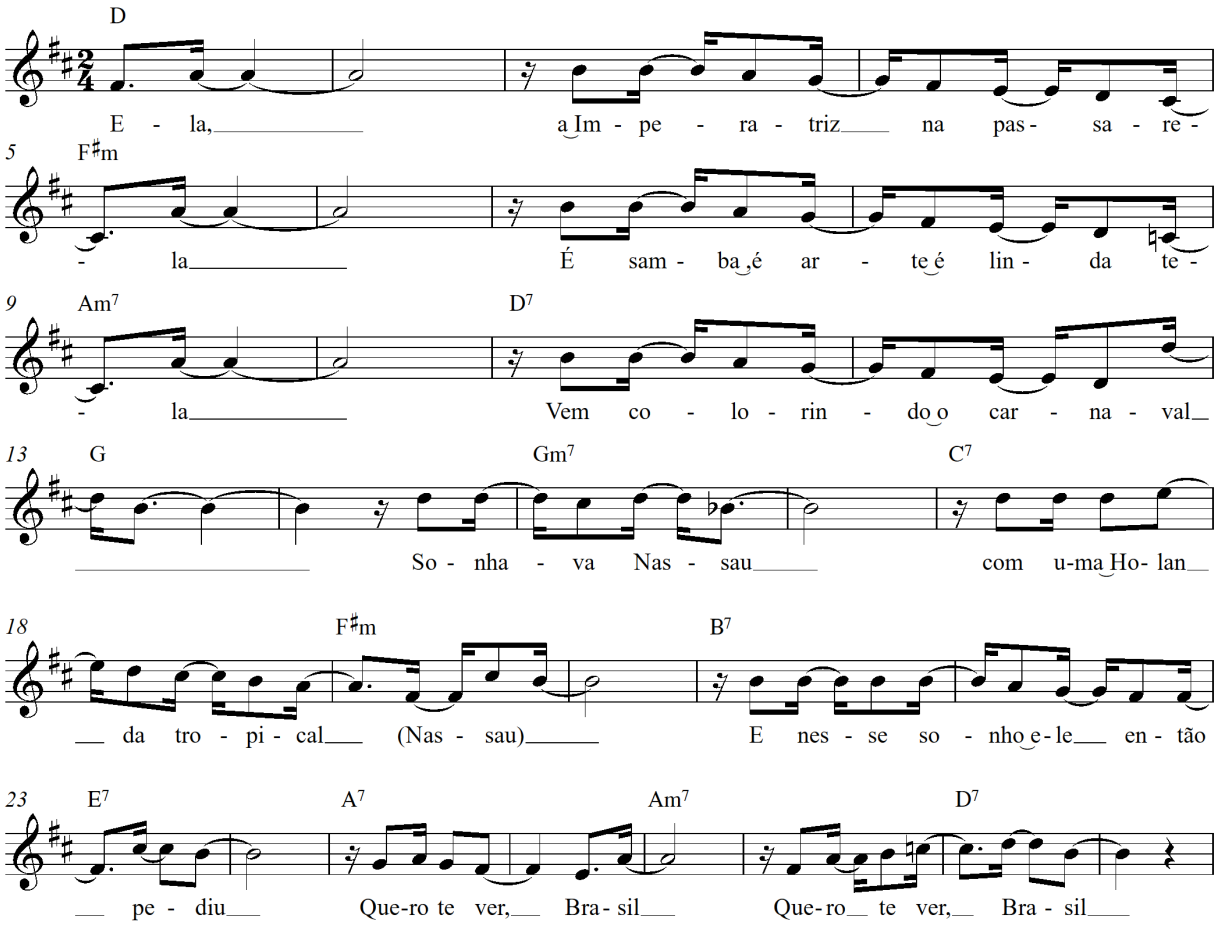
Tendo como modelo os chamados "sambas-lençóis" da década de 1960, marcados pela utilização de longas letras que contavam em detalhes o enredo proposto pela escola, a parceria compôs uma obra extensa na qual a primeira referência à Princesa Leopoldina, a homenageada do enredo, só aparece a partir do compasso 31 (Ex. 8):



Ex. 8: Compassos iniciais de *Imperatriz Leopoldinense honrosamente apresenta: Leopoldina, a Imperatriz do Brasil* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 1996).

[19] Abertura de um texto de maneira rebuscada ou vaga, sem ir direto ao assunto principal.

No ano de 1999, a parceria voltaria a ganhar a disputa de sambas na Imperatriz Leopoldinense. Através da utilização de notas longas e um ritmo harmônico alargado, *Brasil, mostra a sua cara em... Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae* trazia como marca um lirismo raramente encontrado nos sambas de sua época. Medrado revela que, por conta disso, chegou a ouvir críticas de que "isso não é samba-enredo, isso é samba de meio de ano" (MEDRADO, 2009) (Ex. 9).



Ex. 9: Compassos iniciais de *Brasil mostra a sua cara em... Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae* (Imperatriz Leopoldinense, 1999).

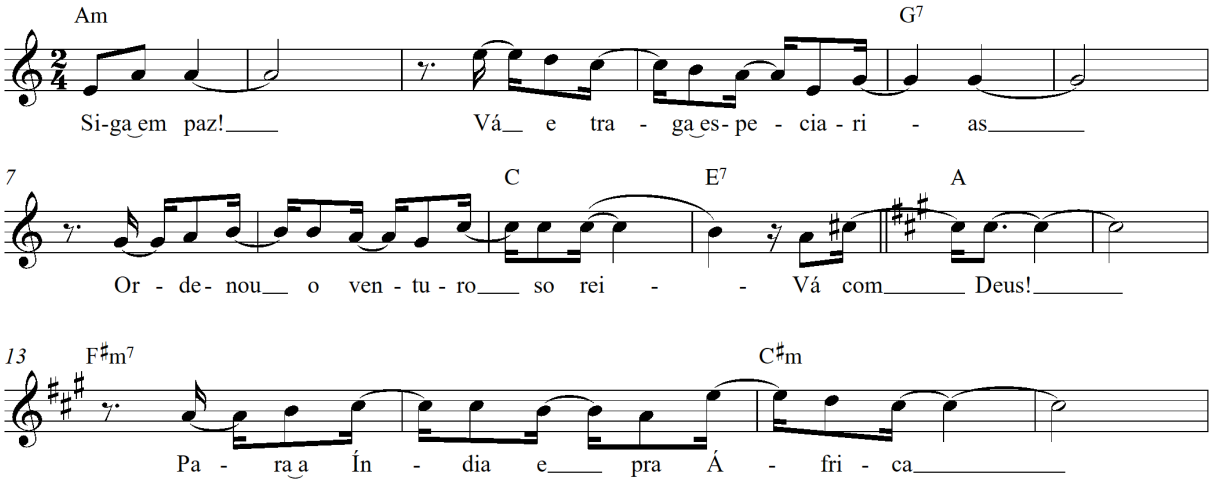
Ter um samba escolhido por uma escola para ser apresentado em desfile é um privilégio que poucos compositores podem desfrutar; ver, então, sua escola de coração se sagrar campeã com uma obra de sua autoria representa um feito ainda mais notável. Nos dois anos em que os sambas da parceria foram escolhidos para representar a Imperatriz Leopoldinense (1995 e 1999), a escola foi a campeã do carnaval. Portanto, antes da composição de *Um mouro no quilombo* a parceria já havia atingido o ápice da carreira de compositor de escola de samba.

No ano 2000 os compositores sofreram sua derrota mais dolorosa. Considerado um de seus mais bonitos sambas, *Quem descobriu o Brasil foi Seu Cabral, no dia 22 de abril, dois meses*

depois do Carnaval (também conhecido como *Siga em paz*) foi eliminado na final em uma disputa traumática[20]:

> Nesse ano a gente estava empolgado. As pessoas falavam pra gente: "Vocês não podem perder". [...] Foi a melhor época do Anderson Paz [principal intérprete dos sambas da parceria]. Ele estava com gás, fazendo escola de canto, ele deu um show. Foi emocionante. As pessoas lembram até hoje desse samba. Um dia eu estava na Vila Isabel e um cara me disse: "Eu te conheço, mas você não me conhece. Eu ouvi seu samba em 2000 e seria Estandarte de Ouro". Outro dia na final do Simpatia[21], um cara que eu também não conhecia chegou até mim e disse: "Eu estava na final do samba de 2000". E disse a mesma coisa: "Vocês seriam Estandarte de Ouro". Foi um samba que marcou. [...] Quando perdemos a final, eu chorava, fiquei deprimido. Foi a única vez que eu me deprimi por derrota, porque eu sabia que para a nossa história como compositores era importante aquela vitória, porque a gente já começava a ser identificado como compositores de sambas difíceis (MEDRADO, 2009).

Siga em paz já era marcado pela busca de novas possibilidades harmônicas. Um exemplo disso é a modulação da tonalidade menor para a homônima maior logo nos primeiros compassos do samba, o que causaria uma "surpresa" no ouvinte, conforme Kleber Rodrigues me revelou em conversa informal (Ex. 10):



Ex. 10: Compassos iniciais de *Quem descobriu o Brasil foi Seu Cabral, no dia 22 de abril, dois meses depois do Carnaval* (*Siga em paz)* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2000).

[20] No documentário *Imperatriz do Carnaval* (direção de Medeiros Schultz), que trata da confecção do carnaval da Imperatriz Leopoldinense para o ano de 2000, é possível acompanhar o percurso desse samba desde a sua composição até a performance na final da disputa de samba-enredo.
[21] Simpatia é Quase Amor, um dos blocos mais tradicionais da Zona Sul do Rio de Janeiro.

No entanto, podemos dizer que as inovações melódico-harmônicas que caracterizariam os sambas da parceria só apareceriam nos anos seguintes à composição de *Um mouro no quilombo*.

Década de 2000

Ressentidos com a derrota de *Siga em paz,* os compositores passaram a buscar oportunidades de emplacar sambas em outras escolas[22]. Medrado comenta esse período:

> Com a derrota do samba de 2000, a gente saiu mesmo da escola. [...] Quando a gente assina os sambas fora da Imperatriz, é porque a gente estava fora. [...] A gente acabou retornando, mas passamos a ter um braço em outras escolas, como Vila Isabel, Salgueiro e Mangueira. Kleber concorreu na União da Ilha também (MEDRADO, 2009).

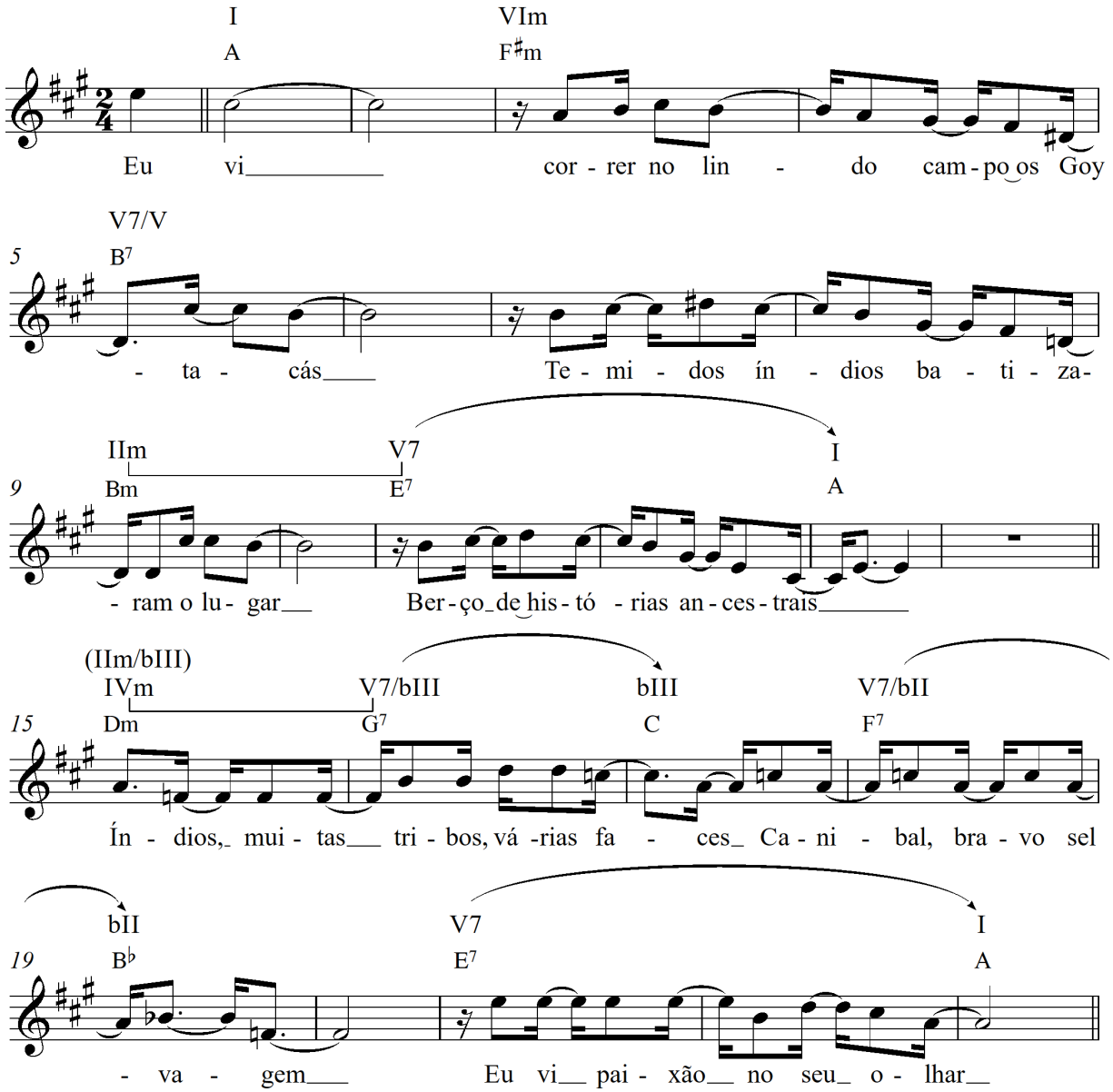
Já tratei das estruturas inovadoras de *Um mouro no quilombo*. Olhando em retrospecto, esse samba parece ter sido um "divisor de águas" para a própria parceria, já que a partir dele praticamente todos os seus sambas trariam procedimentos de composição incomuns no gênero. Kleber diz:

> Nós queríamos fazer melodias diferenciadas e a partir daí fizemos isso cada vez mais. Pelo menos no meu caso, que era mais focado na melodia, foi uma atitude de propósito. Eu não gostava da melodia comum e aí queria fazer diferente mesmo (RODRIGUES, 2012).

O primeiro samba pós-Tuiuti foi *Goytacazes... Tupi or not Tupi in a South American Way* (Eduardo Medrado, Kleber Rodrigues, João Estevam e Marcinho). Composta para o carnaval da Imperatriz de 2002, a obra pode ser considerada o próprio manifesto da parceria, que define o seu projeto no refrão central: "Sambista moderno eu sou, quero um verso original...".

Os quatorze primeiros compassos da composição se mantêm estáveis na tonalidade de Lá maior. Entretanto, no compasso 15 tem início uma progressão harmônica por quintas justas que ultrapassa os limites diatônicos da tonalidade maior através da utilização de acordes de empréstimo modal (Dm – G7 – C – F7 – B♭). A retomada do I grau só é feita no compasso 23 (Ex. 11):

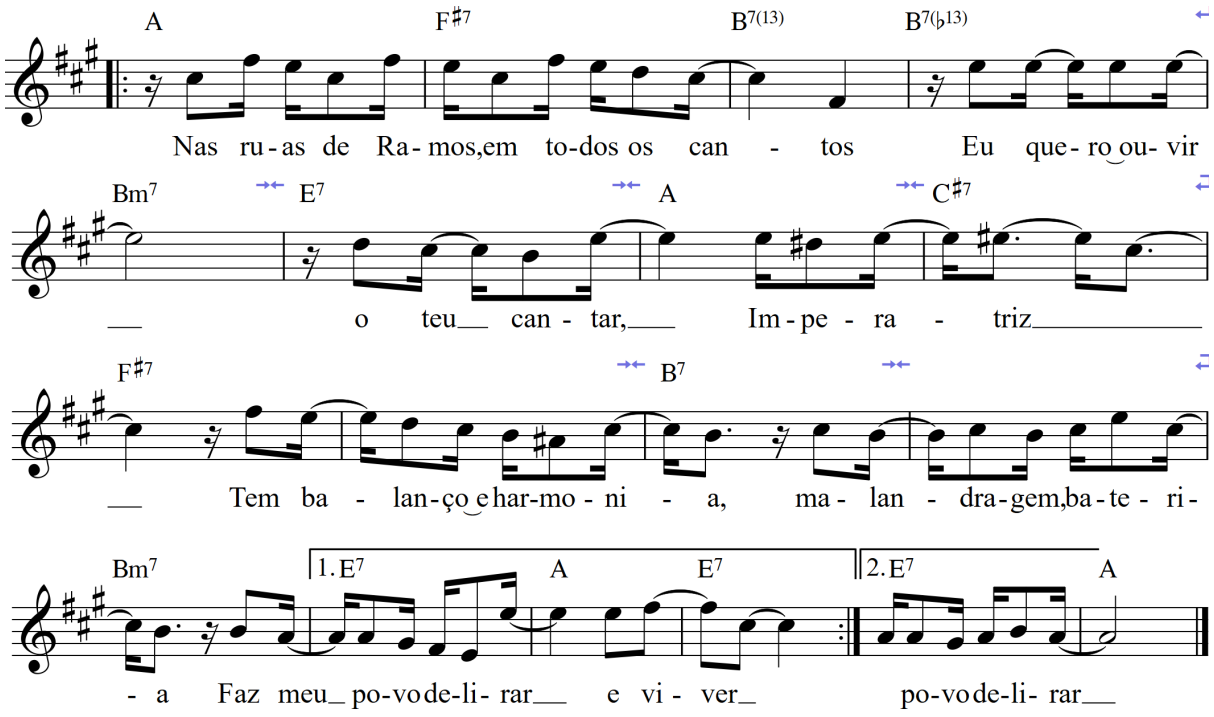
[22] Atualmente, a maioria das escolas de samba admite que indivíduos não pertencentes à sua ala de compositores participem da disputa de sambas-enredo. Um bom relato do quão rigoroso era o processo de entrada para uma ala de compositores na década de 1970 pode ser encontrado no estudo de Maria Julia Goldwasser sobre a Estação Primeira de Mangueira, *O Palácio do Samba* (GOLDWASSER, 1975).



Ex. 11: Compassos iniciais de *Goytacazes... Tupi or not Tupi in a South American Way* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2002).

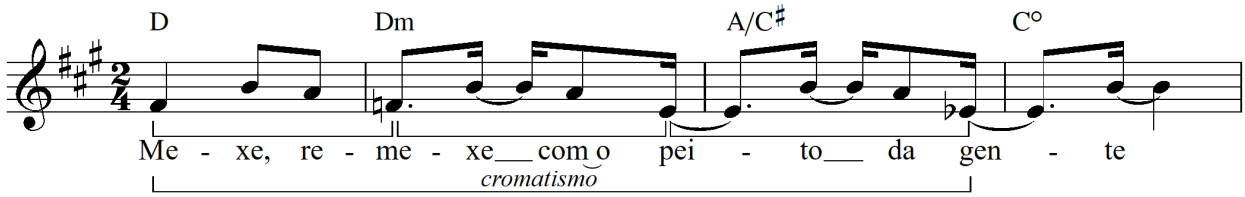
A importância desse samba para a parceria pode ser atestada pela utilização de seu refrão principal (Ex. 12) como "alusivo"[23] em quase todas as gravações posteriores da parceria para as disputas na Imperatriz Leopoldinense. Conforme pude observar pessoalmente nas eliminatórias para o carnaval de 2016, o alusivo precedia o canto do samba-enredo composto para aquele ano tanto nos ensaios que ocorriam antes da apresentação, nas imediações da Imperatriz Leopoldinense, quanto na performance "oficial" para a disputa, já no interior da quadra. Segundo Medrado, sua parceria é a única a ser reconhecida por um alusivo próprio.

[23] Citação a um samba antigo da escola ou a um trecho da melodia do samba que será apresentado, geralmente com andamento mais lento e uma interpretação vocal mais lírica.



Ex. 12: Refrão principal de *Goytacazes... Tupi or not Tupi in a South American Way* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2002).

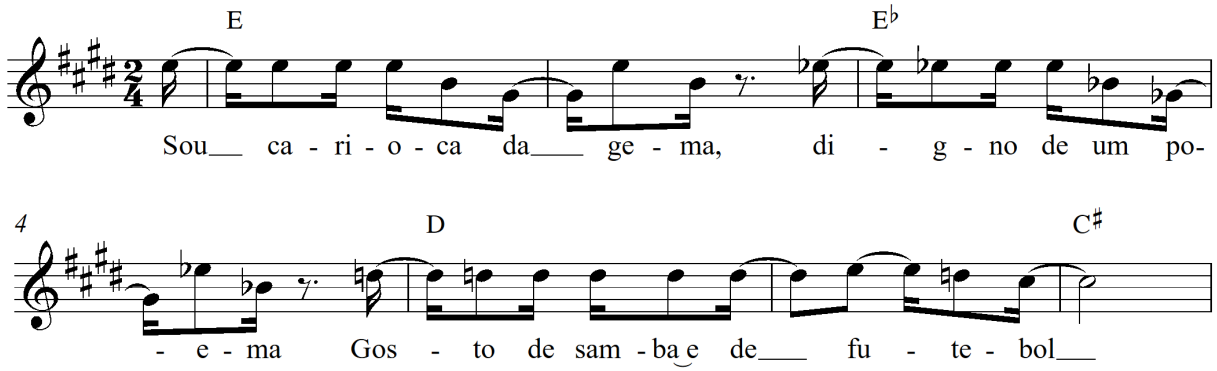
Ao longo da década de 2000, o cromatismo seria um elemento bastante presente nos sambas da parceria. É possível encontrá-lo na segunda parte de *Goytacazes* (Ex. 13):



Ex. 13: Cromatismo em *Goytacazes... Tupi or not Tupi in a South American Way* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2002).

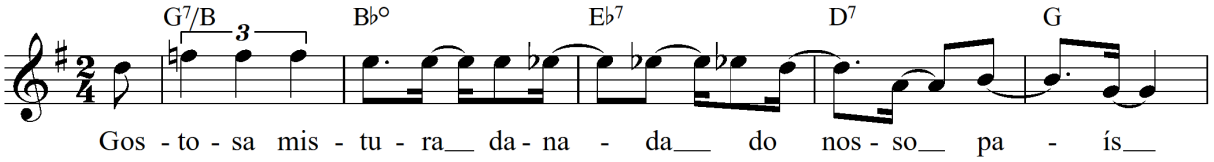
No samba composto para concorrer no Salgueiro no ano seguinte, *Salgueiro, minha paixão, minha raiz - 50 anos de glória* (Eduardo Medrado, João Estevam, Marcinho, Duda Ferreira), a progressão harmônica do refrão principal é constituída por uma sequência cromática de acordes maiores perfeitos (E – E♭ – D – C♯), procedimento que se assemelha àquele utilizado em *Um mouro no quilombo*. Na linha melódica, a combinação entre cromatismo e arpejos, de canto relativamente difícil, parece contrariar a função geralmente atribuída ao refrão principal de ser,

conforme me explicou o compositor Gusttavo Clarão[24], "a parte que deve marcar para cair na boca do povo" (CLARÃO, 2009) (Ex. 14).



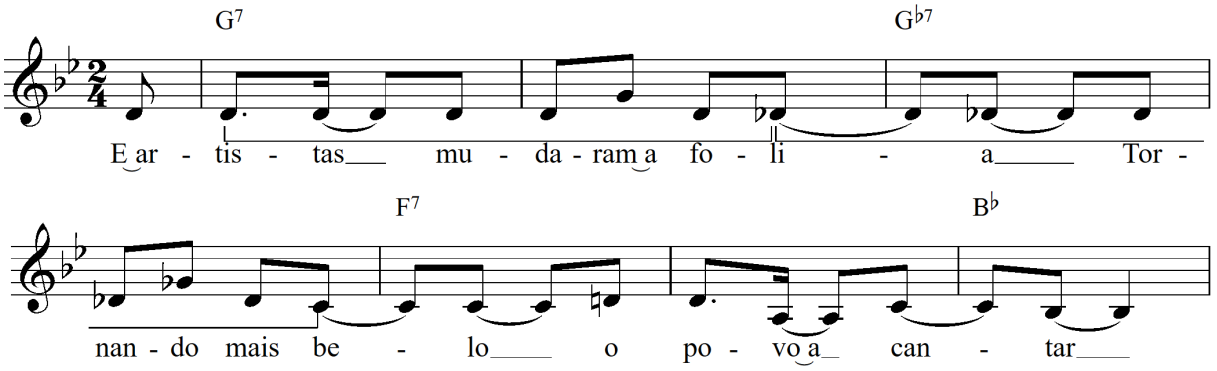
Ex. 14: Cromatismo em *Salgueiro, minha paixão, minha raiz – 50 anos de glória* (concorrente, Salgueiro, 2003).

Frases cromáticas ainda podem ser vistas no samba concorrente para a Imperatriz de 2007, *Teresinhaaa, uhuhuuu!!! Vocês querem bacalhau?* (Eduardo Medrado, Kleber Rodrigues, Diego Moura, Seu Nelson) (Ex. 15):



Ex. 15: Cromatismo em *Teresinhaaa, uhuhuuu!!! Vocês querem bacalhau?* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2007).

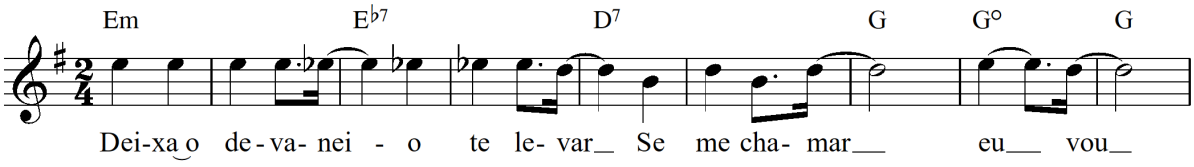
No samba para a Vila Isabel (com Mart'nália e Agrião), no Carnaval de 2009 (Ex. 16):



Ex. 16: Cromatismo em *Neste palco da folia, minha Vila anuncia: Theatro Municipal, a centenária maravilha* (concorrente, Vila Isabel, 2009).

[24] Gusttavo Clarão é um dos mais reconhecidos compositores de samba-enredo do Rio de Janeiro, tendo vencido disputas da Estácio de Sá (1989, 2010), Unidos do Viradouro (1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2005, 2007) e Mangueira (2009).

E no samba concorrente para o Carnaval de 2009 da União da Ilha, *Viajar é preciso - viagens extraordinárias através de mundos conhecidos e desconhecidos* (Kleber Rodrigues, Almir da Ilha, João Brizola, Aurinho da Ilha)[25] (Ex. 17):



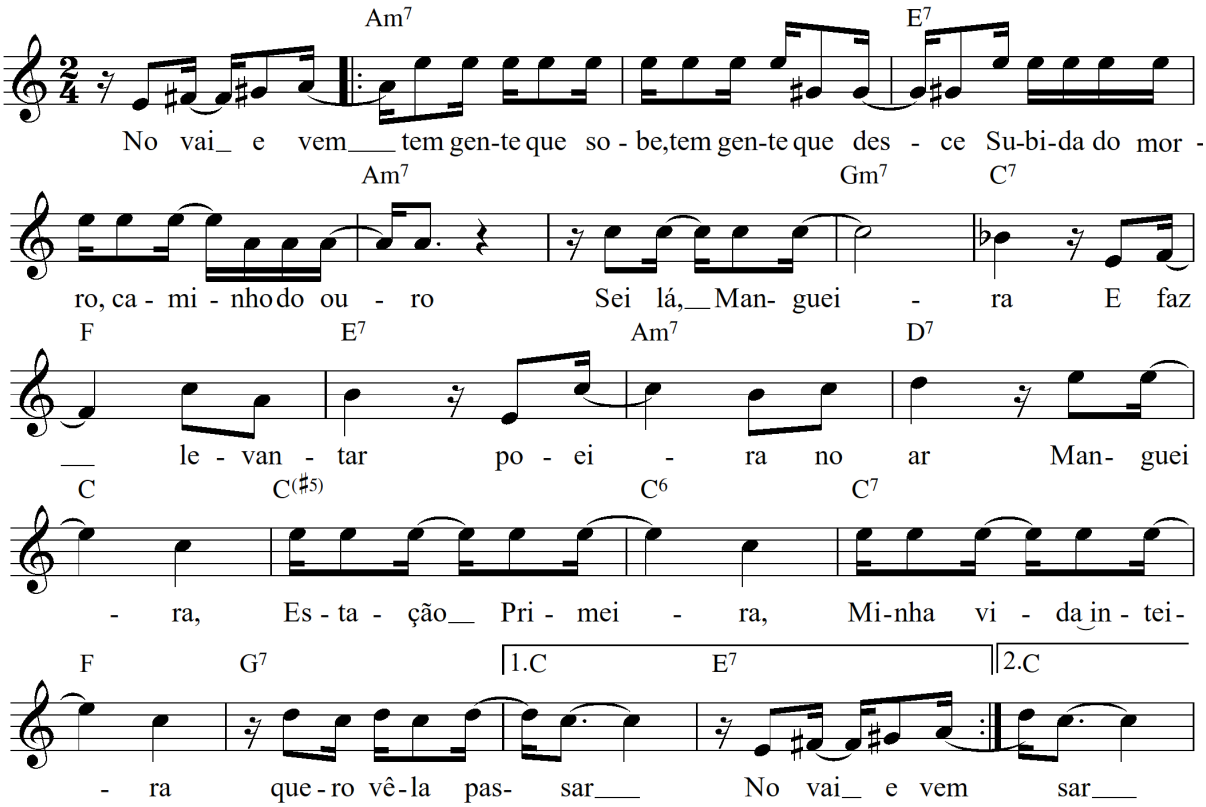
Ex. 17: Cromatismo em *Viajar é preciso – viagens extraordinárias através de mundos conhecidos e desconhecidos* (concorrente, União da Ilha, 2009).

A ida para o Salgueiro não resolveu os problemas que os sambas da parceria enfrentavam na Imperatriz Leopoldinense. Eduardo Medrado conta um episódio daquela disputa:

> Um dia o João Estevam me liga dizendo: "Edu, vem pro Salgueiro correndo. O carnavalesco [Renato Lage] está em frente à ala de compositores toda e pediu pra mudar o nosso samba". Soube depois que o Renato disse ao Duda [parceiro naquele ano]: "Eu gostei desse samba, mas ele é grande. Eu quero que corte". Aí ele tirou uma parte inteira do samba, que eu achava linda (MEDRADO, 2009).

Em 2004, a parceria (Eduardo Medrado, Kleber Rodrigues, João Estevam e Marcio de Almeida) tentou a sorte na Mangueira, mas não obteve sucesso. Kleber se lembra desse samba: "O refrão final era longo, imenso. A gente fazia uma alusão a um samba do Paulinho da Viola [*Sei lá, Mangueira*]. Já pensou se a Mangueira saísse com um samba desses?" (RODRIGUES, 2012) (Ex. 18).

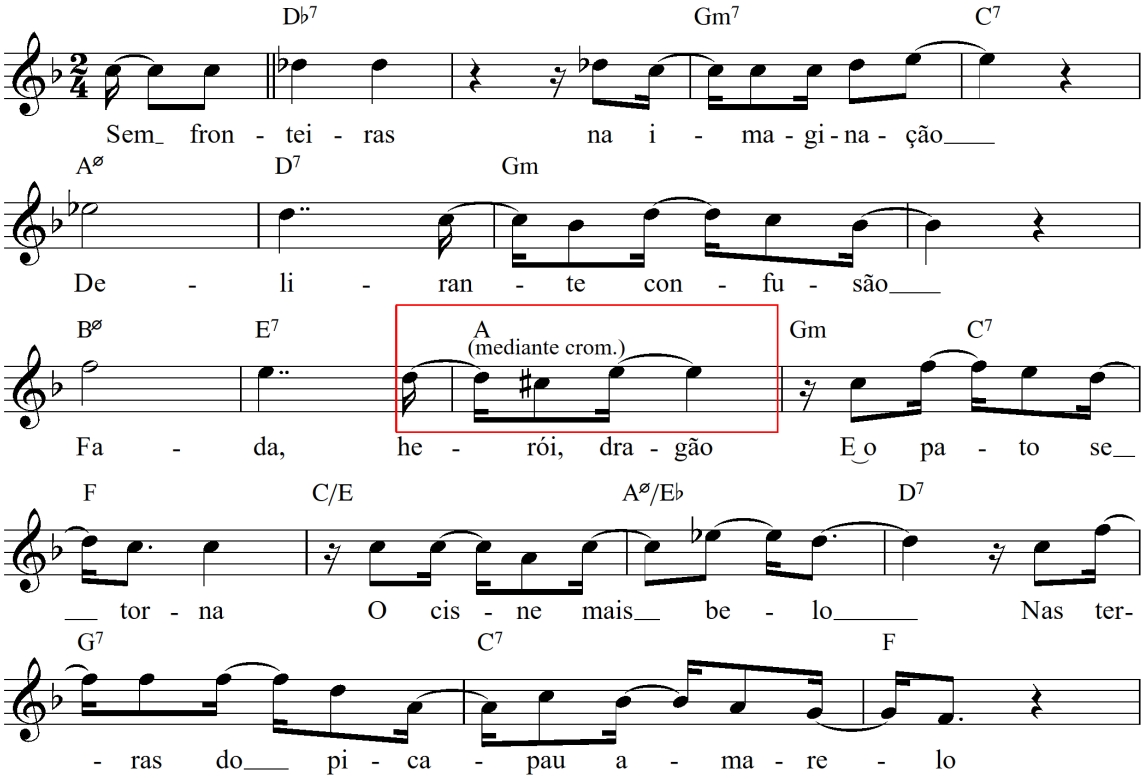
[25] Esse é o único dos sambas citados que não contou com Eduardo Medrado no processo de composição. O cromatismo pode ser, portanto, uma das marcas do estilo de composição de Kleber Rodrigues.



Ex. 18: Refrão principal de *Mangueira redescobre a Estrada Real...* (concorrente, Mangueira, 2004).

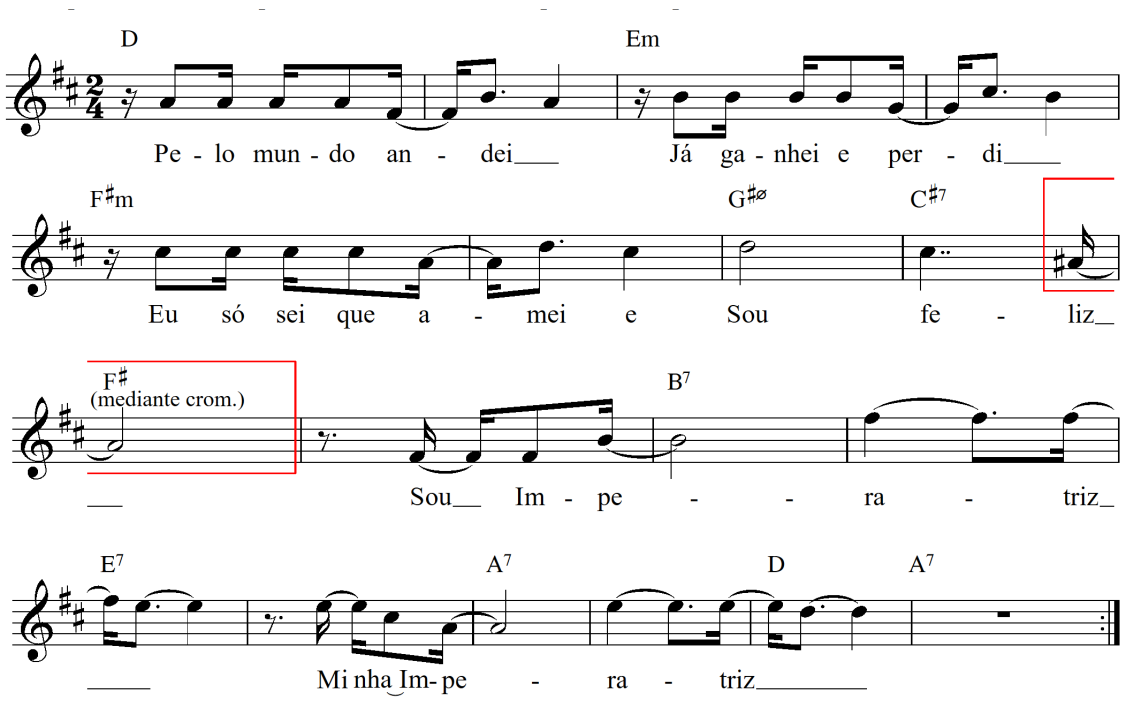
Os anos seguintes são marcados pelo retorno da parceria à sua escola de origem e pela utilização de um vocabulário harmônico cada vez mais expandido. Na segunda parte do samba concorrente para o carnaval de 2005 (*Uma delirante confusão fabulística*, de Eduardo Medrado, Kleber Rodrigues, João Estevam, César Som Livre, André Bonatte) é possível perceber uma breve polarização na mediante cromática[26], marcada em vermelho (Ex. 19). Sua classificação como tal decorre do fato de que o acorde de Lá maior (A) não está agindo como dominante do VIm, e sim como um ponto de chegada.

[26] "Duas tríades ou tonalidades estão em relação cromática mediante se forem de mesma natureza (maior ou menor) e se suas fundamentais estiverem separadas por uma terça maior ou menor" (KOSTKA, 2006: 3). Uma excelente discussão sobre a utilização da mediante no repertório brasileiro pode ser encontrada em Freitas (2017).



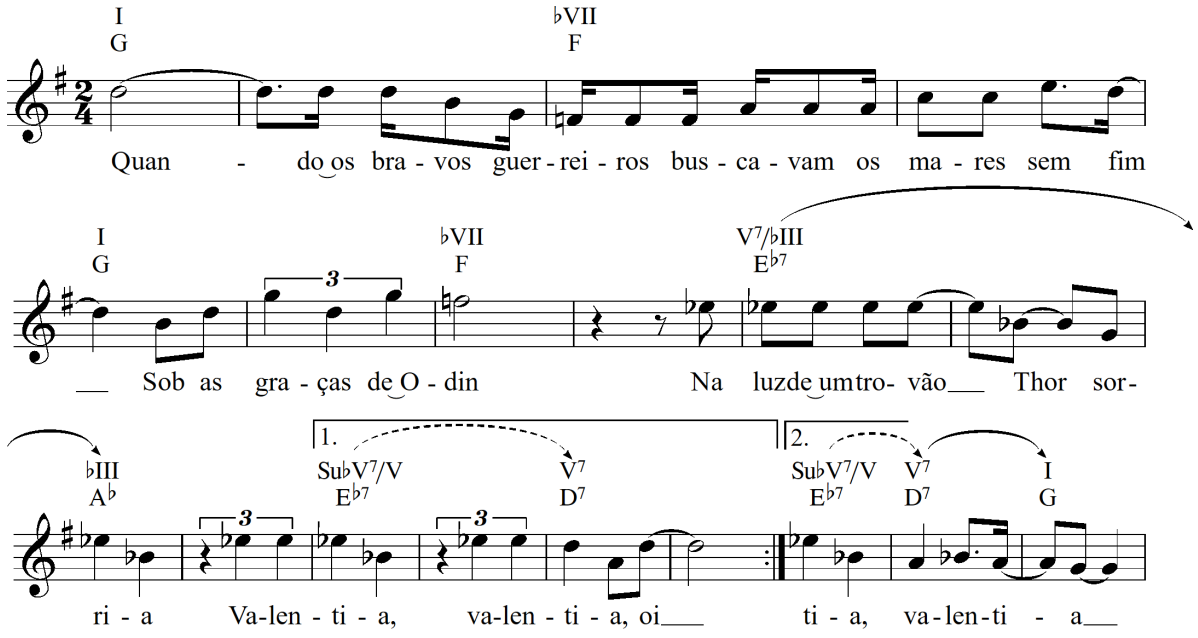
Ex. 19: Mediante cromática em *Uma delirante confusão fabulística* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2005).

O mesmo procedimento aparece no samba de 2006, *Um por todos e todos por um* (Eduardo Medrado, João Estevam, César Som Livre e André Bonatte), também composto para a Imperatriz (Ex. 20).



Ex. 20: Mediante cromática em *Um por todos e todos por um* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2006).

No samba do ano seguinte, *Teresinhaaa, uhuhuuu!!! Vocês querem bacalhau?* (Eduardo Medrado, Kleber Rodrigues, Diego Moura e Seu Nelson), a progressão dos oito primeiros compassos do refrão central gira em torno dos graus I (G) e ♭VII (F), gerando uma sonoridade modal (mixolídio) incomum no gênero. Nos compassos seguintes o acorde de E♭7 atua tanto como dominante para o acorde de A♭ (♭II, tomado de empréstimo do modo de sol frígio) quanto como Sub V7 do acorde de D7, que se encarregará do retorno ao I[27] (Ex. 21).

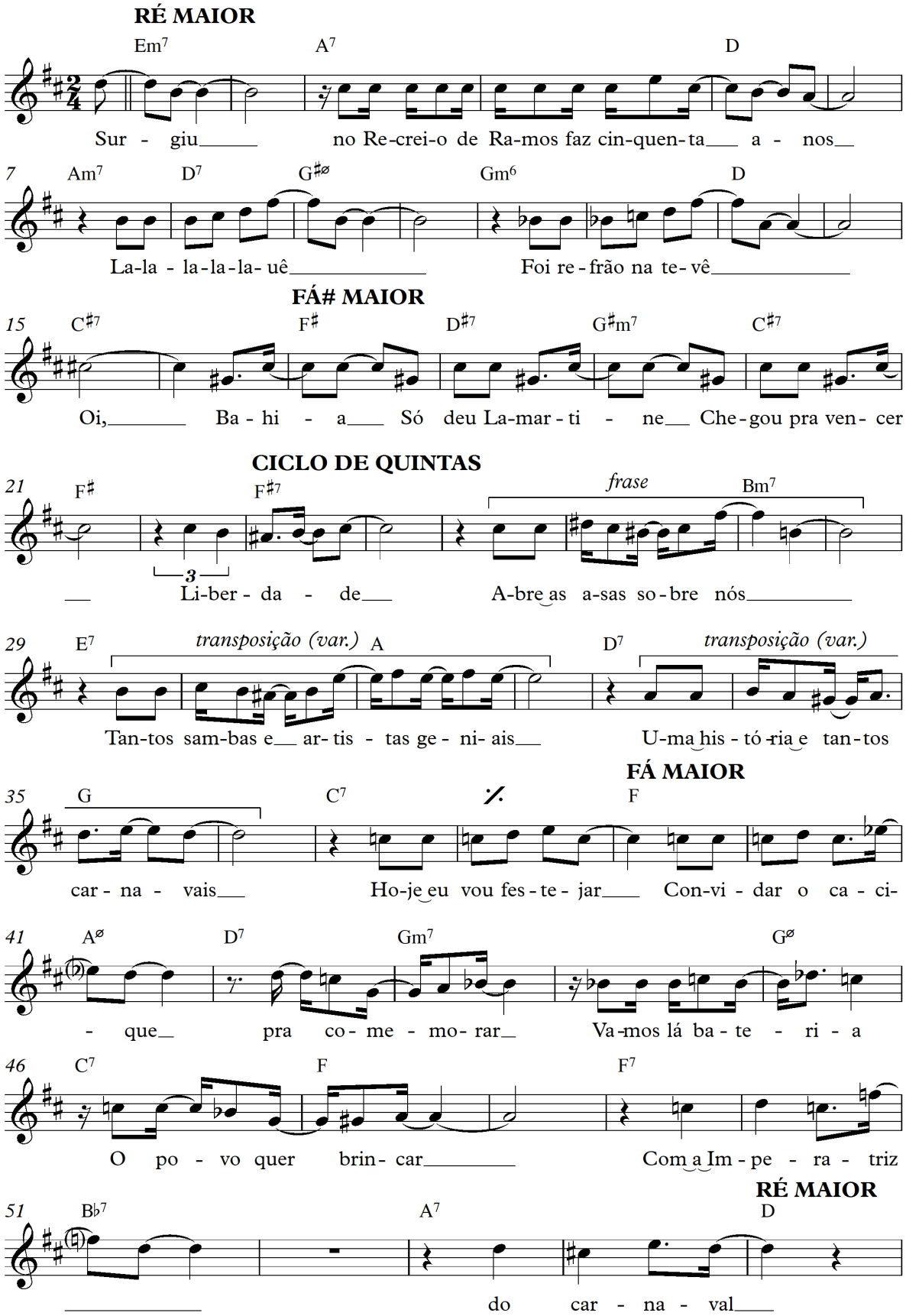


Ex. 21: Modalismo em *Teresinhaaa, uhuhuuu!!! Vocês querem bacalhau?* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2007).

Já na segunda parte de *Imperatriz... só quer mostrar que faz samba também!* (João Estevam, César Som Livre, Marcinho e Toninho da Ilha)[28], de 2009, podem ser ouvidas as tonalidades de Ré maior, que inicia a seção, e sua mediante, Fá♯ maior (comp. 17). A partir do compasso 23, entretanto, tem início um longo trecho no qual é difícil afirmar com segurança qual é a tonalidade empregada. O que ocorre é uma transposição, com ligeiras variações, de uma frase melódica de acordo com uma marcha harmônica por quintas (F♯7 – Bm7 – E7 – A – D7 – G – C7) que somente é encerrada a partir do compasso 36, quando é possível notar uma estabilização na tonalidade de Fá maior. A tonalidade original (Ré maior) somente será retomada definitivamente no compasso 55 (Ex. 22).

[27] Além do modalismo aqui apontado, o leitor pode encontrar um panorama das diferentes interpretações para os acordes ♭II e ♭VII em Freitas (2010: 90-95).

[28] Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues não assinaram o samba porque estavam concorrendo na Unidos de Vila Isabel.



Ex. 22: Modulações em *Imperatriz... só quer mostrar que faz samba também!* (concorrente, Imperatriz Leopoldinense, 2009).

Poder-se-ia que tais procedimentos são usuais em certos estilos de música popular, como a bossa-nova. Entretanto, é importante frisar que, no universo das escolas de samba, a estética composicional da parceria é largamente percebida como inovadora. Portanto, como apontam Ruskin e Rice, "a questão da excepcionalidade pode ser uma questão de escala. À distância, um indivíduo [...] pode parecer comum, mas uma compreensão mais profunda de seu estilo musical e papel na comunidade pode revelar sua excepcionalidade"[29] (RUSKIN; RICE, 2012: 304, tradução nossa).

É importante ressaltar que, apesar da complexidade de suas obras, Kleber não teve educação musical formal: "Faço uso do violão e do cavaquinho de maneira intuitiva, sem conhecimentos aprofundados de música" (RODRIGUES, 2009). Questionado sobre seu processo criativo, Kleber atribui grande importância à intuição e à falta de conhecimentos técnicos sobre música: "Se tem alguma melodia estranha, é por causa da ignorância melódica. É por não saber mesmo. Se a gente soubesse mais, talvez pudéssemos compor mais *corretamente*" (RODRIGUES, 2012, grifo nosso). Por outro lado, salienta que existe em seus sambas um intenso de trabalho de elaboração do material musical:

> Eu entendo que o samba-enredo é laboratório puro, você tem que ficar buscando coisas diferentes, formas melódicas. Portanto, eu não vejo como algo inspirado, embora isso possa acontecer também. [...] Se a ideia [melódica] não for muito boa a gente abandona. Não faz, não segue com ela. A gente abandona, até que venha uma, pode ser no meio, no início, no final, em qualquer ponto do samba, e a gente parte dali. Mas nunca é a primeira ideia, a não ser que a gente encontre uma muito boa (RODRIGUES, 2012).

A obra e seu tempo

A aposta da parceria em um projeto estético diferenciado tem custado caro: desde *Um mouro no quilombo* até o ano da escrita deste artigo, os compositores nunca mais conseguiram vencer uma disputa de samba-enredo. E embora tenha sido considerado por alguns sambistas como um "divisor de águas", o samba do Paraíso do Tuiuti acabou por não mudar o panorama da música das escolas de samba, permanecendo isolado no rol dos sambas já apresentados na Sapucaí.

Para Medrado, os compositores atuais se tornaram reféns de um modelo padrão de samba-enredo:

> Eu costumo dizer que temos ainda grandes compositores nas escolas de samba (muitos já as abandonaram, é verdade) e que poderiam estar produzindo obras de qualidade superior. Mas boa parte desses autores ficaram reféns dessa "camisa de força monocórdica", sabendo que fugir desse padrão de composição os deixaria fora de quaisquer chances nas disputas nas escolas. (MEDRADO, 2008).

[29] "The question of exceptionality may also be a question of scale. From a distance, an individual […] may appear as typical, but a deeper understanding of his musical style and role in the community reveals his exceptionality" (RUSKIN; RICE, 2012: 304).

Kleber Rodrigues pensa da mesma maneira:

> Trabalhamos com fortes doses de exigências para não cairmos no lugar comum. O lugar comum que nos referimos é o modelo único de melodia atualmente utilizado, um copiando o outro, e de forma [ainda] mais acentuada no que tange aos refrões. Isso vem confundindo os nossos carnavais. [...] Abriram-se espaços para todos, o que é bom, entretanto a vaidade de ser compositor trouxe ao cenário do samba gente que nunca viveu a criação musical, e agora incentivados por esse modelo único de melodia se sentiram encorajados a fazê-lo. [...] Também o fato das competições nas quadras passarem a ser alavancadas por gastos elevados, [fez com que] mais ainda o poder de criação fosse substituído pelo poder econômico, ou seja, em muitas parcerias o cara da grana passou a ser a voz mais forte na construção do samba. Em resumo, como diz meu parceiro Eduardo Medrado, o esmero, o uso de melodias diferenciadas, passaram a ser singularidades que as escolas entendem como erros [...]. [Estas acabaram] jogando para baixo o gosto popular, institucionalizando padrões empobrecidos de linhas melódicas (RODRIGUES, 2009).

As constantes derrotas nas disputas de samba-enredo nos últimos anos revelam um nítido descompasso entre a estética composicional da parceria e o conceito do que seria um bom samba-enredo defendido por quem decide - diretorias, carnavalescos - quais sambas irão para a avenida[30]. Medrado nos conta sobre a maneira como suas composições são recebidas:

> O que mais ouvimos é que fazemos "obras belíssimas, mas difíceis", ou que fazemos "sambas lindos, mas que não servem para os desfiles", etc. Ou seja, somos emparedados por uma série de preconceitos que visam a justificar o fato de que a qualidade melódica e poética dos sambas está sendo colocada em segundo plano (MEDRADO, 2008).

A experimentação que caracteriza os seus sambas não deve ser confundida com um descompromisso com as disputas de samba-enredo. Eduardo Medrado esclarece que "nós já tivemos sambas que quase resultaram na quebra do padrão formal [de duas estrofes e dois refrões]. A manutenção dessa forma, pra gente, ainda é necessária, porque seria mais complicado ainda [vencer a disputa de sambas-enredo]" (MEDRADO, 2009). Kleber Rodrigues completa: "Ganhar a gente sempre quis, mas a gente nunca abdicou do nosso estilo para conseguirmos isso. Queremos ganhar, mas nunca com o lugar-comum" (RODRIGUES, 2012).

Embora a parceria se orgulhe de ter uma "identidade de estilo", Medrado não esconde os problemas relacionados à manutenção de um projeto estético de vanguarda:

[30] É evidente que a história das escolas de samba já ocorreram outras tentativas de expandir os limites do samba-enredo. Os sambas de Martinho da Vila para a Unidos de Vila Isabel são exemplos notáveis e, mais recentemente, a parceria encabeçada por Felipe Filósofo na Acadêmicos do Sossego tem proposto novas soluções principalmente no plano poético, ao fazer sambas sem rimas, sem verbos ou em forma de diálogo. De qualquer forma, tanto os sambas de Martinho da Vila quanto de Felipe Filósofo foram aceitos pelas suas respectivas escolas e apresentados na avenida, o que não é o caso das obras de Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues.

> A gente fica sempre nesse dilema, vamos fazer mais simples ou não [...]. As pessoas falam: "Vocês já chegaram naquele meio termo [entre inovação e tradição], é bonito. O *Jegue* é bonito, não precisa mais do que isso, *Brasil mostra a sua cara* é bonito, *Siga em paz* era lindo, podia ter ganhado. Porque vocês estão fazendo essa doideira?". A gente está indo por um caminho... eu não sei nem como explicar isso. Eu perdi um pouco a mão do que seria mais simples, tanto eu quanto o Kleber. A gente termina um samba e fala: "agora está bem simples". E as pessoas acham que não. Na boa, eu gostaria de recuperar o caminho do meio-termo. Em algum momento a gente perdeu essa mão (MEDRADO, 2009).

A descrição que ofereço a seguir do processo de gravação e performance do samba-enredo composto para o carnaval de 2016 da Imperatriz Leopoldinense, assinado por Eduardo Medrado, João Estevam, Marcelo Lemos, Cristiano Accioli e Zé Lemos[31], pode dizer muito sobre a posição ocupada pela parceria no universo do carnaval contemporâneo[32].

O primeiro personagem de fora da parceria a ter ouvido a composição foi Anderson Paz, o intérprete mais constante de seus sambas. De acordo com Kleber Rodrigues, "Anderson é o cantor que melhor interpreta os nossos sambas. Sua voz não é grave em demasia e por isso possui o timbre certo para as modulações mais extremas e elaboradas" (RODRIGUES, 2009). No momento de aprendizagem do samba pelo cantor, adaptações ainda podem ser feitas: "Nossa amizade com o Anderson permite que ele opine sobre a letra e melodia, direito que ele exerce constantemente. Aliás, ele é o nosso primeiro crítico" (RODRIGUES, 2009).

Em julho de 2015, tive a oportunidade de presenciar a gravação desse samba[33]. Como nenhuma partitura ou cifra foi levada para o estúdio, a composição foi transmitida de maneira oral para o cavaquinista Ronaldo Linguinha e seu filho, o violonista Raphael Souza, que verificavam a correta adequação entre melodia e harmonia e anotavam as cifras em uma folha de papel pautado. No delicado processo de aprendizado, certos trechos da melodia precisavam ser repetidos muitas vezes. Quando, entre uma repetição e outra, a melodia parecia tender para uma alteração ou mesmo uma simplificação, Kleber Rodrigues prontamente frisava a versão original.

O coro de apoio era formado pelos cantores Braguinha, Helô Mouzer, Dilma Oliveira, além do próprio autor deste artigo. O fato de eu ter participado da gravação foi decisivo para um melhor entendimento das questões que envolvem a recepção de um samba da parceria. Como afirma Julian Gerstin,

[31] Mais uma vez o nome de Kleber Rodrigues não foi listado por conta da possibilidade de ele concorrer na União da Ilha.

[32] As parcerias de samba-enredo costumam gravar seus sambas para a disputa e disponibilizá-los em sites especializados de carnaval. A partir do número de audições e das opiniões deixadas pelos visitantes na seção de comentários, é possível ter uma ideia do sucesso do samba entre os aficionados pelo gênero. É difícil dimensionar a influência da internet nas atuais disputas de samba-enredo, mas é certo que a eliminação de um samba de sucesso é acompanhado de intensa indignação nas redes sociais.

[33] A gravação foi realizada no estúdio Making of, Ilha do Governador (Rio de Janeiro), no dia 16 de julho de 2015.

> [...] etnomusicólogos que participam da performance aprendem não apenas música, mas também como negociar relações musicais. À medida que participam de tais relações, eles integram e ajudam a criar o consenso das avaliações estéticas existentes em cenas musicais específicas[34] (GERSTIN, 1998: 407, tradução nossa).

Na gravação do samba pelo coro, pude testemunhar o estranhamento inicial de alguns dos cantores com a complexidade da melodia, que precisava ser gravada pouco a pouco, a cada dois ou três versos. Entretanto, a cada trecho assimilado, seus rostos se iluminavam e um vivo entusiasmo com a beleza da composição podia ser percebido. Obtive, assim, a confirmação de um fenômeno que Eduardo Medrado havia me revelado anos antes: "Nosso samba é inusual. O cara escuta uma vez e fala: 'o que é isso?'. Escuta uma segunda, terceira e na quarta vez ele está apaixonado" (MEDRADO, 2009).

A observação da performance do samba na quadra durante as eliminatórias revelou que a parceria tem de enfrentar questões que extrapolam as de ordem estética[35]. As disputas de samba-enredo costumam durar várias semanas e exigem grandes somas de dinheiro dos compositores, que têm de arcar, no mínimo, com os custos de intérpretes vocais e instrumentistas de corda (violão e/ou cavaquinho). As parcerias mais abastadas costumam bancar ingressos, comida e bebida para a torcida arregimentada, além de se valerem de faixas, bandeiras, balões e outros acessórios[36]. Tudo para fazer com que a apresentação do samba ganhe ares de desfile e impressione a comissão julgadora da escola.

Nesse ano, a parceria pôde arcar com os custos do intérprete Anderson Paz, do cantor de apoio Braguinha e do cavaquinista Marquinhos Silva, além da impressão de cópias da letra do samba e prensagem de CDs, que eram distribuídos pelo parceiro João Estevam ao público presente na apresentação. João explica que durante a disputa "muitos começam a emitir opiniões a respeito da complexidade das nossas obras, que tendem a agradar somente do meio da competição para o final" (ESTEVAM, 2009). O CD teria a função de ajudar o componente a decorar o samba mais facilmente.

Durante a apresentação do samba, a grande maioria do público se manteve distante do palco: a impressão que tive era de que a quadra estava vazia. Entretanto, na apresentação de uma parceria concorrente, composta por Zé Katimba, Adriano Ganso, Jorge do Finge, Moisés Santiago e Aldir Senna, a diferença era gritante: havia um número maior de cantores de apoio no palco; a torcida, bastante numerosa, tinha à sua disposição bandeiras e balões; e quatro máquinas de lançar confete, espalhadas em diferentes pontos da quadra, eram acionadas simultaneamente em determinados momentos do samba. Somando-se a isso o fato de Zé Katimba ser um dos baluartes da escola, tendo já ganhado a disputa de sambas em dez ocasiões, e de o samba liderar o ranking dos sambas concorrentes mais ouvidos neste ano do site *Carnavalesco*[37], com dezenas de

[34] "Ethnomusicologists who perform learn not just music, but how to negotiate musical relationships. As they enter into such relationships they also enter into, and help to create, the consensus of aesthetic evaluations existing in specific musical scenes" (GERSTIN, 1998: 407).
[35] A performance aqui descrita foi realizada no dia 26 de julho de 2015.
[36] Uma boa descrição desse processo pode ser encontrada no estudo de Cavalcanti sobre os bastidores do carnaval (1995: 79-125), embora a totalidade dos compositores com quem conversei afirme que os custos atuais da disputa atingiram níveis muito mais altos do que os praticados na década de 1990.
[37] <http://carnavalesco.com.br/noticia/ranking-os-dez-sambas-concorrentes-mais-ouvidos/13149>.

milhares de audições, obtém-se um samba imbatível, como foi comprovado pela sua vitória semanas depois.

As constantes derrotas fizeram com que Kleber Rodrigues pensasse em se afastar definitivamente das disputas de escolas de samba, como atesta o seu *Samba de despedida*:

> Silêncio em minhas madrugadas
> Meu samba se calou
> Melodia que morava em mim
> Partiu pra não voltar
> Como quem quis ficar, mas não ficou
> Se foi dizendo adeus, já que ninguém gostou
> Fui prolixo demais, talvez
> Ou conciso até, nem sei
> Abusei da harmonia
> O comum que eles queriam eu não fiz
> Não fui capaz de entender
> Que o samba-enredo hoje é óbvio
> Previsível, nada singular
> Melodias tão banais
> Refrões que se repetem nas agremiações
> Levadas tão iguais
> Se confundem nos nossos carnavais
>
> Assim os sambas passarão
> Inexoravelmente não se fixarão
> Como os de antigamente em tantas gerações
> Não serão cultura
> Se perderão no ar
> Desculpe, vou me retirar

No entanto, Kleber ainda não abdicou do prazer de compor com seu parceiro de longa data e o trabalho da dupla segue constante, sempre apoiado por admiradores[38]:

> Muitos observadores do samba e músicos enxergam algo de bom no nosso trabalho. Nas escolas isso também ocorre de forma flagrante, por esse motivo as competições fizeram surgir uma falange de opositores politicamente melhores situados que nos tiram prematuramente das disputas. Principalmente no campo político nossas fragilidades são totais, ou seja, em todas as escolas em que participamos dos certames entramos com a cara e a coragem. Não sei se estamos certos ou errados, mas não achamos bonito o trabalho de bastidores (RODRIGUES, 2009).

[38] Em mais de uma vez, pude testemunhar o prestígio possuído por Eduardo Medrado no meio das escolas de samba. Assim que um indivíduo reconhecia o compositor, não faltavam elogios à qualidade de suas composições.

Medrado conclui: "Essa é a nossa recompensa: saber que pessoas que a gente sabe que são boas reconhecem algum mérito no nosso trabalho" (MEDRADO, 2012).

Considerações finais

De acordo com a tipologia de Ruskin e Rice, os compositores estudados podem ser considerados "inovadores em uma tradição", na medida em que atuam como "agentes que movem a história de um estilo pela estrada temporal"[39] (RUSKIN; RICE, 2012: 304, tradução nossa). Os autores advertem, entretanto, que "o indivíduo excepcional não necessariamente está contra o consenso de uma cultura" e que a "inovação individual frequentemente encontra seu maior potencial expressivo na tradição compartilhada"[40] (RUSKIN; RICE, 2012: 304, tradução nossa).

Os processos que envolvem a construção de reputações em uma determinada cena musical são discutidos em detalhe por Julian Gerstin. O autor entende por reputação "as avaliações informais e consensuais pelas quais os intérpretes julgam a competência uns dos outros e se relacionam entre si em uma rede"[41] (GERSTIN, 1998: 387, tradução nossa). Mais do que uma avaliação feita por outros, uma reputação é estabelecida pelo discurso do próprio músico sobre si mesmo:

> Etnomusicólogos frequentemente escutam afirmações como "nós somos X, essa é a nossa música, e ela expressa nossa política". Em certo nível, tal afirmação pode ser mais ou menos factual. Em outro, ela é menos uma afirmação do que uma intenção: imagina-se uma comunidade [...] e invoca-se aliança a ela. Em ainda outro nível, a afirmação posiciona a pessoa que a profere em relação a outras com as quais ele ou ela compete. Ela desempenha um papel na micropolítica de uma cena musical; é a reivindicação de pertencimento e autoridade pelo falante[42] (GERSTIN, 1998: 386-387, tradução nossa).

Podemos ver, portanto, que a reputação de "inovadores" é utilizada tanto pela parceria para defender o seu projeto estético quanto pelos seus opositores para criticá-los por supostamente fazerem sambas difíceis e inadequados para o desfile.

O fato de seus sambas serem conhecidos apenas por um pequeno número de aficionados não impede que a parceria esteja no centro da discussão sobre a estética atual da música das escolas de samba. Pelo contrário, acredito que seja possível oferecer um retrato mais preciso do

[39] "Agents who move the history of a style down the temporal road" (RUSKIN; RICE, 2012: 304).
[40] "The exceptional individual does not necessarily stand outside or against the consensus of culture"; "individual innovation often find its greatest expressive potential in shared tradition" (RUSKIN; RICE, 2012: 304).
[41] "By 'reputation' I mean the informal, consensual evaluations by which performers judge one another's competence and relate to one another in a social network" (GERSTIN, 1998: 387).
[42] "Ethnomusicologists often hear performers make assertions to the effect of, "We are the X, and this is our music, and it expresses our politics." At one level such a statement may be more or less factual. At another level it is less a statement of fact than of intent: it imagines a community […] and invokes allegiance to that community. At yet another level the statement positions the person making it in relation to other performers with whom he or she works and competes. It plays a role in the micro-politics of a musical network; it stakes the speaker's claim to belonging and authority" (GERSTIN, 1998: 386-387).

samba-enredo contemporâneo justamente através da observação de uma obra oposta ao modelo vigente.

Por enquanto, os sambas da parceria seguem sendo calados. No entanto, apostando na singularidade de seus sambas, a esperança dos compositores continua. Afinal, quem se arriscaria a dizer que um samba de Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues nunca mais será escolhido para embalar um desfile campeão? Enquanto isso não acontece, ou se isso jamais tornar a acontecer, a admiração com que sua obra é recebida por jovens compositores pode talvez nos indicar que ecos desses sambas ainda serão ouvidos em outros carnavais.

Referências

BARBOSA, Caio. Sambas geniais no Carnaval de 2016. *O Dia*, 6 set. 2015, O Dia na Folia. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/diversao/carnaval/2015-09-06/sambas-geniais-no-carnaval-de-2016.html>. Acesso em: 02 jun. 2017.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca:* dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: UFRJ/Funarte, 1995.

CLARÃO, Gusttavo. Entrevista concedida a Yuri Prado por e-mail em 6 fev. 2009.

ESTEVAM, João. Entrevista concedida a Yuri Prado por e-mail em 10 out. 2009.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui*? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

_____. Acordes fáceis de ouvir e difíceis de explicar: a tétrade fá♯-lá-dó-mi é figura de subdominante em dó-maior? In: I Encontro Brasileiro de Música Popular na Universidade - I MusPopUni, 2015, Porto Alegre. *Anais*.... Porto Alegre: Marcavisual, 2015. p. 66-78.

_____. Passar dos limites? Harmonias de mediante e repertório popular no Brasil. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 104-146, jan. 2017. Disponível em <http://dx.doi.org/10.20504/opus2017a2305>. Acesso em 21 jul. 2017.

GERSTIN, Julian. Reputation in a Musical Scene: The Everyday Context of Connections between Music, Identity and Politics. *Ethnomusicology*, v. 42, n. 3, p. 385-414, Autumn 1998.

GOLDWASSER, Maria Julia. *O Palácio do samba*: estudo antropológico da Estação Primeira da Mangueira. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

KOSTKA, Stefan M. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 2006.

MEDRADO, Eduardo. E-mail recebido por Yuri Prado em 16 dez. 2008.

_____. Entrevista concedida a Yuri Prado. Rio de Janeiro, 20 fev. 2009.

_____. Entrevista concedida a Yuri Prado. Rio de Janeiro, 23 nov. 2012.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology*: Thirty-One Issues and Concepts. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.

PRADO, Yuri. Padrões musicais do samba-enredo na era do Sambódromo. *Música em perspectiva*, v. 8, n.1, p. 155-195, jun. 2015.

RAWLINS, Robert; BAHHA, Nor Eddine. *Jazzology:* The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians. Milwaukee: Hal Leonard, 2005.

RODRIGUES, Kleber. Entrevista concedida por e-mail a Yuri Prado em 4 mar. 2009.

_____. Entrevista concedida a Yuri Prado. Rio de Janeiro, 24 nov. 2012.

RUSKIN, Jesse; RICE, Timothy. The Individual in Musical Ethnography. *Ethnomusicology*, v. 56, n. 2, p. 299-327, Spring/Summer 2012.

SOUZA, Yuri Prado Brandão de. A frase característica do samba-enredo e o conceito de paradigma. In: XXIV CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 2014, São Paulo. *Anais*.... São Paulo: ANPPOM, 2014.

STOCK, Jonathan P. J. Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writing in Ethnomusicology. *The World of Music*, v. 43, n. 1, Ethnomusicology and the Individual, p. 5-19, 2001.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra*: análise semiótica de seis canções. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

Yuri Prado possui graduação em Música (Composição) pelo Departamento de Música da ECA-USP e atualmente realiza o Doutorado Direto em Musicologia na mesma instituição. Realizou estágio de pesquisa em memória oral e etnomusicologia na Université Paris VIII e atuou como pesquisador convidado do Centre de Recherche en Ethnomusicologie (CREM), da Université Paris X. Vencedor do I Concurso de Composição da Orquestra de Câmara da USP (2010), do XIX Prêmio Nascente-USP (2011), e da I Bienal de Composição da Orquestra Jazz Sinfônica (2015). Na área da pesquisa acadêmica, seu trabalho de iniciação científica *Aspectos estilísticos e transformações do samba-enredo sob o ponto de vista melódico* obteve a premiação máxima no XVII SIICUSP (Simpósio Internacional de Iniciação Científica da Universidade de São Paulo). yuri_prado@yahoo.com.br

DOI 10.20504/opus2017b2303

Educação musical e etnomusicologia: lentes interpretativas para a compreensão da formação musical na cultura popular

Luis Ricardo Silva Queiroz
Vanildo Mousinho Marinho
(UFPB, João Pessoa-PB)

Resumo: Este trabalho apresenta resultados de uma pesquisa realizada no contexto da embolada da Paraíba entre os anos de 2003 e 2015. A embolada é um gênero poético-musical característico do Nordeste brasileiro, que tem grande recorrência na cultura popular paraibana. Considerando esse contexto cultural, este artigo discute, analisa e reflete sobre sujeitos, concepções, processos, situações, conhecimentos e saberes que configuram a formação musical na embolada da Paraíba. O trabalho é fundamentado em perspectivas epistemológicas da educação musical e da etnomusicologia, tendo como suporte metodológico uma pesquisa etnográfica que possibilitou uma inserção intensa no mundo da embolada e dos emboladores. Os resultados da pesquisa evidenciaram singularidades da formação musical nesse contexto, demonstrando que sua caracterização define elementos fundamentais da performance musical nessa cultura. Elementos que, compartilhados e transmitidos pelos emboladores, mantêm a embolada viva, dinâmica e em plena atividade na contemporaneidade.

Palavras-chave: Educação musical e etnomusicologia. Transmissão musical. Formação em música. Embolada. Cultura popular.

Music Education and Ethnomusicology: An Interpretive Lens for Understanding Musical Transmission in Popular Culture

Abstract: This work presents results of a research project conducted in the context of a Brazilian musical genre, "embolada", between the years of 2003 and 2015. "Embolada" is a genre of sung poetry characteristic to Brazil's northeast region that is commonly practiced in the popular culture of the state of Paraíba. Within this cultural context, we discuss, analyze, and reflect on the subjects, concepts, processes, situations, knowledge and skills that configure the musical transmission of the Paraiba "embolada". This study is grounded on epistemological perspectives of music education and ethnomusicology conducted with an ethnographic approach that allowed for intensive interaction within the context of "embolada" and its performers "emboladores". The research findings demonstrated idiosyncrasies in the musical transmission in this context, demonstrating that its characterization defines fundamental elements of the musical performance in this culture. Elements that, shared and transmitted by the "emboladores", keep "embolada" alive, dynamic and in full activity in contemporary times.

Keywords: Music education and ethnomusicology; musical transmission; training in music; embolada; popular culture.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. Educação musical e etnomusicologia: lentes interpretativas para a compreensão da formação musical na cultura popular. *Opus*, v. 23, n. 2, p. 62-88, ago. 2017. http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2303

Submetido em 23/04/2017, aprovado em 14/06/2017.

O (re)conhecimento da diversidade em música e a percepção de singularidades que caracterizam as diferentes expressões musicais nos levaram, a partir de meados do século XX, à compreensão de que cada cultura idealiza e estrutura seus processos de formação musical de acordo com os seus próprios conceitos e valores. Essas formas idiossincráticas de formação em música vêm ganhando, ao longo do tempo, cada vez mais relevância para estudos relacionados à música, pela consciência de que os sujeitos, conceitos e estratégias que caracterizam a transmissão de tal fenômeno são elementos imprescindíveis para a compreensão de qualquer cultura musical.

As múltiplas dimensões que caracterizam a formação em música têm constituído um campo frutífero de investigação, despertando o interesse de diversas áreas de estudos musicais. Mas apesar de permear as muitas faces dos estudos relacionados à música, a compreensão da complexa rede que caracteriza a formação musical tem alcançado maior evidência e profundidade nos campos da educação musical e da etnomusicologia, ganhando ainda mais força em trabalhos estabelecidos na confluência de suas lentes interpretativas.

É na conjunção de olhares ampliados pela interação entre educação musical e etnomusicologia que se configuram as análises, discussões e reflexões deste texto. Texto que imerge no universo da cultura popular da embolada, fazendo emergir de tal realidade as nuances dos sujeitos, concepções, processos e situações que configuram a formação musical nesse contexto.

O artigo tem como base uma pesquisa de natureza etnográfica, consolidada em um trabalho de campo que, entre os anos de 2003 e 2015, propiciou um contato intenso com o mundo musical da embolada. Nesse período foi possível construir uma compreensão crítica da manifestação e dos processos de transmissão musical nesse contexto, tendo como base as perspectivas, as vivências e os significados que constituem tal expressão cultural para aqueles que, embasados nos processos de enculturação aos quais foram submetidos, fazem dessa manifestação um fenômeno vivo, dinâmico e ressignificado no mundo de hoje.

Universo de estudo e pilares metodológicos da pesquisa

A embolada é um gênero poético-musical cantado fundamentalmente por duplas de emboladores que se revezam, alternando versos e estrofes em forma de desafio, tendo o pandeiro como base para o acompanhamento rítmico-instrumental. Tal gênero musical é praticado predominantemente por homens, mas também há recorrência de mulheres emboladoras. Essa manifestação ocorre em diferentes contextos do Nordeste brasileiro, tendo maior evidência nos estados de Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará.

Os praticantes da embolada são profissionais que têm nessa atividade uma importante fonte de renda, geralmente somada a outros tipos de trabalho. A performance da embolada se dá em contextos variados como feiras, bares, clubes, shows em espaço públicos, entre outros. Os emboladores, além das performances ao vivo, produzem CDs e DVDs que, geralmente, são vendidos durante as apresentações.

Nessa manifestação, o jeito de tocar e a sonoridade obtida no pandeiro são aspectos fundamentais para a constituição da identidade musical emboladeira. O pandeiro dá base para o canto com uma sequência rítmica que se repete indefinidamente, em um andamento rápido, típico da embolada, que às vezes se torna "desenfreado" ao longo da performance. O repertório dos

emboladores é estruturado em duas grandes categorias, os improvisos e os trabalhos, que agregam um amplo conjunto de músicas. As letras, de forma engraçada com picardia, sarcasmo, provocando o riso e o divertimento do público, ou de forma mais contida, retratam o mundo dos emboladores, que cantam as situações do dia a dia, a idealização de um mundo fantástico, seus amores e paixões, sua religiosidade, entre outros aspectos.

Neste trabalho consideramos as especificidades da embolada na Paraíba, estado em que foram realizados registros formais da manifestação desde a década de 1920 (ANDRADE, 2002), mas que ainda carece de um conhecimento científico mais aprofundado dessa expressão cultural, principalmente na área de música (MARINHO, 2016: 12). Considerando esse universo, este artigo foi estruturado com três perspectivas gerais: (1) refletir sobre aspectos fundamentais para a compreensão da embolada enquanto expressão cultural da Paraíba; (2) discutir e analisar perspectivas para a abordagem e o conhecimento da formação musical no âmbito das culturas populares; (3) compreender, a partir da interação entre educação musical e etnomusicologia, as singularidades da formação musical no contexto da embolada.

A pesquisa realizada contemplou emboladores atuantes na Paraíba e produtos decorrentes de suas práticas musicais. Os emboladores estudados foram selecionados a partir de sua vinculação à cena da embolada no estado e do seu reconhecimento pelos sujeitos que constituem o cenário dessa expressão cultural na atualidade. Ao todo foram estudados, de forma mais direta, dez emboladores de diferentes localidades da Paraíba, abrangendo praticantes da embolada de João Pessoa, Campina Grande, Guarabira, Ingá, Jacaraú, Mamanguape, Santa Rita e Pedras de Fogo. A partir da primeira entrevista, a cada embolador entrevistado, novos sujeitos eram incorporados ao universo da pesquisa, pois foram eles próprios que forneceram os nomes daqueles que, durante o estudo, estavam em plena atividade e ocupando um lugar de destaque no cenário da embolada. Os emboladores que fizeram parte da pesquisa, e que foram estudados durante o processo investigativo, são: Cachimbinho, Geraldo Mouzinho, Toinho da Mulatinha, Zezinho da Borborema, Curió de Bela Rosa, Lindalva, Lavandeira do Norte, Zezinho Batista, Carlos Batista e Lua Nova[1].

Os estudos das práticas musicais em geral e das práticas musicais das culturas populares de forma mais específica têm no trabalho de campo uma importante referência, haja vista que tal abordagem investigativa permite a imersão do pesquisador no âmago das manifestações musicais estudadas em contexto, possibilitando uma compreensão acurada de tais fenômenos. Conforme evidencia Barz e Cooley:

> O poder da música reside em sua liminaridade, e isso é melhor compreendido através do engajamento no método experimental imperfeitamente chamado de "trabalho de campo", um processo que posiciona os estudiosos como atores sociais dentro dos muitos fenômenos culturais que estudam. O trabalho de campo etnográfico exige uma significativa interação face a face com outros indivíduos, e nisso reside a promessa e o desafio de nossos empreendimentos[2] (2008: 3-4, tradução nossa).

[1] Utilizamos no trabalho os nomes artísticos reais dos emboladores, tendo obtido autorização de todos eles para esse uso.

[2] "The power of music resides in its liminality, and this is best understood through engaging in the experimental method imperfectly called 'fieldwork,' a process that positions scholars as social actors within

Essa condição de construir o conhecimento a partir da interação e do contato com o outro, fazendo emergir informações e saberes de contextos culturais ainda desconhecidos para quem os estuda, estabeleceu o trabalho de campo como uma perspectiva metodológica de intrínseco valor para a etnomusicologia desde a década de 1950, tendo ganhado também, ao longo dos anos, grande relevância no âmbito da educação musical. Na perspectiva investigativa etnográfica, mediada pelo trabalho de campo, a pesquisa pode possibilitar a compreensão da face fundamental e imprescindível da música, a humana. Essa tendência é enfatizada por Myers na sua convicção de que "no trabalho de campo nós descobrimos o lado humano da etnomusicologia"[3] (1992: 21, tradução nossa) e, certamente, as nuances da humanização que caracterizam a formação musical.

Entre os muitos pontos de intercessão entre educação musical e etnomusicologia, o uso da pesquisa etnográfica e do trabalho de campo, para a compreensão de práticas musicais em contexto, têm caracterizado significativos diálogos e interações entre as duas áreas. Como afirma Liora Bresler (2006: 5), os pilares da pesquisa etnográfica em etnomusicologia forneceram bases importantes para a prática da etnografia nos estudos da educação musical, mesmo tendo ganhado nessa área especificidades relacionadas aos fenômenos educativo-musicais investigados.

Nesse escopo de relações, sem a preocupação de demarcar o que é de uma ou outra área, foi constituída a metodologia da pesquisa que dá suporte a este trabalho, visando interpretar como a formação musical se caracteriza no mundo da cultura popular, com foco nas especificidades da embolada na Paraíba. Nessa perspectiva, o trabalho realizado teve como base os seguintes instrumentos investigativos: pesquisa bibliográfica, abrangendo diferentes áreas de conhecimento, tais como etnomusicologia, educação musical, antropologia, educação, entre outras que, direta ou indiretamente, tratam do tema estudado; pesquisa sonoro-documental, etapa fundamental para a descoberta de um amplo conjunto de documentos sonoros (discos de vinil, LPs, CDs e gravações de áudio depositadas em acervos diversos) que, de diferentes formas, contêm registros e informações sobre a embolada; observação participante, que implicou a observação externa como ouvintes das atividades e práticas realizadas, possibilitando registros em diário de campo e, ainda, gravações de áudio, fotografias e filmagens em contexto; entrevistas semiestruturadas, realizadas com os dez emboladores que constituíram o universo da pesquisa e que compõem a cena musical da embolada na Paraíba ao longo das últimas décadas. Esses instrumentos de produção de dados forneceram importantes informações acerca da trajetória musical desses sujeitos e das suas relações com o contexto cultural da embolada. Tais instrumentos foram analisados a partir de um conjunto amplo de procedimentos que, de acordo com as singularidades das informações obtidas, puderam amplificar as inferências e interpretações do contexto estudado. Essa base metodológica nos possibilitou caminhar por trilhas fundamentais para compreender a performance musical da embolada e os pilares da formação musical nesse contexto. Com base nas dimensões epistemológicas que nortearam nossos olhares, nas informações construídas no trabalho etnográfico, na interpretação do contexto pesquisado e nas conclusões que emergiram do estudo, compomos as demais partes deste texto.

---

the very cultural phenomena they study. Ethnographic fieldwork requires meaningful face-to-face interaction with other individuals, and therein lie both the promise and challenge of our endeavors" (BARZ; COOLEY, 2008: 3-4).

[3] "In fieldwork we unveil the human face of ethnomusicology" (MYERS, 1992: 21).

A transmissão musical: lentes teóricas para a interpretação e a compreensão das culturas musicais

Desde a década de 1970, a inter-relação entre o conhecimento produzido pela etnomusicologia e as dimensões da formação em música é considerada fundamental para promover o que Blacking denominou de uma "[...] revolução no mundo da música e da educação musical"[4] (1973: 4, tradução nossa). Nas perspectivas do autor, expressadas em *How Musical is Man*, a relevância da etnomusicologia para tal "revolução" estava condicionada à inter-relação dos conhecimentos produzidos nessa área com as ações efetivas de produção e de formação no campo da música. O autor faz uma convocatória à reflexão de que a etnomusicologia só pode empreender algo de significativo se as descobertas e implicações da área forem utilizadas como conteúdos e caminhos metodológicos para o ensino e a prática da música, e não somente como resultados de um campo científico de estudo (BLACKING, 1973: 4). Assim, Blacking alerta que, para fazer algo realmente "revolucionário", é preciso transcender os limites disciplinares da etnomusicologia, pautando-se na promulgação de diálogos e interações que precisam ir muito além de olhares voltados para os contornos de uma disciplina acadêmica.

Como previsto pelo autor citado anteriormente, a premissa de que música é intrinsecamente vinculada à cultura e que, como tal, é indissociável das pessoas que a produzem transcendeu, na segunda metade do século XX, o campo etnomusicológico, passando a influenciar diretamente as abordagens investigativas, as práticas musicais e os processos e situações de formação em música. Nessa trilha, debates sobre música na e como cultura, inicialmente plantados pela etnomusicologia (MERRIAM, 1964), alcançaram grande ressonância na musicologia em geral, sobretudo a partir da década de 1980, a ponto de levar Nicholas Cook, no título de um dos seus conhecidos trabalhos, a afirmar: "agora somos todos (etno)musicólogos"[5] (2008: 1, tradução nossa).

Mas se essa perspectiva ganhou maior evidência na pesquisa musicológica a partir da década de 1980, no âmbito da educação musical a interação com a etnomusicologia se deu desde o (re)nascimento e o realinhamento das dimensões acadêmicas dessa última, na década de 1950 (KUNST, 1950, 1955, 1959). Ao longo desse período, etnomusicologia e educação musical têm dialogado em questões fundamentais para o universo da música, considerando que ambas compartilham interesses pela compreensão, interação e ação nas diferentes dimensões que marcam a enculturação musical. Enculturação musical que definimos neste texto como o conjunto de elementos que proporcionam aos indivíduos a aquisição de conhecimentos e saberes relacionados à música dentro de uma cultura. Esse amplo conjunto de conhecimento e saberes que constituem a enculturação musical são compartilhados e assimilados pelos sujeitos de uma cultura por meio das múltiplas dimensões que marcam a transmissão musical.

Nessa conjuntura, os conceitos, processos e situações que, via transmissão musical, caracterizam a enculturação em música representam para a educação musical o centro do estudo e da prática educativo-musical e constituem para a etnomusicologia eixo crucial para a compreensão e a ação no âmbito das culturas musicais. Está explícito aqui o coração da confluência entre educação musical e etnomusicologia que, mesmo compartilhando diversos

[4] "[…] evolution in the world of music and music education" (BLACKING, 1973: 4).
[5] "We are all (ethno)musicologists now" (COOK, 2008: 1).

tópicos de interesse, guardam nas dimensões da enculturação musical chaves fundamentais para a compreensão/ação no âmbito da música.

Essa perspectiva vem sendo explicitada em concepções de diversos autores que se atêm a pensar a interação e o diálogo entre essas duas áreas, a exemplo do que enfatiza Patrícia Campbell, ao afirmar que "dentre os tópicos de interesse mútuo entre etnomusicólogos e educadores musicais, [...] questões de ensino e aprendizagem da música têm ganhado uma considerável atenção de estudiosos de ambos os campos"[6] (CAMPBELL, 2003: 25, tradução nossa).

Essa "atenção de estudiosos de ambos os campos" às questões relacionadas à enculturação em música tem possibilitado a constituição de um corpus sistemático de conhecimento sobre as culturas musicais, tanto no cenário brasileiro (ARROYO, 1999. PRASS, 2004. QUEIROZ, 2005. LUCAS et al., 2016. STEIN; 1998) quanto no contexto internacional (BLACKING, 1967, 1973. CAMPBELL, 2003, 2013. GATIEN, 2009. GREEN, 2001, 2000). Tal produção, muito mais ampla do que os poucos exemplos aqui citados, consegue retratar, ora se localiza mais em uma ou outra área, ora transcende qualquer distinção ou classificação disciplinar, evidenciando que, cada vez mais, a transmissão musical, marca fundamental da enculturação de conhecimentos e saberes nas distintas culturas musicais, representa um esteio fundamental para o universo de todas as músicas.

Bruno Nettl, em seus estudos desde pelo menos a década de 1980, tem destacado a importância da transmissão musical para uma compreensão significativa das culturas musicais, enfatizando que aí reside um aspecto importante para a educação musical e a etnomusicologia. Em conferência realizada na *23 World Conference* da *International Society for Music Education* (ISME), o etnomusicólogo trouxe, mais uma vez, essa reflexão para o centro do debate, afirmando que:

> Curiosamente, só recentemente os etnomusicólogos começaram a estudar, no campo, as formas como os diferentes povos ensinam e aprendem suas músicas. Hoje, parece-me que a compreensão do modo como uma cultura se transmite [...] é realmente central para a compreensão da música[7] (NETTL, 2010: 4, tradução nossa).

Essa perspectiva está vinculada à compreensão do autor de que os elementos transmitidos em uma cultura musical – como padrões rítmicos, sistemas de afinação, conhecimento de repertório, técnicas diversas de interpretação, entre outros – configuram partes "fundamentais da música" e, por essa razão, tais elementos são imprescindíveis para os estudos da etnomusicologia, da educação musical e, certamente, para qualquer área que almeja compreender a música como fenômeno cultural. Nettl (2010) destaca ainda que, até os anos de 1970, parte representativa dos etnomusicólogos se contentava em afirmar que pessoas

[6] "Among the topics of mutual interest between ethnomusicologists and educators, which have included children's musical culture, […] questions of music teaching and learning have drawn the considerable attention of scholars in both fields" (CAMPBELL, 2003: 25).

[7] "Curiously, it is only relatively recently that ethnomusicologists began to study, in the field, the ways different peoples teach and learn their musics. Today, it seems to me that understanding the way a culture transmits itself, if I can put it that way, is really central to an understanding of the music" (NETTL, 2010: 4).

aprendem suas músicas simplesmente por hábito, repetição, transmissão oral de geração a geração, entre outros elementos dessa natureza. Para o autor, essa foi uma lacuna que gerou certo atraso na etnomusicologia e como ele enfatiza: "[...] aqui está uma área na qual educadores musicais e pesquisadores em educação musical, em seus estudos detalhados sobre como pessoas aprendem e ensinam música em suas próprias culturas, estão bem à frente da etnomusicologia"[8] (NETTL, 2010: 4, tradução nossa).

As culturas de tradição oral apresentam, em suas formas de transmitir saberes, caminhos que se delineiam por rumos inter-relacionados com o que cada universo cultural concebe e estabelece como fundamental. Diferente dos padrões que consolidaram os pilares da transmissão de conhecimentos musicais nas instituições de ensino da música, a formação musical não institucionalizada, em seus múltiplos contextos, assumiu caminhos diversificados construídos nas idiossincrasias de cada sociedade e de cada expressão musical. Como destaca Lucy Green (2000: 65), "paralelamente à educação formal, existem, em todas as sociedades, outros métodos de transmissão e aquisição de competências e conhecimentos musicais". Conforme evidencia a autora, diversas estratégias de transmissão de conhecimentos e saberes musicais se constituem a partir de princípios nativos. De tal maneira, diversas culturas musicais transmitem música etnopedagogicamente sem recorrer "[...] a instituições de ensino, nem curriculum escrito, programas ou metodologias específicas, nem professores qualificados, nem mecanismos de avaliação ou certificados" (GREEN, 2000: 65).

Em qualquer processo de formação, na dinâmica das culturas musicais, o conteúdo que vai ser transmitido e as estratégias utilizadas para sua transmissão passam por uma seleção cultural definida pelo grupo ou pela sociedade detentora do conhecimento. De tal forma, as diferentes culturas criam estratégias, momentos e situações particulares para o desenvolvimento e a assimilação dos conhecimentos e saberes musicais. Assim acontece na cultura da embolada, contexto em que as particularidades da transmissão musical/cultural evidenciam e consolidam as características fundamentais da prática musical. Por essa forma de analisar, a transmissão nesse universo é um elemento inerente à música que se produz nesse contexto e, de tal maneira, imprescindível para o conhecimento, a interpretação e o entendimento dessa cultura musical.

Sob essa ótica, mais uma vez concordando com Bruno Nettl, temos atualmente a consciência de que "[...] o modo pelo qual uma sociedade ensina sua música é um fator de grande importância para o entendimento daquela música"[9](NETTL, 1992: 3, tradução nossa), considerando que "[...] uma das coisas que determinam o curso da história em uma cultura musical é o método de transmissão"[10] (NETTL, 1997: 8, tradução nossa).

Esse aporte teórico nos leva a corroborar com as perspectivas de Queiroz, que define transmissão musical como um fenômeno demasiadamente complexo e abrangente, pois, como elucida o autor:

[8] "[...] here is an area in which music educators, music education researchers, in their detailed study of how people in their own culture learn and teach, were, it seems to me, thoroughly ahead of ethnomusicology" (NETTL, 2010: 4).

[9] "[…] the way in which a society teaches its music is a matter of enormous importance for understanding that music [...]" (NETTL, 1992: 3).

[10] "[…] one of the things that determines the course of history in a musical culture is the method of transmission" (NETTL, 1997: 8).

> [...] envolve ensino e aprendizagem de música, mas também abrange valores, significados, relevância e aceitação social, bem como uma série de outros parâmetros que caracterizam a seleção, ressignificação e, consequentemente, transmissão de uma cultura musical em um contexto específico (QUEIROZ, 2010: 115).

No amadurecimento epistemológico acerca da transmissão musical em contexto inspiramos nossa busca, hipertrofiamos nosso olhar e fundamentamos nossas análises sobre o mundo da embolada. Tomamos como lentes, de forma indissociável, os avanços da etnomusicologia e da educação musical sobre tal tema, com a consciência de que o coração do debate aqui proposto está na interação, no diálogo entre essas duas formas de olhar para o mundo da música. Guiamo-nos, portanto, pela transcendentalização disciplinar desses dois campos de conhecimento, visando, de fato, alcançar o que realmente interessa nesse universo: a interpretação e a compreensão dos fenômenos humanos em suas expressões musicais.

Em linhas gerais, o compartilhamento de interesses e abordagens da educação musical e da etnomusicologia têm possibilitado avanços para a área de música em, pelo menos, quatro grandes dimensões: (1) a concepção de que a formação musical é um elemento fundamental para a definição dos rumos de uma cultura musical e, consequentemente, para o entendimento da música de qualquer manifestação cultural; (2) o conhecimento acerca da diversidade de formas e de lugares em que acorre transmissão de conhecimentos e saberes musicais; (3) o alargamento do conceito de música e de musicalidade e a problematização dos conhecimentos e saberes dominantes, principalmente no âmbito do ensino formal de música; (4) a incorporação do trabalho de campo e da etnografia como caminhos fundamentais para o conhecimento de singularidades que caracterizam a música e a transmissão musical em diversas culturas.

Este trabalho se alinha às especificidades da primeira, segunda e quarta dimensões e, nessa direção, se utiliza dos conhecimentos produzidos nas duas áreas aqui enfatizadas para obter informações e analisar aspectos fundamentais que caracterizam a música e a musicalidade no âmbito da embolada, as singularidades que compõem a formação musical dos emboladores da Paraíba, e as bases do trabalho de campo para desvendar nuances dessa realidade.

Assim, conhecimentos produzidos pela educação musical e pela etnomusicologia são evocados para ler e interpretar pessoas fazendo e aprendendo música, sem limitar o debate à demarcação de quais aspectos estão mais avançados em uma ou em outra área. Certamente o domínio do estado de conhecimento dos dois campos evidenciarão aspectos dessa natureza, mas essa percepção deve servir à seleção das lentes mais adequadas para interpretar os fenômenos que estudamos, sem qualquer limitação, inclinação ou disputa disciplinar. Não nos interessamos pelas disciplinas, mas pelas músicas e pelas pessoas que as fazem na cultura. As disciplinas, assim, são nossos meios analíticos, e não nossos objetivos.

Foi com essa convicção e orientados pelo alicerce teórico da educação musical e da etnomusicologia que fomos em busca da compreensão da formação musical na embolada, com ênfase nos processos de transmissão que marcam a manifestação, conscientes de que não encontraríamos, nesse contexto, lugares e estratégias de formação consolidadas em situações e processos de ensino e aprendizagem regulares e visíveis. A percepção e o contato com a cultura pesquisada enunciaram, desde as primeiras incursões na embolada, que a transmissão musical nesse contexto acontece de múltiplas formas, a partir de uma conjuntura ampla e complexa de

concepções, significados, valores, experiências e saberes que, sem locais definidos nem momentos específicos, acontecem na inserção e na vivência nesse universo. A seguir, atemo-nos mais detalhadamente à análise das singularidades da formação em música no mundo da embolada.

A embolada e os aspectos fundamentais para a transmissão dos saberes musicais

A percepção dos diferentes processos, estratégias, situações e mediadores da transmissão musical na embolada exigiu um olhar interpretativo que só pôde ser construído a partir de uma imersão intensa no campo, como permitem inferir as concepções referenciais acerca da etnografia em música já mencionadas na primeira parte deste texto (BARZ; COOLEY, 2008. BRESLER, 2006. MYERS, 1992). Tal aspecto está relacionado ao fato de que, em contextos de tradição oral como o aqui abordado, as dimensões que marcam a formação cultural nem sempre são explícitas e sistematicamente organizadas segundo "lógicas" e "padrões" visíveis nas estratégias intencionais de ensino e aprendizagem da música, como evidenciam estudos em contextos dessa natureza (ARROYO, 1999. MARINHO, 2016. PRASS, 2004. QUEIROZ, 2005. STEIN, 1998). Nos próximos subtópicos elucidamos os eixos centrais estruturantes da transmissão musical na embolada, tendo como centro das análises e reflexões os discursos dos emboladores, mas estabelecendo diálogos com estudos da educação musical e da etnomusicologia que abordaram dimensões relacionadas a outros mundos da formação em música no contexto da cultura popular.

O "dom" da embolada. De maneira geral, há certo consenso entre os emboladores de que a aprendizagem da embolada está, de alguma maneira, vinculada a uma tendência inata. Tendência essa que, para os sujeitos que fizeram parte da pesquisa, não é suficiente para fazer de alguém um embolador, mas é algo fundamental, pois, sem tê-la, será impossível que qualquer pessoa adquira os saberes necessários para fazer embolada. Essa tendência inata é o que os emboladores denominam de "dom", algo que receberam de Deus e que, portanto, têm orgulho por possuir. Sobre a relevância do "dom" para a embolada, Cachimbinho (2006) afirma enfaticamente: "São três atos liberais que tem no mundo... que só faz quem tem o dom: música, pintura e poesia".

É importante perceber que a embolada agrega duas das "artes" destacadas pelo embolador, já que o gênero, conforme enfatizamos anteriormente, é uma expressão poético-musical que congrega, de forma indissociável, música e poesia. Tendo como base perspectivas epistemológicas que orientam definições importantes da performance musical na etnomusicologia contemporânea (BÉHAGUE, 1984. QUEIROZ, 2005. SEEGER, 2015. TURINO, 2008a, 2008b, 2008c, 2010), ao nos referirmos à música da embolada, sintetizamos no conceito de música todos os elementos, sonoros ou não, que fazem a embolada ser o que ela é, estética e simbolicamente. Nesse sentido, a música da embolada, para as nossas análises, tem, entre os diversos outros aspectos indissociáveis da expressão musical, a poesia como uma de suas partes fundamentais.

Há duas perspectivas que são destacadas pelos emboladores em relação ao "dom". A primeira, menos recorrente, o concebe como algo ligado à natureza da pessoa, algo vinculado especificamente ao sujeito que nasce com as potencialidades para a prática da embolada. Essa perspectiva é bem ilustrada na fala de Geraldo Mouzinho, que, ao relatar o que é preciso para aprender a fazer embolada, afirma: "Mestre, aí é um dom, também, né? ... É uma coisa que vem de você... Que nasce no seu sangue... sua intuição, sabe? ... Da sua mente... Porque se você num tiver..." (GERALDO MOUZINHO, 2006). A menção ao "dom" na citação está acompanhada da

palavra "também", deixando claro que o "dom" é complementado por outros aspectos, conforme evidenciaremos ao longo desta análise. Toinho da Mulatinha, também cantador antigo de embolada, reforça essa perspectiva em seu depoimento, pois para ele "isso aqui [a embolada] num tem o que aprender, não. O cabra nasceu com aquele dom... É a natureza" (TOINHO DA MULATINHA, 2006). A segunda perspectiva em relação ao "dom" acredita que ele, além de ser inato, é algo "divino", concedido por Deus ou Jesus a determinados sujeitos. Cachimbinho, ao ser perguntado sobre quem ensinou embolada a ele, respondeu enfaticamente: "Deus... Jesui". Ele explica que não aprendeu com ninguém. E faz um alerta: "E quem disse ao sinhô que estudou pra cantar e aprendeu com alguma coisa..., ele... ele num aprendeu com ninguém. Que se num nasceu cum dom, num canta nada" (CACHIMBINHO, 2006). Além do destaque ao dom divino, a conclusão da citação enfatiza um aspecto fundamental para o processo de transmissão da embolada: esse gênero tem no ato de cantar seu principal pilar; portanto, quem não aprender a ser um bom cantador também jamais será embolador. Voltaremos a esse tópico um pouco mais adiante.

Além de cantar, o embolador precisa também tocar; na atualidade, tocar embolada significa, para os emboladores da Paraíba, tocar pandeiro. Para Lindalva, a habilidade de tocar o pandeiro na embolada é outra dimensão da manifestação que, no caso dela, é um "dom divino". Como elucida a emboladora: "O pandeiro [...] foi uma das inteligências que Deus me deu, porque eu nunca estudei pra pegar o pandeiro..." (LINDALVA, 2006). Para ela, o fato de não ter estudado pandeiro, mas sempre ter tido facilidade de tocar o instrumento, não só na embolada, mas também no forró, como relatou, é um diferencial. Diferencial que só pode, no seu entendimento, ser explicado pela graça do poder divino.

Curió de Bela Rosa, compartilhando com a perspectiva do "dom divino", destaca que há aspectos importantes que podem ser aprendidos na embolada, mas evidencia a dimensão divina do seu saber para fazer tal música. Nessa direção, ao mencionar que aprendeu com emboladores experientes, comenta: "Aí esses coquista profissionais já tinham aquela prática... Aí diziam: olhe, faça dessa maneira... Aí, somente isso... Mas improvisar, fazer na hora, não... Ninguém me ensinou não... Já vei diretamente, né? Já vei da natureza mesmo... Dado por Deus" (CURIÓ DE BELA ROSA, 2006).

Sendo, portanto, o "dom" uma condição sine qua non para fazer embolada, conforme enfatizado por todos os entrevistados ao longo da pesquisa, quem possui o "dom" tem que "viver" o mundo da embolada para colocá-lo em prática, sendo a junção desses dois aspectos fundamental para a transmissão de saberes musicais nesse contexto. Lavandeira do Norte destaca que ver, observar e se dedicar à prática da embolada possibilita que a pessoa aprenda "melhor" elementos como o estilo de cantar e o ritmo, mas essa aprendizagem só é possível caso a pessoa tenha nascido para cantar a embolada. Nas palavras do embolador: "Assim... a pessoa vendo... aprende muitas coisa, né? Aprende o estilo de cantar... Se dedica mais a cantar ritmado, né? No ritmo... E aí, aprende melhor. Agora... é uma coisa que ninguém nasceu... Quem nasceu pra cantar, canta. Quem não nasceu... não tem como... né?" (LAVANDEIRA DO NORTE, 2006).

Na transmissão musical, no âmbito da cultura popular, é recorrente essa convicção de uma condição inata, um "dom", que medeia a inserção dos sujeitos em determinadas práticas musicais, possibilitando que desenvolvam as potencialidades para adquirir os saberes necessários à participação mais ou menos ativa na performance musical. Analisando um contexto que guarda algumas similaridades com o universo da embolada, a prática musical da Ciranda de João Pessoa,

Queiroz (2010: 123-124) destaca que para o Mestre do Grupo, Mané Baixinho, a aprendizagem está condicionada a um "dom" divino, sem o qual é impossível aprender e fazer Ciranda. Conforme destaca o autor, segundo o Mestre, "prá tocar ciranda, tem que Deus dá o dom!".

Nessa mesma direção, outros contextos de formação em música, sobretudo fora da esfera formal da educação, alimentam em suas concepções a ideia de que a formação musical para desenvolver determinadas práticas passa por um processo de enculturação, em que a inserção e a experiência vivida são fundamentais, mas também têm como base um "dom" inato. Nessa perspectiva reside a "crença" de que determinados elementos da música, para serem aprendidos, exigem uma predisposição natural que nasce com o sujeito e, somente assim, poderão ser devidamente desenvolvidos. O trabalho de Marília Stein, *Uma etnografia de processos de ensino e aprendizagem musical em bairros populares de Porto Alegre*, evidencia que no contexto estudado pela autora, assim como identificamos no universo da embolada, a "visão sobre a competência musical marcada pelo inatismo somava-se à valorização do esforço, do estudo", ou seja, à vivência prática dos elementos musicais fundamentais para fazer música nesse contexto (STEIN, 1998: 61).

Assim, se por um lado, no âmbito da educação formal e dos estudos da cultura fica evidente, cada vez mais, que a formação musical é fundamentalmente um processo de "aquisição" de cultura, um processo de enculturação em que as dimensões biológicas, "naturais", pouco influenciam os conhecimentos e saberes transmitidos; por outro lado, em muitos contextos da educação informal, como os aqui mencionados, o "dom" é considerado um elemento primordial para a participação ativa e "consistente" no fazer musical. Nessa perspectiva, a formação musical é considerada vital para uma participação ativa na música, desde que se dê a partir da experiência alicerçada pelo "dom".

Com base nessas perspectivas, atemo-nos nos tópicos seguintes à análise desses outros elementos que, além do "dom", são fundamentais para formar o embolador e, portanto, imprescindíveis para que a música da embolada seja transmitida. Elementos que são constituídos e consolidados no mundo da embolada e que, de forma mais ou menos sistemática, permearam os diferentes contextos de enculturação que consolidaram a trajetória de cada sujeito da pesquisa.

A inserção no mundo da embolada. Mesmo dando ênfase ao "dom" e à condição inata para aprender embolada, todos os entrevistados ao longo da pesquisa relataram situações e vivências diversas que marcaram suas inserções no mundo da embolada. Como é recorrente no universo da transmissão de saberes no âmbito das culturas de tradição oral – a exemplo do que foi evidenciado em estudos como os de Arroyo (1999), Blacking (1973, 1995a, 1995b), Lucas, Arroyo, Stein e Prass (2003), Omolo-Ongati (2009), Prass (2004), Queiroz (2005, 2010) –, a observação é um processo importante para a aprendizagem dos emboladores e é, recorrentemente, a mola propulsora da inserção do sujeito no contexto de performance da manifestação. Os depoimentos a seguir demonstram de forma explícita essa característica:

> la olhar... É... e comecei... a exercitar o juízo... e aprendi cantar... Aprendi, não... que a gente nunca aprende nada... Tudo que a gente sabe... a gente aperfeiçoa com os outros, mas quem ensina é Deus... Quanto mais a pessoa aprende, ... mai falta ferramenta pra aprender... Ninguém nunca termina de aprender... tá sempre aprendendo... (CACHIMBINHO, 2006).

No depoimento de Cachimbinho, ele faz questão de atribuir à aprendizagem, via observação e contato com os outros sujeitos, um lugar secundário no processo de formação, afirmando que o que há na verdade é um aperfeiçoamento daquilo que "Deus" concedeu como "dom". Mas destaca que esse "aperfeiçoamento" é imprescindível e permanente, pois é um processo contínuo em que o sujeito "está sempre aprendendo". O fato de ver outros cantarem e de prestar atenção também é destacado por Lindalva, Lavandeira e Geraldo Mouzinho, que relatam:

> Agora, aquilo ali, o que eles iam falando ali, os cantadores de embolada iam cantando... e eu ia prestando atenção (LINDALVA, 2006).

> Rapaz, eu, quando era criança, eu ia pras cantoria, né? ... daqueles coquista mais antigo... E, então... eu achava muito bonito, né? eles cantando... E tinha vontade de aprender... Mas só que ninguém nasce aprendido, né? (LAVANDEIRA DO NORTE, 2006).

> Mas eu achava bonito, num é? Coisa que eu achava bonito, rapaz... Na feira, de primeiro... a gente... Cachimbinho batia o pandeiro... naquela roda de gente... Aí, eu...: Eu vou cantar também..., certo? (GERALDO MOUZINHO, 2006).

Os discursos acima, principalmente os de Lavandeira e Geraldo Mouzinho, evidenciam um aspecto importante do contato inicial, antes de se inserir na prática, com a embolada (ver, ouvir e observar), qual seja: a construção da motivação e da vontade de aprender. Os dois emboladores destacam que, por acharem bonito o "canto" de quem já fazia embolada, foram em busca de "aprender" fazer, porque, mesmo tendo o "dom", "ninguém nasce sabendo".

Uma característica marcante que emerge no discurso dos entrevistados citados é o fato de que as referências visual e auditiva estão no cerne do processo de formação inicial, mas tais referências só foram amplificadas pela curiosidade e pela capacidade de outro processo importante: observar criteriosamente aqueles que faziam embolada. Dessas três dimensões (ver, ouvir e observar) se amplificava outro processo importante da transmissão de saberes nesse contexto: trata-se da referência tátil, de pegar o instrumento e experimentar o canto, portanto, de fazer na prática a embolada. Nesse último processo, o de fazer, os outros três estão implícitos e, assim, amadurece-se e forma-se o embolador profissional: que de ouvir, ver e observar, passa a fazer embolada. Essa perspectiva é bastante recorrente no âmbito da cultura popular, pois, como destaca Arroyo (1999: 177) e Queiroz (2005: 123), em contextos dessa natureza a aprendizagem é "auditiva, visual e tátil".

A transmissão na prática. A prática é, de forma unânime, vista por todos os emboladores como o ponto "essencial" para a potencialização do "dom" recebido. Assim, também de forma similar ao que acontece em diversos mundos da música da cultura popular (ARROYO, 1999. PRASS, 2004. QUEIROZ, 2005), para se tornar embolador, a experimentação e a prática são fundamentais. Nesse universo, de acordo com os emboladores, não há "aulas" nem situações similares para o desenvolvimento da aprendizagem. De tal maneira, para aprender é preciso se inserir na performance e tentando, ouvindo recomendações, prestando atenção, vai se

fazendo até que se faça de forma "adequada". Como destaca Geraldo Mouzinho (2006): "A prática, você sabe, a prática é tudo... Você ter a prática...".

Com exceção de Toinho da Mulatinha, que começou a fazer embolada por volta dos "25 anos de idade", todos os sujeitos participantes dessa pesquisa começaram a praticar embolada muito cedo, ainda na adolescência e, de forma intensa, se inseriram em situações de performance musical a partir do contato com "cantadores" mais experientes. Os depoimentos apresentados a seguir dão evidência a essa característica:

> [...] Aí eu... eu ia pras cantoria... também... eu pegava o pandeiro... fazia uns barulhozinho, e tal... E fui pegando o ritmo dos outros... os mais antigo, né? ... Pronto... Aí me dediquei... a cantar... (LAVANDEIRA DO NORTE, 2006).

> Eu comecei a cantar porque Dedé [o irmão mais velho, que já era embolador] começou primeiro do que eu, e lá vai: – "Toinho, tu responde"... Rapaz, como é que responde? [...] Eu comecei ele cantando... aí papai achando bom, e mamãe... Aí eu: Então vou cantar também (TOINHO DA MULATINHA, 2006).

> Aí, eu... comecei... Comprei um ganzazinho [instrumento central do acompanhamento da embolada à época]... Um ganzá, desse tamanho... Aí saí... Fui pra Itapororoca... [...] Aí me encontrei com um cara que cantava embolada... cantava embolada e era corneteiro, na época, né? ... Aí ele me chamou, pra viajar... Eu era garoto, 12, 13, 14 anos... nessa faixa... Aí eu comecei, rapaz... (GERALDO MOUZINHO, 2006).

Os discursos apresentados, além de evidenciarem que é na prática que se aprende e que a inserção no ato de fazer música tem papel crucial na formação dos emboladores, mostram claramente que todos eles destacam o contato com outros emboladores como algo transversal aos processos de transmissão musical da performance que vivenciaram. Assim, no subtópico seguinte, atemo-nos a analisar quais são os formadores dos emboladores e como eles atuaram na transmissão dos saberes fundamentais para que os que estavam iniciando crescessem no mundo da embolada.

Os formadores de emboladores. O fato de não ter uma "aula" ou situações similares, mais formais, específicas para o ensino, bem como a convicção do "dom" para a assimilação dos saberes fundamentais da performance musical, geram a percepção dos embolares de que ninguém os "ensinou". Essa perspectiva é comum em contextos em que não há práticas "formais" de ensino, como destacado por Queiroz e Figueirêdo (2006: 80) ao analisarem práticas musicais urbanas do contexto sociocultural de João Pessoa. Todavia, no universo da embolada, quando o foco é direcionado para a maneira como aprenderam e não para o fato de alguém ter ensinado, emerge nos discursos de todos os emboladores pessoas importantes para o processo de formação. Essas pessoas foram, portanto, de diferentes formas, com diferentes estratégias e em diferentes contextos, os principais formadores dos sujeitos que participaram da pesquisa.

Os emboladores organizam os seus discursos acerca dos formadores importantes para suas trajetórias em duas categorias: (1) os emboladores e cantadores de referência, sem fazer

menção específica a nenhum nome, (2) e emboladores específicos que oportunizaram a eles experiências fundamentais para a performance da embolada. É comum, nos discursos, um mesmo embolador fazer referência às duas categorias, o que indica que, mesmo havendo uma ou mais pessoas específicas que foram importantes para sua formação, a referência ao conjunto de emboladores atuantes nos contextos em que transitavam sempre foi algo de intrínseco valor para a aprendizagem de todos eles. Os dois depoimentos de Cachimbinho, a seguir, denotam, respectivamente, aspectos vinculados à primeira e à segunda categoria:

> [...] Eu comecei cantar com 13 anos... [...] Eu quando comecei cantar... eu aprendi com os outros... Nesse tempo tinha muito poeta aqui... (CACHIMBINHO, 2006).

> [...] Aí eu viajei com um cantador de embolada chamado Manoel Batista... Já morreu... Muito bom... Aí eu viajei mais ele 12 anos... Esse aí foi que eu, quando tomei a cantar com ele... era bom... (CACHIMBINHO, 2006).

O primeiro depoimento destaca um aspecto bastante enfatizado em situações e contextos de aprendizagem que diversos autores denominam de informal (GREEN, 2001. LIBÂNEO, 2002. QUEIROZ, 2013). A ideia de informalidade aqui não está vinculada à falta de forma, mas sim à não intencionalidade de uma situação e prática de formação. A formação acontece, com maior ou menor sistematicidade, mais pela experiência em situações da vida, como ver um embolador cantando em uma feira, ouvir uma embolada no rádio, participar de experiências coletivas relacionadas à embolada, entre outros aspectos dessa natureza.

Já o segundo depoimento, apesar de estar também vinculado à informalidade, por isso não retratar um processo de "ensino" de uma pessoa para outra, traz uma característica diferente: o reconhecimento de uma situação e um processo de aprendizagem que teve em outro embolador uma referência importante para a aquisição de saberes fundamentais para a performance da embolada. Nesse processo, mesmo não havendo a intenção de se criar uma situação de formação, como uma aula, há ensinamentos que visam fazer com que o sujeito menos experiente desenvolva sua performance da forma "adequada", e as orientações são organizadas e assimiladas com essa perspectiva. São orientações para melhorar o "fazer", e é fazendo que se aprende.

Um exemplo significativo dessa segunda categoria é o depoimento de Toinho da Mulatinha, pois apesar de dizer enfaticamente que na embolada "num tem o que aprender não" (2006), conforme já citado anteriormente, quando perguntando se Dedé, o seu irmão que já era embolador, foi quem ensinou a ele, responde sem titubear "Foi. Foi quem me orientou em tudinho... porque eu tinha uma vergonha de cantar danada..." (TOINHO DA MULATINHA, 2006). Para ilustrar o papel do irmão na sua formação, descreve ainda características da "etnopedagogia musical"[11] usada por ele, contando que "[...] [Dedé] dizia assim: – 'Antoin, começa assim devagarzinho pra num se amisturá... Agora, quando for ligeiro, aí faz assim' [e toca dos dois jeitos...]..." (TOINHO DA MULATINHA, 2006).

[11] Termo utilizado por Lucas, Arroyo, Stein e Prass (2003) para se referir a processos nativos de ensino e aprendizagem musical em distintas culturas.

Assim, Dedé, sem se colocar como professor e sem dar aulas a Toinho, foi um formador fundamental para sua prática de embolada. Dedé não ensinou como em uma situação sistemática de formação, por isso a afirmação de Toinho de que não há o que ensinar, mas possibilitou que a performance da embolada fosse melhor aprendida pelo irmão.

Nessa mesma direção, Lavandeira destaca, dentro das perspectivas da primeira categoria, que não precisou de ninguém para lhe ensinar embolada. Nesse sentido, o embolador afirma: "[...] Pra ensinar, não. Me deram orientações assim, né? Umas orientações, assim... [...] Umas dicas, né? Como um professor dá a um aluno, né?" (LAVANDEIRA DO NORTE, 2006). Ele não especifica nenhum embolador como referência e diz que ninguém o ensinou, porque não participou de situações específicas e com alguém específico para lhe ensinar. Mas deixa claro em seu depoimento que emboladores experientes, via "dicas" e "orientações", fortaleceram sua formação para lidar com a embolada, e fizeram isso, de alguma forma, como um "professor" faz ao orientar um aluno. Essa mesma análise pode ser aplicada ao depoimento de Curió de Bela Rosa. Para ele, ninguém o ensinou:

> Não... não... num ensinou... só fez dá uma prática... dá uma dica... Porque... hoje mudou... tá mais mudada a cantoria... Mas antes era assim... era só em feira mesmo... feira livre... Então ele me dava dica de como cobrava o povo, como começava a cantoria... Os dois coquista botava a bolsa no chão... aqui... Aí, agora, a gente começa dessa maneira... Aí um começa dizendo uma brincadeira com o outro... Aquele negócio todo... Aí esses coquista profissionais já tinham aquela prática... Aí diziam: olhe, faça dessa maneira... (CURIÓ DE BELA ROSA, 2006).

Curió traz em seu discurso uma ampliação dos aspectos a serem aprendidos para "lidar bem" com o mundo profissional da embolada. Mundo que, para além dos aspectos sonoros da manifestação, precisa de um saber específico do contexto performático e das diferentes nuances que o caracterizam. Nas palavras que compõem a dimensão discursiva do mencionado embolador, aprender "cobrar o povo", saber onde colocar a "bolsa" para receber o dinheiro (prática comum nas performances públicas em feiras e outros lugares em que não há um contratante para a prática dos emboladores) e saber começar a apresentação dizendo as brincadeiras mais adequadas são aspectos fundamentais que já faziam parte da prática das conquistas "profissionais" e que, no contato com eles, podiam ser assimilados, considerando que Curió ainda estava em processo de formação mais inicial.

O domínio de aspectos como o descrito anteriormente faz parte de um amplo conjunto de elementos não sonoros imprescindíveis para a performance da embolada. Elementos que passam, inclusive, pelo reconhecimento de cada embolador, por ele mesmo e pela sociedade, de que ele é parte de um mundo "tradicional", o da embolada, importante para a cultura nordestina em geral. Diversos desses elementos não sonoros estão no plano simbólico da música, relacionados aos valores, significados e pertencimentos que cada embolador constrói na imersão nesse mundo. Esses elementos não visíveis são fundamentais e só podem ser construídos no contato intenso com a cultura e na convivência profunda com os formadores. Essa perspectiva, de conhecer um plano da música para muito além da dimensão estético-sonora na embolada, pode ser relacionada às perspectivas de John Blacking acerca da aprendizagem da música dos Venda. Conforme destaca o autor:

> [...] [há] estruturas da música Venda que podem ser ouvidas e aprendidas por qualquer ser humano que possa perceber e reproduzir padrões sonoros. [...] Mas há outros aspectos da tradição musical que [...] não podem ser aprendidos exceto por uma participação total na sociedade Venda e pela assimilação inconsciente de processos sociais e cognitivos sobre os quais a cultura é criada[12] (BLACKING, 1995b: 58, tradução nossa).

Apesar de no universo da embolada, diferentemente do mundo dos Venda, a prática musical não estar diretamente vinculada à religião, por exemplo, ela está relacionada a motivações e elementos diversos da cultura que transcendem a reprodução dos aspectos sonoros. Essa condição de transcender o plano sonoro dá vida, sentido e representatividade cultural ao som. Som que, ao se transformar em música, expressa muito mais do que o que é tocado e do que é dito. Por isso é fundamental conviver com emboladores para ser embolador, pois somente o acesso aos produtos musicais gerados por eles (LPs, CDs, vídeos, entre outros) não possibilitam a imersão do sujeito no mundo vivo e complexo da embolada, mas somente o contato com as dimensões sonoras e visíveis desse mundo.

O contato e o diálogo com os formadores no contexto da embolada se deu de muitas formas na vida de cada sujeito que, cada qual a seu jeito, teceu relações diversas para se tornar o embolador que é. Assim, seja no âmbito mais geral ou no plano mais específico, todos conviveram intensamente com detentores de saberes relacionados aos "jeitos" de fazer embolada. Sujeitos que, em determinado momento da vida, tinham mais experiência e projeção e, por isso, se tornaram formadores daqueles em estágio mais inicial de formação.

Um fenômeno recente que começa a emergir no contexto dos emboladores é a participação deles como "professores" em processos intencionais de ensino. Iniciativas dessa natureza ainda são raras e, em linhas gerais, bastante diferentes do mundo cotidiano da embolada. Geraldo Mouzinho (2012), em conversa informal após uma apresentação realizada em João Pessoa, em 2012, nos relatou que havia sido convidado para ensinar embolada a crianças em uma escola do município. Mesmo achando uma proposta inusitada, o embolador gostou da ideia e se mostrou bastante animado com essa possibilidade de se tornar um "professor" de embolada. Aqui está uma perspectiva crescente no mundo da cultura popular, qualquer que seja a manifestação: estabelecer diálogos com espaços e práticas formais de formação.

No bojo das muitas formas de contato com o mundo da embolada, no cenário contemporâneo é crescente o uso de recursos midiáticos e tecnológicos como forma de registro e circulação da manifestação e, consequentemente, como recurso para o acesso, o conhecimento e a aprendizagem de tal fenômeno. Essa realidade é notória no mundo da embolada da Paraíba, conforme analisamos a seguir.

Os meios tecnológicos e a transmissão da embolada. Mesmo considerando que os emboladores que fizeram parte da pesquisa analisada neste trabalho têm pelo menos cinquenta anos de idade, é possível inferir que todos eles se formaram em uma época em que a embolada já circulava em um circuito alternativo mais midiatizado de produção musical. Certamente trata-se

[12] " [...] structures of Venda music which can be heard and learned by any human being who can perceive and reproduce patterns of sound. [...] But there are other aspects of the Venda musical tradition which [...] cannot be learned except by total participation in Venda society end by unconscious assimilation of the social and cognitive processes on which the culture is founded" (BLACKING, 1995b: 58).

de uma época em que as possibilidades de gravação, reprodução e circulação de música eram muito diferentes das de hoje, mas os recursos disponíveis, como os discos e o rádio, possibilitaram um acesso diferenciado da embolada como manifestação musical brasileira.

Um aspecto não muito recorrente nos discursos dos emboladores, mas que pudemos perceber amplamente durante o trabalho de campo (2003 a 2015), sobretudo no processo de observação participante (MARINHO; QUEIROZ, 2015), é que a tecnologia desempenha atualmente um papel importante na transmissão da embolada. Essa constatação está explícita principalmente no universo de praticantes mais jovens da embolada, que vêm se formando nas últimas décadas. Assim como é comum os emboladores registrarem suas performances em mídias digitais diversas, é comum que jovens emboladores recorram a tais registros para aprender letras, poesias, formas de cantar, ritmos, entre outros aspectos que compõem esse mundo.

Lindalva, se referindo a como aprendeu embolada, faz menção ao rádio como meio fundamental para despertar seu interesse pelo gênero e para possibilitar o acesso e a incorporação de saberes desse universo. Para a emboladora, ela aprendeu:

> Só de ouvir... [...] É porque após eu me dedicar... assim à profissão, lá em casa, na época [...] meu pai tinha comprado um radinho naquela época, que era um rádio que pegava todas estação distante, né? E por final pegava a Brejuí de Currais Novos [...] Era um programa que tinha de violeiro e embolador de coco... Aí, quando era na hora da embolada... Era de seis horas da manhã... Aí eu já estava no pé do rádio, pra mim escutar, porque eu gostava, achava bonito... Agora, aquilo ali, o que eles iam falando ali, os cantadores de embolada iam cantando... e eu ia prestando atenção. Aí eu sei... que foi com aquilo também que me ajudou (LINDALVA, 2006).

Essa referência ao rádio, para Lindalva, que, entusiasticamente, de acordo com o seu discurso, acompanhava a "hora da embolada", certamente marcou seu contato e sua inserção no universo da manifestação. Assim como o rádio, os LPs, os CDs e, hoje, o computador e a internet tiveram e têm grande impacto na formação de novos emboladores e, além disso, apreciadores e admiradores da embolada. Uma busca rápida por "embolada" em geral ou "embolada na Paraíba", de forma mais específica, no YouTube, permite o acesso a uma série de gravações, amadoras ou profissionais, que possibilitam ver, ouvir e, certamente, assimilar aspectos fundamentais que configuram a performance da embolada. Essa é uma realidade do mundo atual que emboladores que aprenderam a manifestação até a década de 1980 não puderam contar em seu processo de formação.

Os elementos fundamentais para a performance da embolada. Corroborando com perspectivas de estudiosos como Nettl (2010), Queiroz (2010) e Campbell (2003, 2013), apresentadas na segunda parte deste texto, entendemos que os elementos transmitidos no universo da embolada são aspectos imprescindíveis da música nesse contexto e, de tal maneira, são vitais para a performance musical da manifestação. Assim, nesta parte final do artigo, destacamos os conhecimentos e saberes que constituem os pilares da prática do embolador e que, portanto, são enfatizados no processo de transmissão musical da manifestação. De tal forma são contempladas aqui especificidades da transmissão musical de elementos importantes do universo estético-sonoro da embolada. Elementos que, pelas dimensões de um artigo como este,

não puderam ser apresentados e analisados de maneira mais ampla. Assim, para um conhecimento mais aprofundado acerca das dimensões estéticas da música da embolada, recomendamos a leitura da tese *Performance musical na embolada da Paraíba* (MARINHO, 2016).

Habilidade para cantar. Em alguns dos discursos já apresentados ao longo deste texto fica explícito que a habilidade de cantar é fundamental para o "cantador", substantivo utilizado por muitos emboladores para se referir ao praticante de embolada. Durante a observação participante (MARINHO; QUEIROZ, 2015), pudemos presenciar várias situações em que essa premissa era destacada, pois o bom embolador tem que ter os saberes necessários para cantar bem, haja vista que essa é uma condição crucial para a performance musical.

Como destacado por Lavandeira, em citação já apresentada anteriormente: "[...] quem nasceu pra cantar, canta. Quem não nasceu... não tem como [...]" (LAVANDEIRA DO NORTE, 2006). Mas, além desse "dom", é preciso exercitar o canto e dominar os elementos imprescindíveis para que ele aconteça, da melhor forma possível, dentro dos fundamentos da embolada. Fundamentos que implicam em dar conta de cantar "ligeiro", como é característico do gênero, conseguir lidar com os desafios dos "trava-línguas", ter voz "boa" e resistente para cantar em público e nos diferentes locais em que o fenômeno acontece.

Toinho da Mulatinha evidencia as dificuldades de se dominar o canto na embolada. Assim, se referindo ao trava-línguas, destaca: "[...] É ruim do cabra dizer. [...] O cabra erra pra danado... É ligeiro... Presta não. É ruim que é danado. Se o cabra num tiver a língua boa, num diz não" (TOINHO DA MULATINHA, 2006). Portanto, ao receber as orientações e ao conviver com os formadores, nas diversas situações de transmissão musical nesse contexto, uma forte ênfase é dada à aprendizagem do "jeito de cantar" da embolada.

Outra questão importante do "cantar embolada" é a prática diária, para manter em dia a garganta e as habilidades vocais necessárias. Como destaca Lua Nova, "quando a gente para um tempo sem cantar, [...] quando canta, enrouquece... Agora, se cantar todo dia não acontece mesmo..." (LUA NOVA, 2006). Um dos aspectos enfatizados na transmissão da embolada é a inserção no canto e a constante prática de cantar, pois sem isso não adianta saber o "jeito de cantar", porque a voz não dá conta de colocar em prática.

Capacidade de criar e improvisar. Estando apto a cantar, é preciso que o embolador tenha o que cantar e, no mundo da embolada, além dos conhecimentos preestabelecidos, é mister que, na performance, sobretudo ao vivo, o praticante tenha condições de criar e de improvisar. E, mais do que ter essa habilidade, essa condição de fazer embolada, é crucial fazer isso no tempo e na dinâmica do gênero, pois, como destaca Lindalva, "[...] a embolada num dá tempo [pra pensar]... A embolada, quando um solta, o outro tem de pegar... [...] Você num pode parar para pensar pra cantar embolada... É um soltando e o outro pegando... [...] Porque num dá tempo pra pensar... É desse jeito" (LINDALVA, 2006). Mas, para isso, o embolador tem que estar preparado e praticando sempre, senão corre o risco de não se dar bem nos improvisos, como explica Cachimbinho: "[...] A gente quando tá sem cantar... num tá com o pensamento... mas quando a gente se prepara... a gente só vai aprumado... quando tá preparado [...] (2003).

Na habilidade para cantar embolada e lidar com as características do gênero, como a criação e o improviso, o embolador diferenciado, que tem o "dom", logo se sobressai, como destaca Zezinho da Borborema:

> Quando você inicia, já inicia improvisando... É justamente quando o cabra começa a cantar... Que um cantador... um veterano... escuta você cantar... de cinco minutos ou dez... ele diz logo: – "Esse camarada vai dar certo. Ele é poeta. Ele improvisa bem". O dom natural de improvisar já vem certo. Quando bate no chão já trouxe. O dom natural de improvisar é assim... Agora, você sabe que a prática vale muita coisa, né? A prática..., né? Quando você começa cantando... um ano, dois, três, quatro, cinco... no decorrer do tempo você fica prático, né? [...] É tão tal, quando você tá um pouco meio fora daquela profissão, você fica um pouco destreinado mesmo. [...] Mas a embolada... assim como esses versos que eu fiz, isso é um dom natural... Quando a gente vem, já nasce. Agora... a gente vai desenrolando, e vai praticando, e vai aprimorando o trabalho... E por aí vai simbora. Isso é dom natural" (ZEZINHO DA BORBOREMA, 2006).

Na perspectiva de Zezinho da Borborema, criar e improvisar constituem, portanto, um diferencial que desde a iniciação está presente na vida do embolador e, por tal razão, esse é outro elemento destacado no processo de aprendizagem da embolada. Para Zezinho Batista, o embolador tem que criar na "hora", com o "mote" necessário, pois assim demonstra sua capacidade e o seu "dom". Nas palavras do embolador: "O cabra diz: Seu Zezinho Batista, faça um verso... Um verso pra qualquer um cidadão, eu faço... [...] A gente improvisa, né? O improviso sai na hora... O cabra deu um mote, o cabra já pega... Se nasceu com o dom... E tem deles que num nasce com o dom, e só faz responder... [...]" (ZEZINHO BATISTA, 2006). Ou ainda, como enfatiza Cachimbinho: "E tem os que decoram... não criam... se puxar eles num vai" (2003), referindo-se principalmente aos que só decoram os "trabalhos", as emboladas, dos outros.

Uma questão explícita nas falas de Zezinho Batista e Cachimbinho é que até é possível que o embolador não improvise, mas ele vai se limitar a "só responder" ou a "cantar decorado". Ou seja, sem criar e improvisar, um embolador não terá destaque na profissão e sempre será dependente de um parceiro que tenha essa habilidade, cabendo ao que não tem o "dom" dar as respostas aos versos produzidos pelo criativo e improvisador, ou, no máximo, cantar os trabalhos que tenha decorado. Dessa forma, a criação e o improviso são elementos de destaque na transmissão da manifestação, haja vista que são elementos pilares para a performance musical da embolada.

Tocar e dominar o ritmo do pandeiro. Desde o final da década de 1960, o pandeiro foi incorporado como instrumento imprescindível para fazer embolada na Paraíba. Sendo assim, ao começar a fazer embolada, é necessário que um dos primeiros aspectos a serem apreendidos seja a execução do pandeiro e, nesse sentido, as orientações dos formadores tendem a dar ênfase a esse elemento. Zezinho da Borborema explicita essa tendência ao mencionar:

> No começo tem gente que faz isso mesmo, né? [se referindo a quem dá orientações sobre como tocar o pandeiro] No começo, às vezes eles dizem: – Zezinho, pra bater no pandeiro é obrigado fazer isso, fazer aquilo... amoleça a mão uma coisinha... e num sei o quê... tem esse negócio, né? [...] quando vai começar a tocar um instrumento, tem gente que dá essa dica, né? Agora, se você trouxe a vocação... com quatro, cinco dias você vai simbora... E se você num trouxe a vocação, o cabra ensina um ano... dois... três, quatro, cinco... Mais quanto ensina mais é pior... Num tem vocação. É... Mas isso é em toda profissão... [...] (ZEZINHO DA BORBOREMA, 2006).

As orientações de como tocar o pandeiro, enfatizadas no depoimento de Zezinho da Borborema, vêm acompanhadas de orientações sobre como tocar o ritmo que dá base para a performance do gênero. Lindalva destaca que, desde que se tenha o "dom", aprender o ritmo do acompanhamento é fácil, porque para ela "[...] o ritmo da embolada é só um só... O ritmo do coco é só aquele. Quem canta esses trabalhos sempre num sai daquele ritmo, como você viu... [...]" (LINDALVA, 2006).

Ao dizer que o ritmo da embolada é um só, ela está se referindo à estrutura rítmica base do gênero (cf. MARINHO, 2016). Mas essa estrutura é recheada por diversas variações que alteram o andamento e, para alguns emboladores, alteram o próprio ritmo. Como destaca Lavandeira: "[...] cada assunto, cada modalidade, muda o ritmo do pandeiro... [...] A embolada, é baião... Já pra sete linhas, já muda o ritmo também pra pagode... o pandeiro é mais apressado... [...]" (LAVANDEIRA DO NORTE, 2006). Mesmo o embolador dando nomes diferentes aos "ritmos" (baião e pagode), a diferença central para ele é que o pandeiro é "mais apressado" e que as variações dependem do número de linhas da embolada (cf. MARINHO, 2016).

Assim, dominar o toque do pandeiro e a base do ritmo da embolada que é executada no instrumento, de acordo com as variações necessárias para a embolada, são também elementos de destaque no processo de transmissão musical. Elementos que estão, portanto, entre aqueles que representam o esteio da performance nesse contexto.

Conhecimento de repertórios. Um elemento que também é crucial para o processo de transmissão na embolada é o conhecimento amplo de músicas, antigas e novas, desse contexto, pois, sem ter um bom repertório, o embolador estará demasiadamente limitado. Nessa prática cultural, os saberes relacionados aos repertórios são construídos por diferentes recursos e estratégias, o que inclui o uso de registros escritos e gravados, mas a oralidade e a memória ainda têm um lugar de destaque nesse universo. Dessa forma, os emboladores têm sua "cabeça" como referência para armazenar e, consequentemente, utilizar as diferentes músicas, inclusive aquelas criadas por eles mesmos. Esse aspecto é evidenciado por Zezinho Batista (2006b), quando ressalta: "Os trabalhos todinho que eu canto eu faço na cabeça e decoro na cabeça também... [...] Anoto não... [...] Tenho diversos trabalhos...".

Os saberes relacionados ao repertório nesse universo, assim como acontece em diversos grupos da cultura popular no Brasil, implicam o conhecimento de músicas variadas, mas, também, a sabedoria de inserir cada música no lugar mais adequado da performance. Essa perspectiva é similar às considerações de Queiroz (2005: 185) acerca do universo do Catopês de Montes Claros, pois, conforme relata a autor, entre as competências para realizar o ritual congadeiro destaca-se a "importância de se utilizar o tipo de música adequado a cada situação [de performance]".

A ampla variedade do repertório da embolada e o uso das músicas em diferentes contextos de performance exigem do embolador o domínio de diversificadas estratégias para contemplar as singularidades de cada realidade (cf. MARINHO, 2016). O depoimento de Zezinho da Borborema apresenta uma análise dessa diversidade do repertório e da necessidade de que os embolares aprendam a lidar com os desafios e as especificidades de cada situação performática. Assim, o embolador analisa:

> [...] a cantiga de gravar é uma, a cantiga de feira é outra, e a do rádio é outra... [...] tem uns segredos danados... Se a pessoa num souber... [...] A do rádio é uma cantiga diferente... É uma cantiga quente... É uma cantiga que você tem que caçar umas coisinha... porque o rádio é ligeiro... [...] Aí a cantiga da feira é uma cantiga diferente... É uma cantiga de gracejo... Aquelas coisas... a cantiga de show já é diferente [...] é diferente de gravar, de cantar na feira e de cantar no rádio. A cantiga de show tem que ser uma cantiga animada... uma cantiga bem feita que é pra animar o povo ligeiro... que aquilo é ligeiro... Já a cantiga de salão é outra coisa... Você vai cantar no salão, você começa de oito horas... de nove horas a uma da manhã... aí você tem muito espaço pra ir cantando... A cantiga de show, não... Você vai fazer um show de meia hora... [...] Você tem que ter aquela cantoria certa pra aquele show. E a cantoria de feira é diferente... A cantiga de feira já é outra história [...] a cantiga de feira tem aqueles cocozinhos que a gente tira de brincadeira, de gracejo... [...] pra fechar a roda, pra o povo encostar... pra poder cantar... E o show, o povo já tá ali esperando... Você já tem que vir preparado... [...] E o de gravar... aí a história já muda, porque aí já são os cocos comerciais... já vai treinando as músicas... E às vezes pra cantar de feira a gente nem treina as músicas... Mas pra gravar tem que treinar nas músicas... [...] Porque a gravação tem que ser uma coisa bem feita... [...] É tão tal que pra gravar é... uma coisa danada... [...] Tem poeta que às vezes nem grava bem, né? Porque às vezes a música não é boa, né? Às vezes ele num é músico... num pega bem no ritmo... (ZEZINHO DA BORBOREMA, 2006).

Esse processo de treinamento das diferentes formas de pensar e tocar o repertório está no cerne da transmissão musical, pois nesses momentos os emboladores trocam mutuamente informações, técnicas e estratégias diversas que contribuam para o fortalecimento de suas performances. O fato de o trabalho da embolada ser sempre em parceria possibilita que cada parceiro possa compartilhar com o outro o conjunto amplo de saberes que traz consigo. Entre esses saberes, os relacionados à troca e à ampliação do repertório certamente têm destaque.

Essas trocas de saberes diversos e de repertórios são enfatizadas nas palavras de Lavandeira, que, ao comentar sobre como aprendem o repertório, destaca:

> Aí é porque... a gente canta junto, né? Por exemplo: Eu criei esse trabalho agora do cemitério, né? [se referindo a uma música criada por ele] [...] Aí eu já passo pra Lindalva... Ela canta comigo vários dias... Aí aprende também... Decora... Ela responde... E se ela for cantar com outro, ela já canta, porque num tá na minha presença... [...] Aí a outra pessoa responde. [...] E cada um que cria mais assunto bonito... novo... é que se apresenta melhor, né? [...] (LAVANDEIRA DO NORTE, 2006).

Nas trocas entre parceiros e na troca de parceiros, a embolada se alimenta da mistura e da transmissão de saberes em que as experiências dos muitos emboladores vão se intensificando em um acúmulo contínuo de conhecimento que, ao longo dos anos, vai se tornando cada vez mais abrangente e diversificado. Os repertórios, além de serem compartilhados e aprendidos nessas trocas, são ampliados, ressignificados e transformados pelos muitos emboladores que os cantam,

pois cada um, a seu jeito, imprime criações e improvisações que, tornando o "assunto bonito", fazem com que a performance musical possibilite uma apresentação cada vez "melhor".

Dominar a rima e as demais estruturas poéticas da embolada. Práticas musicais que têm a rima e a estrutura poética como base intrínseca à construção expressivo-sonora dão forte ênfase a esses aspectos nos processos de criação, performance e formação musical, como evidenciam os estudos de Edwards (2009) e Sautchuk (2009), entre outros. Assim também é na embolada! Nesse contexto, "rimar" adequadamente e dominar as estruturas poéticas diversas do gênero são elementos cruciais de serem aprendidos pelo poeta cantador de embolada, pois cada trabalho (de quatro, seis, oito ou dez linhas – cf. análises de MARINHO, 2016) tem um tipo de estrutura e exige domínio, inclusive, de diferentes usos da rima e da forma poética em geral. Para os embolares, o domínio desses elementos faz da embolada uma prática fácil, por isso é mister aprendê-los e praticá-los adequadamente.

> Porque [de posse dos elementos mencionados anteriormente] é muito fácil você fazer embolada... É improvisar, criar... no caso, né? ... Você pode dizer... [aí faz uns improvisos...] Embolada é assim, sabe? O lugar que você improvisa, sabe? Você rima... a primeira... a segunda com a terceira... e a quarta termina em 'á'... (GERALDO MOUZINHO, 2006).

Sendo esses aspectos considerados relevantes para a performance, eles também têm destaque no processo de formação dos emboladores, ganhando ênfase nas "correções" e "orientações" dos formadores, como pode ser ilustrado no depoimento de Zezinho Batista:

> Às vezes, quando eu errava uma rima de concordância, ele [se referindo ao pai] dizia: – 'Rapaz, a rima é essa... você tem que rimar com isso... Isso aqui rima com isso... Ele, exatamente, me deu umas dicas... Mas a gente... a profissão, a cantoria... ninguém aprende não... A gente nasceu com aquele dom... Quem nasce com o dom, faz... E quem num nasce, num faz (ZEZINHO BATISTA, 2006).

Portanto, mesmo para quem tem o "dom" e "nasceu para fazer embolada", as "dicas" sobre como rimar e lidar adequadamente com a elaboração poética, de acordo com as dimensões da performance da embolada, são cruciais para a inserção e o fortalecimento na profissão. Por isso, todo embolador valoriza essas dicas e essas trocas, pois são elas que ampliam a potencialidade inata de fazer embolada, tornando o embolador diferenciado na performance musical.

Esses elementos apresentados neste último tópico são, portanto, aqueles que ganham destaque na transmissão musical no mundo da embolada e, concordando com Nettl (2010), configuram as bases fundamentais da performance. A inserção nesse mundo da música só é possível a partir do domínio dos aspectos aqui enfatizados e, portanto, exigem do embolador uma participação intensa nas dimensões da formação musical que caracterizam esse contexto.

Conclusão

A pesquisa etnográfica, pelo contato intenso com pessoas fazendo música em contexto, é uma abordagem investigativa de grande relevância para a compreensão de singularidades que constituem a formação em música no âmbito de diferentes culturas musicais. Essa abordagem investigativa possibilitou a imersão no mundo da cultura popular da embolada, fazendo emergir dessa realidade sujeitos, concepções, processos e situações que caracterizam a transmissão musical e, consequentemente, a música nesse contexto.

Com o olhar ampliado pelas lentes da educação musical e da etnomusicologia, concebidas neste trabalho como formas de ver e perceber fenômenos da música, sem qualquer preocupação com os limites disciplinares de cada área, captamos as nuances da formação musical da embolada. Nuances que nos permitiram compreender os "elementos fundamentais" que tecem nas redes dessa cultura musical as dimensões estéticas e simbólicas que compõem sua performance musical.

A embolada é considerada pelos seus praticantes um "dom", uma dádiva concedida por Deus e pela natureza que deve ser valorizada pelo sujeito que a recebe. Mas esse "dom", para ser desenvolvido e aperfeiçoado, necessita da experiência, da formação que se dá na prática de fazer embolada, em que o aprender fazer fazendo é crucial para a inserção de alguém nesse universo da música.

Assim, dominar a execução e o ritmo do pandeiro, cantar adequadamente dentro da lógica do gênero, ter conhecimento do repertório, saber criar e improvisar, utilizar de forma correta a rima e a estrutura dos versos compõem saberes que só podem ser desenvolvidos no diálogo entre o "dom" e a experiência. Experiência que implica participar do mundo da embolada, mas que é amplificada pelo importante papel desenvolvido pelos formadores dos emboladores. Nesse universo, mesmo reconhecendo que "não há o que se ensinar na embolada", todos fazem referências às orientações e dicas fundamentais que receberam dos cantadores e poetas mais experientes. Essas orientações e dicas, para quem foi agraciado com a dádiva da embolada, são transformadas em saberes que, trabalhados e experimentados no ato de fazer essa música, compõem a identidade de cada embolador profissional.

Por fim, é possível afirmar que transmissão musical, nesse contexto, como destacado por diferentes estudiosos da educação musical e da etnomusicologia, é um aspecto imprescindível para a definição dos elementos vitais que fazem pulsar a performance musical, e a compreensão de tais elementos só é possível pela interpretação dos pilares da formação em música nesse universo. Nesse mundo musical, os saberes compartilhados e transmitidos pelos emboladores são esteios para manter essa "tradição" viva, dinâmica e em plena atividade na contemporaneidade.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Os cocos.* Introdução e notas de Oneyda Alvarenga. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. (Coleção Reconquista do Brasil, 2ª série, 228). Edição comemorativa dos 80 anos da Semana de Arte Moderna.

ARROYO, Margarete. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical*: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. 1999. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. (Ed.). *Shadows in the Field*: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2008.

BÉHAGUE, Gerard. *Performance Practice*: Ethnomusicological Perspectives. Westport: Greenwood Press, 1984.

BLACKING, John. *Venda Children's Songs*: A Study in Ethnomusicological Analysis. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1967.

_____. *How Musical is Man?* London: University of Washington Press, 1973.

_____. Music, Culture, and Experience. In: BYRON, Reginald (Ed). *Music, Culture, and Experience*: Selected Papers of John Blacking. London: The University of Chicago Press, 1995a. p. 223-242.

_____. The Problem of Music Description. In: BYRON, Reginald (Ed). *Music, Culture, and Experience*: Selected Papers of John Blacking. London: The University of Chicago Press, 1995b. p. 54-72.

BRESLER, Liora. Ethnography, Phenomenology and Action Research in Music Education. *Visions of Research in Music Education*, Princeton, v. 8, n. 1, 2006. Disponível em: <http://wwwusr.rider.edu/~vrme/v8n1/vision/Bresler_Article___VRME.pdf>. Acesso em: 8 set. 2010.

CACHIMBINHO (Tomás Cavalcanti da Silva). Entrevistado por Marcos Ayala, Henrique Sampaio e Vanildo Mousinho Marinho. Areia-PB, 30 mar. 2003. Gravação em duas fitas cassete.

_____. Entrevistado por Vanildo Mousinho Marinho. João Pessoa-PB, 17 fev. 2006. Gravação em MD.

CAMPBELL, Patricia Shehan. Ethnomusicology and Music Education: Crossroads for Knowing Music, Education, and Culture, *Research Studies in Music Education*, n. 21, p. 16-30, 2003.

_____. Etnomusicología y educación musical: punto de encuentro entre música, educación y cultura. *RIEM*: Revista Internacional de Educação Musical, n. 1, p. 42-52, 2013. Disponível em: <http://www.revistaeducacionmusical.org/index.php/rem1/article/view/29>. Acesso em: 14 ago. 2017.

COOK, Nicholas. We are all (Ethno)musicologists Now. In: SOBART, Henry (Ed.). *The New (Ethno)musicologies*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2008. p. 48-70.

CURIÓ DE BELA ROSA (Armando Avelino Menezes). Entrevistado por Vanildo Mousinho Marinho. Fazenda Bela Rosa, Pedras de Fogo-PB, 17 fev. 2006. Gravação em MD.

EDWARDS, Paul. *How to Rap*: The Art and Science of the Hip-Hop MC. Chicago: Chicago Review Press, 2009.

GATIEN, Greg. Categories and Music Transmission. *Action, Criticism, and Theory for Music Education,* v. 8, n. 2, p. 94-119, 2009. Disponível em: <http://act.maydaygroup.org/articles/Gatien8_2.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2017.

GERALDO MOUZINHO (Geraldo Jorge Mouzinho). Entrevistado por Vanildo Mousinho Marinho. Sítio Roncador, Jacaraú-PB, 28 jan. 2006. Gravação em MD.

_____. Informação verbal a Vanildo Mousinho Marinho. João Pessoa, 27 set. 2012.

GREEN, Lucy. Poderão os professores aprender com os músicos populares? *Música, Psicologia e Educação*, n. 2, p. 65-79, 2000. Disponível em: <https://cipem.files.wordpress.com/2009/11/pprartigo-4.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2017.

_____. *How Popular Musician Learn*: A Way Ahead for Music Education. London: Ashgate Publishing Limited, 2001.

KUNST, Jaap. *Musicologica*: A Study of the Nature of Ethno-Musicology, its Problems, Methods and Representative Personalities. Amsterdam: Koninklijke Vereening Indisch Institut – Mededelling 90, 1950.

_____. *Ehtno-musicology*: A Study of the Nature of Ethno-Musicology, its Problems, Methods and Representative Personalities. The Hague: M. Nijhoff, 1955.

_____. *Ethnomusicology*: A Study of the Nature of Ethno-Musicology, its Problems, Methods and Representative Personalities. 2. ed. The Hague: M. Nijhoff, 1959.

LAVANDEIRA DO NORTE (José Maria Gomes de Arruda). Entrevistado por Vanildo Mousinho Marinho. Ingá-PB, 7 mar. 2006. Gravação em MD.

LIBÂNEO, José Carlos. *Pedagogia e pedagogos, para quê?* 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

LINDALVA (Lindalva Dantas Lucena). Entrevistada por Vanildo Mousinho Marinho. Várzea Nova (Distrito), Santa Rita-PB, 22 fev. 2006. Gravação em MD.

LUA NOVA (João Vital da Silva). Entrevistado por Vanildo Mousinho Marinho. Campina Grande-PB, 22 fev. 2006. Gravação em MD.

LUCAS, Glaura et al. Culturas musicais afro-brasileiras: perspectivas para concepções e práticas educacionais em música. In.: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (Org.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 167-194.

LUCAS, Maria Elizabeth et al. Entre congadeiros e sambistas: etnopedagogias musicais em contextos populares de tradição afro-brasiliera. *Revista da FUNDARTE*, Montenegro, n. 3, p. 4-20, 2003.

MARINHO, Vanildo Mousinho. *Performance musical da embolada na Paraíba*. Tese (Doutorado em música - Área de concentração: Etnomusicologia). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

MARINHO, Vanildo Mousinho; QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. *Diário de campo*: transmissão musical na embolada da Paraíba, 2003-2015. João Pessoa, 2015.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwester University Press, 1964.

MYERS, Helen (Ed.). *Ethnomusicology*: An Introduction. New York: W.W. Norton e Company, 1992.

NETTL, Bruno. Ethnomusicology and the Teaching of World Music. In: LEES, Heath. *Music Education*: Sharing Musics of the World. Seul: ISME, 1992. p. 3-8.

_____. Music Education and Ethnomusicology: A (Usually) Harmonious Relationship. *Min-Ad*: Israel Studies in Musicology Online, Ramat-Gan, Israel, v. 8, n. 1, p. 1-9, 2010. Disponível em: <http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/index.htm>. Acesso em: 10 jul. 2016.

NETTL, Bruno et al. *Excursion in World Music*. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

OMOLO-ONGATI, Rose A. Prospects and Challenges of Teaching and Learning Musics of the World's Cultures: An African Perspective. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 21, p. 7-14, 2009.

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba*. Porto Alegre: FAURGS, 2004.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. *Performance musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros*. Tese (Doutorado em Música – Área de concentração: Etnomusicologia). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

_____. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, 2010.

_____. Escola, cultura, diversidade e educação musical. *InterMeio*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação, Campo Grande, v. 19, n. 37, p. 95-124, 2013.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; FIGUEIRÊDO, Anne Raelly Pereira de. Práticas musicais urbanas: dimensões do contexto sociocultural de João Pessoa. *Ictus*, n. 7, p. 75-86, 2006.

SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. *A poética do improviso*: prática e habilidade no repente nordestino. Tese (Doutorado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê*. São Paulo: Cosac Nayf, 2015.

STEIN, Marilia Raquel Albornoz. *Oficinas de música*: uma etnografia de processos de ensino e aprendizagem musical em bairros populares de Porto Alegre. Dissertação (Mestrado em Música – área de concentração: Educação Musical). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

TOINHO DA MULATINHA (Antônio Patrício de Souza). Entrevistado por Vanildo Mousinho Marinho. Campina Grande-PB, 22 fev. 2006. Gravação em MD.

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

_____. *Music in the Andes*: Experiencing Music, Expressing Culture. New York, Oxford: Oxford University Press, 2008b.

_____. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press, 2008c.

_____. *Moving Away from Silence*: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

ZEZINHO BATISTA (José Barbosa do Nascimento). Entrevistado por Vanildo Mousinho Marinho. Mamanguape-PB, 20 fev. 2006. Gravação em MD.

ZEZINHO DA BORBOREMA (José Cosmo Ferreira). Entrevistado por Vanildo Mousinho Marinho. Guarabira-PB, 24 fev. 2006. Gravação em MD.

Luis Ricardo Silva Queiroz é Doutor em Música (área de Etnomusicologia) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Mestre em Música (área de Educação Musical) pelo Conservatório Brasileiro de Música (CBM) do Rio de Janeiro e Graduado em Educação Artística, Habilitação em Música, pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). É Professor Associado do Departamento de Educação Musical e do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da UFPB. Nessa Universidade, foi Coordenador do Curso de Licenciatura em Música (2006-2009), Chefe do Departamento de Educação Musical (2004-2005) e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música (Mestrado e Doutorado) (2010-2015). É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e autor de diversos artigos na Área de música, sobretudo nos campos da Etnomusicologia e da Educação Musical, publicados em livros, revistas especializadas e anais de congressos nacionais e internacionais. É o atual Presidente da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) - Gestão 2013-2015 e Gestão 2015-2017. luisrsqueiroz@gmail.com

Vanildo Mousinho Marinho é Doutor em Música (área de Etnomusicologia) (2016) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Biblioteconomia (1998) pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Possui Especialização em Capacitação de Recursos Humanos para Pesquisa Educacional (1994), pela UFPB. Bacharel em Composição e Regência (opção Composição) (1991) pela UFBA. Bacharel em Música (Instrumento Percussão) (1983) pela UFPB. É Professor Adjunto do Departamento de Educação Musical da UFPB, lecionando nos cursos de Licenciatura em Música, Bacharelado em Música, Sequencial em Música; e tendo lecionado no Curso de Especialização em Artes. Atuou como membro da Comissão Assessora, do INEP/MEC, do Enade (Exame Nacional de Desempenho de Estudantes) (2014-2016).Tem atuado na área de Música, principalmente nos campos da Educação Musical, Etnomusicologia e Percussão. Tem participado e apresentado trabalhos em congressos, e publicado artigos nas áreas de Educação Musical, Etnomusicologia, Artes e Ciência da Informação, em coletâneas, revistas especializadas e anais de congressos. vanildommarinho@gmail.com

DOI 10.20504/opus2017b2304

"A carne mais barata do mercado é a carne negra": comércio e fuga de escravos músicos nas primeiras décadas do Brasil oitocentista (1808-1830)

Humberto Amorim
(UFRJ, Rio de Janeiro-RJ)

Resumo: Partindo de um panorama histórico das atividades musicais desempenhadas por negros na América portuguesa, o artigo objetiva pautar e discutir o comércio e o ciclo de fuga-captura-punição de escravos com habilidades musicais entre os anos de 1808-1830, avaliando em que medida tal mercado alcançou as principais aglomerações urbanas e rurais no Brasil Colônia e Imperial. Para tanto, levanta dezenas de incidências em 10 periódicos de cinco diferentes províncias: Rio de Janeiro, Pernambuco, Bahia, São Paulo e Minas Gerais. Os dados são conectados aos apontamentos de importantes pesquisas musicológicas (CASTAGNA, 1991. HOLLER, 2006. SANTOS, 2009) e confrontados com o arcabouço teórico oferecido por relevantes estudos sobre a escravidão no Brasil (MARQUESE, 2006. SCHWARTZ, 1988, 2001). Os resultados indicam um plano comum nas diversas facetas que envolveram o negócio de cativos (incluindo os músicos) em território brasileiro: a sistêmica, permanente e abundante oferta de uma "carne negra barata".

Palavras-chave: Música no Brasil no séc. XIX. Fuga de Escravos. Comércio de Escravos. Escravos Negros Músicos.

"The Cheapest Meat on the Market is Black Meat": Trade and Flight of Slave Musicians in Brazil's Early Nineteenth Century (1808-1830)

Abstract: From a historical perspective of the musical activities performed by blacks in Portuguese America, this article aims to discuss the trade and flight-capture-punishment cycle of slaves with musical skills between the years 1808-1830 evaluating to what extent this market reached the primary urban and rural agglomerations in colonial and imperial Brazil. To that end, we identified dozens of cases published in ten periodicals from five different provinces: Rio de Janeiro, Pernambuco, Bahia, São Paulo and Minas Gerais. The data are linked to observations of important musicological research (CASTAGNA, 1991. HOLLER, 2006. SANTOS, 2009) and compared to the theoretical profile presented by relevant studies on slavery in Brazil (MARQUESE, 2006. SCHWARTZ, 1988, 2001). The findings indicate a common strategy across various facets involving the business of captives (including musicians) on Brazilian territory: the systemic, permanent and abundant offering of "cheap black meat".

Keywords: Music in nineteenth-century Brazil; slave flight; slave trade; black slave musicians.

AMORIM, Humberto. "A carne mais barata do mercado é a carne negra": comércio e fuga de escravos músicos nas primeiras décadas do Brasil oitocentista (1808-1830). *Opus*, v. 23, n. 2, p. 89-115, ago. 2017.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2304

Submetido em 01/05/2017, aprovado em 11/06/2017.

Mas mesmo assim/ Ainda guardo o direito/
De algum antepassado da cor/ Brigar por justiça e por respeito/
De algum antepassado da cor/ Brigar, brigar, brigar/
A carne mais barata do mercado é a carne negra.
(Marcelo Yuka/ Seu Jorge/ Ulisses Cappelletti)

Embora a escravidão de negros venha sendo debatida no Brasil em diversas áreas do conhecimento, ainda é ínfimo o que sabemos sobre o comércio e o ciclo de fuga-captura-punição de escravos com habilidades musicais na América portuguesa, lacuna em parte explicada pelas parcas fontes disponíveis sobre o tema, sobretudo no lapso temporal anterior ao século XIX.

É somente a partir da chegada da família real portuguesa (1808) e a consequente criação da Imprensa Régia em 13 de maio de 1808 (curiosamente a mesma data da chamada Abolição da Escravatura, levada a cabo 80 anos depois) que registros de negócios envolvendo escravos começam a ser anotados de forma mais frequente pela embrionária prensa luso-brasileira, permitindo-nos avaliar em que medida o mercado em torno dos negros cativos alcançou as principais aglomerações urbanas e rurais durante os anos finais do Brasil Colônia e os iniciais do Brasil Imperial.

Tal perspectiva nos instigou a investigar os 10 principais periódicos de cinco diferentes províncias no interstício compreendido entre 1808 e 1830: Rio de Janeiro, Pernambuco, Bahia, São Paulo e Minas Gerais, o que resultou no levantamento de 30 inéditos anúncios e/ou avisos que nos possibilitam compreender parte do *modus operandi*, das topografias de interesses e dos discursos que delineavam o comércio e a procura por escravos fugitivos que detinham algum nível de relação com a música. Para tanto, fez-se necessário cruzar os dados obtidos com os apontamentos de pesquisas musicológicas (CASTAGNA, 1991. HOLLER, 2006. SANTOS, 2009), analisando-as à luz do arcabouço teórico oferecido por relevantes estudos sobre a escravidão no Brasil (MARQUESE, 2006. SCHWARTZ, 1988, 2001).

Para melhor situar os exemplos supracitados, cumpre esboçar, antes, um panorama histórico da escravidão e das atividades musicais desempenhadas por negros na América portuguesa no período anterior ao século XIX.

Panorama histórico da escravidão e das atividades musicais desempenhadas por negros na América portuguesa

Embora Portugal já tivesse adotado o uso de escravos desde 1452, quando as bulas papais de Nicolau V autorizaram os portugueses a "escravizarem os africanos com o intuito de cristianizá-los" (FERREIRA, 2013: 18), o tráfico transatlântico de negros para as Américas empeçou de forma mais sistemática apenas na segunda metade do século XVI.

Antes disso, o registro mais remoto de que se tem notícia data de 1518, com "a outorga da primeira licença para transporte de escravos em quantidade diretamente para a América, sem passagem por Portugal, concedida ao flamengo Laurent de Gouvenot" (ESCRAVIDÃO AFRICANA NOS ARQUIVOS ECLESIÁSTICOS). Já em 1533, Pero de Góis, capitão-mor da costa do Brasil, solicita ao rei D. João III a remessa de 17 negros para São Tomé (Paraíba do Sul,

em Macaé). Pouco depois, em 1539, os primeiros cativos chegam a Pernambuco através do pedido de Duarte Coelho, primeiro donatário da capitania e fundador de Olinda, autorizado pelo rei português a importar até 24 "peças" oriundas da Guiné. Três anos mais tarde, o mesmo Coelho solicita novo importe de negros africanos com o intuito de escravizá-los, alegando que os índios eram difíceis e instáveis para os trabalhos nos engenhos. O resultado deste forçado movimento imigratório acelera o estabelecimento, em 1548, do Engenho Velho da Invocação de N. S. da Ajuda, primeiro núcleo açucareiro de Pernambuco, erigido nas proximidades de Olinda por Jerônimo de Albuquerque, cunhado e substituto de Duarte Coelho (SANTOS, 2017).

É provável que iniciativas como estas tenham ocorrido com alguma regularidade ao longo da primeira metade dos anos Seiscentos em outras capitanias, mas de forma clandestina, pontualmente autorizadas ou no caso de cativos que já tinham sido negociados primeiramente em Lisboa, uma vez que o Regimento da Fazenda Real de 17 de outubro de 1516, documento que regulava o tráfico de escravos na Coroa portuguesa, assim ditava em seu capítulo 226:

> [...] determinamos e mandamos que daqui em diante todos os escravos que vierem de todos os nossos tratos, e terras de Guiné, sejam trazidos diretamente à nossa Cidade de Lisboa sem os poderem descarregar, tirar, nem vender em nenhuma outra parte que seja, assim de nossos Reinos, e Senhorios, como de fora deles; e na dita Cidade se venderão, e depois da primeira venda os poderão tirar por mar, e por terra para onde quiserem, sob pena de quem o contrário fizer, pagar a sisa [Serviços de Impostos de Sua Alteza][1] em três dobros [...] (DOCUMENTOS PARA A HISTÓRIA DO AÇÚCAR, 1954: 149).

Foi somente com o Alvará de 29 de março de 1559, assinado pela então regente de Portugal, D. Catarina de Áustria, que o comércio direto de africanos do Congo para o Brasil foi oficializado. O documento autorizava o transporte de até 120 escravos por engenho, com direito a benefícios fiscais:

> Alvará sobre se poder trazer escravos de São Tomé.
> Eu, El-Rei, faço saber a vós capitão da ilha de São Tomé e ao meu feitor e oficiais da dita ilha que ora sois e ao[s que] diante forem, que eu hei por bem e me apraz por fazer mercê às pessoas que têm feito engenhos de açúcar nas terras do Brasil e aos que ao diante os fizerem, que eles possam mandar resgatar ao rio e resgates de Congo e trazer de lá para cada um dos ditos engenhos até cento e vinte peças de escravos resgatados à sua custa, os quais virão nos navios que o dito meu feitor lá enviar para trazerem escravos dos quais pagarão somente o terço posto que pelo regimento e provisões que há na dita ilha haviam de pagar a metade [...] (DOCUMENTOS PARA A HISTÓRIA DO AÇÚCAR, 1954: 147).

Desde então, a mão de obra negra progressivamente passa a suplantar a indígena nos engenhos e canaviais brasileiros. A partir de 1560, dois fatores primordiais acentuam tal processo: por um lado, as epidemias litorâneas começam a provocar a morte em massa de índios empregados

[1] No capítulo 227, "El Rey" pontua "que a Siza da primeira venda dos negros, que por mar vierem ao Reino, se arrecade toda em Lisboa". No 228 revela-se, excetuando-se casos específicos, o valor do imposto: "em razão de trezentos réis por peça".

no trabalho escravo (mais recorrente) e/ou assalariado; por outro, cedendo à pressão dos jesuítas, o governo lusitano promulga leis que restringem a escravização indígena[2]. Paralelamente, em fins do século XVI, os portugueses conquistam definitivamente Angola e passam a aprimorar paulatinamente o funcionamento do tráfico negreiro transatlântico.

São tais os motivos que justificam o significativo aumento do número de escravos negros entrando no Brasil na passagem do último quartel do século XVI para o primeiro do século XVII. De acordo com os dados apresentados por Schwartz (1988) e Alencastro (2000), cerca de 40 mil africanos aportaram na América portuguesa entre 1576 e 1600, cômputo que salta vertiginosamente para 150 mil entre 1601 e 1625. Portanto, neste curto interstício temporal, a quantidade de africanos praticamente quadruplicou em terras luso-brasileiras.

Apesar dos números significativos, são raros os registros de atividades musicais de escravos negros nos séculos iniciais de colonização da América portuguesa. Segundo Castagna, as manifestações artísticas dos africanos foram "sistematicamente ignoradas" (1991, v. 1: 37-38). De fato, suas práticas sofreram um nível de objeção e reprimenda tamanhas que ou eram expressamente proibidas ou aconteciam através de raras permissões/concessões do governo e/ou dos senhores brancos. Restou uma inescapável clandestinidade que, contudo, só foi anotada pelos que controlavam o poder de ditar e narrar a história quando foi preciso achincalhá-la. Em todos os níveis, estes personagens eram forçadamente projetados em um sistema que operava para silenciá-los, tal qual fica expresso no relato de diversos viajantes, padres e moralistas ao longo do período colonial brasileiro.

Em dezembro de 1666, por exemplo, em visita ao Colégio do Espírito Santo, o padre Antão Gonçalves ordena que músicos brancos não participem das festas de escravos nos engenhos, com o intuito de "se evitarem muitas e várias desordens" (HOLLER, 2006, v. 2: 325). Quase dois séculos depois, o relato do naturalista e viajante inglês Henry Walter Bates (1825-1892) demonstra como proibições do gênero reverberaram por muito tempo na dinâmica sociocultural brasileira: "Os negros que têm um santo de sua cor, S. Benedito, faziam sua festa em separado, passando a noite inteira cantando e dançando com a música de um comprido tambor, o gambá, e o caracaxá [...]" (1944 [1849]: 336). Em 1731, por sua vez, o moralista Nuno Marques Pereira descreve o caso de um preto, "Mestre dos Calundus", que, diante das interrogações dos senhores brancos contra os seus rituais, não teve outra alternativa a não ser calar-se[3] (1760 [1731]: 118-120).

Não é difícil imaginar, portanto, o quanto a deslegitimação e o silenciamento das práticas artísticas dos negros foram uma constante na vida da América portuguesa. Como se não bastasse, nos poucos relatos em que se deixam notar, as descrições são realizadas justamente por quem tratava de oprimi-la, como no caso em que um dos "cadernos do promotor" da Inquisição de Lisboa desvela a seguinte passagem, relativa à parda Brígida Maria e o seu escravo angolano Roque, um "preto calunduzeiro" denunciado duas vezes ao Santo Ofício nos anos Setecentos:

[2] Tomando São Paulo como exemplo, Holler corrobora tal perspectiva: "A mão de obra indígena era necessária em São Paulo, já que não era fácil a aquisição de escravos negros; contudo, a presença dos jesuítas era um empecilho à captura dos índios, o que causou uma revolta da população em 1640 e a expulsão dos padres, para a qual colaboraram também religiosos de outras ordens, como os franciscanos. Em 1643 um alvará do rei D. João IV perdoou os moradores de São Paulo e determinou a restituição aos jesuítas de seus estabelecimentos, o que não foi aceito pela população local. Somente em 1653 realizou-se um acordo entre os padres e os moradores da vila" (2006: 52).

[3] Sobre a prática dos Calundus e a referida passagem, cf. Amorim (2015: 246-249).

> [...] principiavam umas danças ou calundus mandando a mesma sua mãe [Brígida] tocar uma viola seu filho João e o tal negro [Roque] tocava um adufe [instrumento de percussão] e dançavam com muitos trejeitos e mudanças e davam a cheirar a todos os circunstantes certo ingrediente que tinham em uma folha de flandres e que depois de cheirar e diziam que ficavam absortos e fora de si [...] (NOGUEIRA, 2016: 29).

Assim, as parcas fontes existentes sobre o tema carecem invariavelmente de um problema metodológico incontornável: o pouco que sabemos sobre a música praticada por escravos durante o período colonial brasileiro advém de relatos que, via de regra, não nos foram legados pelos próprios negros, mas por quem tratava de varrer seus saberes/fazeres culturais para debaixo do tapete, ora sob a égide da lei, ora sob a da força. Como consequência, boa parte de tais referências operam em duas perspectivas: por um lado, anotam a participação dos negros em práticas socioculturais associadas às culturas europeias, como as festividades e liturgias do catolicismo; por outro, tratam de macular as diversas representações da cultura africana com a pecha de idolatria, superstição, adivinhação e, muito recorrentemente, "feitiçarias do diabo"[4].

Exemplo da primeira premissa – na qual negros são instados a assumir traços culturais dos europeus – encontra-se na ação catequética e educacional dos jesuítas. Com efeito, no Brasil, costuma-se relacionar a atuação da Companhia de Jesus muito mais aos índios do que aos africanos e seus descendentes. Todavia, não são poucos os relatos que demonstram o quanto este processo de apagamento cultural foi violento também com os negros.

O movimento de doutrinação teve início logo após a chegada dos missionários e das primeiras remessas autorizadas de escravos às terras brasileiras. Holler aponta que já em 1552, na Vila de Vitória, fora fundada uma "escola de ler e escrever para crianças, índios e escravos" (2006, v. 1: 51). De acordo com o autor, quando os primeiros núcleos urbanos começaram a se desenvolver no Brasil, os colégios dos jesuítas "tornaram-se estabelecimentos voltados exclusivamente para brancos, com alguns estudos para os escravos negros, sem a presença dos índios" (2006, v. 1: 40). Em meados do século XVIII, o Colégio do Recife, por exemplo, limitava-se a ensinar "doutrina cristã aos escravos, [curso] ministrado por um padre conhecedor da língua de Angola" (2006, v. 1: 47), enquanto os brancos e mestiços também estudavam teologia moral, filosofia e letras humanas.

É um processo que inevitavelmente desemboca na imposição de práticas culturais, o que inclui as atividades musicais envolvidas. Vejamos um exemplo na *Relação da viagem do Padre Frutuoso Correia ao Maranhão*, datada de 26 de maio de 1696:

> [...] Todos os dias Santos se tange [toca] a missa hora e meia antes de amanhecer, a que **todos os escravos e Índios da Cidade**, e juntos lhe faz num Padre doutrina na Língua da terra, e ditas as orações, sobe o P. ao altar e lhes diz missa: isto mesmo observam nas Aldeias, onde ademais costumam os meninos todos os dias irem em duas alas com sua cruz diante encomendarem as Almas; dando uma volta pela Aldeia se recolhem à Igreja e depois de se lhe fazer doutrina na Língua cantam como uns Anjos as ladainhas de Nossa Senhora. Este o modo com que os Nossos Padres conservam e aumentam esta nobre cristandade (apud HOLLER, 2006, v. 2: 437, grifo nosso).

[4] Expressão utilizada no livro do moralista Nuno Marques Pereira (PEREIRA, 1760 [1731]: 118-120).

Cumprir representações socioculturais de brancos europeus se tornará traço recorrente nas poucas referências sobreviventes relativas às atividades artísticas dos negros no Brasil Colônia. Tais descrições sustentam-se invariavelmente em um tripé: (1) Invisibilidade, apagamento, silenciamento; (2) Depreciação, deslegitimação, demonização; (3) Servidão, submissão, violência. Eis os retratos históricos mais nítidos da escravatura, enquanto *modus operandi*, na América portuguesa e no Brasil pós-independência.

Fora dos ambientes jesuíticos e/ou religiosos, as fontes são ainda mais ínfimas e esparsas, mas as bases das narrativas seguem inalteradas. Nos engenhos de açúcar, por exemplo, uma das primeiras menções à atividade musical de escravos encontra-se no relato do viajante francês François Pyrard de Laval (ca. 1578 - ca. 1623), que esteve entre agosto e outubro de 1610 na propriedade do temido Baltazar de Aragão[5], capitão-mor da guerra da Bahia e responsável por dizimar significativa quantidade de negros. Lá, ele teria conhecido um conterrâneo francês, das proximidades de Marselha, músico que tocava diversos instrumentos e cuja função era a de "ensinar música a vinte ou trinta escravos, que todos juntos formavam uma consonância de vozes e instrumentos que tangiam sem cessar" (PYRARD, 1858 [1615], v. 2: 279)[6].

De acordo com Castagna, "os africanos devem ter sido solicitados, em muitas ocasiões, para a animação de eventos festivos, como aquele onde se comemorou a rendição dos holandeses no Recife, em 1645 [...]" (1991, v. 1: 39). De fato, nos relatos oferecidos pelo padre Manuel Calado (1584-1654), publicados na obra *O Valeroso Lucideno, e triumpho da liberdade*, de 1648, constatamos a presença dos negros e de seus instrumentos musicais não somente nos embates, mas também nas celebrações que se sucederam à derrota dos holandeses:

> E o Governador João Fernandes Vieira [...] despediu os **negros Minas** seus escravos, que tinha em sua guarda, & outros **Angolas**, & **crioulos**, & os mandou para onde a escaramuça andava travada, prometendo-lhes cartas de alforria se o fizessem como valerosos. Desceram os negros do alto do monte por duas partes, armados com arcos, & flechas, zagunchos, & facões, todos com penachos a seu modo, **& tocando frautas, atabaques, & bozinas, fazendo grande vozeria**, & com tanta fúria, & estrondo desceram do monte, que os nossos começaram a aclamar vitória, vitória, & o inimigo começou a perder terra, & a nossa gente a segui-lo [...]. A este tempo, & diante de todos os Holandeses rendidos disse o Mestre de Capo André Vidal de Negreiros ao nosso Governador da liberdade João Fernandes Vieira estas palavras. [Reprodução do discurso]. Levantaram logo todos os circunstantes as vozes, & com um alarido nunca visto, & banhados de alegria, **aclamaram por três vezes a vitória, & a celebração ao som de charomelas, caixas, & trombetas, o que também fizeram os nossos negros Minas tocando suas buzinas, frautas, & tabaques**[7] (CALADO, 1668 [1648]: 202-224, grifo nosso).

[5] Os negros de Angola, seus escravos, chamavam-no de *Mangue la Bote*, cujo significado, segundo o próprio Pyrard, seria "valente" e "grande capitão" (1858 [1615], v. 2: 279).

[6] No presente artigo, utilizamos a edição "vertida do francês em português sobre a edição de 1679" dirimida por Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara, publicada na Imprensa Nacional de Nova Goa em 1858. Em pesquisas musicológicas, o primeiro a transcrever tal fonte foi Castagna (1991, v. 2: 317). Reproduzida também em Holler (2006, v. 2: 72).

[7] Parte desta citação já havia sido transcrita por Castagna (1991, v. 1: 39).

Atividades musicais de negros seguem sendo esparsamente mencionadas por viajantes e/ou religiosos ao longo do século XVIII. Em 1711, por exemplo, o jesuíta italiano João Antônio Andreoni (1650-1716), pseudônimo literário de André João Antonil, escreve uma obra em cuja terceira parte, intitulada *Cultura e opulência do Brasil pelas minas do ouro*, declara que os ganhos com a atividade mineradora levaram os homens a se excederem nos jogos e "a gastar em superfluidades quantias extraordinárias, sem reparo, comprando (por exemplo), um negro trombeteiro por mil cruzados & uma mulata de mau trato por dobrado preço, para multiplicar com ela contínuos e escandalosos pecados" (ANTONIL, 1711: 180).

Entretanto, o pagamento de práticas musicais de negros em engenhos, canaviais e/ou regiões auríferas ocorria apenas eventualmente e/ou nas aglomerações mais ricas, como, por exemplo, a de Baltazar de Aragão. Tais serviços eram pagos mormente quando se fazia necessário acrescer músicos para um determinado evento, festividade e/ou função, fossem de natureza religiosa ou profana. O mais comum era que músicos negros servissem à demanda musical da própria fazenda em que eram forçosamente alocados, conforme sugere Luis Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992) em *Música e músicos do Brasil* (1950): "Todas as grandes fazendas coloniais mantinham as suas bandas de escravos negros, fardados, tocando no adro das capelas, nas manhãs festivas, ou à noite, depois da ceia, nos grandes salões, para ioiozinhos e iaiazinhas brancas dançarem" (apud SANTOS, 2009: 143).

Como já expresso, ocasionalmente tais músicos eram chamados a participar de trabalhos forâneos. Neste sentido, o mais decisivo exemplo é certamente o da Real Fazenda de Santa Cruz, no Rio de Janeiro, cujas atividades musicais de negros(as), escravos(as) e/ou forros(as) foram esmiuçadas no fundamental livro de Antônio Carlos dos Santos (2009). Nele, o autor analisa o movimento musical do complexo desde os tempos de administração jesuíta (meados do século XVII até 1759) e desvela, através de farta documentação, como o ápice do local foi atingido nos anos subsequentes à chegada da família real portuguesa (1808) e a subsequente transformação do espaço em fazenda de verão de D. João VI.

Além de nos fazer saber que 66 cartas de alforria para negros músicos foram assinadas no local, o autor apresenta dados que revelam como o contingente de escravos que frequentavam a escola de música da fazenda podia alcançar até 10% do total de cativos que integravam os seus quadros (em 7 de maio de 1856, por exemplo, foram 45 de um total de 544). Ademais, parte deste quantitativo era capitaneada por mulheres, crianças e/ou adolescentes, informação que atesta o quanto a atividade musical de escravos negros não se restringiu aos homens no período colonial brasileiro. Esta mão de obra especializada em música era eventualmente alugada para servir aos interesses da aristocracia do Rio de Janeiro:

> Esse estabelecimento alugava seus escravos negros para a aristocracia e comerciantes da cidade do Rio de Janeiro. Essa especialização, datada dos tempos jesuíticos, fez com que os escravos negros de Santa Cruz fossem requisitados para serviços diversos, inclusive mulheres musicistas eram contratadas (SANTOS, 2009: 20).

Apesar de considerada uma "fazenda modelo", o próprio Santos indica que as condições das negras e negros eram subumanas: "A administração não correspondia às exigências estruturais da Fazenda, deixando os escravos viverem semi-famintos, desprovidos de roupas e

precariamente instalados" (2009: 66). A inferência se coaduna ao relato do comerciante e viajante inglês John Mawe:

> Nesta fazenda, os negros, segundo todos os dados que obtive, sobem a cerca de mil e quinhentos. Constituem, em geral, excelente classe de homens, de ânimo dócil e tratável, e de modo nenhum destituídos de inteligência. Esclarecê-los tem dado grande trabalho; são regularmente instruídos nos princípios da fé cristã e as orações lhes são lidas, publicamente, pela manhã e à noite, ao iniciar e ao terminar o dia de trabalho. Pequenas áreas de terreno, por eles escolhidas, lhes são concedidas, e dão-lhes dois dias na semana, além dos feriados fortuitos, para plantar e cultivar os produtos destinados à sua própria subsistência; o resto do tempo e do trabalho dedicam ao serviço de Sua Alteza. O sistema de administração, entretanto, é tão mau, que vivem semi-famintos, quase desprovidos de roupas e mais do que miseravelmente instalados; o salário médio não atinge um penny [moeda inglesa de um centavo] por dia" (MAWE, 1978: 87).

A passagem dá vida à sentença proferida pelo padre Antonil cerca de um século antes: "No Brasil costumam dizer que para o escravo são necessários três PPP, a saber, pau, pão & pano" (1711: 26). Aliás, o próprio padre Antonil, em outra passagem de seu livro[8], condena os gastos com "trombeteiros, tangedores e lacaios mimosos", reiterando o caráter supérfluo de tais atividades, as quais, segundo ele, de nada serviam para "ajuntar fazenda" ou diminuir as suas "obrigações e empenhos" (1711: 29). Observe-se como o discurso que situa os fazeres/saberes artísticos como "dispensáveis" no bojo sociocultural, político e econômico tem raízes históricas muito profundas e remotas no Brasil.

De todo o modo, o dado significativo é atestar que, tanto em atividades sacras quanto seculares, não há mudanças e/ou novidades em torno do papel dos africanos e seus descendentes nestes relatos: invariavelmente, são negros praticando a música de brancos (ou a que por eles é permitida e/ou condenada) e os servindo como escravos em fazendas, engenhos, guerras e/ou ambientes socioculturais dirimidos e controlados por europeus. A reiteração destas narrativas nos sugere que a história negra é, antes de tudo, uma história construída por mãos brancas. Uma outra, verdadeira, permanece obscura, sob um sinistro silêncio que ainda precisa ser dito e redito muitas vezes até que não se perca de vista a sua potência. E, sobretudo, sua urgência.

Resta declarar que as péssimas condições de sobrevivência não se limitavam à estratégia simbólica de apagar, depreciar e/ou sujeitar os valores culturais dos negros, mas atingiam também o plano físico e prático da existência: escravos eram submetidos a jornadas de trabalho insanas – muitas vezes de domingo a domingo, incluindo dias santos –, guarnecidos por uma ínfima e insuficiente alimentação[9]. Ademais, punições e castigos de toda espécie ocorriam

[8] Capítulo X. *Como se há de haver o senhor do engenho no governo da sua família e nos gastos ordinários de casa*.

[9] O relato do já citado moralista Pereira corrobora tal perspectiva: "Tendo caminhado naquelle dia até quasi ás quatro da tarde: ouvi perto da estrada, por onde se descia a hum valle, a **musica pastoril de pretos**, que parecia se estavaõ suavizando do jugo do trabalho; porém como era dia Santo, suppús que naõ estarião em tal occupaçaõ. Encaminhey para aquella parte os passos, para tomar informação onde me ficaria mais perto a casa, em que passasse a noite: e dahi a pouco avistey doze escravos, entre machos, e fêmeas, todos trabalhando em huma lavoura, na occupaçaõ de cavar. Cheguey, saudey-os, e lhes perguntey se era dia Santo? Ao que me

àqueles que saíssem minimamente dos desígnios de seus senhores. Os fugitivos, quando resgatados, sofriam desde séries de chibatadas até a perda de dentes ou partes de membros. Orelhas, narizes e dedos dos pés e mãos eram comumente cortados, conforme atestamos em diversos anúncios recolhidos nos periódicos brasileiros da primeira metade do século XIX. A edição de 25 de janeiro de 1833 do *Diário do Rio de Janeiro*, por exemplo, corporifica uma destas cenas na carne barata – "de módico preço" – de uma preta considerada "defeituosa" justamente por terem lhe arrancado os dedos dos membros:

> Vende-se uma preta com uma filha de idade 4 anos, na primeira travessa de S. Joaquim a 26, adverte-se que mãe dá-se por módico preço, por ser defeituosa, isto é, por ter falta de dedos das mãos e pés; na mesma casa vende-se um violão encordoado e em muito bom uso pelo preço de 12U000 r (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1833).

Outrossim, com frequência as punições resultavam em morte. Por vezes, escravos eram "sacrificados" publicamente para servir de modelo aos seus pares, conforme ocorrera com Zumbi, líder palmarino assassinado em 20 de novembro de 1695 após ser delatado (a prática é mais antiga do que se imagina) por Antônio Soares. Decapitado, teve a cabeça exposta até completa decomposição no alto de um mastro no Pátio do Carmo, praça pública de Recife.

Já que evocamos Zumbi, cumpre pontuar que, diante do tétrico cenário, muitos dos escravos refugiavam-se em quilombos. Os primeiros núcleos foram estruturados entre fins do século XVI e princípios do século XVII, em um movimento que se alastrou às mais importantes capitanias luso-brasileiras. O principal deles foi o de Palmares, que pode ter abrigado até 30 mil pessoas[10] e foi organizado no contexto da invasão holandesa de Pernambuco, "quando diversos escravos se aproveitaram das desordens militares e fugiram para o sul da capitania" (MARQUESE, 2006: 107). Tal perspectiva é ratificada no registro coetâneo do já mencionado padre Calado: "Começaram do Recife a fugir muitos negros, porque lhes ia faltando o mantimento" (1668 [1648]: 270). Sem Zumbi, seu principal líder, o agrupamento sucumbira no início do século XVIII, após quase cem anos de ininterrupta resistência.

A atividade quilombola, porém, não arrefeceu por completo ao longo dos Setecentos, motivada pelo aumento significativo do tráfico de navios negreiros, bem como pela estruturação de áreas mineradoras em outras regiões da colônia. Em Minas Gerais, destacaram-se o Quilombo de Ambrósio (derrotado em 1746) e o Quilombo Grande (derrotado em 1759), que também abrigaram milhares de refugiados. Diversas comunidades de menor porte, com durações e dimensões variáveis, surgiram no Brasil até princípios do século XIX, quando, sobretudo entre 1807 e 1835, um ciclo de revoltas engendradas por negros agita o Recôncavo Baiano, região na qual os engenhos de açúcar se concentravam (MARQUESE: 2006)[11]. Embora a

---

responderaõ, que bem sabiao que não era dia de trabalho: porém que seu senhor os mandara para aquelle serviço, e lhes dizia que se comião naquelles dias, tambem havião de trabalhar; e se algum o repugnava fazer, o castigava: e porque erão cativos, naõ queriao experimentar mayor rigor, por serem pretos, pobres, humildes, e desamparados por sua grande miséria" (PEREIRA, 1760 [1731]: 148-149).

[10] "Ainda que as estimativas das fontes coevas e dos historiadores sobre o número total de habitantes divirjam bastante – de um mínimo de 6 mil a um máximo de 30 mil pessoas –, não há como negar que as comunidades palmarinas, dada a extensão territorial e a quantidade de escravos fugitivos que acolheram, tornaram-se o maior quilombo na história da América portuguesa" (MARQUESE, 2006: 107).

[11] Para mais detalhes, cf.: Guimarães (1988) e Reis (2003).

mais conhecida tenha sido a Revolta dos Malês (1835), Reis pontua que a mais "séria" ocorreu em fevereiro de 1814, envolvendo escravos de Salvador e subúrbios litorâneos (2014: 68).

Porém, como os grupamentos anteriores, tais levantes sucumbiram. Diante do fato, a questão inescapável é registrar o quanto o apagamento físico foi e está ancorado pela não menos violenta obliteração da memória, já que os eventuais documentos e registros produzidos pelos negros foram destruídos juntamente com os quilombos. Castagna sintetiza com precisão esta lacuna: "Dos seus usos e costumes nesses locais, quase nada sabemos, já que não foi possível nem interessante aos homens brancos registrá-los com detalhes" (1991, v. 1: 37).

Mas, se traços melódicos e rítmicos da música dos negros são hoje amplamente reconhecidos em grande parte dos gêneros populares que eclodiram no Brasil a partir do século XVIII, por que ainda sabemos tão pouco sobre os processos que desencadearam e difundiram tal presença? À margem da resposta, é inequívoco salientar que a ausência de documentos não corresponde necessariamente à ausência de práticas musicais.

Aliás, é possível identificar indícios de trocas simbólicas – ainda que anotadas pelo peso do "braço mais forte" – entre matrizes culturais africanas, indígenas e europeias no Brasil já no século XVII, conforme nos sugere o relato do viajante neerlandês Johan Nieuhof (1618-1672), que esteve em terras brasileiras entre 1640 e 1649 e deixou notar alguns sinais de tal fusão em sua obra *Memorável viagem marítima e terrestre ao Brasil* (publicada postumamente em 1682, em Amsterdã). Por sua vez, em 1693, o padre João de Souza Ferreira publica em Lisboa as anotações recolhidas durante a sua passagem pela América portuguesa (especialmente pelo Maranhão), na qual menciona a participação conjunta de índios e negros executando "música de feições europeias" (apud CASTAGNA, 1991, v. 1: 40)[12]. Além destes exemplos, parte da produção do poeta Gregório de Matos (1636-1696) também indica que, no Brasil dos anos Setecentos, a música dos negros teve inferências socioculturais muito mais significativas do que se costuma aventar (cf. AMORIM, 2015: 207-227).

Nos anos Oitocentos, o olhar contemporâneo sobre a música dos escravos continua pendulando em torno do mesmo jogo dicotômico: por um lado, a notória força representativa de suas práticas culturais; por outro, a ausência de fontes primárias que permitiriam uma melhor compreensão de suas facetas. Por isso – e apesar de anotada há mais de duas décadas –, a postulação de Castagna permanece conservando frescor e potência: "Não existem dúvidas sobre a atuação musical de negros e mulatos entre as comunidades do século XVIII, mas as parcas notícias que obtivemos não são ainda suficientes para permitirem o estudo das raízes desse fenômeno" (1991, v. 1: 39).

Grande parte da lacuna se justifica pela própria natureza do escravismo no Brasil, que difere em aspectos decisivos quando comparado ao que foi exercido, no mesmo período, em lugares coevos (como na Jamaica ou nos domínios ingleses e franceses do Caribe, por exemplo). Aqui, historicamente, a constituição da escravatura apresentou a particularidade de guardar uma

[12] Castagna transcreve a fonte: "Pelo que mostram serem Indios e pretos todos uns, por terem as mesmas inclinações consistentes na ociosidade, sensualidade e ebriedade, em cativarem-se e comerem-se uns aos outros, e em suas festas guardarem as mesmas cerimônias, pondo-se em pé toda uma noite cantando a dois coros, o mestre de capella de uma banda, levantando o posto, e a mais xusma á roda cantando e batendo com os pés no xão até pela manhan. Porém diferenciam-se os pretos na capacidade de qualquer politica, tanto que d'ella participam, introduzindo-se de seu modo proprio nas artes liberaes, que sua pobreza, tempo e mestres lhes permitem" (apud CASTAGNA, 1991, v. 1: 40).

estreita relação entre o volumoso tráfico transatlântico que abastecia os portos brasileiros e a permanente concessão de alforrias a consideráveis parcelas dos escravos comercializados. Como resultado, Marquese sugere que, em princípios do século XIX, a população colonial brasileira apresentava a seguinte configuração: "28% de brancos, 27,8% de negros e mulatos livres, 38,5% de negros e mulatos escravizados, 5,7% de índios" (2006: 118). Ou seja, escravos não constituíam maioria em relação aos outros grupos.

Diante dos números, não é difícil imaginar como a concessão de manumissões foi, antes de tudo, uma estratégia política que visava manter certo equilíbrio demográfico no Brasil escravagista. O subterfúgio intentava, num só golpe, impedir a criação e o crescimento de movimentos insurgentes com a amplitude de Palmares e permitir que o tráfico negreiro continuasse operando em níveis mastodônticos, oferecendo uma "carne" sempre disponível e barata. Tal fenômeno – associado a uma severa legislação, à instituição da figura do capitão do mato e ao duro enfrentamento dos quilombos remanescentes – impediu que se criassem, no Brasil, as condições socioculturais necessárias para que as histórias dos negros pudessem ter versões narradas por seus próprios protagonistas.

Neste contexto, sublinhe-se que o tráfico negreiro foi a faceta mais violenta de nosso histórico sistema escravagista. Ao longo dos Seiscentos, este movimento diaspórico se acentua após a capitulação dos holandeses (1654), a independência de Portugal em relação à Espanha (1640) e a subsequente reconquista do porto de Angola (1648), que interligaria definitivamente os portos brasileiros à África. Segundo Marquese, somente na segunda metade do século XVIII, "foram introduzidos cerca de 360 mil africanos escravizados no Brasil" (2006: 113). Nos anos Setecentos, o aumento do fluxo foi ainda mais drástico:

> O volume do tráfico transatlântico de escravos para a América portuguesa, que já era o maior do Novo Mundo, duplicou na primeira metade do Setecentos. Entre 1701 e 1720, desembarcaram nos portos brasileiros cerca de 292 mil africanos escravizados, em sua maioria destinados às minas de ouro. Entre 1720 e 1741, novo aumento: 312,4 mil indivíduos. Nas duas décadas seguintes, o tráfico atingiu seu pico máximo: 354 mil africanos escravizados foram introduzidos na América portuguesa entre 1741 e 1760 (MARQUESE, 2006: 114).

O que resulta desta imposta imigração é uma oferta de negros a preços ínfimos nos portos brasileiros, dando vida – três séculos antes – ao mote cantado por Elza Soares, uma dura e insistente realidade ainda vigente no século XXI: "A carne mais barata do mercado é a carne negra". Florentino (1995) pontua que escravos africanos foram mercadorias socialmente baratas a partir do século XVII. Ao longo dos séculos XVIII e XIX, o panorama perdura sistêmica e oficialmente, conforme nos indica a passagem recolhida no *Diário de Pernambuco* de 12 de maio de 1847:

> **Vendem-se escravos baratos**, na rua das Laranjeiras, n. 14, segundo andar: um molecote de elegante figura, sem vícios nem achaques, com oficio de sapateiro e de pintor; um dito de nação, com oficio de sapateiro e ótimo copeiro; um mulatinho de muito boa conduta, ótimo para um pajem: dois pretos, por 700.000 rs; uma preta que não é velha, por 350.000 rs.; uma dita

> de 20 anos, por 470.000 rs.; uma dita que cozinha e engoma, e que esta pejada; e mais alguns escravos que se mostrarão aos compradores (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1847, grifo nosso).

Na Bahia, décadas antes, escravos eram vendidos por valores ainda mais baixos, de acordo com o que atesta o reclame publicado no periódico *Idade d'Ouro* em 21 de outubro de 1817: "[...] ao Senhor *Francisco Joaquim Carneiro*, se fez compra de uma escrava no valor de 140$000 réis, de que está de posse a Socorrida" (IDADE D'OURO, 1817a). Já no Rio de Janeiro, o preço de uma escrava "sem vícios e nem moléstias" girava na faixa de 350$000 réis em agosto de 1830.[13] Comparativamente, um piano forte custava em torno de 240$000 réis em março de 1818.[14] Dependendo da localidade, portanto, ter um piano poderia ser mais oneroso do que ter um escravo.

O tráfico e a exploração desta "carne barata" desencadearam, tanto em áreas urbanas quanto rurais, uma generalização desenfreada do trabalho escravo no Brasil. Os engenhos, por exemplo, passaram a ser abastecidos com portentosas quantidades de cativos, em um esquema marcado pela alta rotatividade, pelas fugas (ou tentativas de) e pela repressão. Entretanto, a distância entre o que efetivamente acontecia nestes espaços e o que foi (ou deixou de ser) narrado pelos brancos fica patente quando nos deparamos com alguns relatos recolhidos nos jornais da embrionária imprensa brasileira. No periódico *Idade d'Ouro*, publicado na Bahia entre 1811 e 1823, encontramos uma passagem que descreve como os mais de duzentos escravos pertencentes ao engenho do coronel Pedro Antonio Cardoso supostamente viviam em boas condições:

> O Engenho do Coronel Pedro Antonio Cardoso é pouco distante da Cidade. A Máquina [máquina de vapor, então uma novidade no Brasil] ali está exposta, e trabalhando para quem a quiser observar; e o observador além de admirar os efeitos daquele novo prodígio ficará de mais a mais edificado ao ver o ótimo arranjo de um Engenho, que é sem contradição um modelo de ordem, economia e asseio em todos os sentidos. [...] A casa da morada é situada em um alto para onde se sobe do Engenho mui docemente por uma bem feita estrada de quatrocentas braças. **Mais de duzentos escravos vestidos uniformemente mostram os mais vivos sinais de contentamento, que é possível haver no cativeiro; e todo o trabalho é ali feito como por encanto sem gritaria, nem confusão**. [...] A ordem faz com que o tempo sobeje, e a desordem com que o tempo sempre falte (IDADE D'OURO, 1815, grifo nosso).

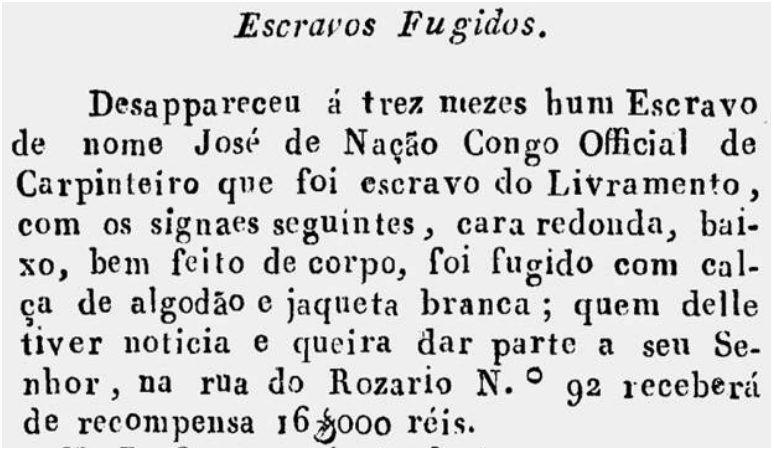
Neste contexto, o cenário desenhado é o de centenas de escravos vestidos uniformemente e participando como que "por encanto" das atividades de um grande engenho,

[13] "18. Na rua dos Ourives N. 130, vendem-se duas mesas, e dois aparadores de jacarandá, um violão Francês de boas vozes [...]. Na mesma casa vende-se uma escrava por 350$000 rs., que cozinha, lava, e ensaboa muito bem, sem vícios, nem moléstias; e juntamente um cavalinho pequeno com os competentes arreios" (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO: 1830).

[14] "Um particular que vai para a *Europa*, tem para vender um forte piano do valor de 240$000 réis, e que em razão de sua partida dará por 144$000 réis. Este piano está depositado em casa de *Carlos Durand*, e *C.ª*, ida *Direita*, N. 9, primeiro andar" (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 1818a).

"modelo de ordem, economia e asseio em todos os sentidos". A projeção desta imagem faz jus à realidade vivenciada pelos negros nestes ambientes? Eis a problemática em se narrar a história com a pena do opressor. Ao longo da primeira metade do século XIX, os milhares de anúncios de fuga de escravos abrigados nas seções de avisos dos periódicos brasileiros desmontam completamente esta narrativa conformadora.

Para relativizar este suposto "mundo encantado", basta recordar que a figura do "capitão do mato" foi institucionalizada na América portuguesa a partir do século XVII[15]. Como consequência, os movimentos de fuga-captura de escravos tornaram-se não somente alvo de uma profissão regulada, mas também um comércio que mobilizava grandes somas de recompensas avulsas no Brasil. O negócio chegou a ser tão flagrante que diversos periódicos dedicavam seções específicas aos cativos desaparecidos. Foi o caso do *Diário Mercantil do Rio de Janeiro*, jornal que abrigava os anúncios do gênero debaixo do subtítulo "Escravos fugidos" (Fig. 1).



Escravos Fugidos.

Desappareceu á trez mezes hum Escravo de nome José de Nação Congo Official de Carpinteiro que foi escravo do Livramento, com os signaes seguintes, cara redonda, baixo, bem feito de corpo, foi fugido com calça de algodão e jaqueta branca; quem delle tiver noticia e queira dar parte a seu Senhor, na rua do Rozario N.° 92 receberá de recompensa 16$000 réis.

Fig. 1: Anúncio de busca por escravo fugido (DIÁRIO MERCANTIL DO RIO DE JANEIRO, 1824).

Em Pernambuco não foi diferente. *O Cruzeiro* detinha uma seção intitulada "Fugidas de Escravos" que eventualmente chegava a ocupar integralmente uma das quatro páginas da publicação. Nela, negros fugitivos foram anunciados em mais de uma ocasião, como nos casos dos tocadores de viola Nicoláo de S. Anna (O CRUZEIRO, 1829) e o crioulo João (O CRUZEIRO, 1830). Por sua vez, o *Diário de Pernambuco*, no qual muitos escravos músicos desaparecidos também foram enunciados, não somente apresentava o tema seccionado, como eventualmente o introduzia com um raro empenho gráfico para os padrões tipográficos da época (Fig. 2).

[15] Ancorado nos trabalhos de Schwartz (2001) e Lara (1996), Marquese pontua que depois da queda de Palmares "houve uma progressiva especificação das funções do capitão do mato – responsável legal nas diferentes localidades da América portuguesa pela captura de escravos fugitivos – e delimitação, nas letras da lei, do que seria uma comunidade quilombola. A institucionalização da figura do capitão do mato e a definição de quilombo como qualquer ajuntamento composto de alguns poucos escravos fugitivos teriam tolhido, já no nascedouro, a formação de comunidades rebeldes com as proporções de Palmares" (2006: 108).



Fig. 2: Tipografia de anúncio de Escravos fugidos (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1831).

No esteio dos incontáveis reclames jornalísticos com esta tipologia, encontra-se considerável número de incidências relacionando escravos a atividades musicais nas primeiras décadas do Brasil oitocentista, geralmente sublinhando suas habilidades para tocar um ou vários instrumentos. Diante do exposto, talvez seja possível compreender de forma menos limitada em quais possíveis contextos se inserem estes relatos, os quais, em termos gerais, dividem-se em duas categorias, ambas cotejadas pelo preço conferido aos escravos por mercadores/senhores, ora pelo valor de venda/revenda, ora pelo de captura:
(1) Comércio particular de escravos músicos;
(2) Anúncios de fuga e recompensas pela captura de escravos desaparecidos.

Comércio particular de escravos músicos

Nos periódicos brasileiros, são frequentes os relatos de negros empunhando instrumentos musicais no decorrer da primeira metade do século XIX. Contudo, na maioria dos casos, estes escravos não eram músicos profissionais e/ou cumpriam funções exclusivamente relacionadas à música. Na realidade, serviam aos seus senhores através de outros ofícios, com as atividades musicais eventualmente cumprindo papel auxiliar, secundário ou sendo associadas de forma pejorativa aos cativos, ligando-os a súcias, batuques, pagodes, bebedeiras, algazarras e outras manifestações do gênero[16]. Em algumas ocasiões, são ainda citações aparentemente neutras, em que a condição de músico tornava-se apenas mais uma ferramenta para caracterizar e/ou identificar globalmente o perfil dos indivíduos.

Neste sentido, o primeiro exemplo recolhido na imprensa brasileira ocorre no periódico baiano *Idade d'Ouro*, em sua edição de 22 de outubro de 1816: "Quem quiser comprar um escravo crioulo, barbeiro, e tocador, de idade de 19 anos; dirija-se à Baixa dos Sapateiros, à esquina que sobe para a Rua do Paço, a falar a *Antonio Joaquim Pereira de Andrade*" (IDADE D'OURO, 1816). A menção às tarefas desempenhadas por este inominado escravo representa, nos periódicos brasileiros, o caso inaugural em que são associados os ofícios de barbeiro e

[16] No livro *Ritmos em Trânsito* (1998), Jocélio Teles dos Santos escreve um fundamental artigo sobre o tema: *Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX*.

músico, uma prática que se estenderá ao longo dos Oitocentos e cujos desdobramentos alcançaram nossos dias[17].

A relação não é fortuita. Logo no ano seguinte, o mesmo *Idade d'Ouro* nos oferece novo exemplo, desta vez um molecão barbeiro que tocava trompa: "Quem quiser comprar um molecão *Benguela* [província africana a oeste de Angola], bom barbeiro, sangrador, e tocador de trompa[18]; fale com *Joaquim José de Andrade*, ao Portão da Piedade N. 103" (IDADE D'OURO, 1817b). A partir da década de 1820, casos de escravos barbeiros, sangradores e músicos serão tão recorrentes que analisaremos o fenômeno em artigo dedicado especificamente ao tema.

Também é digno de nota que o instrumento em questão seja a trompa, já que, historicamente, este não foi um objeto comumente associado à atividade musical de escravos no Brasil Colônia. É possível que a presença de trompistas em grupos camerísticos que animavam bailes, funções e festividades, bem como suas participações nos quadros das bandas civis e militares do período (cujo repertório guardava estrita ligação com danças, ritmos e gêneros populares) tenham sido fatores que possibilitaram o aprendizado e uso do instrumento por cativos negros e mulatos.

De qualquer forma, no Brasil, outros instrumentos musicais parcamente vinculados às práticas musicais de escravos também são mencionados nos periódicos brasileiros em princípios dos Oitocentos. Em reclame publicado na *Gazeta do Rio de Janeiro* em 8 de julho de 1820, por exemplo, foi anunciado um escravo que sabia tocar piano, marimba e dominava alguns conceitos teóricos de música: "Quem quiser comprar um escravo próprio para bolieiro [condutor de carruagens], que sabe tocar piano e marimba, e alguma cousa de música, e com princípio de Alfaiate, dirija-se à Botica da travessa da *Candelária* canto da rua dos *Pescadores*, Nº 6" (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 1820).

Porém, foram os cordofones de cordas dedilhadas – especialmente as violas – que mais recorrentemente estiveram nas mãos de escravos negros, pardos e mulatos durante os períodos colonial (1500-1822) e imperial (1822-1889) do Brasil, em um movimento também captado e evidenciado pelos jornais embrionários da imprensa brasileira, conforme constataremos no próximo item.

Vale destacar, finalmente, que embora os preços dos escravos não sejam mencionados em quaisquer dos exemplos apresentados neste tópico, as centenas de outros casos de cativos não músicos anunciados nos indicam que este fora um negócio fluido e dinâmico, inserido de forma peremptória no bojo sociocultural do período. O fato de um mesmo anúncio raramente se repetir nos jornais ratifica tal perspectiva e aponta para uma ampla circulação – direta e indireta, prática e simbólica – desta "carne negra" de valor barato.

[17] É o caso de "Zé Barbeiro", violonista carioca do tradicional regional *Tocatta do Rio*. A barbearia do músico é alocada no bairro da Praça Seca/Jacarepaguá, reduto de *chorões* onde ocorrem, muitas vezes, os ensaios do grupo.

[18] No Brasil oitocentista, o "sangrador" tratava de doenças diversas através das práticas de "sarjar, sangrar e aplicar sanguessugas e ventosas" (PIMENTA, 2016: 231). Primordialmente exercido por escravos e forros, o ofício guardou estreita ligação com os de barbeiro e músico: "Antes de 1856, a presença dessas pessoas nas ruas e em lojas de barbeiros era amplamente tolerada pelas autoridades e reconhecida pela sociedade, até porque era comum que, além da sangria, os sangradores oferecessem suas habilidades em corte de cabelo e barba e com instrumentos musicais" (PIMENTA, 2016: 245). Exemplos ilustrando tal fato são recorrentes nos periódicos brasileiros ao longo dos anos Oitocentos.

Anúncios de fuga e recompensa pela captura de escravos músicos

Embora o comércio de escravos nos ofereça alguns decisivos exemplos de cativos empunhando instrumentos musicais nas primeiras décadas do Brasil oitocentista, alguns dos quais minimamente associados aos negros neste período (trompa, piano, além de domínios teóricos), são os anúncios de fuga e recompensa pela captura de escravizados desaparecidos que mais nos revelarão paisagens dos lôbregos contextos socioculturais nos quais tais personagens eram obrigados a se articular.

Inicialmente, destaque-se que, tal qual observamos no comércio particular de escravos, estes fugitivos não eram exclusivamente músicos e tampouco detinham a atividade musical como ofício. No máximo, a música era tomada como ocupação paralela e complementar, muitas vezes associada de forma negativa à subserviente condição cativa. Em grande parte destes anúncios, portanto, a menção às habilidades musicais dos negros não se tratava de uma referência profissional, mas mera ferramenta descritiva para auxiliar na identificação dos desaparecidos.

Comprovação e consequência de tal fato podemos depreender da seguinte observação: quando mencionados, a música e/ou os instrumentos aparecem quase sempre enredados por detalhadas descrições fisionômicas e/ou atribuições de caráter, invariavelmente revelando, ainda que de forma indireta, as reais condições de vida a que os escravos eram submetidos. Vejamos o exemplo do mulato Antonio, tocador de viola que, em janeiro de 1817, escapara dos domínios do Vigário Geral de São Paulo e fora assim descrito por ele:

> Em janeiro de 1817 fugiu ao Reverendo Vigário Geral de *S. Paulo*, um mulato por nome *Antonio*, de idade de 25 anos, estatura mais do ordinário, rosto comprido claro, cabelo não muito preto, raro e corredio, dentes meio podres, com falta de um na frente, bastante barba, pescoço comprido, e meio grosso junto ao peito, e este com cabelo algum tanto negro, fala fina, e inclinado a tocar viola: quem dele souber, ou tiver notícia, sendo nesta Cidade, ou vizinhança, se lhe roga o faça conduzir à casa do Padre *Geraldo Leite*, na rua das *Violas* N. 53, e sendo na vizinhança de *S. Paulo*, ao dito Vigário Geral residente na mesma Cidade; e de qualquer dos dois receberão boas alvíssaras [recompensa] (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 1818b).

Vale destacar que a captura de escravos era um negócio tão difundido que, muitas vezes, as buscas ocorriam em diferentes localidades. Neste exemplo, o cativo foge em São Paulo, mas recompensas também são oferecidas àqueles que eventualmente o capturassem no Rio de Janeiro, inclusive com indicação de endereço de entrega. Outro fator intrigante é a recorrência de buscas por fugitivos que há muito haviam escapado aos seus senhores: no caso de Antonio, a fuga ocorrera em janeiro de 1817 e o anúncio fora publicado em julho de 1818, um ano e meio depois. Neste sentido, chegamos a recolher reclames que procuravam por escravos desaparecidos há 18 ou 15 anos![19]

[19] O caso de 15 anos foi o de Joaquim Machado, violeiro de Minas Gerais: "AVISO. A Simão da Cunha Pereira morador na Vila do Príncipe Comarca do Serro Frio fugiu há 15 anos um escravo crioulo que terá agora 41 anos pouco mais ou menos de nome Joaquim Machado, [...] domador de burros, tecedor de laços, e cabrestos, tinha sua luz de ferreiro e ferrador, tocador de viola, e batuqueiro, bêbado, e impostor de valentão [...]. Quem o prender [ou] o metê-lo na Cadeia desta Vila, ou na Imperial terá de alvíssaras além da despesa 50$000 rs

Outro sinal de que a música não era relacionada aos negros cativos como ofício exclusivo e independente encontra-se no elevado número de anúncios em que, sob a ótica dos senhores, as "reais" profissões de seus vassalos são mencionadas, relegando à atividade musical um papel secundário e/ou descritivo. Na edição do *Diário do Rio de Janeiro* de 13 de outubro de 1821, por exemplo, encontramos o seguinte retrato do mulato Dionizio:

> No dia 18 de junho de 1819, desapareceu desta Cidade um mulato de idade de 18 a 20 anos, alto, bem feito, bonito de cara, corpo espigado, cabelo de negro, porém mulato claro e sobre o peito do pé um sinal de golpe que apanhou, e nas nádegas sinal de açoutes, **oficial de carpinteiro toca bem viola**, muito pachola; quem dele souber e trouxer a seu Sr. se lhe dará cinco doblas do seu trabalho, o mulato chama-se Dionizio, porém pode ele ter mudado o nome (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1821a, grifo nosso).

A passagem nos revela uma síntese do conteúdo mais comum encontrado nas centenas de anúncios afins que coletamos na imprensa brasileira ao longo da primeira metade dos Oitocentos. Tais relatos quase que invariavelmente seguem, não necessariamente nesta ordem e completude, a seguinte lógica narrativa:

(1) Descrição fisionômica dos escravos, eventualmente incluindo atribuições de caráter pejorativas (pachola, inclinado a súcias, bêbado, valentão, etc.);

(2) Indicação de procedência e cor, ou seja, se o escravo era pardo, mulato, fulo, crioulo ou proveniente de que parte da África;

(3) Retrato das marcas de violência sofridas, geralmente vertidas em possíveis sinais de identificação do fugitivo;

(4) Alusão aos ofícios de escravidão, quase sempre representados por tarefas manuais pesadas;

(5) Valores de recompensa pela captura e entrega dos cativos aos senhores, geralmente variáveis entre 20.000 e 100.000 réis;

(6) Música como atividade secundária e/ou descritiva, quando não associada de forma negativa a práticas ou comportamentos repelidos pelos senhores brancos. No caso de Dionizio, por exemplo, a habilidade de tocar viola é imediatamente seguida pela pejorativa taxação de "muito pachola".

Nas primeiras décadas do século XIX, suscitamos diversos casos que ilustram, parcial ou integralmente, a ocorrência deste formato e, consequentemente, anotam com alguma frequência a presença de escravos músicos nos anúncios dos periódicos em circulação no Brasil, em um fenômeno que alcançou indistintamente as principais províncias, vilas e comarcas brasileiras.

Ainda no Rio de Janeiro, então capital do reino, podemos destacar outras quatro incidências ao longo da década de 1820: a do mulato Telesforo, bolieiro e tocador de guitarra com princípios de barbeiro (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1821b); a do crioulo Antonio, 40 anos, torturado e marcado como gado por cicatrizes nos peitos e nas costas. Fugitivo de uma

[...]" (ASTRO DE MINAS, 1834). O caso de 18 foi o do tocador de viola Raymundo: "Fugiu haverá 18 anos, da Província Cisplatina, hum pardo escravo [...] e dizem que veio de Porto Alegre para esta Corte [do Rio de Janeiro], intitulando-se forro [...]" (JORNAL DO COMMERCIO, 1829).

chácara no Engenho Novo, era carreiro, roceiro e escapara apenas com a roupa do corpo e "uma viola pequena em que tocava" (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1827b); a do pardo Benedito, oficial de alfaiate e "tocador de viola" [20] (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1827c); e finalmente a de Joze Custodio, ourives e carpinteiro de São Gonçalo que, segundo seu senhor, era muito falador, tomava tabaco e tocava viola (O UNIVERSAL, 1827).

Conforme alertamos, o movimento em busca dos prôfugos retinha intensidade e frequência similares no restante dos mais importantes aglomerados urbanos e rurais do Brasil oitocentista. Em Pernambuco, por exemplo, o primeiro caso foi anotado em 30 de março de 1827, quando o escravo Manoel, então desaparecido há um ano, é descrito pelo anunciante nos seguintes termos:

> 15 Faz um ano que desapareceu um escravo chamado Manoel, por automazia, bicudo, e tem os sinais seguintes; É da Costa d'África; porém como viesse para aqui de idade muito tenra, hoje passa por crioulo: é d'estatura ordinária, panado do carpo, e tem a cor fula; andava calçado; em algum tempo trouxe capote; toca viola, e é muito convivente; tem os vícios de beber, e tomar tabaco: tem o ofício de Seleiro, e era muito procurado para encher colchões: trabalhava na tenda do Felis, na rua Nova; supõe-se que este escravo em razão d'ofício que tem, alguém o tenha agasalhado em sua casa a troco, talvez, de lhe pagar um pequeno jornal; ou que vagabundo se inculque de forro, e assim se tenha tanto tempo conservado ausente. Quem denunciar aonde o dito escravo está, ou pegá-lo dirija-se à Botica que foi do falecido Candido, na rua do Queimado, N.º 34 que aí encontrará pessoa que bem recompense o seu trabalho (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1827).

No exemplo, novamente estão listados quase todos os temas que caracterizam os anúncios do gênero, indicando que o formato das propagandas para captura de escravos transcendeu barreiras geográficas no Império do Brasil: nome, descrição física, procedência, cor, ofício, endereço de entrega, promessa de recompensa, estratégias dirimidas pelos cativos para não serem pegos e, quando mencionada, associação comumente pejorativa entre a música, os negros e os seus instrumentos musicais.

Em relação a este último item, inclusive, as supostas más qualidades de Manoel concentram-se em uma linha: "toca viola e é muito convivente; tem os vícios de beber e tomar tabaco". Ao mesmo tempo difundida e captada pela/e na imprensa brasileira, a constante naturalização e reprodução desta aproximação, na qual o ato de tocar viola é imediatamente seguido de vícios e sujeições de caráter (o "convivente"), ajudam a consolidar um discurso que, de uma só vez, conferia valor simbólico depreciativo à atividade musical dos negros e estigmatizava simbolicamente o instrumento em questão. A viola. O negro. E a rua. Não devemos esquecer que ligações aparentemente intrínsecas não são naturais, mas naturalizadas.

[20] Benedicto foi fugitivo reincidente. Em 20 de setembro de 1827, o *Diário do Rio de Janeiro* anota: "No dia 09 do corrente, fugiu da casa na rua do Infante n. 6 [...] Benedicto, é oficial de alfaiate e tocador de viola, anda quase sempre embriagado [...]" (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1827a). O anúncio, portanto, sucede em cinco meses o que fora publicado antes, na edição de 02 de abril de 1827 do mesmo periódico. O escravo provavelmente foi encontrado após a primeira fuga, mas voltou a escapar, uma vez que o derradeiro anúncio pontua que, nesta ocasião, o desaparecimento havia se dado no dia 09 daquele mês.

Raramente obras do acaso, tais escolhas advêm de inculcações alimentadas, implícita ou explicitamente, por interesses muito bem definidos.

Em sua seção de "Escravos Fugidos", o *Diário de Pernambuco* nos dá outro exemplo do gênero em 17 de dezembro de 1829, quando o crioulo Nicolao, canoeiro e jangadeiro, é descrito com as seguintes habilidades paralelas: "falador, tocador de viola, joga espada, canta sofrível e dança" (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1839). A par de suas variadas competências, o negro tangia o instrumento de cordas dedilhadas apesar de ter "as mãos calejadas, os dedos como entrevados, isto é, não abre[m] bem, ficando com eles curvos" (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1839).

Cinco dias depois, este mesmo anúncio foi repetido no também pernambucano *O Cruzeiro* (1829), desvelando que um mesmo reclame de fuga poderia eventualmente circular em diferentes jornais, uma praxe comum no período (contrapondo o que acontecia no comércio de escravos, cujas propagandas normalmente não se repetiam). Outra particularidade recorrente na imprensa brasileira oitocentista foram os anúncios publicados em periódicos de outras províncias, ou seja, quando o escravo fugia em uma determinada localidade e era procurado também em regiões fronteiriças. Geralmente, tais casos ocorriam depois de um longo tempo sem êxito na captura dos cativos[21].

O Cruzeiro, aliás, também nos oferece uma amostra de como o movimento de resgate dos escravos movimentava a ação não apenas de "senhores", mas também daqueles que trabalhavam exclusivamente como "capitães do mato" ou, na grafia variante, "capitães do campo". O exemplo do crioulo João, tocador de viola, reitera a estrutura mercadológica e sistêmica que alicerçava simultaneamente o tráfico transatlântico, o comércio interno de africanos e afro-brasileiros e o ostensivo esquema de recompensas envolvendo o ciclo fuga-captura-punição de negros, mulatos e pardos cativos:

> No ano de 1827 para 1828 fugiu um escravo crioulo de nome João, tocador de viola, muito ladino, bastante alto, grosso, bem barbado, dentes limados, tem os pés apalhetados e uma das pernas mais torta do que a outra. Consta que anda vendendo por Santo Antão miudezas fingindo-se forro, o que pode iludir; **qualquer pessoa ou Capitão de campo que o trouxer a seu Snr**. Bernardino de Sena Lins, morador nesta Praça no Pátio do Hospital do Paraíso, será bem recompensado do seu trabalho além do preço da tomada [...] (O CRUZEIRO, 1830, grifo nosso).

Já em Minas Gerais, as péssimas condições de vida e o trabalho incessante nas minerações e engenhos também instigaram a fuga de muitos escravos nas primeiras décadas dos Oitocentos. O primeiro caso levantado na imprensa mineira data de 22 de novembro de 1829, quando o periódico *Astro de Minas* apresenta o relato descritivo do crioulo Joaquim Machado, tocador de viola e morador na Aplicação de Santana do Garambéu, então termo pertencente à Vila de São João del-Rei:

[21] Foi o caso do escravo Joze Custodio, ourives e tocador de viola. Original de S. Gonçalo, no Rio de Janeiro, Custódio havia fugido entre os anos de 1827 e 1828 e seu desaparecimento foi anunciado no periódico *O Universal*, de Minas Gerais, quase três anos depois, em julho de 1830 (O UNIVERSAL, 1827).

> Ao Cap. José Joaquim Alves, morador na Aplicação de S. Anna do Garambéu, fugiu a 6 meses pouco mais ou menos um escravo crioulo de nome Joaquim Machado, alto, bem reforçado, fula, pouca barba, dentes podres, tem uma cicatriz no peito, e uma impigem em uma orelha, é tocador de viola e onde quer que se acha está com presunção de forro. Roga-se a quem dele souber, queira fazê-lo prender e remeter ou para a cadeia desta Villa, ou ao anunciante, que dará de prêmio 80$ [mil] réis além das despesas (ASTRO DE MINAS, 1829).

Pouco mais de um mês depois, a fuga e o perfil descritivo de Joaquim Machado também alcançariam as páginas do periódico *O Universal*, sinalizando que as buscas pelo cativo ainda não haviam logrado êxito (1830). Ainda em terras mineiras, podemos destacar o reclame publicado no *Astro de Minas* de 15 de junho de 1830, quando um "cabra claro de nome Manoel" é retratado pelo seu senhor como "oficial de sapateiro e muito tocador de viola, instrumento que sempre traz consigo" (1830).

Em São Paulo, por sua vez, já relatamos o caso do escravo Antonio, mulato "inclinado a tocar viola" que havia escapado, ainda em 1817, das mãos do Vigário Geral paulistano (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 1818b). O anúncio foi publicado no Rio de Janeiro, uma vez que os periódicos paulistas ainda não existiam[22].

Nesta província, encontramos outras incidências de cativos músicos fugitivos a partir da década de 1820, todas concentradas no periódico *O Farol Paulistano*. O primeiro reclame data de 27 de junho de 1829, quando o crioulo Pedro, domador de animais e tocador de viola, é relatado pelo seu "senhor" nos seguintes termos:

> No dia 6 de março do presente ano fugiu de Vicente de Moraes Pinto um escravo crioulo de nome Pedro, cabra, alto, grosso, pés grandes, cara redonda, com ponta de barba, bons dentes, sabe lidar com animais, e inclinado a domá-los, sabe ler e escrever e tocar viola. Quem dele souber, ou o prender, entregando-o a seu dono, receberá boas alvíssaras (O FAROL PAULISTANO, 1829b).

Poucos meses depois, em outubro de 1829, foi a vez do mulato Vicente ocupar as páginas do periódico. Descrito como um carpinteiro canhoto, trabalhador e que, além do mais, tocava "viola com a mão esquerda", o escravo havia fugido quase um ano antes, em dezembro de 1828, razão que motivava "sua senhora" a oferecer "boas alvíssaras" a quem eventualmente o capturasse (O FAROL PAULISTANO, 1829a).

[22] "São Paulo foi a sétima província brasileira a lançar um jornal. A iniciativa coube ao professor Antônio Mariano de Azevedo Marques, o Maestrinho que, em meados de 1823, editou o bi-semanário ***O Paulista***. Por falta de uma tipografia na cidade de São Paulo, o jornal era manuscrito em papel de cartório e cada exemplar correspondia a cinco sócios. Quando um terminava a leitura, encaminhava para o outro. O jornal teve vida curta, mas a expressão: *sócio de jornal* é usada até os dias de hoje, como sinônimo de *assinante*. A primeira tipografia instalada foi em 1827 e imprimiu ***O Farol Paulistano***. A partir de então, surgiram novos títulos de jornais, revistas, boletins e fascículos editados pelos mais variados setores da sociedade paulista" (PETROLLI, 2007: 1).

Ainda no mesmo jornal, em 22 de julho de 1830, somos confrontados com a história de outros três escravos: dois fugidos do Sítio de Toledo, distrito da Vila da Constituição (Piracicaba), e um desaparecido em Mogi Mirim. Dentre eles, estava o crioulo Ignacio, distinguido pelo seu senhor – tal qual o mulato Vicente – como um "tocador de viola à esquerda", instigando-nos a imaginar que a tradição de violonistas canhotos em São Paulo – desembocada no magistral Américo Jacomino (1889-1928) – teve alguns representantes negros já no início do século XIX, pelo menos. Também cumpre ressaltar, uma vez mais, as marcas e consequências físicas das violências sofridas pelos cativos:

> No dia 5 de Junho passado, fugiu do Sítio de Toledo, distrito da Vila da Constituição, pertencente a José Joaquim Corrêa, um negro crioulo, de nome Ignacio; baixo, fula, alguma cousa desdentado, **um pouco gago, por causa d'uma pancada que levou na cabeça do lado esquerdo, aonde conserva sinal**. Levou uma Camisa de riscado verde, e outra azul: é **toucador [sic] de viola à esquerda**; e terá de idade 25 anos. Levou em sua companhia uma negra da costa de nome Ignacia, já ladina, com quem é casado, também fula, e terá de idade 18 anos. Haverá 3 anos também fugiu de Mogi Mirim um negro da costa, de nome Caetano, de estatura alta, bem feito de corpo, e pernas, de 20 anos de idade com pouca diferença, com princípio de barba, meio boçal, **com uma cicatriz na testa**. Estes três escravos pertencem ao José Joaquim Correa, de S. Carlos; quem deles tiver notícia, ou prendê-los, dando parte a seu Sr., será embolsado das despesas que fizer, além das alvíssaras que se prometem dar (O FAROL PAULISTANO, 1830, grifos nossos).

Acabamos, portanto, de apresentar diversos anúncios de comércio ou fuga de escravos com habilidades musicais em algumas das principais províncias brasileiras em princípios dos Oitocentos: Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Minas Gerais e São Paulo, em um movimento que transcendeu limites geográficos e guardou sincronias nas diferentes regiões em que ocorreu, inclusive com exemplos de cativos provenientes de outros países circulando no Brasil[23]. Especificamente em relação aos fugitivos, é preciso sublinhar que o traço inter-regional comum não se deu meramente no plano descritivo, mas também na identificação de um lucrativo mercado em torno do ciclo fuga-captura-punição dos negros, fato materializado pelas vultosas recompensas de resgate oferecidas nas páginas dos periódicos pesquisados. Para ilustrar tal conjuntura, a Tab. 1 nos oferece uma síntese dos exemplos recolhidos entre 1818-1830:

[23] Foi o caso do "pardo Raymundo", crioulo de Montevideo: "2. Fugiu haverá 18 anos, da Província Cisplatina, um pardo escravo de Joaquim Gomes Escobar, e dizem que veio de Porto Alegre para esta Corte, intitulando-se forro, e sabe-se que tem andado de Patrão de Faluas da Praia Grande, e ultimamente de Patrão de Saveiros do Porto das Caixas, chama-se Raymundo, terá de idade 35 anos, estatura baixa, dentes quebrados adiante, tem um defeito em um dedo, é crioulo de Montevideo, toca bem viola, sabe ofício de Cortidor e princípios de Chapeleiro: quem dele der notícia na rua do Ouvidor n. 43, receberá boas alvíssaras" (JORNAL DO COMMERCIO, 1829).

Nome/idade/cor/ procedência	Região/ Província	Ofício/ Habilidades musicais	Recompensa pela captura	Referência nos periódicos
Antonio, mulato, 25 anos	São Paulo	"inclinado a tocar viola"	"Boas alvíssaras"	*Gazeta do Rio de Janeiro* (25-07-1818: 4)
Dionizio, mulato, 18 a 20 anos	Rio de Janeiro	Carpinteiro/"toca bem viola"	"cinco doblas do seu trabalho"	*Diário do Rio de Janeiro* (13-10-1821: 4)
Telesforo, mulato, "principia a barbar"	Rio de Janeiro	"Bolieiro e oficial de corrieiro" "toca guitarra"	"alvíssaras"	*Diário do Rio de Janeiro* (04-11-1821: 8)
Antonio, crioulo, 40 anos	Rio de Janeiro, Chácara do Engenho Novo	Carreiro, roceiro/"viola pequena em que tocava"	"muito boas alvíssaras"	*Diário do Rio de Janeiro* (15-03-1827: 4)
Manoel, "cor fula", da "Costa d'África"	Pernambuco	Seleiro, enchedor de colchões, "toca viola"	"bem recompense o seu trabalho"	*Diário de Pernambuco* (30-03-1827: 3)
Benedito, pardo	Rio de Janeiro, bairro do Catete	Alfaiate, "tocador de viola"	"boas alvíssaras"	*Diário do Rio de Janeiro* (02-04-1827: 4)
Joze Custodio, "escuro", 28 ou 29 anos	Natural de São Gonçalo, Rio de Janeiro	Ourives, "entende de carpinteiro", "toca viola"	"Prêmio de 100$000 réis", mais o transporte	*O Universal* (MG) (12-09-1827: 4)
Benedito, pardo (2° anúncio)	Rio de Janeiro, bairro do Catete	Alfaiate, "tocador de viola"	"boas alvíssaras"	*Diário do Rio de Janeiro* (20-09-1827: 4)
Pedro, "cabra crioulo"	São Paulo	"Domador de animais, sabe escrever ler, tocar viola"	"boas alvíssaras"	*Farol Paulistano* (27-06-1829: 4)
Vicente, mulato, cor de "índio escuro", 30 anos	São Paulo	Carpinteiro, "toca viola com a mão esquerda"	"boas alvíssaras", além das despesas	*Farol Paulistano* (24-10-1829, p. 4)

Tab. I: Escravos fugitivos com habilidades musicais (1818-1830).

Nome/idade/cor/ procedência	Região/ Província	Ofício/ Habilidades musicais	Recompensa pela captura	Referência nos periódicos
Joaquim Machado, crioulo, cor "fula"	S. Anna do Garambéu, Minas Gerais	"tocador de viola"	Prêmio de 80$000 réis, além das despesas	*Astro de Minas* (22-11-1829: 4)
Nicolao, crioulo	Pernambuco	Canoeiro, jangadeiro, tocador de viola	"será gratificado", "bem recompensado"	*Diário de Pernambuco* (17-12-1839: 4)
Nicolao, crioulo (2° anúncio)	Pernambuco	Canoeiro, jangadeiro, tocador de viola	"será gratificado", "bem recompensado"	*O Cruzeiro* (PE) (23-12-1829: 3)
Raymundo, pardo, 35 anos, crioulo de Montevideo	Província Cisplatina/ fuga no Rio de Janeiro	Cortidor, princípios de Chapeleiro, "toca bem viola"	"boas alvíssaras"	*Jornal do Commercio* (RJ), (24-12-1829: 4)
Joaquim Machado, crioulo, cor "fula"	S. Anna do Garambéu, São João del-Rei	"tocador de viola"	Prêmio de 80$000 réis, além das despesas	*O Universal* (MG) (01-01-1830: 4)
Manoel, "cabra claro"	Minas Gerais	Oficial de sapateiro e "muito tocador de viola"	20$000 de alvíssaras	*O Astro de Minas* (15-06-1830: 4)
Ignacio, crioulo, "cor fula", 25 anos	Vila da Constituição, São Paulo	"tocador de viola à esquerda"	"embolsado das despesas, além das alvíssaras"	*O Farol Paulistano* (22-07-1830: 4)
João, crioulo	Pernambuco	"tocador de viola muito ladino"	"bem recompensado, além do preço da tomada"	*O Cruzeiro* (PE) (30-07-1830: 4)

Tab. 1 (cont.): Escravos fugitivos com habilidades musicais (1818-1830).

Apontamentos finais

Muitas das questões que envolvem os temas suscitados pelo artigo permanecem obscuras diante das poucas referências disponíveis. Uma de nossas perspectivas foi a de não contornar os problemas metodológicos em torno das pesquisas sobre o assunto, sobretudo no que diz respeito à ausência de fontes primárias e/ou legadas pelos próprios protagonistas evidenciados. É uma tentativa de nos coadunar ao que Le Goff instila ao apresentar a *Apologia da História*, de Marc Bloch: "São as questões que condicionam os objetos e não o oposto" (2001: 8). De certo modo, fugir do enfrentamento por falta de armas (fontes) é corroborar a perpetuação das leis silenciosas que circunscrevem aquilo que permaneceu e aquilo que foi esquecido. "Não se recua diante da

responsabilidade. E, em matéria intelectual, horror da responsabilidade não é sentimento muito recomendável" (2001: 11).

Desnudar parte das redes de opressões e constrangimentos que marcaram (e ainda marcam) a trajetória dos negros no Brasil também esteve em nosso horizonte de expectativas, ainda que resguardando, conscientemente, as incontornáveis insuficiências a partir da premissa de Ginzburg:

> Mesmo uma documentação exígua, dispersa e renitente pode, portanto, ser aproveitada. Contudo, o medo de cair no famigerado positivismo ingênuo, unido à exasperada consciência da violência ideológica que pode estar oculta por trás da mais normal e, à primeira vista, inocente operação cognitiva, induz hoje muitos historiadores a jogar a criança fora junto com a água da bacia (2006: 16).

O intenso tráfico transatlântico associado à permanente concessão de alforrias instigaram a criação e consolidação de um dos traços mais decisivos do escravagismo no Brasil: o comércio massivo de negros africanos e afro-brasileiros por preços baixos, um fato que indistintamente alcançou o negócio de escravos com habilidades musicais e foi simultaneamente captado, naturalizado e reproduzido pelos periódicos inaugurais da imprensa brasileira.

A apresentação e identificação da forma e perfil narrativo de 30 inéditos exemplos coletados em 10 distintos periódicos no ínterim compreendido entre 1808-1830, desvelando ainda como este movimento atravessou barreiras geográficas e alcançou as cinco principais províncias brasileiras de então, constitui a contribuição deste texto para uma compreensão um pouco menos limitada de como a música e os escravos com habilidades musicais (especialmente) foram inseridos no contexto dos anúncios publicados em jornais brasileiros nas primeiras décadas do século XIX.

A explosão do trabalho escravo na América portuguesa (1500-1822) e nos primeiros anos do Brasil Imperial (1822-1889) concorreu para fomentar um sistêmico e lucrativo mercado de recompensas em torno da fuga-captura-punição de cativos desaparecidos, sobretudo a partir da instituição da profissão do capitão do mato, a promulgação de severas leis contra os negros e a dura repressão aos movimentos quilombolas e/ou de resistência. Houve um plano geral comum nas diversas facetas (tráfico negreiro, concessão de alforrias, comércio interno de escravos, recompensas pela captura de fugitivos, pagamento e aluguel de serviços musicais, etc.) que delinearam o mercado escravocrata no Brasil: garantir a abundante e permanente oferta de uma carne negra silenciada, violentada e, sobretudo, barata.

Referências

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes*. Formação do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

AMORIM, Humberto. *Da Península Ibérica medieval ao século XVII*: a chegada e a difusão dos cordofones de cordas dedilhadas no Brasil. Tese (Doutorado em Música). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2015.

ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*: por suas drogas, e Minas, [....]. Lisboa: Officina Real Dislandesiana, 1711.

BATES, Henry Walter. *O naturalista no rio Amazonas*. São Paulo: Brasiliana, 1944.

CALADO, Fr. Manoel. *O Valeroso Lucideno, e triumpho da liberdade*. Lisboa: Oficina de Domingos Carneiro, 1668. [originalmente publicada em Lisboa: Oficina de Paulo Crasbeeck, 1648].

CASTAGNA, Paulo. *Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no brasil nos séculos XVI e XVII.* Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), 1991. 3 v.

DOCUMENTOS PARA A HISTÓRIA DO AÇÚCAR, v. 1 – Legislação (1534-1596). Rio de Janeiro: Serviço Especial de Documentação Histórica, 1954.

ESCRAVIDÃO AFRICANA NOS ARQUIVOS ECLESIÁSTICOS, da Universidade Federal Fluminense (UFF). Disponível em: <http://www.uff.br/curias/s-culo-xvi>. Acesso em 15 abr. 2017.

FERREIRA, Bruno Soares. *O dispositivo da capoeiragem*: escritas, técnicas e estética da existência. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2013.

FLORENTINO, Manolo. *Em costas negras.* Uma história do tráfico atlântico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro (séculos XVII e XIX). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995.

GUIMARÃES, Carlos Magno. *Uma negação da ordem escravista.* Quilombos em Minas Gerais no século XVIII. São Paulo: Ícone, 1988.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOLLER, Marcos Tadeu. *Uma história de cantares de Sion na Terra dos Brasis:* a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759). Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas (SP), 2006. 2 v.

LARA, Silvia. Do singular ao plural: Palmares, capitães-do-mato e o governo dos escravos. In: Reis, João José & Gomes, Flávio dos Santos (Orgs.). *Liberdade por um fio.* História dos quilombos no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LE GOFF, Jacques. Prefácio. In: BLOCH, Marc. *Apologia da história ou O oficio de historiador*. Apres. à ed. bras.: Lilia Moritz Schwarcz; trad.: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 11-35.

LEITE, Serafim S. J. *História da Companhia de Jesus no Brasil.* Lisboa: Livraria Portugália; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira e Instituto Nacional do Livro, 1938-1949.

MARQUESE, Rafael de Bivar. A dinâmica da escravidão no Brasil: resistência, tráfico negreiro e alforrias, séculos XVII a XIX. *Novos estudos* - CEBRAP, São Paulo, n. 74, p. 107-123, mar. 2006.

MAWE, John. *Viagens ao interior do Brasil*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia/Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

NASCIMENTO, Luiz do. *Diários do Recife (1829-1900).* História da Imprensa de Pernambuco (1821-1954), v. 2.. Recife: Universidade Federal de Pernambuco (Imprensa Universitária), 1966.

NOGUEIRA, André Luis Lima. Dos tambores, cânticos, ervas... Calundus como prática terapêutica nas Minas setecentistas. In: SCHWARCZ, Lilian; MACHADO, Maria Helena P. T. (Orgs.). *Escravidão, doença e práticas de cura no Brasi*l. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2016. p. 15-35.

PEREIRA, Nuno Marques. *Compêndio narrativo do peregrino da América*. Lisboa: Oficcina de Antonio Vicente da Silva, 1760 [1731].

PETROLLI, Valdenizio. O Paulista – O primeiro jornal da Província. In: V CONGRESSO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 5, 2007, São Paulo. *Anais*... Mídia, Indústria e Sociedade: desafios historiográficos brasileiros. São Paulo: Facasper/ Ciee, 2007. p. 1-9.

PIMENTA, Tânia Salgado. Sangrar, sarjar e aplicar sanguessuga: sangradores no Rio de Janeiro na primeira metade dos Oitocentos. In: SCHWARCZ, Lilian; MACHADO, Maria Helena P. T. (Orgs.). *Escravidão, doença e práticas de cura no Brasil.* Rio de Janeiro: Outras Letras, 2016. p. 229-247.

_____. *Viagem de Francisco Pyrard, ás Indias Orientaes (1601-1611)*. t. I. Nova Goa: Imprensa Nacional, 1858 [1615].

REIS, João José. *Rebelião escrava no brasil*. A história do levante dos malês em 1835. Ed. revista. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Há duzentos anos: a revolta escrava de 1814 na Bahia. *Topoi,* Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, p. 68-115, jun. 2014.

SANTOS, Antônio Carlos dos. *Os músicos negros*: escravos da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2009.

SANTOS, Jocélio dos Santos. Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX. In: SANSONE, L.; SANTOS, J. T. (Orgs.). *Ritmos em Trânsito*. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa À Cor da Bahia e Projeto S. A. M. B. A., 1997. p. 17-38.

SANTOS, Rinaldo dos. *De 1500 a 1900: 500 Anos de Hipocrisia na História do Brasil*. Os Sertaníadas, v. 1. Porto Alegre: Revolução eBook, 2017.

SCHWARTZ, Stuart. *Segredos internos*. Engenhos e escravos na sociedade colonial, 1550-1835. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Escravos, roceiros e rebeldes*. Bauru: EDUSC, 2001.

Periódicos

ASTRO DE MINAS. Minas Gerais, 22 nov. 1829, p. 4.

_____. Minas Gerais, 15 jun. 1830, p. 4.

_____. Aviso, Minas Gerais, 21 jun. 1834, p. 4.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Escravos fugidos, Pernambuco, 30 mar. 1827, p. 3.

_____. Escravos fugidos, Pernambuco, 7 out. 1831, p. 4.

_____. Escravos fugidos, Pernambuco, 17 dez.1839, p. 4.

_____. Escravos fugidos, Pernambuco, 12 maio1847, p. 3.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, 13 out. 1821a, p. 4.

_____. Rio de Janeiro, 4 nov. 1821b, p. 8.

_____. Rio de Janeiro, 20 set. 1827a, p. 4.

_____. Rio de Janeiro, 15 mar. 1827b, p. 4.

_____. Rio de Janeiro, 2 mar. 1827c, p. 4.

_____. Anúncios, Rio de Janeiro, 11 ago. 1830, p. 11.

_____. Rio de Janeiro, 25 jan. 1833, p. 2.

DIÁRIO MERCANTIL DO RIO DE JANEIRO. Escravos Fugidos, Rio de Janeiro, 6 nov. 1824, p. 2.

FAROL PAULISTANO. São Paulo, 24 out. 1829a, p. 4.

_____. São Paulo, 27 jun. 1829b, p. 4.

_____. São Paulo, 22 jul. 1830, p. 4.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. Avisos, Rio de Janeiro, 7 mar. 1818a, p. 4.

_____. Avisos, Rio de Janeiro, 25 jul. 1818b, p. 4.

_____. Avisos, Rio de Janeiro, 8 jul. 1820, p. 4.

IDADE D'OURO. Avisos, Bahia, 23 mar. 1815, p. 3.

_____. Avisos, Bahia, 22 out. 1816, p. 4.

_____. Avisos, Bahia, 21 out. 1817a, p. 3-4.

_____. Avisos, Bahia, 3 jun. 1817b, p. 4.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 24 dez. 1829, p. 4.

O CRUZEIRO. Fugidas de Escravos, Pernambuco, 23 dez. 1829, p. 3.

_____. Fugidas de Escravos, Pernambuco, 30 jul. 1830, p. 4.

O UNIVERSAL. Minas Gerais, 12 set. 1827, p. 4.

_____. Minas Gerais, 1 jan. 1830, p. 4.

Humberto Amorim é professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) desde 2007 e Pesquisador-Residente da Fundação Biblioteca Nacional (FBN) no interstício 2015-2017. Doutor em Musicologia (UNIRIO), Mestre em Práticas Interpretativas (UNIRIO), possui ainda três graduações na área musical, além de ter obtido o *Máster* em violão clássico pela Universidad de Alicante (UA), Espanha. Já realizou concertos, palestras e lançamentos em 13 países e publicou um DVD e dois livros pela Academia Brasileira de Música: *Tacuchian por Humberto Amorim* (2015), *Ricardo Tacuchian e o Violão* (2014) e *Heitor Villa-Lobos e o Violão* (2009), este último considerado pela crítica "a maior pesquisa já realizada sobre o assunto no Brasil" (*Revista Violão Pro*, 2009), "um estudo minucioso" (*Revista Concerto*, 2010) e "leitura obrigatória para quem quiser entender a obra do compositor para o instrumento" (*Jornal da AV-Rio*, 2010). humberto-amorim@hotmail.com

DOI 10.20504/opus2017b2305

Villa-Lobos: de pai para filho

Lurian José Reis da Silva Lima
(UNESPAR, Curitiba-PR)

Resumo: Neste artigo, procura-se mostrar o relevante papel de Raul Villa-Lobos na formação e inserção de seu filho, Heitor Villa-Lobos, no mundo da música erudita. Argumenta-se que, num momento histórico em que ser reconhecido como músico-artista demandava um grau elevado de comprometimento com uma cultura de elite, o exemplo de superação e os ensinamentos de Raul – indivíduo de origem pobre que logrou fazer-se professor, intelectual e músico – foram fundamentais para o desenvolvimento da trajetória de Heitor e para o seu processo de construção de identidade. As informações e reflexões aqui presentes são resultados parciais de uma pesquisa de mestrado, baseada em fontes primárias e bibliográficas, realizada entre os anos de 2015 e 2017.

Palavras-chave: Raul Villa-Lobos. Heitor Villa-Lobos. Trajetória de vida.

Villa-Lobos: From Father to Son

Abstract: In this paper, we endeavor to demonstrate the importance of Raul Villa-Lobos to his son's, Heitor Villa-Lobos, education and introduction to the world of classical music. We argue that during a historical moment when to be recognized as a musical artist demanded a high degree of commitment to an elite culture, Raul's example of success and teachings–an individual of meager origins who managed to become a teacher, intellectual and musician–were fundamental to the development of Heitor's trajectory and to his identity formation. The information and discussions presented here are the partial results of a master's research study based on primary and bibliographic resources conducted between 2015 and 2017.

Keywords: Raul Villa-Lobos; Heitor Villa-Lobos; life trajectory.

LIMA, Lurian José Reis da Silva. Villa-Lobos: de pai para filho. *Opus*, v. 23, n. 2, p. 116-130, ago. 2017. http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2305

Submetido em 17/04/2017, aprovado em 17/07/2017.

Numa autobiografia elaborada na década de 1940, Villa-Lobos resumiu assim alguns dos primeiros passos da sua trajetória:

> **Em 1893 – (aos seis anos de idade) – Aprendeu a tocar com seu pai** numa viola arranjada como um pequeno violoncelo.
> Em 1894 – (aos sete anos de idade) – Compunha melodias no seu violoncelo improvisado baseadas nas cantigas de roda que ouvia nas ruas.
> Em 1899 – (aos 12 anos de idade) – **Morreu seu pai, começou a estudar no clarinete de seu pai** e num violão que conseguira emprestado para experimentar suas invenções harmônicas porque sua mãe, desejando que ele seguisse a carreira de medicina e receando que se dedicasse inteiramente à música, não o deixava estudar piano.
> Em 1901 – (aos 14 anos de idade) – Frequentava as rodas boemias dos chorões da rua e participava dos conjuntos típicos instrumentais de flauta, cavaquinho, pandeiro e violão.
> Em 1903 – (aos 15 anos de idade) – Fugiu de casa para a residência de um tio a fim de ter mais liberdade de viver nas rodas dos músicos de banda, orquestra e chorões, **embora sempre estudando humanidades e da música de caráter formal** (VILLA-LOBOS apud ARCANJO JR., 2013: 69, grifos nossos).

Loque Arcanjo Jr. (2013: 70) vê, nessa organização cronológica de fatos e processos significativos de uma vida observada à distância, a ânsia do sujeito por identidade e a vacilação entre possibilidades identitárias "atraentes": a do músico erudito (violoncelo, orquestra, formalidade, "humanidades") e a do músico popular (choro, violão). Acredito também que Villa-Lobos, no turbilhão de sonoridades da metrópole fluminense, foi atraído fortemente pela música popular. Mas o que parece unir essa narrativa – os nós da costura mnemônica por mim destacados – são: (1) a necessidade de distinção daquele que se quer "artista" (e que se crê predestinado a tal)[1] em relação à cultura popular; e (2) a herança imaterial (a cultura da erudição em que se fundamenta essa distinção) localizada na figura do pai: Raul Villa-Lobos.

Em minha dissertação de mestrado (LIMA, 2017a) e num artigo recentemente publicado (LIMA, 2017b), tentei construir e refinar a seguinte tese: Villa-Lobos, para fazer-se reconhecer como grande compositor no Rio de Janeiro do início do século XX, precisou se comprometer em boa medida com uma "cultura de elite" da qual a música erudita fazia parte. Dialogando com autores como Merriam (1980), Blacking (1975) e Bourdieu (2007), argumentei nesses dois trabalhos, que, se, no início de sua caminhada, o jovem músico quisesse ser ouvido e aprovado pelo público consumidor e pelos profissionais estabelecidos do incipiente campo da música erudita do Rio Janeiro, se quisesse ser reconhecido por eles como um "verdadeiro artista", teria que "participar" (e mostrar que participava), em boa medida, do mesmo universo cultural que eles. Suas preferências artísticas, musicais e intelectuais, bem como seu modo de se portar em sociedade e suas relações sociais constituídas, precisariam estar minimamente de acordo com os padrões de "refinamento" vigentes no seio da elite socioeconômica (que formava a parcela socialmente mais distinta das plateias) e da "elite musical" (os compositores e críticos musicais estabelecidos).

[1] A predestinação era uma ideia constante nas autorreflexões de Villa-Lobos, como já observou Paulo Guérios (2009).

É verdade que a tradição musical do Ocidente que costumamos denominar "música erudita" – com seus gêneros específicos (música de câmara, música sacra, ópera, sinfonia, concertos, etc.) e seus compositores e obras canônicos – não era, naquele tempo, uma música "da elite", em oposição à música das classes subalternas. A maior parte dos indivíduos envolvidos com a produção e a execução do repertório de concerto (música de câmara, ópera, sinfonia, concertos, etc.) vinha de classes medianas, não tinha nem poder econômico nem status social suficiente para ser incluída no pequeno grupo de famílias que compunha a classe dominante. Esses músicos, além disso, participavam, pelas necessidades de sua vida profissional, de práticas musicais outras que essas da música de concerto. Isso não impedia, contudo, que a música erudita (especialmente o repertório operístico) fosse parte constituinte da "cultura refinada" que a elite consumia para distinguir-se do restante da população. E não importava, como mostra J. Needell (1993), se a grande parte dos ricos e poderosos do Rio pouco ou nada entendia da história, das características formais e das técnicas envolvidas na produção e na execução dos espetáculos aos quais assistia: importava que eles consumissem tais espetáculos para enquadrar-se no padrão de refinamento que mantinham os modelos aos quais seguiam – as elites europeias. Com efeito, como sugere Bourdieu (2007: 14, grifo do autor), a "arte e o consumo artístico estão predispostos a desempenhar [...] uma função social de legitimação das diferenças sociais", na medida em que sublinham a "superioridade daqueles que sabem [ou dão a entender que o fazem] se satisfazer com prazeres sublimados, [...] distintos, interditados para sempre aos simples *profanos*".

Como mostram os trabalhos de Pereira (2007) e Vermes (2004), o "refinamento musical", se era muitas vezes artificial para os consumidores, era uma distinção cultural realmente sentida e publicamente afirmada por aqueles que de fato se comprometiam com a prática, a produção e a crítica da música de concerto, sobretudo os que alcançavam ou desejavam alcançar maior destaque, ocupavam ou desejavam ocupar postos nas instituições oficiais de ensino de música e almejavam construir carreiras de vulto internacional em sua área. Esses indivíduos acreditavam na superioridade artística daquilo que faziam, no refinamento da educação musical que possuíam, em sua distinção em relação aos "divertimentos sonoros do povo" e na necessidade de, numa capital que se queria civilizada, construir um campo musical erudito autônomo, o mais próximo possível dos moldes encontrados em grandes centros artísticos europeus – novamente, como Paris (VERMES, 2004). A estruturação desse campo era vista, não por acaso, como uma maneira de impedir que os músicos de sólida formação se envolvessem, para conseguir seu sustento, com "música de toda espécie, menos de caráter elevado", como dissera o violinista Kisman Benjamin ao descrever o cenário da música erudita brasileira em 1886 (apud PEREIRA, 2007: 48) e como também reclamaram, nos primeiros 20 anos da república, Alberto Nepomuceno, Leopoldo Miguez e outros compositores.

Em suma, a música de "caráter elevado" era um fator de distinção "autêntica" para produtores e críticos, e de distinção "postiça" para boa parte do público. Se não era "música da elite", era, contudo, uma "música de elite": da elite que a consumia e da elite que a produzia, comentava e afirmava a sua superioridade enquanto "verdadeira arte". É certo que muitos músicos de formação "superior" e integrantes da elite participavam, voluntariamente ou não, da cena dos divertimentos urbanos do Rio (da cena do teatro ligeiro e dos desfiles carnavalescos, por exemplo), frequentavam espaços marginais da vida sonora da cidade, como as rodas de choro, e consumiam as populares danças de salão que dominavam o mercado de partituras daquele tempo.

O livro do chorão Alexandre Gonçalves Pinto ([1937] 1978: 13-17) menciona a presença de gente "importante", como Mello Moraes Filho e o Visconde de Ouro Preto, na organização de um "bumba meu boi" do qual ele próprio, Alexandre, fora protagonista. São conhecidos os exemplos paradigmáticos de Antônio Callado (chorão e professor do Imperial Conservatório) e de Henrique Alves de Mesquita (compositor de operetas, danças de salão, frequentador dos choros e professor do mesmo Conservatório). Também sabemos do apreço de Nepomuceno por certas vertentes musicais populares como fonte para criação de uma "música erudita nacional", de sua incursão dissimulada com pseudônimo no mercado de operetas (cf. PEREIRA, 2007: 21-27, 222-236), do despontar da modinha e do violão como canto e instrumento "nacionais populares" nas ideias de folclorista do período e de outros exemplos semelhantes.

Do ponto de vista simbólico, contudo, tal participação e tal consumo não horizontalizavam os valores das expressões musicais da cidade, isto é, não apagavam a distinção das experiências "elevadas" da elite sociomusical com o repertório "propriamente artístico"[2]. Experiências guardadas para momentos e espaços específicos[3], regidas por normas de comportamento "fino" (a concentração do espectador, o silêncio durante as audições, as palmas e "Bravos!" nos momentos adequados, os figurinos elegantes, etc.) incontornáveis. Mas as normas de comportamento não estavam restritas aos rituais do concerto: ser "um artista" da música implicava, em boa medida, mostrar-se distinto em sociedade, demonstrar interesse pela "cultura universal", dominar a língua básica dos altos escalões (o francês). Isto porque o sucesso de um músico erudito promissor ainda dependia da oportunidade de estudar e apresentar-se na Europa, o que raramente poderia ser feito sem o auxílio do Estado ou de ricos mecenas, isto é, da elite propriamente dita[4]. Quem quisesse colher os louros do estrelato musical precisaria construir boas relações com os poderosos e, para isso, adequar-se, em suficiente medida, a seus hábitos. E, se os grupos envolvidos com a música de elite podiam descer ao "divertimento do povo", um músico distante do universo desses grupos encontrava barreiras sociais gigantescas para ter o valor de sua produção reconhecido por eles ou para ser apenas ouvido nos espaços reservados à música "elevada". Os exemplos de Catulo da Paixão Cearense e Ernesto Nazareth mostram que a transposição dessas barreiras de fato acontecia, mas de modo episódico, e não sem resistência de público, crítica e produtores[5].

Quando Villa-Lobos, já compositor nacional consagrado, afirma seu contato com a música popular, mas acrescentando logo um "**embora** sempre estudando humanidades e música de caráter formal" (VILLA-LOBOS apud ARCANJO JR., 2013: 69, grifo nosso), quando pontua a sua

[2] Nesse sentido, é significativo que, mesmo uma autora como Cristina Magaldi (2013: 68), empenhada em demostrar a forte presença de uma cultura musical mundana e cosmopolita no Rio de Janeiro do início do século XX, refira-se ao círculo da música erudita como o "cenário musical de elite": o cosmopolitismo não apaga as hierarquias simbólicas historicamente construídas.

[3] Teatros, o imponente Municipal em primeiro lugar (a partir da segunda metade da década de 1900), e salas de concerto, como o salão do Instituto Nacional de Música.

[4] Sérgio Miceli (2001: 17), analisando o campo da literatura, já notara essa dependência sistêmica dos intelectuais em relação aos detentores do poder econômico e político. Na música, tal dependência se mostra de modo insofismável no fato de que os compositores brasileiros de maior relevo entre o Império e a Primeira República tenham firmado seu prestígio após realizarem viagens para a Europa custeadas pelo Estado ou por mecenas: Carlos Gomes, Nepomuceno e Villa-Lobos.

[5] Sobre Catulo, cf. o livro de Carlos Maul (1971); sobre Ernesto Nazareth, cf. o trabalho de Cacá Machado (2007). Uma análise mais concisa dos sucessos de Catulo no círculo da música de elite encontra-se em Lima (2017a: 114-115). Uma comparação interessante entre as entradas de Catulo e Nazareth no Instituto Nacional de Música foi feita por Taborda (2011: 178-187).

narrativa com os suportes eruditos de sua formação e atuação, mostra que incorporou essa necessidade socioartística de refinamento e distinção[6]. E, mais do que isso, sublinha que essa distinção, em sua vida, é especialmente legítima – pois Villa-Lobos não nasceu em uma família de posses, nem construiu vínculos duradouros com a principal instituição musical de ensino da cidade (o Instituto Nacional de Música): seu ser-artista é, para ele, "fruto do seu próprio esforço", gigantesco e solitário, que faz jus à memória do pai. Não acredito que seja por acaso que a narrativa biográfica que venho comentando tenha apenas dois sujeitos que constroem "positivamente" a vida descrita: o personagem principal do qual se fala (Villa-Lobos, em suas etapas de desenvolvimento) e "o pai".

É fato que Villa-Lobos não foi tão solitário como ele costumava dizer[7]. Sabemos que não construiu sua vida sozinho, que muitos indivíduos, amigos, mecenas e colegas de profissão contribuíram para suas conquistas e que sua primeira companheira, Lucília Guimarães, teve, nelas, um papel especialmente importante (embora ainda, lamentavelmente, pouco debatido)[8]. Nesse sentido, não seria prudente contestar o grande significado da herança que lhe veio de Raul Villa-Lobos, tantas vezes reafirmado pelo próprio compositor nos momentos em que falava de seu passado. É nesses instantes que mesmo o artista mais obstinado em mostrar sua singularidade confessa as raízes sociais de sua trajetória.

Este trabalho pretende explorar a confissão de Villa-Lobos: lançar sobre ela um olhar contemporâneo e, assim, fazer justiça à herança deixada por Raul. Para o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009: 59-65), "contemporâneo" é o olhar que, mantendo-se fixo no seu tempo, perceberá nele "não as luzes, mas o escuro" e, no escuro, identificará as luzes do passado que tentam nos alcançar sem poder fazê-lo. Tal passado constitui o fundamento mais profundo e silencioso do presente: é o presente que não nos foi dado viver, ou ler, ou ouvir, e que de nós não espera senão "justiça", isto é, o fim de seu exílio. Seguindo a sugestão do filósofo, procurarei mostrar, neste artigo, que Raul Villa-Lobos, um obscuro "menino desvalido" do Rio de Janeiro, constitui um dos mais importantes alicerces sobre os quais se construiu a vida artística de uma das figuras mais marcantes, e contemporaneamente presentes, da história da música brasileira.

O pequeno estudo biográfico que os leitores acompanharão a seguir é resultado parcial da pesquisa que desenvolvi ao longo dos últimos dois anos e que deu origem à mencionada dissertação[9]. Espero que as informações sobre a trajetória de Raul Villa-Lobos que divulgo agora possam ensejar pesquisas futuras e reveladoras das atividades no meio musical do Rio, da ação desse e de outros personagens marginalizados que delas participaram e da inserção dos artistas consagrados no contexto das :"redes de interdependência" (ELIAS, 1994) onde se conectam os labores modestos dos inúmeros indivíduos que constroem a história.

[6] Uma análise mais detida, embora concisa, do conflito entre a distinção erudita e o apreço pela música popular na trajetória de Villa-Lobos encontra-se em Lima (2017b).

[7] Ao longo de toda a sua vida, Villa-Lobos afirmou, acima de tudo e de todos, sua independência, bem como o seu esforço "individual" na construção de sua própria trajetória, como ressaltam Guérios (2009) e Lima (2017a; 2017b).

[8] O único livro que procura resgatar a memória de Lucília – escrito por seu irmão, Luiz Guimarães (1972) – permanece tendo como centro a figura mesmo de Heitor Villa-Lobos. Ainda está por vir um trabalho que a tire do silêncio.

[9] Para além de fontes bibliográficas, a pesquisa contemplou fontes primárias auridas nos acervos do Museu Villa-Lobos e da Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

A trajetória de Raul Villa-Lobos e a formação de Heitor

Muitos trabalhos ressaltam, embora sem muito embasamento documental, que o pai de Villa-Lobos teve um papel fundamental na construção de suas aptidões artísticas. De fato, apesar de não exercer a música como primeira profissão, o descendente de espanhóis Raul Villa-Lobos, pai do futuro compositor, dominava bem a técnica do violoncelo e a teoria musical, além de frequentar como ouvinte e executante (em grupos de câmara e em orquestras) algumas das salas de concerto da cidade – experiências que procurava compartilhar com seus filhos. Mas a importância de Raul na vida de Heitor e de seus irmãos não diz respeito apenas à música. Se, como afirma Vasco Mariz[10] (1983), a família Villa-Lobos viveu até o final da década de 1890 em relativo conforto e pôde mesmo entrar em contato com o universo cultural da "alta sociedade" carioca, e se o garoto Heitor pôde sonhar em ser um "grande artista", isso se deve, em grande medida, à dedicação invulgar de Raul e ao exemplo de superação que sua vida mostrava aos seus herdeiros.

A familiaridade de Raul com a música erudita começou a ser construída cedo, no período de sua educação primária. Como o compositor Francisco Braga, seu contato formal com a música parece ter sido iniciado no Asylo dos Meninos Desvalidos, instituição inaugurada em 1875 cujo "objetivo fundamental era dar assistência à infância desvalida, sobretudo, meninos órfãos de pai e/ou mãe que não tinham quem os sustentasse e garantisse a continuidade de seus estudos" (PAVÃO, 2013: 5). Além de oferecer aulas de música instrumental e vocal, o Asylo mantinha uma banda e uma orquestra formadas pelos próprios alunos, das quais Raul deve ter participado.

As habilidades musicais adquiridas por Raul, aliadas à seriedade e à dedicação que parecem ter marcado a sua formação intelectual durante seus estudos no Asylo, lhe abriram portas para um futuro profissional praticamente inacessível para alguém de origem pobre, como ele, no Rio de Janeiro daquele tempo. Entre as décadas de 1880 e 1890, ele trabalhou como professor em diversas instituições de ensino primário e secundário[11], escreveu e traduziu livros de várias áreas de conhecimento[12] e logrou alcançar o posto de primeiro oficial da Biblioteca Nacional. Mas Raul não conquistou isso tudo sozinho.

Naquela época, um indivíduo com poucos recursos não obteria a educação formal necessária ao ingresso no mercado das profissões liberais como a de professor, nem tampouco teria condições de alcançar um posto relativamente elevado do funcionalismo público sem o auxílio de alguma "boa alma" oriunda do círculo reduzido de pessoas que compunham a elite. Segundo o historiador J. Needell (1993: 275-280), entre o fim do século XIX e início do século XX, a elite carioca – isto é, o grupo de pessoas que detinha o poder "derivado da riqueza, ocupação e status social reconhecido, bem como da posição política e, mais comumente, poder

[10] Autor da principal biografia do compositor, *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*, publicada pela primeira vez em 1949.

[11] Encontrei nas seções de anúncios de periódicos cariocas, entre as décadas de 1880 e 1890, o nome de Raul Villa-Lobos compondo o corpo docente – como professor de história, geografia, chorografia, francês ou música, frequentemente lecionando mais de uma dessas disciplinas – das seguintes instituições: Colégio Alberto Brandão, Liceu de Artes e Ofícios, Colégio Baurem, Externato Hewitt e Liceu Americano. Deste ultimo, em 1888, ele também era diretor (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1888).

[12] Em janeiro de 1899, pouco antes da morte de Raul Villa-Lobos, o jornal *O Paiz* (1899) publicou uma lista de "obras didáticas do professor Raul Villa-Lobos", algumas das quais constariam em anúncios de jornais cariocas nas duas décadas seguintes: *A República Brazileira em 1890*: *ensaio chorográphico-histórico do Brazil*; *Noções de Cosmographia*; *Chorographia do Brazil*; *História do Brazil*; *Economia Política* (de W. S. Jevous, traduzido do inglês por R. Villa-Lobos); *Botanica* (de J. D. Hooker, traduzido do inglês por Raul Villa-Lobos).

derivado de uma combinação de todos esses fatores" – não constituía, numa contagem bastante inclusiva, mais do que 0,58 % da população do Rio de Janeiro.

Com efeito, Raul só conseguiu fazer seus estudos secundários e habilitar-se para a docência por força de uma trágica e (para ele) feliz coincidência. Em 1880, uma avassaladora epidemia atingiu a cidade de Vassouras, obrigando Alberto Brandão – "educador bem relacionado e líder da maioria na assembleia provincial fluminense" na década de 1870 (NEEDELL, 1993: 126) – a transferir, pelo bem de seus alunos e de suas finanças, o prestigiado colégio que mantinha naquela cidade para o Rio de Janeiro[13]. Em julho daquele ano, o Colégio Alberto Brandão instalava-se provisoriamente no bairro do Andarahy Pequeno e, no mês seguinte, transferiu-se para o Palácio Maxwell, em Villa-Isabel, precisamente o mesmo bairro em que funcionava desde 1975 o Asylo dos Meninos Desvalidos, onde um jovem violoncelista e dedicado estudante já havia concluído seus estudos primários e, ao que parece, terminava de cumprir seus deveres com a instituição que o acolhera. Segundo Eduardo Nunes Pavão, os alunos do Asylo que tivessem "terminado a educação de primeiro grau e instrução em algum ofício, eram obrigados a trabalhar três anos nas oficinas da escola" (2013: 5). Em 1881, como se verá numa notícia de jornal que citarei adiante, Raul já fazia estudos secundários no Colégio Alberto Brandão, mas ainda possuía vínculos com o Asylo. Creio que esses vínculos fossem exatamente essa contrapartida dos alunos formados no Asylo de que fala Pavão.

É difícil saber exatamente o que levou Alberto Brandão a abrir as portas de seu colégio a Raul, mas podemos vislumbrar alguns fatores que concorreram para tanto. O Asylo era mantido por subvenções do Estado, mas também contava com o apoio da iniciativa privada e intercedia pela inserção de seus alunos no mercado de trabalho (PAVÃO, 2013: 4). Se Raul era, de fato, um aluno dedicado, inteligente e desejoso de empregos melhores do que aqueles para os quais o Asylo preparava seus internos (encanador, alfaiate, carpinteiro, marceneiro, torneiro, entalhador, funileiro, ferreiro, serralheiro, surrador), a direção do instituto pode ter intermediado o seu ingresso naquela boa instituição de ensino que havia pouco instalara-se na vizinhança do Asylo. Ao mesmo tempo, com a transferência de seu colégio para o Rio, Alberto Brandão precisava contratar novos professores[14] e zelar pela reputação de sua instituição recém-chegada na Corte. Nesse sentido, ajudar um aluno "desvalido", especialmente dedicado aos estudos e bom musicista seria duplamente vantajoso: além de provar-se um filantropo aos olhos da elite local – e a filantropia era um distintivo de nobreza nos altos escalões da sociedade da época (cf. RANGEL, 2013) –, poderia aproveitar a mão de obra qualificada do rapaz em alguma atividade do colégio, como, por exemplo, nas aulas de música.

Seja como for, em julho de 1881, anunciava a *Gazeta de Notícias* (1881) :

> Foi approvado plenamente em portuguez, nos exames geraes a que se estão procedendo no Imperial collegio Pedro II, o Sr. Raul Villa-Lobos, alumno do Asylo de Meninos Desvalidos, em Villa-Izabel, e que faz seus estudos com grande aproveitamento no collegio Alberto Brandão, tendo merecido dos diretores d'esse estabelecimento o premio José de Alencar.

[13] Alberto Brandão anuncia a intenção de transferir o seu colégio de Vassouras para um "lugar conveniente" (isto é, longe da citada epidemia) numa carta a Zeferino Cândido, publicada na imprensa em junho de 1880 (BRANDÃO, 1880).

[14] A maior parte do corpo docente do colégio permaneceu em Vassouras após a transferência para a capital.

Nos anos seguintes, Raul não apenas continuaria a estudar no colégio Alberto Brandão, como lecionaria ali as disciplinas de música e desenho – funções exercidas até 1884[15]. Quando, em 1885, o colégio voltou a funcionar em Vassouras e fechou temporariamente as portas de sua filial na Corte, Raul já havia concluído os estudos secundários e lecionava história e geografia em outros colégios do Rio, sendo inclusive diretor de um deles, o Lyceu Americano, um externato de humanidades. A relativa estabilidade financeira viria pouco depois. Em 1890, ele passou num concurso para amanuense da Biblioteca Nacional, e, dois anos mais tarde, seria promovido ao cargo de primeiro oficial (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1892).

Além dessas novas oportunidades profissionais, que certamente lhe permitiram oferecer à família que começara a construir no final dos anos 1880 um padrão de vida razoável, a passagem pelo colégio Alberto Brandão abriu ao jovem professor uma fresta no círculo diminuto de convivência dos ricos e dos homens cultos da cidade. Nesse colégio estudavam filhos de famílias "respeitáveis" e o corpo docente contava com intelectuais do calibre de Ataulfo Paiva – um dos "homens novos" da República, um filho de cafeicultores decadentes que logrou fazer-se desembargador na década de 1890 – e Artur Azevedo[16], irmão de Aloísio Azevedo e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras.

Foi, talvez, por intermédio de Artur Azevedo que Raul chegou a integrar o grupo de intelectuais que colaboravam para a *Revista Brazileira*, que circulou de janeiro de 1895 a setembro de 1899 sob direção de José Veríssimo (REVISTA BRASILEIRA) . Raul escreveu diversos artigos para essa revista[17] e esteve, provavelmente em várias ocasiões, na companhia dos membros da *high society* que escreviam para ela. A *Gazeta de Notícias*, em 14 de maio de 1896, comentou uma "festa modesta e cordial" que reuniu, dois dias antes, os colaboradores da *Revista Brazileira* e na qual esteve presente Raul Villa-Lobos. Na mesma notícia, o jornal informou que esse grupo resolvera "jantar juntos uma vez por mês" (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1896a). Se Raul frequentava essas reuniões com a mesma assiduidade com que (veremos isso adiante) comparecia aos concertos e ensaios do *club* musical do qual participava, calcule-se em quantas vezes ele esteve lado a lado com tão ilustres colaboradores.

Não causa surpresa, portanto, a mesma *Gazeta de Notícias* (1896b) flagrá-lo, em 26 de novembro, num "jantar íntimo" organizado por José Veríssimo no Hotel dos Estrangeiros em homenagem a Machado de Assis. Na reunião tomaram parte, além do organizador e do homenageado, os senhores "visconde de Taunay, Rodrigo Octavio, Lueio Mendonça, Graça Aranha e Paula Tavares". Joaquim Nabuco, Ferreira de Araújo, Valentim Magalhães, João Bandeira e Leão Velloso também foram convidados, mas não puderam comparecer. E, se Raul participava

[15] O primeiro registro de Raul no corpo docente do colégio Alberto Brandão a que tive acesso data de 1882, 27 de dezembro, em um anúncio publicado na *Gazeta de Notícias* (1882). Neste mesmo anúncio, consta o nome de Ataulfo Paiva, ao qual farei referência mais adiante.

[16] O nome de Arthur Azevedo pode ser visto ao lado do de Raul no corpo docente do colégio em um anúncio publicado na *Gazeta de Notícias* (1883).

[17] Entre 1895 e 1896, nos tomos II, III, VI, V e VIII da *Revista Brazileira* (a cada ano eram publicados 4 tomos), encontrei 5 artigos da seção "Notícias, Sciencias, Letras e Artes" assinados por Raul, os quais versavam sobre obras raras guardadas no Acervo de Estampas da Biblioteca Nacional. Entre 1898 e 1899 encontrei mais dois artigos seus, dessa vez, sobre normas de referências em notas bibliográficas. A editora que publicava o periódico é a mesma que publicou os livros didáticos do professor, a Laemmert & C. Editores. Alguns desses livros também aparecem na seção de resenhas e de bibliografia em algumas edições da mesma revista. Todos esses artigos de Raul podem ser consultados via internet pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

de tais "jantares íntimos", é bem possível que ele e sua família tenham frequentado os salões musicais e literários nos quais o seleto grupo de convivas que acabo de citar também marcava presença.

O salão constituía uma instituição social intermediária "entre as instituições formais, como clubes e escolas, e as domésticas como, por exemplo, a família ampliada", por meio das quais a elite carioca se mantinha socialmente coesa e era praticamente impenetrável por quem não fosse "bem nascido" (NEEDELL, 1993: 130). Ele integrava, assim, a estratégia de manutenção da hegemonia econômica, cultural e política por parte da elite – uma estratégia na qual prevalecia, sobre todos os aspectos, a relação pessoal estreita entre os membros do grupo – que contava ainda com outros mecanismos: a restrição do ensino secundário e superior aos filhos dos ricos, os casamentos arranjados entre herdeiros de nobres famílias de acordo com interesses político-econômicos e a convivência em clubes sociais, como o Cassino Fluminense e o Jockey Club.

Vasco Mariz (1983) afirma que a família Villa-Lobos costumava frequentar os salões da casa de Alberto Brandão. O que há de relevante nisso, segundo o autor, é que nessas visitas o menino Heitor teria tido a oportunidade de conhecer os folcloristas Sílvio Romero, Barbosa Rodrigues e Mello Moraes e de ouvir "todos os gêneros musicais do Nordeste", que – diz o biógrafo – o anfitrião fazia questão de incluir no programa musical de suas reuniões. De fato, ainda que não fosse regra, a presença de músicos populares e dos citados folcloristas nos salões da época é confirmada por pesquisadores como Hermano Vianna (2014). Mas ao ater-se a esse detalhe, Mariz não atenta para o cerne do ambiente cultural que Raul, sua mulher e seus filhos encontravam em tais ocasiões: os padrões de comportamento, os valores e os interesses de uma elite europeizada, personalista e afeita à ostentação de riqueza e sofisticação. O apreço pela cultura popular certamente não era o traço mais característico desse meio. Segundo J. Needell, o enredo dos salões do final do século XIX era mais ou menos o seguinte:

> O anfitrião e sua esposa preparavam um jantar íntimo para um grupo selecionado de amigos e conhecidos. Em seguida, o círculo mais amplo de convidados chegava e tinha início uma variedade de passatempos refinados: música de câmara, seleções operísticas ou declamação de poesia (normalmente executadas por um músico protegido pelo dono da casa, por mulheres da família anfitriã ou por algum convidado) [...]. Danças, jogos de cartas e conversas requintadas ajudavam a compor o ambiente. As mulheres usavam vestidos importados, os homens sobrecasacas ou trajes formais de noite. [...] Tais reuniões, coincidindo com o aumento da riqueza [...] e a consequente disseminação de artigos de luxo da Europa e contatos europeus, permitiam aos homens mais poderosos reunir a família, amigos e conhecidos [...] em um meio festivo de refinamento importado (NEEDELL, 1993: 130-131).

Pode-se imaginar que, para alguém de classe mediana, "ser convidado"[18] a comparecer em salões significava, sobretudo, ter oportunidade de ver de perto a cultura hegemônica e habituar-se a ela, incorporá-la, além de conhecer "gente importante" e de fazer-se conhecer por essa gente. Num contexto histórico em que o modo de portar-se em sociedade e as relações pessoais

[18] Que é diferente de "ser contratado" para tal, como ocorria com os músicos que tocavam as danças para a hora do baile.

constituídas eram decisivos para o sucesso ou para o fracasso individual, tal oportunidade poderia revelar-se extremamente útil.

Mas, no caso de Raul Villa-Lobos, poder ir a salões – mesmo que não fosse com a frequência dos "nativos" do meio, ou exatamente por isso – era também uma oportunidade de provar-se um sujeito distinto, refinado, na medida em que podia se mostrar apto a partilhar com a elite certos interesses intelectuais e gostos artísticos. Apesar de não preencher os requisitos censitários e políticos necessários ao ingresso permanente na alta sociedade, ele possuía educação erudita, dominava as línguas "obrigatórias" à conversação refinada (francês e inglês), interessava-se por (e escrevia sobre) história, geografia, artes plásticas, frequentava a roda de intelectuais da *Revista Brazileira* e, além disso tudo, era bom músico, sócio e, durante algum tempo, diretor de concertos do Club Symphonico[19].

Essa última informação demanda mais atenção. A atuação de Raul Villa-Lobos como diretor de concertos de um *club* de música o faz integrar um movimento mais amplo de diversificação do cenário cultural carioca do qual também participaram alguns dos mais célebres membros da "República musical" que Pereira (2007) descreve ao estudar a trajetória de Alberto Nepomuceno. Trata-se de compositores, professores, instrumentistas e editores de música – como Leopoldo Miguéz, Arthur Napoleão, Jesse White, Kisman Benjamin, Vincenzo Cernicchiaro e o próprio Nepomuceno – que participavam do debate e das ações em torno da renovação estética e política do incipiente campo musical autônomo da capital e que ajudaram, na soma de seus esforços, a estabelecer na cidade o hábito de organizar e prestigiar concertos. Como observou Luiz Heitor C. de Azevedo (1956: 91):

> O que caracteriza a vida musical brasileira [de elite] na segunda metade do século XIX é o concerto. Aos espetáculos de ópera [...] sucede um período de mais dosada repartição das atividades musicais, assinalado pela visita de grandes virtuosos de renome internacional e pela fundação de sociedades destinadas a propiciar concertos regulares aos amadores, difundindo as obras primas da música clássica.

A descrição de Luiz Heitor é precisa no que diz respeito às atividades realizadas pela sociedade da qual Raul participava. O Club Symphonico funcionou de julho de 1894 até, pelo menos, abril de 1897 na Rua do Teatro n. 33[20]; seu primeiro diretor foi o violinista Eurico La Rosa e a regência da orquestra cabia a Vincenzo Cernicchiaro. Os programas dos espetáculos durante esses três anos de atividade foram bastante variados[21]: trechos de ópera (árias e aberturas), sinfonias, concertos para instrumento solo e orquestra, peças para diversos conjuntos de câmara e para instrumento solo. Preferência era dada a compositores italianos, mas também aparecem obras de Mozart, Beethoven, Schumann, Wagner, Mendelssohn, Lully, Berlioz, Saint-Saëns, e muitos outros. Dentre os brasileiros, a presença de Carlos Gomes era especialmente marcante,

[19] Encontrei o nome de Raul como diretor desse clube em dois anúncios divulgados pelo jornal *O Paiz* (1894; 1895)

[20] A última menção que encontrei a este clube musical nos periódicos da época data precisamente de abril de 1897.

[21] Tive acesso a essas informações por meio dos registros das atividades do Club Symphonico presentes nos periódicos cariocas da época, guardados no acervo da Biblioteca Nacional.

mas Francisco Braga também foi prestigiado. A maior parte dos concertos era executada pelos próprios associados, mas o Club também abria as portas à apresentação de solistas e grupos externos. Raul Villa-Lobos participava com afinco dos ensaios e das apresentações. O *Jornal do Commercio* (1895), num comentário sobre o 8º concerto do Club Symphonico, destacou que:

> Em um dos intervallos, o sr. Chapot Prevost Filho, secretário do club, fez entrega, em nome de seus companheiros de diretoria, de um álbum offerecido ao sócio sr. Raul Villa-Lobos, um dos fundadores que mais se tem esforçado pelo engrandecimento do club.

As atividades musicais de Raul não se restringiam ao âmbito do club do qual participava. Entre as décadas de 1880 e 1890, ele se apresentou publicamente diversas vezes como violoncelista em grupos de câmara em salas de concerto da cidade; em alguma delas, chegou a dividir o palco com músicos conhecidos, como Arthur Napoleão[22] e Vincenzo Cernicchiaro[23].

Em suma, o professor, intelectual, funcionário e músico Raul Villa-Lobos se envolvia diretamente naquele movimento de renovação do cenário da música carioca de que fala Luiz Heitor e possuía saberes eruditos publicamente conhecidos. Detinha, assim, uma parcela do capital simbólico ao qual, normalmente, só um grupo de afortunados tinha acesso. E suponho que ele tenha se esforçado para transmitir aos filhos esse capital simbólico, como passaporte para uma vida de possibilidades maiores do que as que ele mesmo tivera.

Nos lares abastados, era costume que as primeiras lições das crianças fossem ministradas por preceptores pagos pelos pais. No lar "potencial de elite"[24] da família Villa-Lobos não trabalhava nenhum preceptor, mas havia ali, de todo modo, um pai-professor, que deveria participar de forma ativa da educação dos filhos. Pelo menos no que diz respeito à música, isso é certo. Heitor Villa-Lobos contava sempre que Raul lhe dera as primeiras lições de violoncelo e de teoria musical, e é possível que os seus irmãos tenham recebido a mesma atenção. E não esqueçamos que as crianças ouviam constantemente o pai tocar com outros músicos, tanto no ambiente doméstico, quanto nos clubes da cidade.

A morte prematura de Raul Villa-Lobos em 1899, vítima da epidemia de varíola que atacou o Rio de Janeiro naquele ano, deixou sua família em grandes dificuldades financeiras. A educação formal dos filhos, que talvez fosse acessível enquanto o pai ainda podia interceder por eles, seja pagando-lhes os estudos, seja conseguindo, por meio de seus contatos, o ingresso deles em alguma instituição de ensino, já não parecia possível. De todo modo, ressalta Paulo Guérios (2009), a principal herança deixada por Raul ao filho Heitor foi a iniciação na música erudita, que lhe abriu as portas ao desenvolvimento de toda a sua carreira. Mas não me parece que essa herança tenha sido apenas musical no sentido "sonoro" do termo: nela está também um exemplo

[22] O jornal *O Paiz* (1890) menciona a presença de Raul e Arthur Napoleão – compositor, pianista e dono de uma das mais famosas editoras de partitura da época – no 79º sarau-concerto no Club do Engenho Venho.
[23] Raul tocou com esse famoso violinista e historiador da música brasileira no "teatrinho do Club Gávea" no dia 29 de agosto de 1894 (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1894).
[24] A expressão é usada por Needell (1993) para caracterizar as famílias que possuíam alguns, mas não todos os requisitos para ingressar definitivamente na alta sociedade carioca. Pela educação de Raul, a família Villa-Lobos poderia ser considerada "potencialmente" – embora com chances de ascensão ainda bastante reduzidas – de elite.

de superação e uma familiaridade precoce com uma incontornável cultura de elite. Villa-Lobos teve, por intermédio de seu pai, a oportunidade de ver de perto o que se esperava do comportamento e dos gostos de um indivíduo com aspirações profissionais ambiciosas, aspirações que, para serem concretizadas, precisavam em alguma medida da anuência de pessoas que participavam daquela cultura. Teve, também, uma mostra vívida de que as conquistas que viesse a almejar eram, sim, possíveis, mesmo que sua posição social não desenhasse uma caminhada fácil à sua frente.

Considerações finais

> Desde a mais tenra idade iniciei a vida musical, pelas mãos de meu pai, tocando um pequeno violoncelo. Meu pai, além de ser **homem de aprimorada cultura geral e excepcionalmente inteligente, era um músico prático, técnico e perfeito**. **Com ele**, assistia sempre a ensaios, concertos e óperas, a fim de habituar-me ao gênero de conjunto instrumental (VILLA-LOBOS, 1969 [1957]: 98-99, grifo nosso).

Villa-Lobos conseguiu fazer-se reconhecido como compositor de talento mesmo sem ter construído vínculos duradouros com a principal instituição de ensino musical do Rio, o Instituto Nacional de Música. Como mostrou Pereira (2007: 162), ele foi abandonado à própria sorte (ao próprio esforço) pelo Instituto, quando, em 1904, Henrique Oswald pôs fim aos Cursos Noturnos nos quais ele havia se inscrito. Barrado no Instituto e sem nem ao menos ter concluído o ensino secundário[25], Villa-Lobos, ainda assim, dominava bem a língua básica da alta sociedade, o francês, e, em muitas ocasiões, desde a década de 1910, discorria sobre a história da música ocidental com desenvoltura, demostrando conhecê-la e posicionando-se de modo artisticamente crítico em relação a ela (cf. LIMA, 2017b). Sua ascensão como artista dificilmente poderia ser concretizada sem que ele demostrasse possuir esses capitais simbólicos indispensáveis ao reconhecimento de um indivíduo perante o círculo da música de elite. Essas conquistas em meio a tantas adversidades nos dão bem a dimensão da importância crucial de Raul para a trajetória do compositor das *Bachianas Brasileiras*.

Dialogando com os conceitos de classe em Max Weber e P. Bourdieu, o sociólogo Jessé Souza (2009) afirma que:

> O indivíduo privilegiado por um aparente "talento inato" é, na verdade, produto de capacidades e habilidades transmitidas de pais para filhos por mecanismos de identificação afetiva por meio de exemplos cotidianos [...]. Disciplina, capacidade de concentração, pensamento prospectivo (que enseja o cálculo e a percepção da vida como um afazer "racional") são capacidades e habilidades da classe média e alta que possibilitam primeiro o sucesso escolar de seus filhos e depois o sucesso deles no mercado de trabalho (SOUZA, 2009: 22-23).

[25] Os únicos registros escolares de Villa-Lobos encontrados até agora são referentes à educação primária, conforme já observaram Mariz (1983) e Guérios (2009).

As palavras do sociólogo são esclarecedoras. Se, como vimos acima, Villa-Lobos não pôde desfrutar das oportunidades formativas que provavelmente lhe seriam dadas se seu pai não tivesse falecido prematuramente, restaram-lhe, contudo, o exemplo de superação e os ensinamentos herdados de Raul: um músico "teórico e prático perfeito", que, apesar da origem humilde, soube aproveitar as oportunidades que lhe apareceram, se apropriou de "aprimorada cultural geral" e conquistou um posto relativamente elevado do funcionalismo público. A familiaridade prévia de Villa-Lobos com a música erudita (e provavelmente com a língua francesa), com o universo sociocultural da elite e da música de elite (censores de sua carreira de compositor), bem como sua consciência a respeito da necessidade de trabalhar com afinco para atingir seus objetivos (o "pensamento prospectivo"), são, antes de tudo, heranças paternas. Além das demonstrações de posse do capital simbólico necessário a seu reconhecimento como artista – mencionadas há pouco –, Villa-Lobos procurou desde cedo colocar-se à frente dos eventos musicais dos quais participava, e as estratégias utilizadas por ele para divulgar seus concertos – anunciando-os como homenagens prestadas a figuras políticas de relevo – mostram que ele foi muito hábil ao lidar com o público de elite (cf. LIMA, 2017a: 102-139). Certamente devemos reconhecer o mérito próprio de Villa-Lobos. Mas acredito que nem esse conhecimento da tradição musical, nem essa autoconfiança ou essa aguçada leitura do mundo artístico podem ser compreendidos sem que se faça referência à figura de seu pai.

Por fim, é importante ressaltar que o resgate da vida de um "desconhecido", como Raul Villa-Lobos, constitui uma oportunidade de mostrar que a história não é feita apenas de "grandes homens". As trajetórias dos grandes artistas são construídas em meio a redes de interdependência funcional com outras pessoas e dentro de sistemas normativos estabelecidos cujo controle escapa, em maior ou menor medida, a todos os indivíduos em particular. Olhar parar essas "outras pessoas", como olhamos para Raul, é dar atenção aos inúmeros agentes que, em sua relativa – e muitas vezes ignorada – liberdade, dão forma à complexa realidade sócio-histórica.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ARCANJO JR., Loque. *Os sons de uma nação imaginada*: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos. 2013. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2013.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BLACKING, John. *How Musical is Man?* Londres: University of Washington Press, 1975.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção:* crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos*: o caminho sinuoso da predestinação. Curitiba: Edição do autor, 2009.

GUIMARÃES, Luiz. *Villa-Lobos visto da plateia e da intimidade*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1972.

LIMA, Lurian José Reis da Silva. *Suíte Popular Brasileira na trajetória de Villa Lobos:* "arte", "povo," e uma suíte "à brasileira". Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-graduação em Música, 2017a.

_____. Villa-Lobos e a música popular: uma suite "à brasileira". *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 5, n. 1, p. 1-22, 2017b.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre:* ambição e vocação de Ernesto Nazareth. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2007.

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e *world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan.-jun. 2013.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*: compositor brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

MAUL, Carlos. *Catullo*: sua vida, sua obra, seu romance. Rio de Janeiro: [s.n.], 1971.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1980.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira.* São Paulo: Companhia das letras, 2001.

NEEDELL, Jeffrey. D. *Belle époque tropical:* sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PAVÃO, Eduardo. O Asylo de Meninos Desvalidos (1875-1894): uma instituição disciplinar de assistência à infância desamparada na Corte Imperial. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: CONHECIMENTO HISTÓRICO E DIÁLOGO SOCIAL, 27, 2013, Natal. *Anais*... Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364660408_ARQUIVO_Infanciadesvalida.pdf>. Acesso em: 10 de maio de 2016.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música sociedade e política*: Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos.* Rio de Janeiro: MEC/ Funarte, 1978.

RANGEL, Rosangela Faria. *Assistência no Rio de Janeiro*: elite, filantropia e poder na Primeira República. Tese (Doutorado em Serviço Social). PUC-Rio, Departamento de Serviço Social, Centro de Ciências Sociais, Programa de Pós Graduação em Serviço Social, Rio de Janeiro, 2013.

REVISTA BRASILEIRA. *Academia Brasileira de Letras*. Disponível em <http://www.academia.org.br/publicacoes/revista-brasileira>. Acesso em: 16 maio 2016.

SOUZA, Jessé. *A ralé brasileira*: quem é e como vive. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

TABORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VERMES, Mónica. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez e os conservatórios europeus. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Curitiba, v, 8, dez. 2004.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Editora UFRJ, 2014.

VILLA-LOBOS, Heitor. Autobiografia. In: *Presença de Villa-Lobos.* v. 4. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura. Museu Villa-Lobos, 1969 [1957]. p. 98-99.

Jornais

BRANDÃO, Alberto. Collegio Alberto Brandão. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 jun. 1880, p. 3.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 2 set. 1894, Club Gavea, p. 1.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 7 jul. 1881, p. 1.

_____. Rio de Janeiro, 27 dez. 1882, Instrução pública, Collegio Alberto Brandão, p. 2.

_____. Rio de Janeiro, 2 jan. 1883, Collegio Alberto Brandão, p. 4.

_____. Rio de Janeiro, 6 jun. 1888, Lyceu Americano, p. 5.

_____. Rio de Janeiro, 20 out. 1892, Despachos Oficiaes, p. 1.

_____. Rio de Janeiro, 14 maio 1896a, p. 2.

_____. Rio de Janeiro, 26 nov. 1896b, Machado de Assis, p. 1.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 5 jul. 1895, Theatros E..., Club Symphonico, p. 2.

O PAIZ. Rio de Janeiro, 27 dez. 1890, Diversões, Sociedades e Clubs, p. 2.

_____. Rio de Janeiro, 24 jun.1894, Club Symphonico, p. 5.

_____. Rio de Janeiro,10 fev. 1895, Artes e Artistas, Club Symphonico, p. 5.

_____. Rio de Janeiro, 22 jan. 1899, Obras didacticas do professor R. Villa-Lobos, p. 6.

Lurian José Reis da Silva Lima é Mestre em Música, linha de pesquisa Musicologia/Etnomusicologia, pela Universidade Federal do Paraná e com bolsa da CAPES. Também é Bacharel em violão pela UNESPAR, campus Curitiba I (Escola de Música e Belas Artes do Paraná), Licenciando em Música pela UNESPAR, campus Curitiba II (Faculdade de Artes do Paraná), e membro do Gupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPR. lurianlima@gmail.com

DOI 10.20504/opus2017b2306

Modelação do tempo: Salvatore Sciarrino, janelas e nublamento

Acácio Tadeu de Camargo Piedade
(UDESC, Florianópolis-SC)

Resumo: Neste artigo pretendo discutir uma das figuras da linguagem musical do compositor italiano Salvatore Sciarrino: a forma em janelas. Após definir esta figura da maneira como o compositor a explica, procurarei mostrar que, na composição, as janelas podem se abrir tanto para dentro quanto para fora do discurso musical. De um lado, elas apontam para um ambiente interior da composição, constituindo uma remissão interna. De outro, provocam o ouvido a compreender a referência externa, construindo uma intertextualidade. A partir da janela para fora, tratarei de técnicas de distorção, particularmente daquela que chamo de nublamento. Nas conclusões retomarei a questão da memória e da composição enquanto modelação do tempo.

Palavras-chave: Salvatore Sciarrino. Forma em janelas. Composição.

Time Modeling: Salvatore Sciarrino, Windows and Beclouding

Abstract: In this article I intend to discuss one of the figures created by the Italian composer Salvatore Sciarrino: the windowed form. After the composer's explanation of this figure, I argue that windows in composition can open inwards and outwards the musical discourse. On one side, they point to the composition's inner ambiences and constitute an internal remission. On the other, they instigate the audience to comprehend the external reference, thereby constructing intertextuality. After the outward window form, I will consider some techniques of distortion, particularly one that I call beclouding. To conclude, I will comment the question of memory and of compostition as time modeling.

Keywords: Salvatore Sciarrino; windowed form; composition.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Modelação do tempo: Salvatore Sciarrino, janelas e nublamento. *Opus*, v. 23, n. 2, p. 131-154, ago. 2017. http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2306

A elaboração deste artigo partiu de uma comunicação apresentada no III Encontro Nacional de Composição Musical De Londrina (ENCOM), em 2014.

Submetido em 22/06/2017, aprovado em 26/07/2017.

A música do compositor italiano Salvatore Sciarrino, nascido na Sicília em 1947, é sem dúvida uma das mais admiradas no cenário atual da música contemporânea. Sua linguagem musical inscreve uma multiplicidade de elementos e questões estéticas, e, no entanto, ela se mantém coerente e muito pessoal ao longo de sua trajetória: não se trata de ecletismo, mas de uma personalidade musical forte que assina uma gama de elementos múltiplos. Por exemplo, Sciarrino produz sonoridades extremamente ricas em instrumentos acústicos através de técnicas expandidas de sua paleta sonora: diversas formas de uso de harmônicos, principalmente nas cordas, sons flautados, excesso de sopro, sons arranhados, silêncios, multiplicidade de timbres vocais, entre muitos outras. Em termos de dinâmica, certas obras de Sciarrino são extremamente sutis, levando o ouvinte a uma imersão no som, naquilo que Lanz chamou de *perceived silence* (2010), assim ampliando os horizontes do ouvir[1]. De fato, uma das maiores preocupações de Sciarrino é com o ponto de escuta, a percepção do ouvinte, ao mesmo tempo revelando seu forte compromisso com a retoricidade, a produção de efeitos específicos e significações na audiência[2].

Sciarrino é autor de diversos trabalhos escritos, grande parte deles catalogados em um de seus dois livros, *Carte da suono* (2001). Seu primeiro livro publicado, *Le figure della musica da Beethoven ad oggi* (1998), traz a forma musical sob um olhar holístico, fazendo diversas analogias com o universo figurativo do artista plástico e utilizando imagens (quadros, fotografias) comparativamente às músicas exemplificadas. É neste livro que o autor desenvolve alguns conceitos pré-composicionais e analíticos que são de suma importância na compreensão de sua música e de seu pensamento, dos quais trataremos neste artigo. Destacam-se suas ideias sobre processo, transformação gradual de um estado a outro moldando a estrutura temporal da percepção.

Esta noção de processo dinâmico de transformação de um estado sonoro a outro, determinante na música de Sciarrino, é referida por ele através de uma metáfora biológica, o conceito de morfogênese, um tipo de desenvolvimento macroevolucionário ou crescimento orgânico de células passando por mutações. Sciarrino comenta este processo na sua *Segunda Sonata para Piano*, afirmando que elementos novos vão gradualmente substituindo elementos anteriores com funções idênticas, ocorrendo, portanto, identificação e mutação (SCIARRINO, 2001: 121). Note-se que este processo é muito próximo à noção de *morphing* e "deve muito à música eletroacústica, às músicas não europeias e, sobretudo, à musica espectral e acusmática"[3] (GUERRASIO, 2015: 152, tradução nossa).

Em Sciarrino, portanto, o orgânico está muito longe do organicismo enquanto mecanismo de unificação formal: trata-se aqui de um processo de transformação que reflete o crescimento orgânico, natural. Essas mutações revelam o naturalismo estético do compositor: para ele, a natureza é uma fonte de processos ambientais que ele emprega para gerar efeitos e ambiências

[1] O silêncio percebido funciona como uma espécie de ilusão perceptiva de silêncio, através de sons de baixíssima intensidade e pausas longas (cf. ALDROVANDI, 2008). A estética de Helmut Lachenmann, entre muitos outros compositores contemporâneos, inclui essa "microfonação" de sons que eram ignorados, e mesmo rejeitados (cf. PIEDADE; MENSING, 2016), que uma vez "amplificados" pela técnica composicional, mostram sua beleza e sua vivacidade. Veja-se, por exemplo, o som pianístico em *Guero*, de Lachenmann, ou em *La Lumière n'a pas de bras pour nous porter*, de Gérard Pesson (PIEDADE; SILVEIRA, 2014).

[2] O conceito de retoricidade aponta para a intencionalidade da parte do compositor no sentido de produzir efeitos e transmitir significados específicos na audiência; ou seja, retoricidade é a qualidade retórica de um discurso musical (cf. PIEDADE, 2012).

[3] "[...] très proche de la notion de morphing, doit beaucoup à l'électroacoustique, aux musiques non-européennes mais surtout, nous le répétons, à la musique spectrale et acousmatique" (GUERRASIO, 2015: 152).

acústicas na sua música (KALTENECKER, 1990). O processo de morfogênese em nível macro, na forma musical, interessa muito a Sciarrino: ele constitui uma espécie de crescimento orgânico da obra, em contraste também com a ideia de forma no paradigma estruturalista da escola de Darmstadt[4], o qual ele critica (SCIARRINO, 2001: 51). Enquanto muitos compositores dedicam-se a aspectos gramaticais, preocupando-se muito mais com o nível estrutural micro do que com o resultado formal real, Sciarrino cria um mundo sonoro na sua totalidade, imaginando os sons na sua perceptibilidade (ANGIUS, 2007: 34). Ainda que se possa argumentar que em todo processo haja estruturação, na composição de Sciarrino importa mais o aspecto processual, as transformações no tempo, que fazem com que o ouvinte deduza, através da percepção, diferentes tipos de estruturas, sejam elas mentais, ideais ou subjetivas. Entre estes tipos de processos morfogenéticos, talvez aqueles que Sciarrino julga mais importantes sejam as chamadas "figuras", que ele apresenta em seu primeiro livro (1998), dedicando um capítulo a cada uma delas. O livro traz muitos diagramas analíticos, inclusive com exemplos de figuras em obras de arte e em outros compositores. Vamos agora focar nestas figuras de Sciarrino para, em seguida, nos determos na última delas.

As figuras

As figuras de Sciarrino têm sido ferramentas muito empregadas na análise de sua música, inclusive por ele mesmo quando a comenta, mas sobretudo pelos teóricos que tentam compreender sua música nos seus próprios termos[5]. A figura pode ser vista como uma fotografia instantânea[6] do tempo ou do objeto musical no tempo, a qual age na organização da memória (GIACCO, 2001: 58-59). Esta é uma definição interessante, pois ela se reporta a proposições delegadas ao ouvinte para que ele reconheça ou reexperimente certas modalidades de organização que são inerentes à percepção. De fato, Sciarrino frequentemente se refere às figuras enquanto estruturas perceptivas[7]. Isto posto, pretendo agora discutir brevemente as figuras de Sciarrino, na ordem em que ele as apresenta: acumulação, multiplicação, *little bang,* transformação genética e forma em janelas. Em seguida, focarei mais na forma em janelas, destacando seu caráter remissivo interior e sua intertextualidade, para depois entrar na questão da distorção e do nublamento.

O processo de acumulação (*accumulazione*) é caracterizado por um preenchimento do espaço sonoro, um adensamento gradativo criado por elementos heterogêneos que vão entrando em cena. A acumulação pode conter uma crescente aglomeração de materiais sonoros e técnicas musicais diferentes que funcionam como atores que vão provocando um aumento de tensão. Porém o processo é truncado, caótico: a acumulação não é um processo regular, fato que é muito importante porque diferencia este processo de outros. O autor explica que aumento de densidade pode também ser semiótico: um empilhamento de símbolos e códigos culturais, ao modo primitivista ou totêmico. Isto vai ocorrer com a acumulação intertextual, por exemplo, nas suas *Elaborações* e nas combinações de citações em obras como *Efebo Con Radio*, que comentarei ao final

[4] Assim Luigi Nono, com quem Sciarrino estudou, se referia ao grupo de compositores que desenvolveram as técnicas seriais e que são associados aos Internationale Ferienkurse für Neue Musik nos anos 1950 e 60.
[5] Cf. Bunch (2016), Onofre (2012), Piedade (2014), Giacco (2001), Guerrasio (2012) e Silva (2013).
[6] No sentido da fotografia instantânea conhecida pela marca de câmera Polaroid.
[7] Estruturas no sentido processual acima referido. Note-se que não há nenhuma relação com as ciências cognitivas, essas estruturas perceptivas sendo concebidas por Sciarrino muito mais a partir da intuição e da experiência, do dialogismo e da cultura (BUNCH, 2016: 176). Creio que, justamente devido a esta ênfase na percepção e nos efeitos causados pela música no ouvinte, essas figuras podem ser vistas como estratégias composicionais retóricas.

deste artigo. O compositor dá vários exemplos de acumulação nas artes: o *Number 1* de Jackson Pollock, o início da *Nona Sinfonia* de Beethoven, o início da *Sagração da Primavera* de Stravinsky, *Gruppen* de Stockhausen, entre outros. Na sua própria obra, alguns exemplos sugeridos por Bunch são *L'Opere per Flauta*, *Fra i testi dedicati alle Nubi*, entre outros (2016: 179-183).

É importante destacar que as figuras são, sobretudo, estratégias de modelação do tempo, e que isto é (como reafirmarei na conclusão deste artigo) próprio do ato de compor. Ora, devido ao aumento de energia, o tempo sofre uma contração e parece acelerar, e esse é o efeito da acumulação na percepção: uma compressão do tempo que provoca uma sensação de aceleração com adensamento, um procedimento caracterizado no nível macro da forma-conteúdo musical[8].

A segunda figura apresentada pelo compositor, um processo que causa um efeito contrastante em relação à acumulação, é a multiplicação (*moltiplicazione*). A diferença fundamental entre a figura da acumulação e a da multiplicação é que esta última é regular, ordenada, relativamente homogênea em comparação à acumulação. A multiplicação atinge elementos reconhecíveis, tais como um motivo rítmico ou melódico que é proliferado no decorrer da música, passando a se manifestar com frequência crescente até se tornar um material característico de determinada seção. Podendo ser observada tanto na macro quanto na microforma, ela, entretanto, causa certa ambiguidade perceptual que decorre do fato de que o ouvinte pode passar da escuta de um único som a um som global unificado, ou vice-versa, pois o material é estável, porém é discernível em diferentes hierarquias. O primeiro exemplo dado é o da fuga barroca, onde a repetição do sujeito é mais do que a recolocação de uma mesma ideia musical: em uma leitura mais dramatúrgica ou semiótica, esta ideia age, a cada instância, como um duplo recarregado de possibilidades simbólicas[9]. Assim se configura o primeiro movimento da *Música para cordas, percussão e celesta*, de Bartók, um dos exemplos expostos no livro, além do Kyrie do *Requiem* de Ligeti, de *Partiels*, de Grisey[10] e vários outros, inclusive esculturas. Bunch comenta que a *Quarta Sonata* de Sciarrino é um exemplo de multiplicação (2016: 187-8): seus *clusters* entrecruzados podem ser ouvidos como "sujeito" de uma fuga, ou vetores de um processo mais amplo. Como este procedimento acontece de uma maneira mais gradual e menos enérgica, na percepção tem-se uma impressão de extensão ou dilatação temporal: o presente se "estica". Trata-se, portanto, mais uma vez, de uma estratégia de escultura do tempo, questão que retomarei ao final do artigo.

O *little bang* não é exatamente um processo, mas, sim, uma relação entre dois estados sonoros no qual o primeiro tem um estatuto de causa e o segundo de consequente segmentação. Essa figura é caracterizada por um breve adensamento explosivo e sua posterior rarefação, daí a alusão ao *Big Bang*, teoria da origem do universo. A energia concentrada no evento gerador, com alta densidade, é dispersada e distribuída como consequência da explosão. Enquanto concentração de energia geradora, o *little bang* é um evento a partir do qual são desencadeados outros elementos musicais. Os *little bangs* funcionam também como pequenos conectores, pontes que levam de um

[8] Sciarrino não distingue forma de conteúdo: o processo une esse dois polos.

[9] Duplo no sentido de *doppio*, conforme Sciarino (1998): uma estratégia de imitação e representação. Este conceito pode ser entendido a partir da ideia de duplo de linguagem (KRISTEVA, 1967) ou de simulacro (BAUDRILLARD, 1981). Retomaremos isto ao final deste artigo. Para uma reflexão que cruza estes conceitos, cf. Bunch (2016).

[10] Sciarrino parece admirar aspectos da música espectral, principalmente o caráter processual. Em *Partiels* há um proceso de transformação do espectro em ruído através da gradual inserção de inarmônicos, o que Sciarrino apresenta como um tipo de renascimento do som a cada entrada, com *dal niente*, processo de dinâmica que ele usa extensivamente em suas obras (BUNCH, 2016: 185).

material a outro. Em geral, antes de um *little bang* há um relativo vazio, um silêncio, uma tendência à estase ou imobilidade, e a repentina explosão se intromete ali, como que violando a lei da boa continuação (BUNCH, 2016: 194). Sciarrino dá diversos exemplos de *little bangs* em trechos de obras de Boulez, Schubert, Ravel, Mozart, Wagner, onde basicamente ocorre um surpreendente ou inesperado acorde *bang* que pode implodir em si mesmo ou gerar um material resultante mais granulado e com menor peso dinâmico e métrico. Como exemplo desta figura, Sciarrino apresenta sua *Segunda Sonata para Piano*, onde explica o uso de diversos pequenos *bangs*, acordes insistentes no registro agudo emparelhados com motivos curtos golpeados no extremo grave. Estes impulsos produzem uma grande ressonância devido às vibrações simpáticas nas cordas abertas pelo uso do pedal tonal, deixando transparecer uma nuvem harmônica resultante. Em termos perceptivos, pode-se dizer que o tempo parece congelado após cada golpe, e a sonata como um todo, apesar de seu dinamismo e dos processos que vão transformando seus materiais, parece remeter sempre à nuvem harmônica que, estática, sempre esteve pairando por detrás.

A transformação genética (*trasformazioni genetiche*) representa um procedimento muito importante nas obras do compositor, pois é através dela que se reciclam os materiais sonoros por meio de mutações ou micro-variações. O papel de conectividade é o ponto principal desta figura, produzida por sua natureza modular. Se o exemplo mais clássico da multiplicação é a fuga, aquele da transformação genética é o tema e variações, e por isso mesmo Beethoven está entre os exemplos fornecidos por Sciarrino, no caso, o quarto movimento do *Quarteto de Cordas* op. 131. Outros exemplos são *Kontra-Punkte* de Stockhausen, *Come Out* de Reich, pinturas de Francis Bacon e até mesmo motivos em tapetes persas. A transformação genética promove um jogo entre similaridade e diferença que estende o tempo percebido do ouvinte. Como argumenta Bunch, se a figura da acumulação causa a compressão do tempo, a multiplicação prepara o terreno para a transformação genética através de uma multiplicidade de vozes e de perspectivas, e, sendo assim, a transformação genética se constitui como um complemento tanto para a acumulação quanto para a multiplicação (2016: 201).

Chegamos agora à última das figuras descritas por Sciarrino, para as quais dedicou dois capítulos de seu livro (1998): a forma em janelas (*forma a finestre*). Daqui em diante tratarei somente desta figura, pois percebo nela um movimento duplo (para dentro e para fora) que vai subsidiar algumas discussões sobre intertextualidade e, por fim, um processo de distorção que chamarei de nublamento.

Forma em janelas

Janelas abrem para o plano de frente da obra musical cenários que originalmente se encontram em outro espaço-tempo, desta forma transportando o ouvinte para outra dimensão, de um lugar para outro, de um momento para outro. Muitas vezes as janelas trazem memórias do passado, aparecendo como fantasmagorias musicais de composições que embalaram os tempos remotos, como veremos nos comentários adiante. Ou simplesmente trazem trechos musicais já apresentados anteriormente na mesma obra. Note-se que as janelas não são propriamente espaço de variação ou repetição de material: elas funcionam basicamente como operadores da descontinuidade na dimensão espaço-temporal, ou seja, agem diretamente no desenrolar da obra na percepção temporal da audiência, onde o fio narrativo da obra é localizado.

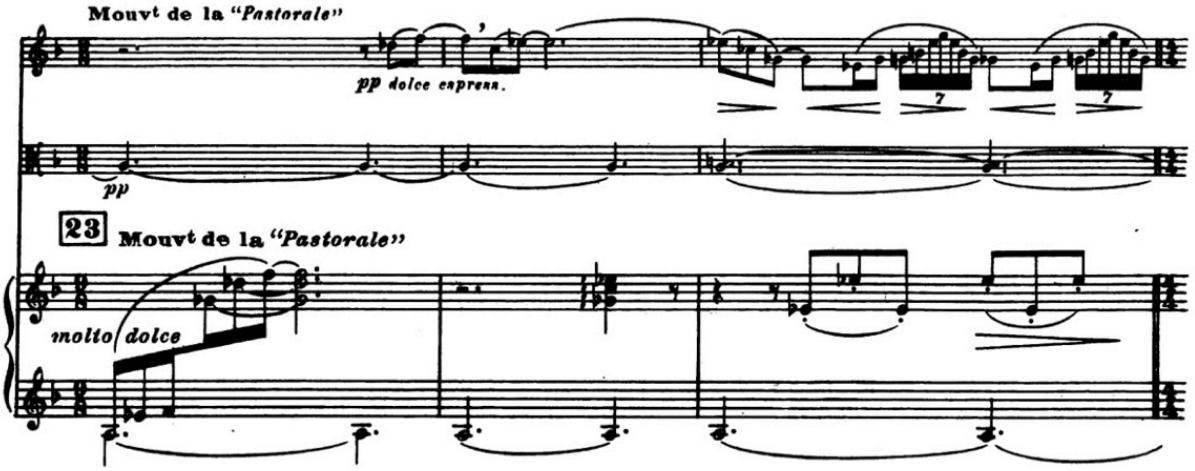
Sciarrino utiliza o termo "janela" como metáfora das janelas no campo da informática (1998: 98), aproximando-se da ideia de hipertexto[11]. De fato, além de hipertextos, as janelas são basicamente intertextos, como tratarei de explicar. Portais que interrompem o fluxo temporal e que abrem o espaço musical para outro espaço-tempo, as janelas de Sciarrino podem ser entendidas, portanto, como ferramentas intertextuais, pois abrem o discurso musical para um outro discurso musical, seja ele oriundo da própria obra ou originário de outras obras. De qualquer modo, as janelas se abrem para um espaço-tempo que é existente *a priori* em relação ao presente da composição. Podemos estender a metáfora das janelas e afirmar: a composição é uma casa com janelas que se abrem para dentro e para fora. As janelas, como *hiperlinks*, puxam conteúdos ocultos para um plano mais frontal. As janelas para dentro reapresentam espaços internos da casa, e as janelas para fora trazem paisagens ex-óticas, ambas as janelas sendo peças cruciais da casa como composição. Esta metáfora serve para imaginar como a remissão interna e a intertextualidade revelam ter as mesmas raízes no âmbito da percepção, como tentarei demonstrar.

A dinâmica dentro/fora é muito familiar no mundo da música. Na questão do significado, por exemplo, pode-se encontrar na literatura a distinção semiótica entre um significado interior, intrínseco (AGAWU, 1991) ou imanente (NATTIEZ, 1975), e um extramusical, extrínseco, poiético/estésico, de fundo contextual ou sociocultural. Como se sabe, esta dicotomia é devedora de um debate já antigo sobre música absoluta: de um lado, transformação motívica, organicidade, unidade formal e outros fatores da tradição instrumental; de outro, textos, títulos sugestivos, programas, alusões, citações e diversos outros operadores considerados exteriores ao texto musical. O que a metáfora de Sciarrino traz, especificamente, é a ênfase nos processos composicionais que esculpem a percepção espaço-temporal do ouvinte. Neste artigo vamos tratar particularmente da janela para fora, que envolve mais fortemente a questão da intertextualidade. Entretanto, há diferentes formas de remeter a um texto externo, uma delas sendo aquela que estou chamando de nublamento, que tem relação com técnicas de distorção que tratarei adiante. Antes disso, tratarei da janela para dentro enquanto remissão interna.

Janelas para dentro: remissão interna

Como vimos, a janela pode abrir para fora, para o externo, neste caso apontando para uma memória exógena, cultural, externa ao texto "original". A janela para dentro abre um espaço-tempo interno, inerente à própria obra, uma espécie de rememoração, uma epifania de seus traços. A janela para dentro pode ser equiparada com vários outros conceitos similares ligados à focalização e à reexposição de elementos ou células ao longo de uma obra, agindo de forma a remeter o ouvinte a elementos que ele já ouviu. No seu famoso *Cours de composition*, d'Indy formalizou esta ideia com o conceito de forma cíclica. É interessante lembrar aqui de um exemplo de estruturação cíclica à maneira de d'Indy em uma composição de Debussy: a *Sonata para flauta, viola e harpa* (composta em 1915). O terceiro e último movimento, *Final*, se desenrola em *allegro moderato* com as oscilações de *tempi* características do estilo debussyniano, porém, na parte conclusiva do movimento e da obra, repentinamente o fluxo temporal é interrompido pela enunciação de um trecho do primeiro movimento, *Pastorale*, o qual é imediatamente interrompido para a retomada do final. Esta remissão interna é uma janela tardia para os primeiros compassos da própria obra (Ex. 1).

[11] É o conceito de *window*, um conector direto para outra página. Neste sentido, a janela é um hipertexto: aciona outra página para o primeiro plano.

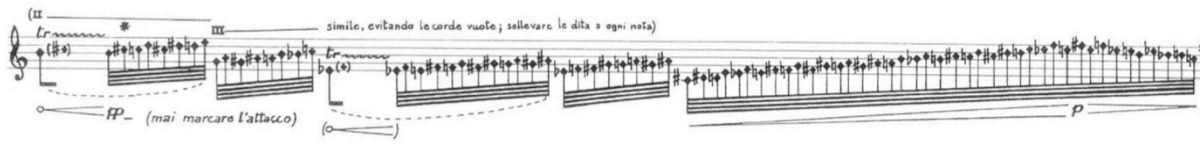


Ex. 1: Janela para *Pastorale*. Debussy, *Sonata para flauta, viola e harpa*, 3°. mvt., c. 23 (DEBUSSY, 1916).

Exemplos como este podem ser fartamente encontrados na literatura. A começar pelo exemplo comentado pelo próprio Sciarrino (1998), relativo ao início do quarto movimento da *Nona Sinfonia* de Beethoven, onde trechos dos outros movimentos ecoam interrompendo a construção de uma melodia. As remissões internas têm a ver, portanto, com a forma cíclica de d'Indy, mas as janelas de Sciarrino radicalizam seu efeito passando ao largo da ideia de unidade na obra, que era uma preocupação no caso da forma cíclica, tal como empregada no romantismo tardio e na primeira década do século XX. No que se refere à importância da percepção do elemento cíclico, d'Indy afirma que "a ideia de unidade, nela mesma, não seria o suficiente para constituir a composição cíclica se, além disso, ela não fosse expressa, transmitida com a ajuda de signos exteriores facilmente reconhecíveis"[12] (D'INDY, 1899-1900: 378, tradução nossa). O que o autor chama de "signo exterior", no caso, é o que chamo aqui de remissão interna. Com a citação de d'Indy acima, flagra-se uma diferença entre organicismo e estruturação cíclica: a retoricidade, que é intrínseca na composição com forma cíclica. A estruturação cíclica, portanto, tinha raízes no organicismo prevalente ao longo do século XIX, calcado em um processo de crescimento evolutivo que confere unidade à obra de arte. Já a forma em janelas de Sciarrino é uma janela para dentro de uma natureza completamente diferente: não visa uma unidade profunda da obra, mesmo porque não há pretensão de coerência, mas sim, ao contrário, produzir rupturas e descontinuidade no tempo[13]. Um exemplo de janela para dentro em uma obra de Sciarrino é o sexto dos *Sei Capricci* para violino solo (SCIARRINO, 1976), que traz remissões internas claramente audíveis para quem acompanha a performance da obra inteira. O *Capriccio* n. 6 faz reviver sonoridades dos outros cinco *Capricci* anteriores. O Ex. 2 mostra o início do *Capriccio* n. 6.

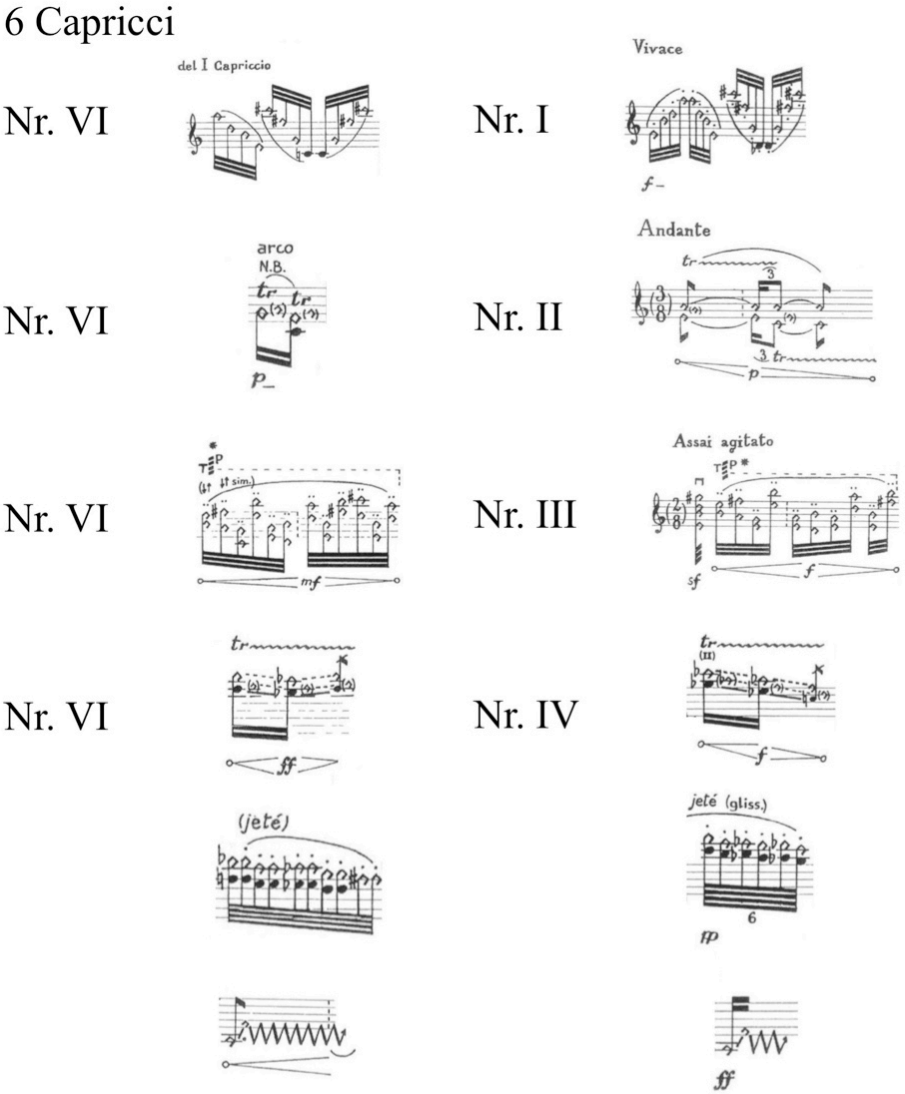
[12] "L'idée d'unité, en elle même, ne suffirait pas à constituer la composition cyclique, si elle n'était en outre exprimée, transmise à l'aide de signes extérieurs aisement reconnaissables" (D'INDY, 1899-1900: 378).

[13] A questão estética da unidade está diretamente ligada à análise musical, que supostamente deveria estar equipada para mostrar a organicidade, concepção esta que atualmente está completamente fragilizada pela crítica desconstrutivista (STREET, 1989). A intenção de unificar a obra, por parte do compositor, está sujeita a vários embates e muitas vezes a unidade estrutural é um projeto abandonado em favor de uma "unidade perceptual" (KRAMER, 1995), aqui se aproximando mais do pensamento de Sciarrino.



Ex. 2: Início do *Capriccio* n. 6, de Salvatore Sciarrino.

Esta torrente de semifusas cromáticas, motor básico do início do *Capriccio* n. 6, tem seu fluxo interrompido por diversas janelas que surgem enunciando figurações dos outros *Capricci* que lhe antecederam. O *trinado* simples e duplo, explorados largamente nos *Capricci* n. 2 e 4, reaparecem claramente no n. 6; o arco *jété* e o *vibrato* amplo remetem igualmente ao n. 4; da mesma maneira, o *tremolo* horizontal aponta para o *Capriccio* n. 3 e os arpejos do *Tempo I* aludem diretamente o n. 1. No Ex. 3 podem-se ver algumas destas figurações do *Capriccio* n. 6, comparadas com a forma como aparecem nos seus respectivos *Capricci* originais.



Ex. 3: Trechos do *Capriccio* n. 6 alinhados aos trechos respectivos dos *Capricci* n. 1, 2, 3 e 4.

Note-se, portanto, que as remissões internas nesta obra trazem um conteúdo diretamente ligado à técnica violinística[14]. A janela é uma janela essencialmente sonora, não exatamente "motívica"[15]. O último movimento, com estas janelas para dentro quebrando o fluxo, age na modelação do tempo na percepção do ouvinte. Entretanto, ao mesmo tempo em que os *Sei Capricci* põem em ação as janelas tal como Sciarrino conceitualiza, ou seja, como remissões internas, esta obra como um todo pode ser vista como uma grande janela para fora: trata-se de um intertexto vinculado ao seu "original", os *Caprichos* de Paganini, que aparecem sob várias formas ao longo dos *Capricci* de Sciarrino, especialmente na dimensão do gesto e da técnica instrumental[16]. Sciarrino tece seus caprichos utilizando quase unicamente sons harmônicos em toda a obra, produzindo o que eu chamaria de uma descarnação de Paganini e de tudo o que seus *Caprichos* representam para a tradição violinística. Com os *Sei Capricci*, Sciarrino "despetrifica" a monumentalidade da obra virtuosística e romântica de Paganini, que desta forma é quase uma paráfrase errante, levada a uma existência fantasmática, espectral (FENEYROU, 2012: 6). Assim, promovendo essa epifania fantasmagórica dos caprichos paganinianos, os *Sei Capricci* trazem em si janelas que se abrem e se fecham em uma base geral que é de sons harmônicos e de silêncios. O que eu gostaria de frisar é que se pode entender a obra inteira como uma grande janela para fora que quebra o tempo presente do ouvinte, remetendo-o a outro espaço-tempo. Esta remissão para além da interioridade é um gesto que se volta para outros textos da tradição, sua qualidade intertextual funcionando como estratégia composicional precisa para a busca de uma fruição compreensiva por parte do ouvinte, daí sua retoricidade.

Janelas para fora: intertextualidade

As janelas para fora, portanto, envolvem as ideias de intertextualidade e de retoricidade. Na teoria da intertextualidade, *grosso modo*, um texto sempre remete a outro texto[17]. Levando a intertextualidade a um grau radical, poderíamos dizer que o significado de uma música somente pode ser constituído por significados embutidos de outras músicas que lhe são externas, anteriores, e assim a composição é uma espécie de colagem, um espaço do discurso de uma subjetividade constituído por outras vozes que se intersectam. Já a ideia de retoricidade pressupõe uma intencionalidade causativa no ato da composição: a busca do compositor, ainda que inconsciente, em estabelecer uma comunicação e produzir efeitos em uma comunidade de intérpretes e ouvintes com a qual necessariamente compartilha certas convenções ou tradições, e produzir nesta comunidade os efeitos imaginados que está criando. Neste sentido, a retoricidade seria uma gradação da qualidade retórica do discurso musical: o grau de intensidade desta qualidade tal como é empregado no intuito de causar a adesão do ouvinte no mundo sonoro do compositor (PIEDADE, 2012).

[14] Como ocorre em outras obras de Sciarrino, como *All'Aure in una Lontananza*, neste caso para flauta solo (cf. McCONVILLE, 2011). Podem-se chamar estes elementos de gestos, conforme vasta literatura a respeito (KING; GRITTEN, 2006, 2011). Ou seja, uma intertextualidade eminentemente gestual, que poderia ser chamada de "intergestualidade".

[15] Sciarrino pode ser considerado um compositor cuja obra se alinha com a ideia de "composição de sonoridades" (FICAGNA, 2009) ou "estética da sonoridade" (GUIGUE, 2011).

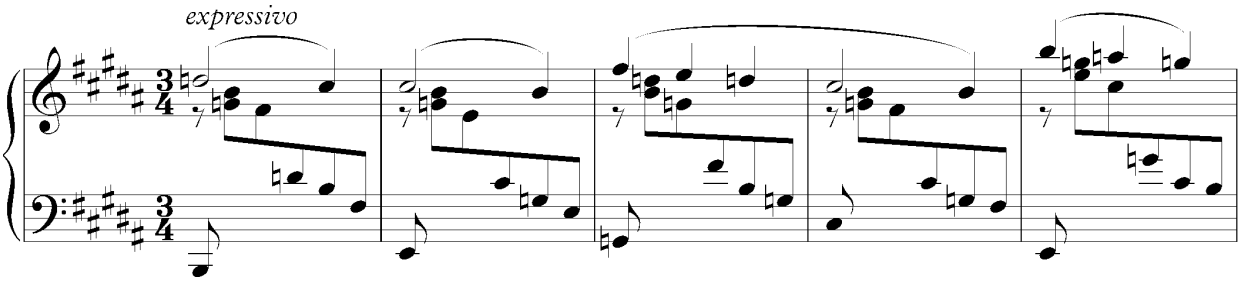
[16] A respeito disso, remeto o leitor à monografia final de bacharelado em violino de Débora Remos da Silva, que focaliza este aspecto (SILVA, 2013). Tratei disso na nota 14.

[17] Evito aqui as abundantes referências teóricas sobre intertextualidade a partir de Bakhtin e Kristeva, e remeto o leitor diretamente ao estudo de Klein sobre a intertextualidade na música (KLEIN, 2005).

Na composição, um texto musical "original" pode ser utilizado através de citação direta (literal, onde é efetiva a iconicidade) ou indireta (ação por indexicalidade, através de traços do original)[18]. Para além de citar ou aludir, intertextualidade na composição é uma abertura para outro espaço-tempo histórico-cultural, e esta apropriação causa uma releitura no material original a partir de outro quadro. Por isso, a janela para fora pode ser entendida como uma reescrita, ou melhor, trata-se de uma janela para algo de outra natureza, mais próximo daquilo que, no campo da literatura, foi convenientemente chamado por Gignoux de "reescrita intratextual"[19] (GIGNOUX, 2006: 4, tradução nossa).

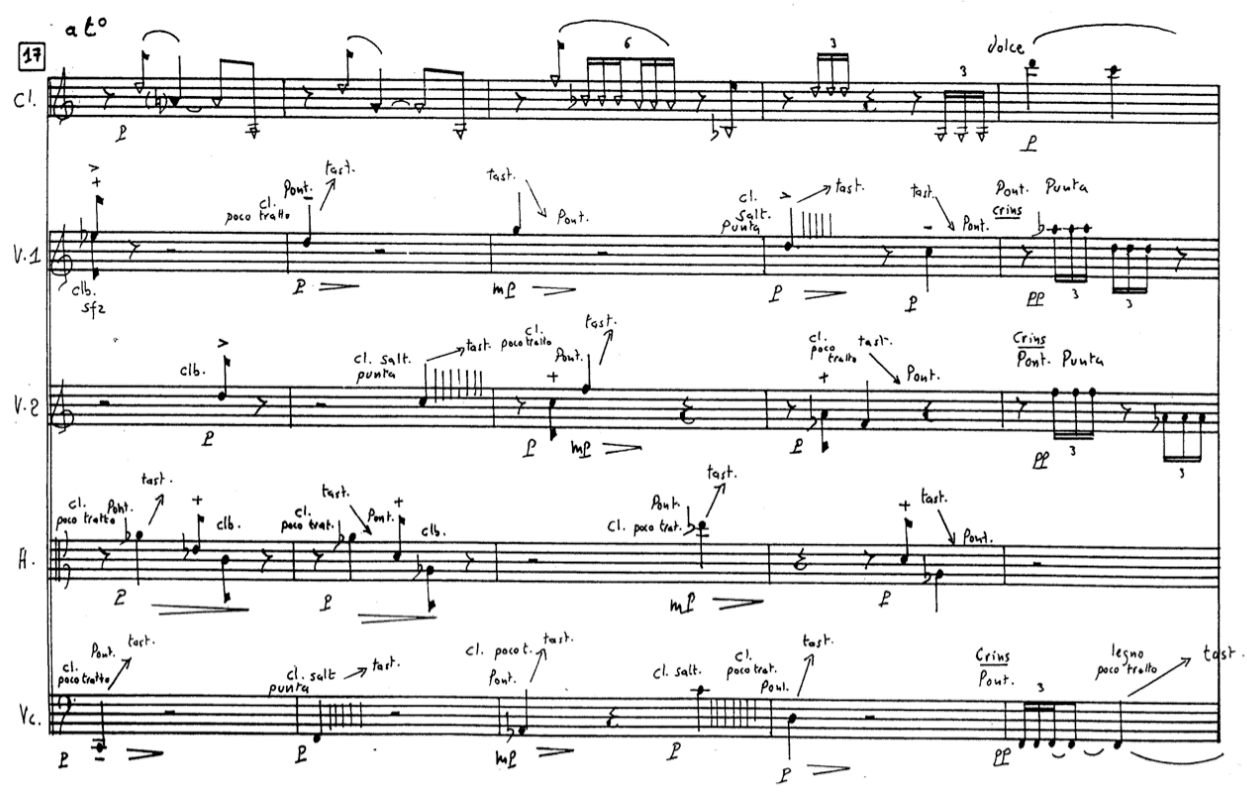
A ideia de reescrita, ou reescritura, na composição atual envolve diversas estratégias que o compositor toma para si (cf. PENHA, 2010) e que funcionam como forças reinventivas na sua obra. O texto original pode servir de material a ser "desfazido", utilizando o termo de FERRAZ (2008), ou seja, deformado, torcido e distorcido, e recriado como "monstruosidade bela". Mas até que ponto há realmente uma clara intenção do compositor de que o ouvinte reconheça o texto original, ainda que alguns ecos dele, enevoados pela deformação? Isto depende justamente da retoricidade do intertexto, seu grau de saliência no discurso musical.

Além dos *Sei Capricci* acima comentados, um exemplo de janela para fora e de reescritura de outro compositor atual é a obra *Nebenstück* do compositor francês Gérard Pesson (n. 1958), obra que é referida na partitura como uma filtragem da quarta *Balade* op.10 de Johannes Brahms. Embora na capa da partitura a composição seja assinada por Pesson (PESSON, 2001), na primeira página, abaixo do título da obra, consta "Brahms/Pesson", quase um sinal de dupla autoria. *Nebenstück* pode ser traduzido como peça "próxima", que está ao lado (Exs. 4 e 5).



Ex. 4: *Balada* op.10 n. 4 de Johannes Brahms, c. 17-21.

[18] A iconicidade é a qualidade que permite identificar outro objeto por semelhança geral, enquanto a indexicalidade permite apenas que se lhe percebam certas marcas, sinais que remetem à sua presença, estas duas qualidades sendo perfeitamente adequadas a uma semiótica da música (MONELLE, 2000).
[19] "Récriture intratextuelle" (GIGNOUX, 2006: 4).



Ex. 5: *Nebenstück* de Gérard Pesson, c. 17-21 (correspondentes ao Ex. 4).

A melodia, transposta para Dó menor, está dividida entre os violinos e a viola, o som delicado do *col legno battuto* (*clb*). A voz média é dividida entre o clarinete *detimbré*, com excesso de sopro, *pizzicati* de mão esquerda, *clb* e *saltato* do segundo violino e da viola, entre notas com passagens de arco entre *tasto* e *ponticello*. O violoncelo segue a linha do baixo, mas com similares transformações sonoras. Em grande parte da obra, os instrumentistas de corda passam a crina dos arcos na madeira do corpo dos instrumentos, o violoncelista produzindo as notas pelo contato do dedo no espelho, sem uso de arco, enquanto o clarinetista emite notas de modo *détimbré* e sopros sem nota. Estas técnicas expandidas promovem uma espécie de "desencarnação" do intertexto, uma aparição quase aérea de traços brahmsianos. Na nota de programa da estreia de *Nebenstück*, o compositor escreveu que esta obra é uma tentativa de "fixar, objetivar a estranha contaminação que se faz entre a invenção musical e a memória" (PESSON, 1998, tradução nossa)[20]. De fato, o ponto importante em toda esta discussão das janelas é a questão da memória, visto que elas se abrem para uma paisagem que é ou deve ser conhecida e fixada *a priori* na memória, inclusive como condição para serem reconhecidas e causarem o efeito que pretendem. Ocorre que a memória, ela mesma, "deforma" o objeto. Ou seja, a memória não exatamente reproduz, mas produz o objeto, pois a percepção da reminiscência já nasce filtrada pela subjetividade de quem a percebe: as janelas causam um efeito que é filho de um tipo de encontro intersubjetivo[21]. É esse encontro que opera a tópica da nostalgia, muito presente na obra de

[20] "de fixer, d'objectiver la contamination étrange qui se fait entre l'invention musicale et la mémoire". (PESSON, 1998).

[21] Nas palavras de Gadamer, uma "fusão de horizontes" (GADAMER, 1998). Para este autor, a compreensão de um texto do passado nunca parte de uma "situação neutra" por parte do leitor: sua compreensão individual sempre resulta do efeito que este mesmo texto já exerce sobre a situação histórica concreta deste leitor.

Sciarrino. Porém, não se trata de uma nostalgia restaurativa, e sim reflexiva (BOYM, 2001): em Sciarrino, essas reminiscências têm duplo sentido, como tratarei na discussão sobre o nublamento.

O compositor Helmut Lachenmann faz uma crítica dura à intertextualidade quando afirma que os "mercadores da nostalgia"[22] (LACHENMANN, 1980: 22, tradução nossa) têm uma obsessão romântica com a experiência do passado, dando ao público falsas esperanças de reencontro com o belo e natural, e é dessa forma que citações fiéis ao original agem nessa "fenda estética" e permitem aos ouvintes vivenciar o familiar, os "velhos e bons tempos" ao invés de encarar a realidade mais crua do presente (LACHENMANN, 1980). Essa posição radical revela um *telos* da música nova imerso em uma visão modernista do progresso e em uma noção pós-hegeliana da história como crescimento contínuo da consciência[23].

Entretanto, as formas em janela de Sciarrino deslocam bastante esta posição sem sair de uma linguagem contemporânea e inovadora: celebrando a distorção da memória, cria novas formas de reexperimentar e rememorar a tradição. Um exemplo é *Allegoria della notte* (1985), onde pequenos fragmentos do *Concerto em Mi menor para Violino e Orquestra* de Mendelssohn são apresentados logo no início, em seguida são abandonados para uma longa fantasmagoria repleta dos efeitos tradicionais de Sciarrino para cordas, criando uma textura misteriosa que, ao final, sofre a irrupção de outros fragmentos que caem sobre ela como meteoros. A experiência da música relembrada ou revivida, o efeito devastador da memória, a nostalgia impossível, muitos significados que emergem da percepção dessa obra não cabem no julgamento de Lachenmann: não se trata aqui de uma nostalgia restauradora, mas da criação de um novo material bruto para o presente, no qual a distorção tem um papel fundamental. Pretendo agora tratar da distorção como técnica composicional e fundamento estético em Sciarrino e, por fim, me deterei particularmente em uma dessas técnicas, que chamei de nublamento.

Distorção e nublamento

A ideia de distorção nas artes é muito antiga, notadamente nos *trompe l'oeil* e em outras técnicas de obliterar a percepção de um objeto. De fato, o ponto central é a questão da ilusão, da representação, da imitação da natureza, o problema do realismo e da abstração. No campo da representação pictórica este debate é onipresente, e o fato de Sciarrino ser profundamente ligado às artes visuais certamente tem relação com o papel da ilusão na sua estética musical. Nesse campo, Gombrich, em seu estudo sobre a ilusão nas artes, entende que o artista, na criação de sua obra, não parte de uma impressão visual, mas de um *schemata*, ou ideia, conceito o qual posteriormente ele ajusta para coincidir com paisagens, objetos ou pessoas que se encontram à sua frente (GOMBRICH, 2000). Para este autor, é a questão da percepção que fundamenta este ajuste e, portanto, a representação se efetiva não apenas na técnica de produzir, mas também na habilidade de ver, ou seja, na experiência dos espectadores. Creio que esta perspectiva está mais próxima da visão de Sciarrino do que aquela fundamentada nas teorias da desleitura.

Estas últimas se iniciam com a teoria da influência de Bloom (2002), que dividiu as estratégias de distorção em seis recursos revisionistas na criação de uma nova obra, na qual há apropriação e desleitura (*misprision*, ou *misreading*) de uma grande obra poética do passado. Para

[22] "Nostalgia-merchants" (LACHENMANN, 1980: 22).
[23] A este respeito, cf. Spahlinger (2008).

Bloom, os grandes poetas distorcem as palavras uns dos outros "a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo" (BLOOM, 2002: 55), sendo que a ferramenta crucial para tal é o tropo: o desvio intencional, a interpretação que constitui um erro proposital, um tipo de falsificação deliberada pelo poeta contra seu modelo (2002: 107), um apagamento da influência, uma espécie de parricídio. Esta teoria da desleitura teve ampla repercussão na área da música, substituindo a conceituação sobre influência e inspirando novos modelos de intertextualidade (KORSYN, 1991. STRAUS, 1990, entre muitos outros).

Como afirmei acima, as preocupações de Sciarrino estão mais na percepção dos ouvintes do que na desleitura angustiada dos clássicos, apesar de que em ambas as perspectivas é necessário desenvolver um conjunto de estratégias de distorção. Veja-se, por exemplo, suas releituras de obras, as quais ele chama de Cadências, *Fioriture* ou Elaborações[24], que constituem transformações de obras antigas que, para além de se constituírem como citações ou arranjos, são muito mais apreensões distorcidas pela memória e subjetividade do compositor.

As estratégias de distorção na composição constituem em técnicas de perturbar ou alterar um material através de recursos específicos, como uso de harmônicos, *tremoli*, alterações de registro, corte, inversão, etc. Bunch (2016) enumerou 16 itens utilizados por Sciarrino, entre os quais consta aquele que mais me interessa aqui: o que ele chamou de interferência, a qual aponta para três ações:

(1) Cobrir, bloquear ou submergir o material referenciado com outros sons e timbres.

(2) Sobrepor um material composto novo, contrastante em termos harmônicos/timbrísticos, à frente da fonte referenciada, sem com isso obscurecê-la totalmente.

(3) Distorcer a superfície adicionando nela mecanismos fonêmicos estilisticamente estranhos[25] (BUNCH, 2016: 253, tradução nossa).

O que chamo de nublamento seria uma dessas formas de distorção que aponta para os mecanismos fragmentadores e deformadores da memória: aqui a referência está obliterada por um muro sonoro que age como filtro, cortando tangencialmente a integralidade das estruturas sonoras originais e deixando passar apenas fragmentos delas, os quais se potencializam como portadores de sentido eles próprios, um sentido que nunca abandona totalmente sua origem referencial, mas que lhe projeta um olhar de alteridade[26]. Para mim, *Nebenstück* e outras obras de Gérard Pesson, tais como *La Lumière n'a pas de bras pour nous porter* e *Wunderblock*, empregam largamente o nublamento.

O nublamento pode ser concebido como uma técnica condizente com o que se entende por pensamento pós-moderno, ainda que se possa alternativamente pensar que nele subjaza uma ideologia do progresso e uma dialética da transformação, e, portanto, que nele reencontramos a persistência de um modernismo de base. De fato, diversas correntes artísticas cuja estética é

[24] No seu catálogo consta esta categoria denominada *Cadenze, Fioriture, Elaborazioni*. Entre outras, podem-se mencionar *Le voci sottovetro* (1998), elaboração de obras de Gesualdo, e *L'esercizio della stravaganza* (2014), sobre obras de Scarlatti, entre muitas outras, como *Responsorio delle tenebre* (2001) e *Stori di altre storie* (2004).

[25] "Covering over, blocking, or submerging the referenced material with other pitches or sounds; Overlaying harmonically / timbrally contrasting, newly- composed material on top of the referenced source without completely obscuring it; Distorting the surface by adding stylistically foreign phonematic devices to it" (BUNCH, 2016: 253).

[26] Note-se que este procedimento é completamente distinto da fragmentação conforme proposta por Straus (1990), mesmo porque não há aqui uma intenção de desleitura.

marcadamente modernista trazem uma espécie de desvirtuação dos traços realistas da matéria básica que lhe serve de modelo, como é o caso, por exemplo, nas artes visuais, do cubismo em relação ao figurativismo[27]. Vamos agora comentar alguns exemplos de nublamento.

No início de *La Valse* de Ravel há essa névoa que impede a clareza de uma valsa que se insinua. Esta obra é ela mesma uma história do gradual desnublamento de uma grande valsa, um percurso no qual ela se revela pouco a pouco, por partes, partindo de um fundo quase que imemorial, histórico, dos restos de antigos e nobres salões de dança, gradualmente se apresentando como valsa até chegar à clareza elegante da dança, porém indo além disso e se tornando demasiado presente, volumosa, desesperada, uma valsa excessiva, uma hiper-valsa. *La Valse* vai da sutileza incompleta do impressionismo à distorção grandiosa e excessiva do expressionismo. Entretanto, esse desnublamento deixou sequelas: a valsa ficou nua demais, expondo sua face macabra, valsa-monstro, mefistofélica. Como se o real, a simples valsa, fosse impossível. Para Corrêa (2006), essa gradual excessividade que é impingida à grande valsa é um "retrato da fragmentação das elites aristocráticas austro-vienenses do pré-guerra", *La Valse* constituindo-se como "alegoria do apogeu e declínio dessa elite, uma aristocracia que teimava em continuar valsando elegantemente enquanto bombas assolavam os países europeus" (CORRÊA, 2006: 805). Esta obra de Ravel é uma valsa vivida, tempo vivido proustiano: a atenção vem e vai, a valsa se perde e volta, a memória altera a experimentação da valsa.

O fato é que o nublamento é um estágio de obscurecimento do real, ele se posiciona numa escala entre o irreal e o nítido: o nítido é o que apresenta o real com toda sua clareza, como na experiência sensível. Posso ir nublando essa nitidez, colocando-lhe sombras, nuvens, afastando sua clareza, aos poucos, até o momento em que meu desejo estético se satisfaça, porém posso ir além, nublar, obscurecer mais, sabendo que, com isso, a nitidez se perde e o objeto em referência desaparece, tornando-se irreal. Se eu girar o botão (Fig. 1) para o outro lado, o real, que já é nítido o suficiente, vai se tornando aos poucos excessivo, deformado, distorcido, monstruoso, até que, totalmente desfigurado, se torne irreal, perdendo seu lastro com o objeto de partida[28].

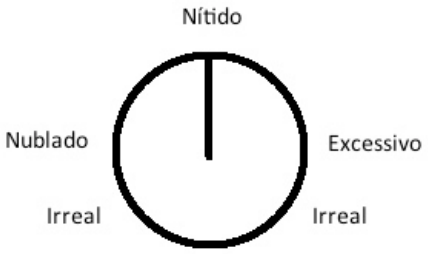
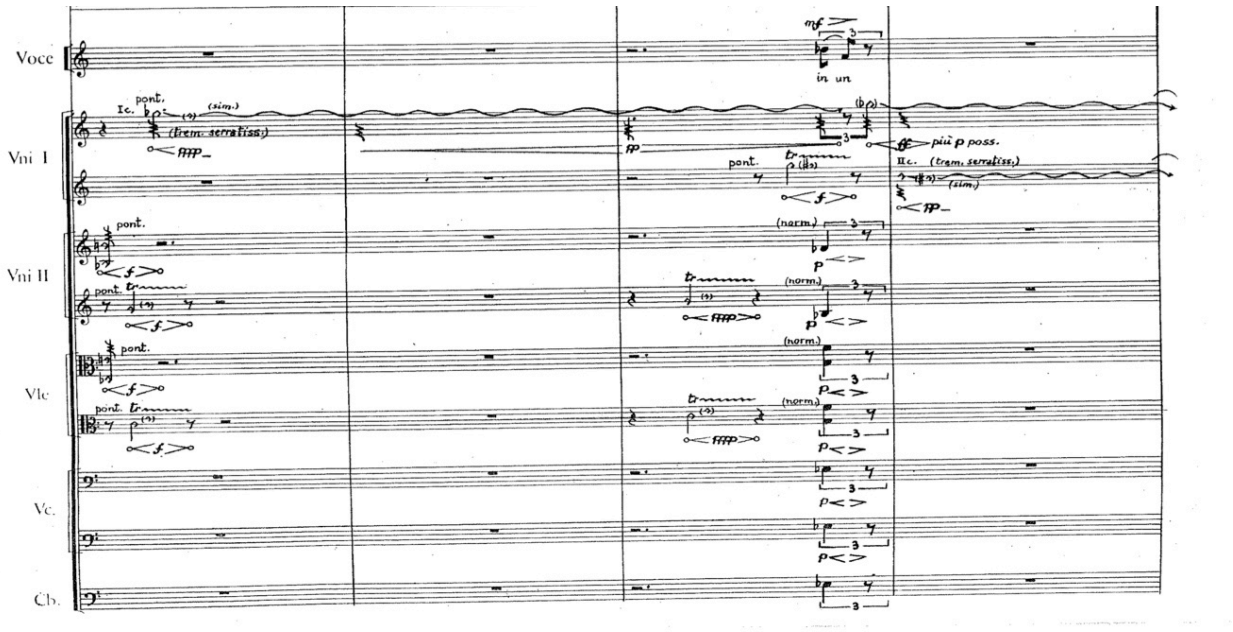


Fig. 1: Botão de nublamento.

[27] No cubismo, o objeto é quebrado por um olhar que o congela e cristaliza por meio de linhas, promovendo uma reestruturação de suas partes, reconfigurando sua estrutura final, a qual se apresenta ao espectador como estilhaços de um sentido original. Faço essa analogia pois, apesar das distâncias estéticas, vejo algo em comum nessas tentativas de distorcer uma ideia e produzir senso artístico a partir de traços, cacos e poeiras que não deixam de remeter a um significado originário.

[28] Do lado direito, portanto, podemos incluir outras técnicas de distorção tais como aquelas enumeradas por Bunch (2016), mas que mimetizam o processo da memória e não "nublam" o intertexto.

Aproveitando o botão como metáfora, vou comentar a obra de Sciarrino *Efebo con Radio* (1988), para voz e orquestra, que é construída a partir da ideia de um menino girando o *dial* de um rádio. O giro se faz ouvir, e o menino vai passando por várias estações, fazendo soar fragmentos de músicas, perturbados e interrompidos por muito ruído estático. Ouve-se desde o início pedaços de músicas, algumas conhecidas e muito reproduzidas nos anos 1950 na Itália, tais como as canções *Speak Low*, *Les Bijoux*, *Second Hand Rose*, o choro *Delicado*[29], entre outras. Note-se que essa é década da infância do compositor, nascido em 1951, que não esconde que a obra é autobiográfica. Ouvem-se também fragmentos de discursos, inclusive de propaganda. Elementos de nublamento são pervasivos nesta obra, inclusive na instrumentação: o uso de placa de metal no naipe de percussão[30]. O uso deste instrumento nesta e em várias outras obras orquestrais de Sciarrino pode ser comparado ao emprego de ressonâncias de cordas simpáticas na escrita pianística (BUNCH, 2016: 217), bem como aos *tremoli* de harmônicos nas cordas, todos funcionando muitas vezes como operadores de nublamento. *Efebo con Radio* se inicia com um *little bang* nos violinos e violoncelos, cordas que geram um *tremolo* contínuo de harmônico não nodal nos violinos, como se pode ver no Ex. 6.



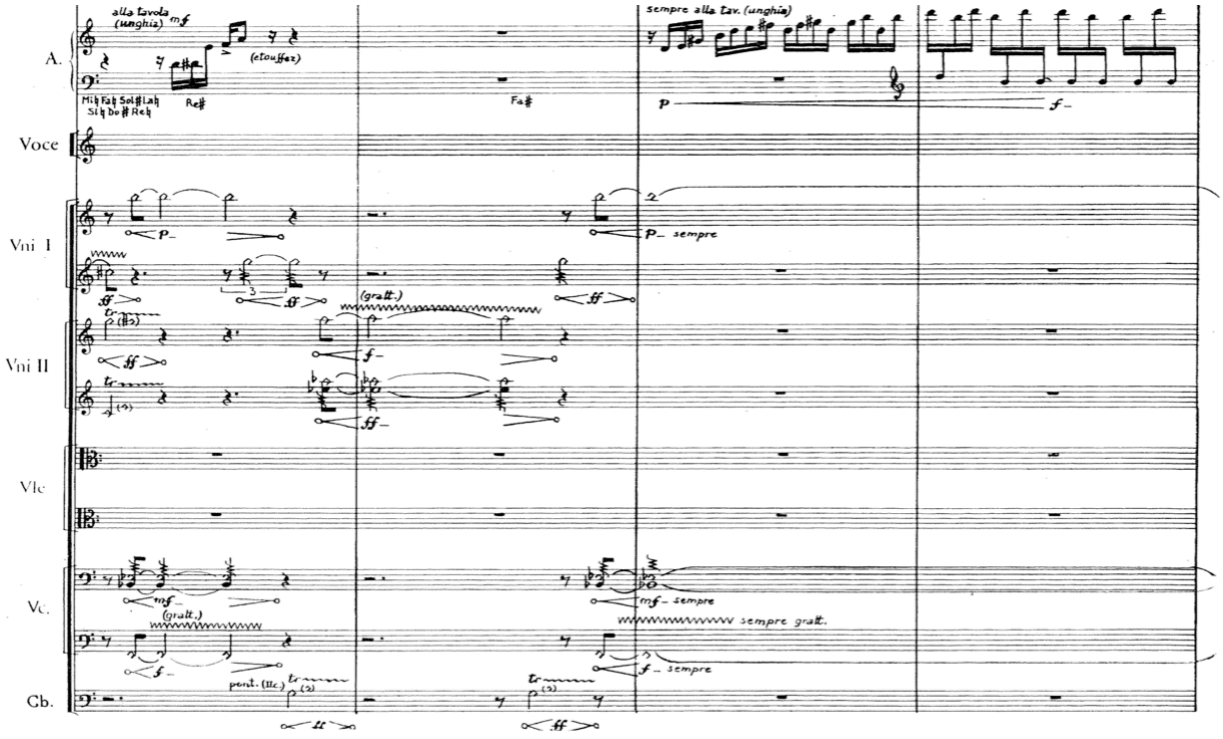
Ex. 6: Quatro primeiros compassos de *Efebo con Radio* (somente cordas e voz).

Um ponto central nesta obra é a questão da descrição musical da cena. Sciarrino estava imerso na questão estética do realismo e figurativismo na pintura, na escultura e na música e nas implicações psicológicas envolvidas na criação (SCIARRINO, 1998). A ideia de imitar um rádio não é separada de uma revisita às impressões da infância do compositor em suas tardes solitárias, quando brincava com o rádio, passando de estação em estação. Há uma melancolia implícita nesta

[29] De Waldir Azevedo, que era tema de um prestigiado programa radiofônico italiano intitulado *Ballate con Noi*.
[30] Placa de metal, geralmente cobre, suspensa e percutida como um gongo (*thunder sheet*).

obra[31] ou, mais precisamente, uma nostalgia, mas ela não é restaurativa, passiva, alienante, como quis Lachenmann (1980), mas transformadora, ancorada no presente e no aparato da memória.[32]

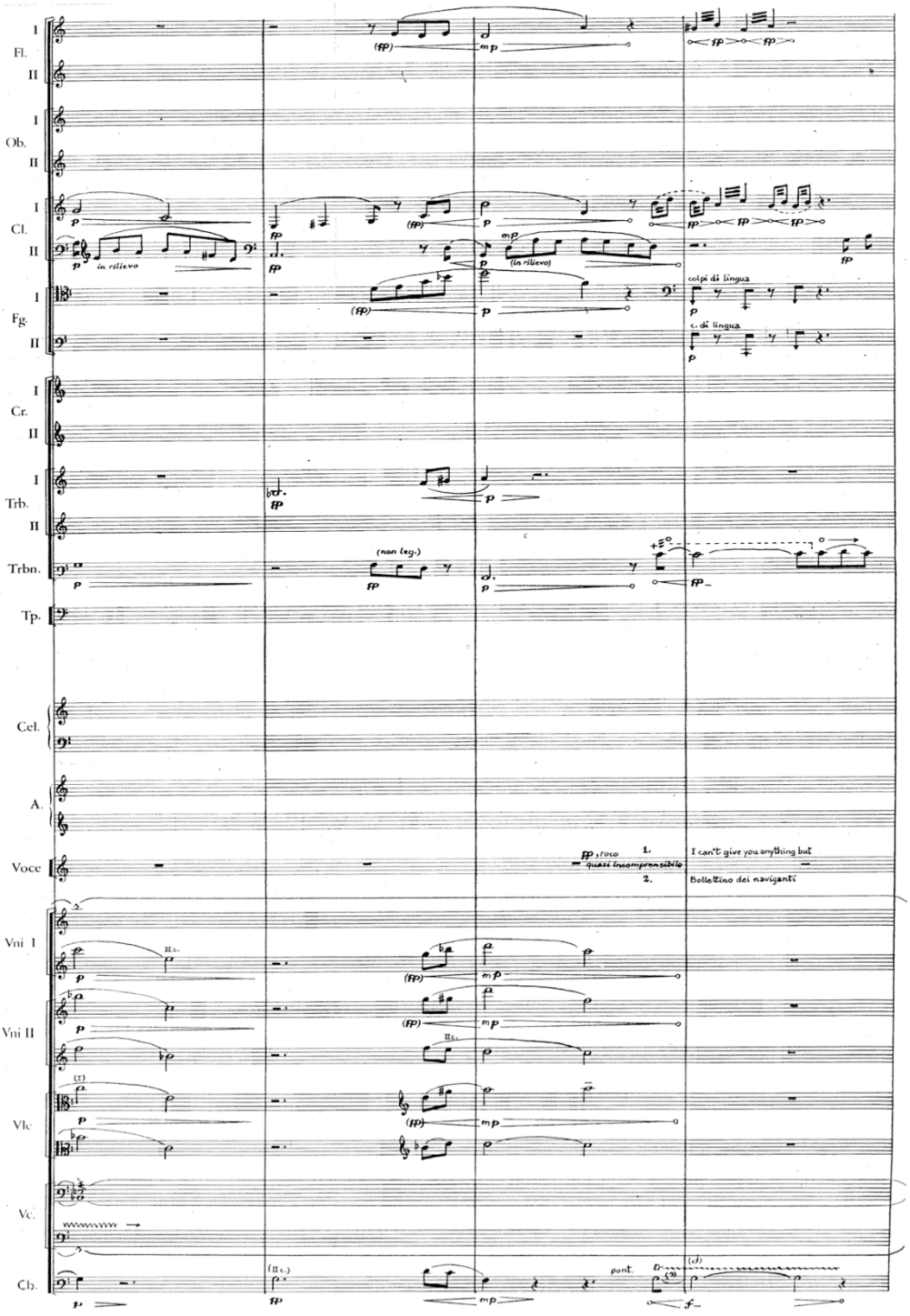
Em uma seção interna de *Efebo con Radio* o compositor apresenta uma longa citação em versão instrumental da antiga canção *Second Hand Rose*[33], nublada por uma saliente camada de ruído criada por harmônicos executados por um naipe de violoncelos e violinos. Esse nublamento tem início no c. 90, conforme mostra o Ex. 7, e vai atravessar toda essa seção.



Ex. 7: Trecho de *Efebo con Radio* (parte de cordas, voz e harpa), c. 89-92.

Pode-se ver que um grupo de violoncelos executa um *tremolo* de harmônico artificial na nota Si♭ *dal niente*[34] ao *mf sempre*, enquanto o outro ataca um harmônico grave não nodal sobre a nota Fá *f* com a indicação *sempre grattare*[35], ao mesmo tempo um naipe de primeiros violinos ataca um harmônico não nodal sobre a nota Si *dal niente*, *p sempre*. Observe-se que a harpa inicia no c. 91 uma série de curtas citações de *Delicado* que vão aparecer em toda essa seção. Estas três linhas se manterão contínuas ao longo da seção central da obra, que Bunch chama de "episódio hiperrealístico de *Ballate con noi*"[36] (BUNCH, 2016: 386, tradução nossa), pois ela traz diversas referências ao programa radiofônico homônimo. O Ex. 8 traz um excerto desta seção.

[31] Embora se possa dizer que alguma melancolia é congênita de qualquer música (STEINBERG, 2014).
[32] Cf. Boym (2001). Esta ideia é amplamente desenvolvida por Bunch (2016).
[33] De James F. Hanley, consagrada pela cantora de *vaudeville* Fanny Brice em 1921.
[34] *Dal niente* e *al niente* são indicações de dinâmica típicas de Sciarrino: a primeira significa crescendo a partir do silêncio e a segunda descescendo ao silêncio.
[35] Pressão excessiva do arco sobre a corda, "arranhando" (*gratt.*).
[36] "The hyperrealistic episode of Ballate con noi" (BUNCH, 2016: 386).

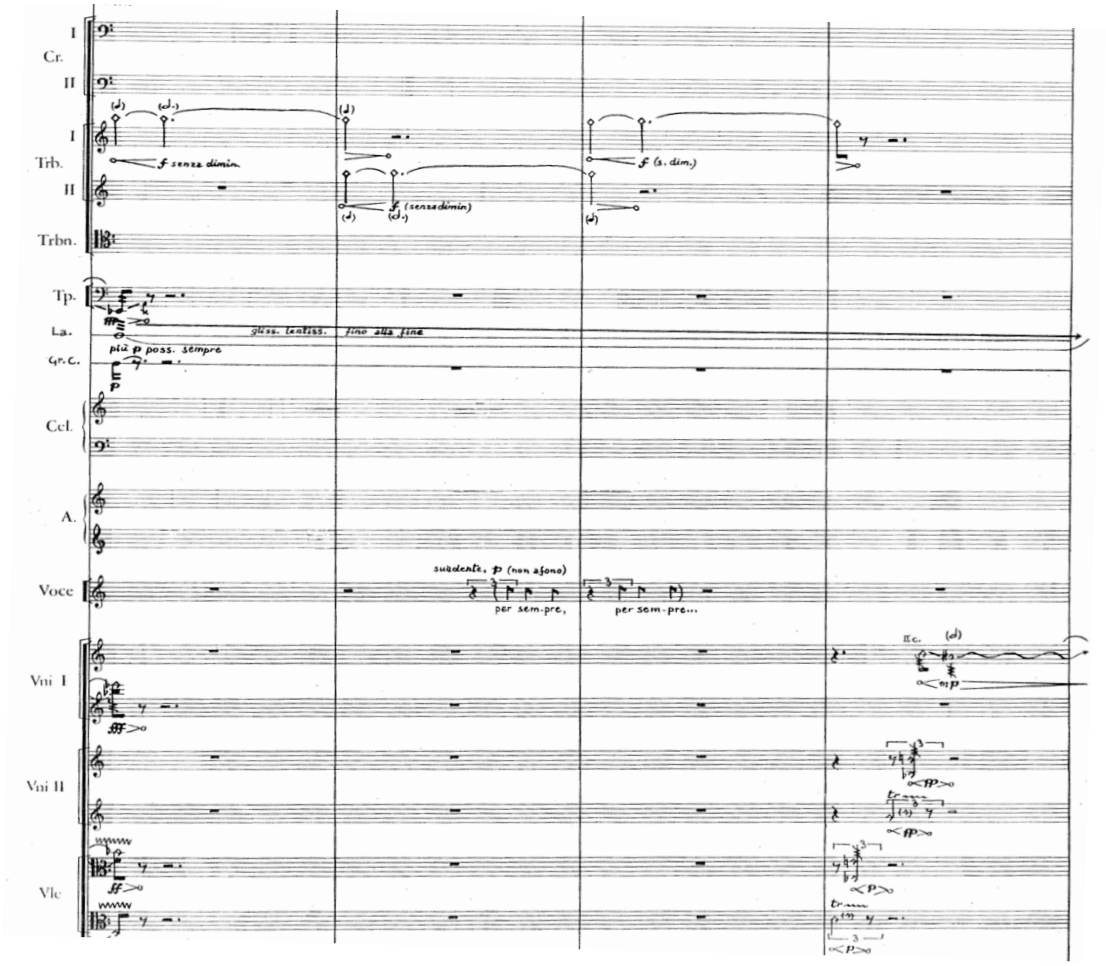


Ex. 8: Trecho central de *Efebo con Radio*, c. 105-108 (grade orquestral completa).

Além do nublamento contínuo e regular acima referido, a canção *Second Hand Rose* é orquestrada de forma que a melodia principal e as vozes harmônicas vão atravessando diferentes instrumentos, quebrando a linearidade do que seria um arranjo tradicional, o que funciona como um tipo de deformação intertextual que mantêm claramente as harmonias e a melodia, porém dá à textura final um deslocamento de planos e um novo colorido. Note-se que os registros utilizados em alguns instrumentos são incomuns e a orquestração parece ter sido mal feita, como é o caso da flauta, escrita numa região muito grave, enquanto o primeiro fagote está em uma

região aguda, mais alta do que a flauta. Este tipo de escrita aparentemente ilógica é um recurso importante que Bunch chamou de antiorquestração e é uma técnica de escrita largamente empregada nas releituras por Sciarrino (BUNCH, 2016: 364).

Na seção final de *Efebo con Radio* há uma retomada do material da primeira seção da obra, mas com diversas transformações e nublamento. Tem início um grande *tremolo* de placa de metal[37], *più p possibile sempre*, acompanhado de sons soprados de trompetes. Este *tremolo* vai até o final da obra, em *ppp*, quando toda a orquestra se cala e ele fica, sendo, portanto, o último som da obra, que, por sua vez, termina em *al niente*. Este som de fundo torna a atmosfera pesada, escura, e a cantora repete de forma macabra a frase *"ballate con noi, per sempre!"*. A entrevista de Sciarrino realizada por Bunch confirma o caráter fantasmagórico de toda essa seção[38].

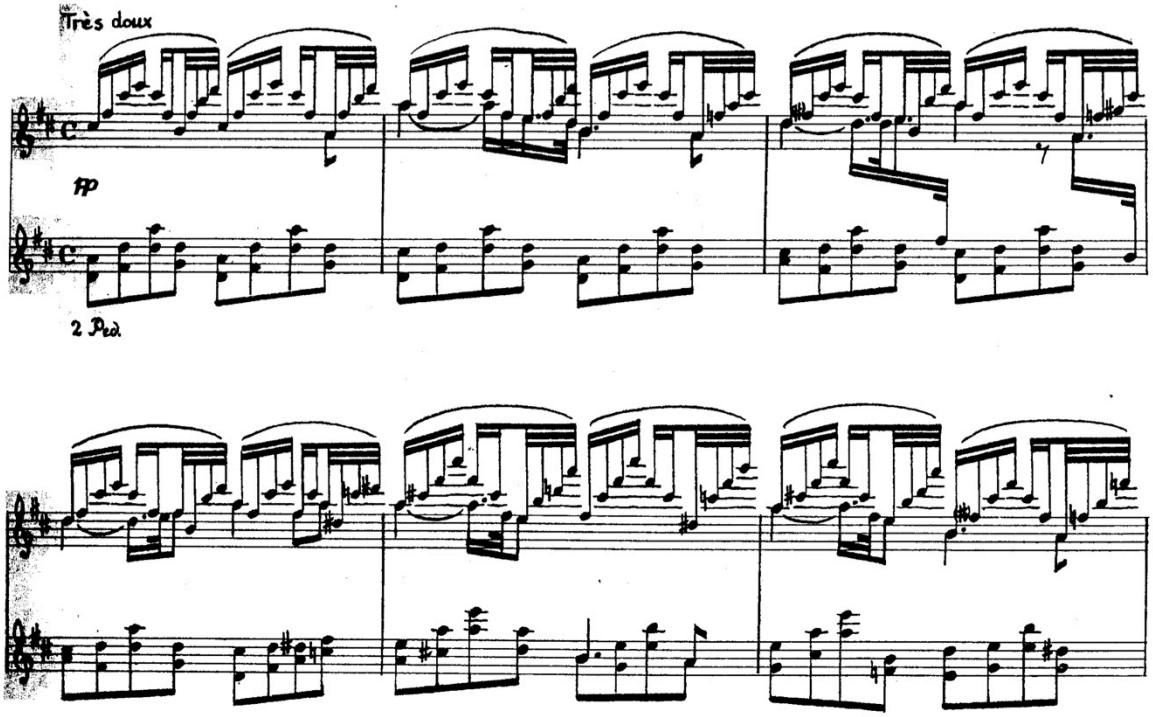


Ex. 9: Trecho com nublamento final de *Efebo con Radio*, c. 157-160 (excerto da grade orquestral: parte das cordas, voz, percussão e metais).

[37] Na partitura aparece a abreviatura La., de *lastro de accaio inox* ("placa de aço inox").

[38] Sciarrino ali afirma: *Per sempre! Cioè, come un giocco de vampiri* ("Para sempre! Isto é, como um jogo de vampiros!"). E ainda, sobre esta seção, diz que se trata de fantasmas do passado (BUNCH, 2016: 471). É interessante pensar que algumas músicas podem se tornar fantasmas do passado na vida de um ouvinte e sua execução, sobretudo em um contexto afetado pelo nublamento, funciona como epifania, engajando na percepção memórias de escutas e experiências vividas que não necessariamente se encontram na narrativa da composição.

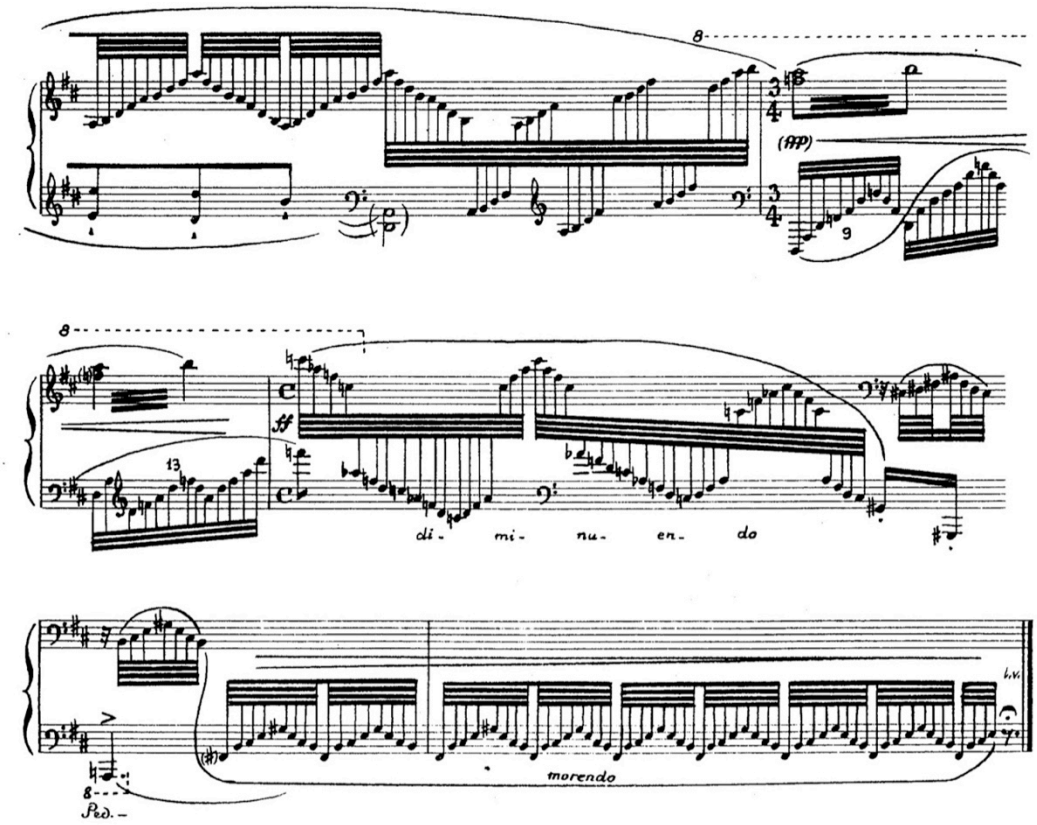
Outro exemplo de nublamento em Sciarrino é a curta obra para piano intitulada *Anamorfosi* (SCIARRINO, 1981) onde há um gradual processo de englobamento de um texto por outro. A obra é uma fusão entre *Jeux d'Eau,* de Maurice Ravel e a famosa canção *Singing in the Rain*. No Ex. 10, note-se o início da melodia da canção no final do primeiro compasso no pentragama superior com hastes para baixo e no pentagrama inferior com hastes para cima. A sobreposição destes dois materiais em Ré maior revela uma perfeita união, e assim tudo começa de forma equilibrada.



Ex. 10: Início de *Anamorfosi.*

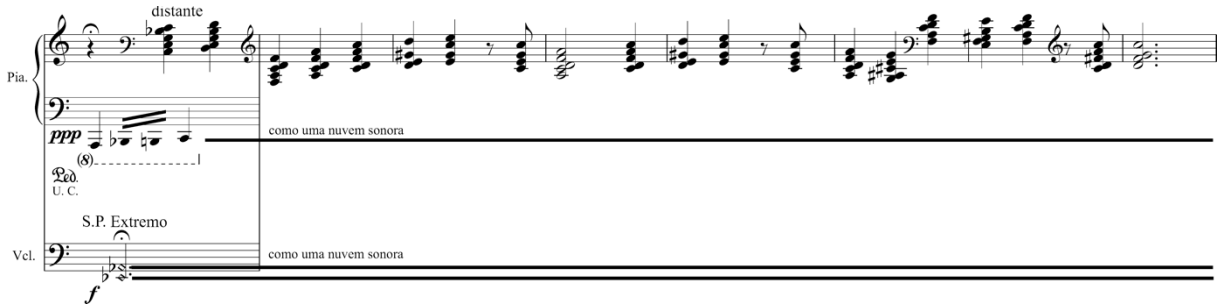
Porém, no curto desenrolar de *Anamorfosi*, ocorre um gradual esfacelamento da famosa melodia hollywoodiana. Ao mesmo tempo, a linguagem raveliana progressivamente "engole" a famosa melodia. Neste trecho há muitos arpejos, emulando as águas, começando por Ré menor com 6ª que cresce até um Fá menor com 6ª (c. 21). A partir deste acorde se dá um trecho de *Jeux d'Eau*, mas que aparece também em outra obra de Ravel, *Une Barque sur l'Ocean* (de *Miroirs*, 1905-6), que é essa espécie de varredura em forma de arpejos, aqui sendo um Fá menor com 6ª, ou seja, uma sonoridade de Si meio diminuto, e um Lá gravíssimo irrompe como um *little bang* e acaba por dissolver a canção hollywoodiana, apagando completamente qualquer traço (c. 22). Ao final, sob arpejos *morendo* de Fá♯ com 4ª, 7ª e 9ª deixam apenas gotas d'água ravelianas para serem recolhidas pela percepção dos ouvintes, onde se reúnem todos os significados que esta obra possibilita (c. 22-23)[39].

[39] Para mais detalhes, cf. uma breve análise desta obra em Piedade e Medeiros (2016).



Ex. 11: Final de *Anamorfosi*, c. 20-23.

Como exemplo final, comento brevemente uma obra de minha autoria. Empreguei o nublamento em *Fascination* para piano e violoncelo, composta em 2013, uma reescritura da famosa canção popular francesa homônima de 1904, conhecida no Brasil pela interpretação de Elis Regina (*Fascinação*, gravada em 1976). A segunda parte da canção foi excluída desta consagrada versão e, em minha obra, empreguei o nublamento justamente nesta parte para criar um ruído de fundo que torna distante e vaga esta melodia, escrita com acordes em bloco, que também remete a uma técnica pianística um tanto nostálgica. Os recursos foram um cluster em *tremolo* contínuo no registro supergrave do piano *una corda* em *pianíssimo* somado, no violoncelo, a um longo som de harmônicos não nodais em cordas duplas com o arco *sul ponticello* extremo, ou seja, quase em cima da ponte, *fortíssimo*. Veja-se o início desta parte no Ex. 12[40].



Ex. 12: Excerto de *Fascination* para violoncelo e piano, de Acácio Piedade (2013).

[40] Para mais informações sobre esta obra, cf. Piedade e Augusto (2016). A partitura e uma gravação estão disponíveis online em http://www.acaciopiedade.com.

Conclusões

Pode-se dizer que Sciarrino, em suas composições, diligentemente propõe uma escuta, pois mesmo ele afirmou que busca o ouvinte, e assim procura tocá-lo, movê-lo, afetá-lo. Ora, este compositor nada tem de antirretórico, bem ao contrário. Ele mesmo afirma que, diferentemente de Ferneyhough, tenta pensar o que se passa quando alguém escuta suas peças, pois a obra deve ser dada aos ouvintes (SCIARRINO, 1998: 137-8). Isso flagra que a cuidadosa retoricidade é um fator importante na sua composição. As janelas para dentro e para fora, sobretudo o nublamento, são ferramentas de controle da retoricidade, já que se endereçam diretamente ao ouvinte no sentido de ativar sua memória e mover sua imaginação. O espaço composicional de Sciarrino é pleno destas figuras modeladas por espaços onde o silêncio é o chão do discurso musical (LANZ, 2010). As janelas de Sciarrino são quadros dentro de quadros, brechas que levam a *topoi* determinantes no seu projeto estético[41]: trata-se de interrupções que são voltadas a quebrar a expectativa, e por isso nunca são previsíveis (FENEYROU, 2012: 24). As figuras de Sciarrino provocam isto através da ruptura que causam na temporalidade musical.

Mas o que é compor música senão modelar o tempo? A plasticidade do tempo se dá na percepção do ouvinte, onde a música exerce esse papel de transportá-lo para diferentes estados de experiência nos quais o tempo percebido vai distorcendo o cronológico, como se este último fosse sendo esticado ou retraído. Uma obra sempre começa em um momento e termina em outro, e, se o cronômetro dita o total de minutos, a duração é severamente afetada pela subjetividade[42].

No silêncio maciço da música de Sciarrino, o tempo é imensamente lento, como se a audição entrasse em câmera lenta no som. Na janela para dentro, o tempo se projeta do passado para o presente imediato, reconhecendo a obra como uma massa temporal com traços já vivenciados que se presentificam, e, com o passado presentificado, o tempo é comprimido, o passado é presente. Na janela para fora, a memória da vida, a cultura e a psicologia profunda do ouvinte alargam o tempo vivido para além do tempo da obra, para outros tempos de outros cenários e outras vidas. A janela se abre para a inoculação de uma matéria sonora, fazendo aderir na obra novas sensações e imaginações criadas nessa matéria que, por sua vez, no seu novo corpo, provocam atualização de seus significados e uma flexibilização do tempo.

Por fim, o nublamento intercepta o pedaço sonoro de vida que adentra pela janela para fora, enevoando seus contornos, fragmentando, tornando-o ainda mais presente, visto que é próprio da memória fabricar essa mesma deterioração. Trata-se de um mecanismo de defesa: sem ele, os humanos desmoronariam diante da totalidade do passado pesando sobre o presente[43]. Na memória, o passado e o vivido são compartimentados, triturados, só podem ressurgir como fantasmagorias mutiladas.

Se a memória age fragmentando a experiência, a composição musical, do ponto de vista perceptivo, se transforma: ao invés de um processo de formalização, planejamento, estruturação gramatical, estabelecimento de uma lógica de alturas, busca de unidade, etc., a composição efetua

[41] Refiro-me a *topoi* no sentido da teoria das tópicas (p. ex. MONELLE, 2000). Bunch utiliza esse conceito, encontrando diversas tópicas em Sciarrino (BUNCH, 2016).
[42] Ressoa aqui a filosofia do tempo de Henri Bergson (1988): o tempo vivido é a duração da consciência, uma corrente fluida sem marcadores que a interrompam ou a contabilizem.
[43] Sobre a necessidade do esquecimento e do apagamento de rastros, cf. Ricoeur (2010: 428-435)

necessariamente uma plástica do tempo[44]. A composição é um projeto de uma ação que suspende, acelera, retarda, altera o tempo vivido do ouvinte: essa modelação do tempo é congênita ao ato de compor. Creio que Sciarrino assume radicalmente essa perspectiva, reconhecendo que a composição é necessariamente uma modelação do tempo. A partir daí, o compositor pode pensar sua obra como essa escultura sonora na percepção do ouvinte.

Referências

AGAWU, V. Kofi. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music.* Princeton: Princeton University Press, 1991.

ALDROVANDI, Leonardo. Salvatore Sciarrino e a dinâmica do silêncio. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XVIII, 2008, Salvador. *Anais*... Salvador: ANPPOM, 2008. p. 404-406.

ANGIUS, Marco. *Come Avvicinare il Silenzio: la musica de Salvatore Sciarrino.* Roma: Rai-Eri, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981.

BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988.

BLOOM, H. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

BUNCH, James Dennis. *A Polyphony of the Mind*: Intertextuality in the Music of Salvatore Sciarrino. Tese (Doutorado em Composição Musical). Graduate College, University of Illinois at Urbana-Champain, Urbana, 2016.

CORRÊA, Antenor Ferreira. *La Valse*: narrativa dramática de um épico. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XVI, 2006, Brasília. *Anais*. Brasília: ANPPOM, 2006. p. 802-807.

DEBUSSY, Claude. *Sonate pour Flûte, Alto et Harpe*. Partitura. Paris: Éditions Durand, 1916.

D'INDY, Vincent. *Cours de Composition Musicale, Deuxième Livre.* Paris: Durand, 1899-1900.

FENEYROU, Laurent. Salvatore Sciarrino: un portrait. In: SCIARRINO, Salvatore. *Origine des idées subtiles: réflexions sur la composition.* Abeville: Itinéraire, 2012. p. 5-25.

FERRAZ, Sílvio. A fórmula da reescritura. In: SEMINÁRIO MÚSICA CIÊNCIA E TECNOLOGIA - SONOLOGIA, III, 2008, São Paulo. *Anais*... São Paulo: LAMI/USP, 2008. p. 47-58.

FICAGNA, Alexandre. Escritura instrumental como território para a composição de sonoridades. *Musica Hodie,* Goiânia, v. 9, n. 1, p. 113-128, 2009.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método.* Petrópolis: Vozes, 1998.

GIACCO, Grazia. *La notion de "figure" chez Salvatore Sciarrino.* Paris: L'Harmattan, 2001.

GIGNOUX, Anne-Claire. De l'intertextualité à la récriture. *Cahiers de Narratologie*, Nice, n. 13, p. 1-8, 2006.

GOMBRICH, E. H. *Art and Illusion: A Study in Psychology of Pictorical Representation*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

GUERRASIO, Francesca. *Les territoires sonores de Salvatore Sciarrino*. L'écoute écologique, le théâtre musical, l'esthétique figurale. Tese (Doutorado em Música e Musicologia). École Doctorale V, Université de Paris IV - Sorbonne, Paris, 2012.

[44] Algo semelhante se pode dizer da criação cinematográfica, conforme a reflexão de Andrei Tarkovski, que imagina o trabalho do cineasta como um escultor do tempo (TARKOVSKI, 1998).

_____. Le concept de théâtre musical en Italie. De la tragédie de l'écoute de Luigi Nono à l'action invisible de Salvatore Sciarrino. *Música em Perspectiva*, Curitiba, v. 8, n. 1, p. 115-154, 2015.

GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

KALTENECKER, Martin. L'exploration du blanc. *Entretemps*, Paris, n. 9, p. 107-116, 1990.

KING, Elaine; GRITTEN, Anthony (Eds.). *Music and Gesture*. Hampshire: Ashgate, 2006.

_____. *New Perspectives on Music and Gesture*. London: Routledge, 2011.

KLEIN, Michael**.** *Intertextuality in Western Art Music.* Bloomington: Indiana University Press, 2005.

KORSYN, Kevin. Towards a New Poetics of Musical Influence. *Music Analysis*, Inglaterra, v.10, n. 1-2, p. 3-72, Mar.-July 1991.

KRAMER, Jonathan D. Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism. In: MARVIN Elisabeth West; HERMAN, Richard (Eds.). *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*. Rochester: University of Rochester Press, 1995. p. 11-33.

KRISTEVA, Julia. Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman. *Critique*, v. 18, n. 239, p. 438-465, avril 1967.

LACHENMANN, Helmut. The Beautiful in Music Today. *Tempo, New Series*, Cambridge, n. 135, p. 20-24, Dec. 1980.

LANZ, Megan R. *Silence*: Exploring Salvatore Sciarrino's Style Through L'Opera per Flauto. Tese (Doutorado em Artes Musicais). Departamento de Música, University of Nevada: Las Vegas, 2010.

McCONVILLE, Brendan P. Reconnointering the Sonic Spectrum of Salvatore Sciarrino in 'All'Aure in una Lontananza'. *Tempo,* Cambridge, v. 65, n. 255, p. 31-44, Jan. 2011.

MONELLE, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.

ONOFRE, Maria Leopoldina L.C. *As técnicas estendidas, "figuras" e configurações sonoras em l'Opera per flauto de Salvatore Sciarrino.* Dissertação (Mestrado em Música). PPGM, UFPB, João Pessoa, 2012.

PENHA, Gustavo Rodrigues. *Reescrituras na música dos séculos XX e XXI.* Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2010.

PESSON, Gérard. Note de Programme, 1998. Disponível em <http://brahms.ircam.fr/works/work/21560/>. Acesso em 12 abr. 2017.

_____. *Nebenstück - Filtrage de la Ballade Op. 10 N. 4 de Johannes Brahms, pour clarinette en Sib et quatuor à cordes*. Partitura. Paris: Éditions Henry Lemione, 2001.

PIEDADE, Acácio T. C. Música e Retoricidade. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO, IV, 2012, Ribeirão Preto. *Anais...* Ribeirão Preto: USP, 2012. p. 90-100.

_____. As Janelas de Salvatore Sciarrino: para pensar a remissão interna e a intertextualidade na composição. In: ENCONTRO NACIONAL DE COMPOSIÇÃO MUSICAL DE LONDRINA (ENCOM), III, 2014, Londrina. *Anais...* Londrina: UEL, 2014. p. 1-9.

PIEDADE, Acácio; AUGUSTO, Raphael. Questões de intertextualidade e composição em *Fascination* para piano e violoncelo (2013), de Acácio Piedade. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XXVI, 2016, Belo Horizonte. *Anais*... Belo Horizonte: ANPPOM, 2016.

PIEDADE, Acácio T. C. ; MEDEIROS, Arílton. Ravel na chuva: considerações analíticas sobre *Anamorfosi* para piano solo, de Salvatore Sciarrino. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XXVI, 2016, Belo Horizonte. *Anais*... Belo Horizonte, ANPPOM, 2016.

PIEDADE, Acácio T. C. ; MENSING, Benedikt. Inversão de causa e efeito - uma análise da peça *Salut für Caudwell* do Helmut Lachenmann. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, VI, 2016, Goiânia. *Anais*... Goiânia: UFG, 2016. p. 248-256.

PIEDADE, Acácio T. C. ; SILVEIRA, Raísa Farias. Uma análise musical da obra *La Lumière na pas de bras pour nous porter*, de Gérard Pesson. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XXIV, São Paulo, 2014. *Anais*... São Paulo: ANPPOM, 2014.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SCIARRINO, Salvatore. *Sei Capricci per violino*. Partitura. Roma: Ricordi, 1976.

_____. *Anamorfosi per pianoforte*. Partitura. Roma: Ricordi, 1981.

_____. *Efebo con radio*. Partitura. Roma: Ricordi, 1988.

_____. *La figure della musica - da Beethoven ad oggi.* Milão: Ricordi, 1998.

_____. *Carte da suono*. Edizioni Novecento: Mascalucia, 2001.

SILVA, Débora R. *As janelas do tempo de Salvatore Sciarrino*: uma proposta de análise da obra Sei Capricci para violino solo (1976). Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Música). Departamento de Música, UDESC, Florianópolis, 2013.

SPAHLINGER, Mathias. This is the Time for Conceptive Ideologues no Longer. *Contemporary Music Review*, v. 27, n. 6, p. 579-594, Nov. 2008.

STEINBERG, Michael. Music and Melancholy. *Critical Inquiry*, v. 40, n. 2, p. 288-310, Winter 2014.

STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past*: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition. New York: Harvard University Press, 1990.

STREET, Alan. Superior Myths, Dogmatic Allegories: The Resistance to Musical Unity. *Music Analysis*, v. 8, n. 1/2, p. 77-123, Mar.-July 1989.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Acácio Piedade é bacharel em Composição pela UNICAMP (1985). Mestre e Doutor em Antropologia pela UFSC (1998, 2004), pesquisou a música sob a perspectiva antropológica em rituais indígenas no Noroeste Amazônico e no Alto Xingu. Concluiu Pós-Doutorado em Musicologia na Universidade Paris-Sorbonne. Atualmente é professor associado no Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), onde ministra disciplinas de Análise Musical, Composição, Musicologia e Etnomusicologia. Como compositor, escreve obras instrumentais e mistas para solistas, grupos de câmara e orquestra. Coordena o grupo de música experimental GMEC na UDESC e atualmente desenvolve pesquisas envolvendo composição, poéticas musicais contemporâneas, análise e significação musical, particularmente sobre tópicas, retoricidade, intertextualidade e narratividade. acaciopiedade@gmail.com

DOI 10.20504/opus2017b2307

Harmonia segundo Francesco Geminiani (1687-1762): um olhar sobre os tratados *Guida Armonica* (1756/8) e *The Harmonical Miscellany* (1758)

Marcus Held
(USP, São Paulo-SP)

Resumo: Embora o estudo da música antiga tenha se consolidado no último século tanto nas salas de concerto quanto na investigação acadêmica, ainda são diversos os compositores e, naturalmente, as obras que carecem de atenção por parte dos especialistas. No caso do italiano Francesco Geminiani (1687-1762), sua vida e obra são temas de poucos estudos no campo da musicologia histórica e, no tocante à sua produção teórica, *Guida Armonica* (1756/8) e *The Harmonical Miscellany* (1758) configuram tratados praticamente desconhecidos do leitor atual. Nesse sentido, o presente artigo objetiva elaborar um estudo sobre esses escritos, sendo assim um ponto de partida para o aprofundamento devido a esses documentos. Serão expostos os percalços editoriais e a contextualização histórica de ambos, de modo que perceberemos a persistência de Geminiani no que diz respeito ao ensino da harmonia, bem como as diversas críticas – positivas e negativas – recebidas antes, durante e depois das tentativas de publicação das obras aqui estudadas.

Palavras-chave: Francesco Geminiani. Música na Inglaterra. Guida Armonica. The Harmonical Miscellany.

Harmony According to Francesco Geminiani (1687-1762): An Overview on the *Guida Armonica* (1756/8) and *The Harmonical Miscellany* (1758)

Abstract: Although the study of early music has been thoroughly explored in both the concert hall and in academic research during the last century, many composers and, naturally, their works still lack due attention by musicologists. Such is the case of the Italian Francesco Geminiani (1687-1762), whose life and work have been so little studied by historical musicologists, and his theoretical work, *Guida Armonica* (1756/8) and *The Harmonical Miscellany* (1758), are practically unknown to the modern reader. Therefore, th present article attempts to conduct a study of these treatises, serving as a starting point to a deeper study worthy of these documents. We intend to expose the editorial errors and the historical context of both works so that we may recognize Geminiani's devotion to the didactics of harmony, as well as the various critics–both positive and negative–received before, during, and after attempts to publish the treatises studied.

Keywords: Francesco Geminiani; music in England; Guida Armonica; The Harmonical Miscellany.

HELD, Marcus. Harmonia segundo Francesco Geminiani (1687-1762): um olhar sobre os tratados Guida Armonica (1756/8) e The Harmonical Miscellany (1758). *Opus*, v. 23, n. 2, p. 155-178, ago. 2017. http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2307

Este trabalho foi financiado pela FAPESP – Fundação de apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo n° 2015/06668-9). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a opinião da FAPESP.

Submetido em 14/04/2017, aprovado em 17/06/2017.

A partir do ano de 1748, o compositor, violinista e autor italiano Francesco Geminiani (1687-1762), que, desde 1714, radicara-se em Londres – transformando definitivamente o cenário musical inglês –, deu início a uma longa e duradoura produção teórica, somando-se, ao final de sua vida, em um total de sete obras: *Rules for Playing in a True Taste* (1748), *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749), *The Art of Playing on the Violin* (1751), *The Art of Accompaniament* (1756/7), *Guida Armonica* (1756/8), *The Harmonical Miscellany* (1758) e *The Art of Playing the Guitar or Cittra* (1760). Tratados lembrados atualmente por sua extrema brevidade textual (CARERI, 1993: 161), todos se comunicam e compartilham da discussão de preceitos como Gosto e seus resultantes, como Estilo e Juízo, em consonância com as demais correntes de pensamento setecentistas; unidos, ilustram a música instrumental em voga na Inglaterra ao longo do século XVIII. Geralmente, suas obras teóricas consistem de um prefácio seguido de diversos exemplos musicais descritos sucintamente.

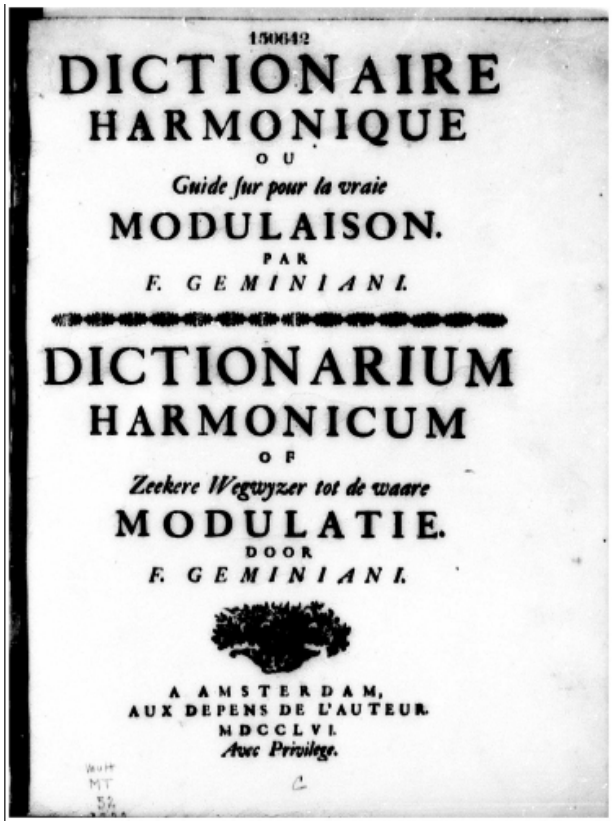
O presente artigo abordará individual e cuidadosamente os tratados de Geminiani que se dedicam, sob um ponto de vista prático, ao estudo e ao ensino da Harmonia e da Composição: *Guida Armonica* (1756/8) e *The Harmonical Miscellany* (1758). Por serem praticamente desconhecidos do leitor atual, ressaltaremos aspectos históricos, estilísticos e editoriais referentes a essas obras a partir de fontes primárias, fornecendo, portanto, o contexto e o conteúdo de cada uma à luz da literatura setecentista, bem como a recepção obtida pelo público e a contribuição fornecida por elas ao leitor do século XVIII.

Guida Armonica (1756/8)

O tratado intitulado *Guida Armonica o Dizionario Armonico Being a Sure Guide to Harmony and Modulation In which are Exhibited The Various Combinations of Sounds, Consonant and Dissonant, Progressions of Harmony, Ligatures and Cadences, Real and Deceptive*, op. 10 ("*Guida Armonica* ou Dicionário Harmônico que consiste em um guia seguro para a harmonia e a modulação, em que são exibidas as várias combinações de sons, consonantes e dissonantes, progressões harmônicas, suspensões e cadências, reais ou de engano") é a obra mais original e, ao mesmo tempo, a mais controversa de Geminiani. É aceito, atualmente, que a obra tenha sido publicada pela primeira vez em Amsterdã, Holanda, no ano de 1756 (RASCH, 2016a: 3), em edição bilíngue (francês-holandês), sob o título *Dictionaire Harmonique*/*Dictionarium Harmonicum* (Fig. 1), seguida pela edição inglesa poucos meses mais tarde, no mesmo ano – aqui referenciada como *Guida Armonica*, simplesmente.

A história em volta da publicação dessa obra que, ainda no século XVIII, foi amplamente comentada pela crítica e pelo público em geral, sobretudo pelo leitor inglês – referenciando-na habitualmente como *Harmonical Guide* ou *Harmonical Dictionary* –, tem sido, no entanto, tema de discussões, em decorrência das disparidades entre as fontes primárias sobre tal tópico. Ao conferi-las, pode-se notar que o período de elaboração da *Guida Armonica* distancia-se muito de sua efetiva edição, tendo seu primeiro registro, provavelmente, em 1740. De fato, entre os dias 22 e 26 de abril daquele ano, o *Dublin Newsletter* anunciou a seguinte proposta de publicação e recolhida de assinaturas – esta última também a ser administrada pelo próprio autor da obra:

O Guia Harmônico, contendo as verdadeiras bases da composição harmônica dispostas em um método inteiramente novo sobre uma fundação tão fácil e natural que permitirá uma pessoa absolutamente inexperiente em música escrever, com prazer, a mais perfeita harmonia com uma variedade infinita. Todo o segredo da composição harmônica é, aqui, desvendado. A natureza das diversas transições entre uma consonância para [uma] dissonância e vice-versa, com a formação de todos os tipos de cadências como praticados pelos grandes Mestres, é ensinada e explicada. O todo é conduzido sobre tais princípios simples e óbvios de modo a levar [os leitores] à demonstração à primeira vista, bem como oferecê-los [os princípios] com facilidade à capacidade mais medíocre. Assinaturas retiradas ao Bacon's Coffee House na Essex Street pelo Sr. Francis Geminiani e pelo Sr. Manwaring na Corelli's Head em College Green [1] (DUBLIN NEWSLETTER, 1740 apud CARERI, 1993: 31, tradução nossa).


150642

DICTIONAIRE
HARMONIQUE
OU
Guide sur pour la vraie
MODULAISON.
PAR
F. GEMINIANI.

DICTIONARIUM
HARMONICUM
OF
Zeekere Wegwyzer tot de waare
MODULATIE.
DOOR
F. GEMINIANI.

A AMSTERDAM,
AUX DEPENS DE L'AUTEUR.
MDCCLVI.
Avec Privilege.

Fig. 1: Frontispício do *Dictionaire Harmonique/Dictionarium Harmonicum* (Amsterdã, 1756).

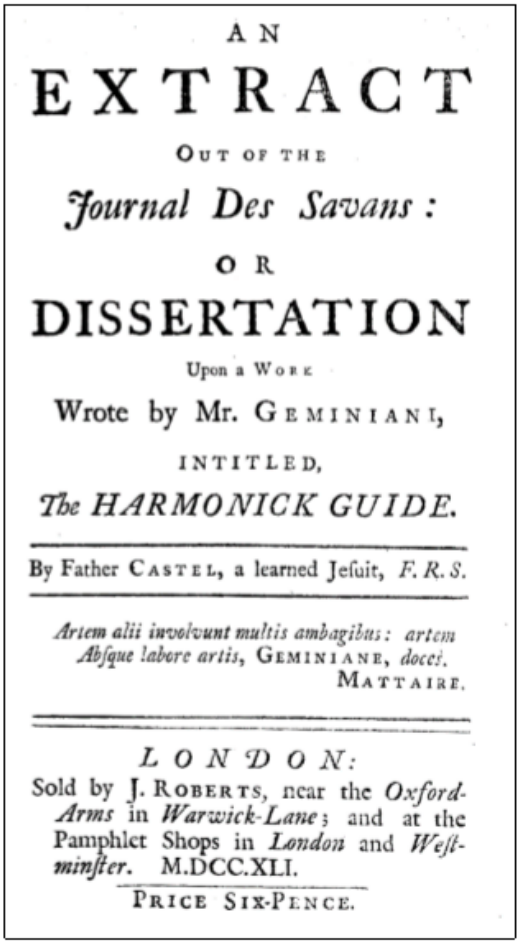
[1] "The Harmonical Guide, containing the true grounds of harmonical composition laid down in a method entirely new upon so easy and natural a foundation as to enable a person absolutely unskilled in Musick to write at pleasure, the most perfect harmony with an infinite variety. The whole secret of Harmonical composition is herein unveiled; the nature of the several transitions from Concord to Discord and a contra with the forming of all sorts of cadences as practised by the great Masters is taught and explained. The whole conducted upon such plain and obvious principles as carry the face of demonstration at the first view and offer themselves with facility to the meanest capacity. Subscriptions taken at Bacon's Coffee House in Essex Street by Mr. Francis [sic] Geminiani and by Mr. Manwaring at Corelli's Head on College Green" (DUBLIN NEWSLETTER, 1740 apud CARERI, 1993: 31).

Thomas Bacon (c. 1700-1768), além de proprietário do estabelecimento referenciado acima – Bacon's Coffee –, foi um editor e vendedor bastante ativo no século XVIII, além de, possivelmente, ter sido aluno de Geminiani na década de 1730. William Manwaring (falecido em 1763), semelhantemente, foi dono de uma loja de artigos musicais na Corelli's Head, bem como um dos editores musicais mais importantes de Dublin em meados do mesmo século (RASCH, 2016a: 5). Como se pode observar, o autor tinha consigo grandes nomes da cena editorial irlandesa em sua primeira tentativa de publicação de sua *Guida Armonica* que, por não atingir o número mínimo de assinaturas, não fora levada adiante.

É sabido que, no fim de 1740, Geminiani saiu de Dublin rumo a Paris (RASCH, 2016a: 5). Desconhece-se, no entanto, se, antes de chegar à capital francesa, o tratadista tenha passado por Londres. Em todo caso, não há indícios de uma tentativa de publicação na capital britânica naquele ano. Ao que parece, o autor levou consigo uma cópia do tratado e, no dia 1° de abril de 1741, o *Mercure de France* anunciou a venda de assinaturas para uma edição francesa, denominada *Guide Harmonique*, provavelmente com texto traduzido para o francês pelo próprio Geminiani.

Em agosto do mesmo ano, foi publicada uma crítica longa e positiva sobre o tratado no periódico *Memoires pour l'Histoire des Sciences et des Beaux Arts*, conhecido também como *Journal de Trévoux*. Embora, aparentemente, seja de um autor anônimo, o mesmo texto foi publicado em Londres ainda em 1741, sob o título *An Extract out of the Journal des Savans: or Dissertation upon a Work Wrote by Mr. Geminiani, Intitled, The Harmonick Guide* ("Extrato retirado do *Journal des Savans*, ou dissertação sobre uma obra escrita pelo Sr. Geminiani, intitulada *O Guia Harmônico*") (Fig. 2).

Como se observa, o texto é agora assinado pelo *Father Castel, a learned Jesuit*. Trata-se, pois, do jesuíta, matemático e filósofo francês Louis-Bertrand Castel (1688-1757), provavelmente o autor da crítica publicada em Paris poucos meses antes desta. Tal artigo foi escrito após Castel ter acesso ao manuscrito da obra e, além de descrevê-la minuciosamente, assemelha-se a uma ode ao autor e ao tratado, dado o grande número de elogios tecidos a Geminiani e à sua ideia – e êxito – de condensar a teoria harmônica em poucas páginas. Em 30 de setembro de 1741, o *Mercure de France* publicou mais um anúncio elogioso para a recolhida de assinaturas para edição da *Guida Armonica*. Além de determinar seu prazo até o primeiro dia de novembro daquele ano, a notícia cita a crítica publicada em Paris, supostamente por Castel. Tanto nessa quanto na publicada em Londres, consta a informação de que a obra está programada para o ano de 1742. Àquela altura, o título difere-se um tanto da versão a ser publicada posteriormente, uma vez que o crítico refere-se à obra como *The Harmonick Guide: or, A Simple and Sensible Combination of all the Relations Sounds May Have Among Themselves. A Work by the Help of Which Every One Will Be Able, Even Without Any Knowledge of Musick, and yet Without Deviating from the Rules of Composing, at Any Time, and in an Instant, to Compose in the Most Exact and Most Harmonick Manner* ("O Guia Harmônico, ou uma combinação simples e sensível de todas as relações que os sons podem ter entre si. Uma obra que qualquer pessoa, com seu auxílio, poderá, mesmo sem qualquer conhecimento de música, e, ainda, sem desviar das regras da composição, compor, a qualquer hora e a qualquer instante, da maneira mais exata e mais harmônica"), e afirma que esse é o título de uma obra que Geminiani propõe a oferecer ao público, por assinatura, no primeiro dia de abril de 1742 (CASTEL, 1741: 1).



AN
EXTRACT
OUT OF THE
Journal Des Savans:
OR
DISSERTATION
Upon a WORK
Wrote by Mr. GEMINIANI,
INTITLED,
The HARMONICK GUIDE.

By Father CASTEL, a learned Jesuit, *F. R. S.*

Artem alii involvunt multis ambagibus: artem Absque labore artis, GEMINIANE, *docet.*
MATTAIRE.

LONDON:
Sold by J. ROBERTS, near the *Oxford-Arms* in *Warwick-Lane*; and at the Pamphlet Shops in *London* and *Westminster*. M.DCC.XLI.
PRICE SIX-PENCE.

Fig. 2: Frontispício de *An Extract out of the Journal des Savans: or Dissertation upon a Work Wrote by Mr. Geminiani, Intitled, The Harmonick Guide* (1741).

O ano de 1742 foi, de fato, muito confundido com a data da efetiva publicação da *Guida Armonica.* Os historiadores e críticos setecentistas ingleses Charles Burney (1726-1814), em *A General History of Music* (1776-1789), e John Hawkins (1719-1789), em *A General History of the Science and Practice of Music* (1776), concordam, embora equivocadamente, com essa data. O primeiro afirma:

> Sua obra há muito tempo prometida, com o título de *Guida Armonica*, publicada em 1742, apareceu tarde demais, pois, embora haja diversas combinações, modulações e cadências que abririam a mente e enriqueceriam a memória de um jovem estudante de harmonia, ele [Geminiani] prometeu além da medida [...][2] (BURNEY, 2010, v. 4: 642, tradução nossa).

[2] "His long-promised work, with the title of *Guida Armonica*, published in 1742, appeared too late; for though there are many combinations, modulations and cadences, that would open the mind and enrich the memory of a young student in harmony, he promised too much [...]" (BURNEY, 2010, v. 4: 642).

John Hawkins, por sua vez, confirma que a obra tardou muito a ser publicada, assim como Burney na referência acima. Isso mostra que ele, possivelmente, esteve ciente dos diversos anúncios editoriais em circulação desde 1740:

> Em uma total persuasão das vantagens que devem resultar para a música do estudo da variedade, ele [Geminiani] compilou um código harmônico, consistindo de um grande número de passagens compostas por ele mesmo, conectadas e referentes a outras em uma série quase infinita. Publicou propostas para editá-lo com o título Guida Armonica, mas não foi antes de muitos anos que essa [obra] apareceu ao mundo [...]. No mês de abril, 1742, veio à tona sua obra tão aguardada, com o título 'Guida Armonica o Dizionario Armonico' [...][3] (HAWKINS, 2011, v. 5: 390, tradução nossa).

Assim, além de todas as fontes acima apontarem 1742 como o ano da efetiva publicação da *Guida Armonica*, vale frisar que, a julgar pelo fato de a crítica de Castel ter sido publicada em Londres em 1741, pode-se inferir que público britânico já teria, àquela altura, conhecimento de tal obra, o que é corroborado com o fato de Hawkins – que teve acesso ao texto do frei – apontar o mês de abril, assim como Castel, para a edição do tratado, embora ela não tenha sido efetivada.

Outras duas fontes iconográficas também nos apontam a mesma famigerada data de publicação da *Guida Armonica*. Tratam-se, pois, de duas gravuras: uma que, embora devesse ter sido inserida na tão divulgada versão parisiense, acabou sendo anexada à edição dos concertos op. 7 (1748); a outra foi agregada tanto aos concertos sobre as sonatas op. 4 (1743), de Geminiani, quanto ao *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* ("Tratado sobre o bom gosto na arte da música") (1749). A primeira (Fig. 3), produzida em Paris no ano de 1741, como se observa na própria imagem, tinha como destino agregar a edição francesa – então intitulada *Guide Harmonique* – com publicação agendada para o primeiro dia de abril do ano seguinte que, como sabemos, não sucedeu. No entanto, vale notar que tal gravura de Michel Aubert (1700-1757) sobre o desenho de Edme Bouchardon (1698-1762) possui uma anotação em seu rodapé: *Pour un Traité de Musique du Geminiani* ("Para um tratado musical de Geminiani"). Além disso, algumas cópias da edição inglesa de 1756, mas nenhuma da edição holandesa do mesmo ano, foram publicadas com essa mesma iconografia com o seguinte mote em latim adicionado: *Compono quae mox depromere possim* ("Componho aquilo que em breve poderei [compor]") (RASCH, 2016a: 11). Nela, observa-se claramente a alusão à *Guida Armonica*.

[3] "In a full persuasion of the advantages that must result to music from the study of variety, he compiled an harmonical code, consisting of a great number of passages composed by himself, connected with and referring to others in a series almost infinite; and published proposals for printing it, with the title Guida Armonica, but it was not till several years after that it appeared in the world […]. In the month of April, 1742, came forth his long expected work, with the title of 'Guida Armonica o Dizionario Armonico' [...]"(HAWKINS, 2011, v. 5: 391).



Fig. 3: Aubert, gravura sobre um desenho de Edme Bouchardon destinada à edição francesa, *Guide Harmonique* (Paris, 1741), e anexada aos concertos op. 7.

Ao observarmos atentamente a segunda gravura em questão (Fig. 4) – desta vez de Simon-François Ravenet (1706-1774), de 1742, sobre outro desenho de Bouchardon –, também notaremos com clareza a menção à *Guida Armonica*. Pode-se inferir, portanto, que as datações destas últimas imagens teriam induzido muitos leitores a concluírem que tal obra viera a público nesse mesmo ano, o que pode justificar tantas disparidades nas fontes referenciadas.



Fig. 4: Ravenet, detalhe da gravura sobre um desenho de Edme Bouchardon, presente em *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749).

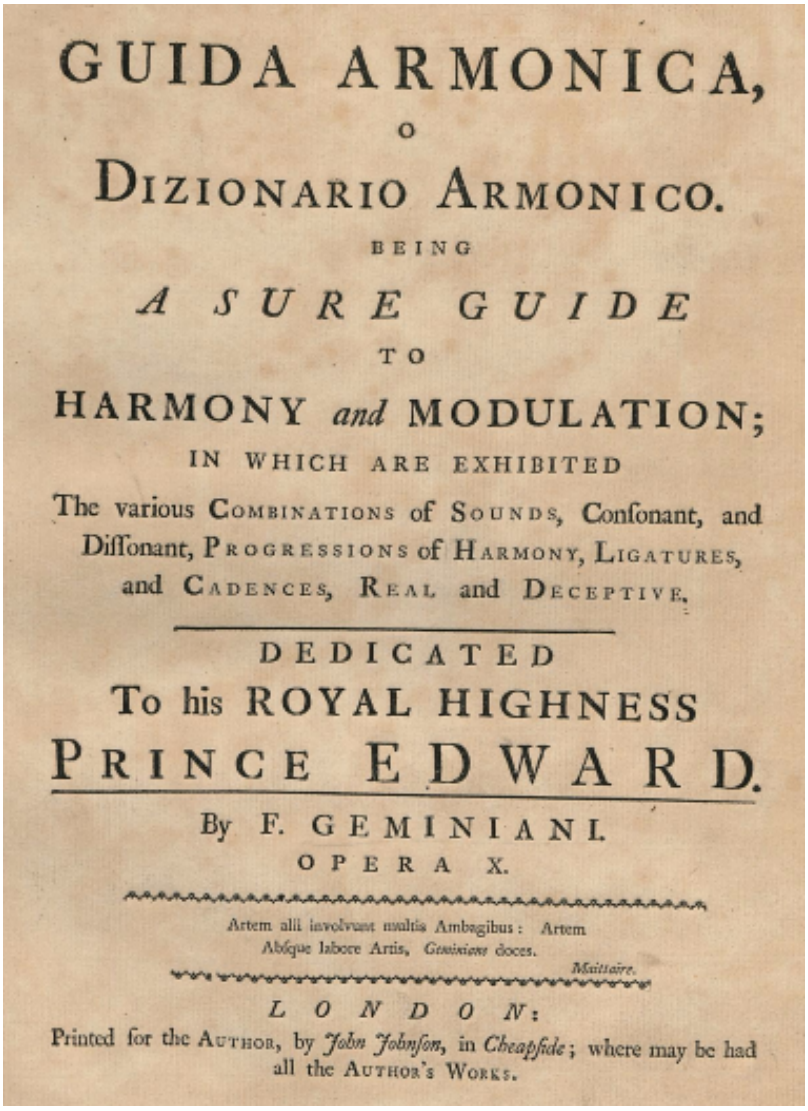
Compilamos, dessa forma, diversas fontes primárias que apontam que a publicação da *Guida Armonica* seria – ou teria sido – efetivada em 1742. O que se sabe atualmente, como também apontam os periódicos setecentistas, é que ocorreria apenas em 1756 em Amsterdã e, poucos meses mais tarde, em Londres. O jornal holandês *Amsterdamsche Courantm*, por exemplo, anunciou, no dia 12 de fevereiro daquele ano, que, "para seus respectivos assinantes, o *Dictionarium Harmonicum*, do sr. F. Geminiani, será entregue e, em seguida, poderá ser obtido na *Boekopers J. Covens Junior*, na *Vygendam*, e na *A. Olofsen*, na *Gravestraet*, f 14' t Exemplaer"[4] (AMSTERDAMSCHE COURANTM, 1756 apud RASCH, 2015: 32, tradução nossa). Analogamente, os boletins ingleses *Whitehall Evening Post, or London Intelligencer* – no dia 17 de abril – e *London Evening Post* – no dia 20 do mesmo mês – anunciaram:

> Foi publicada, neste dia, a Guida Armonica ou Dicionário Harmônico que consiste em um guia seguro para a harmonia e a modulação, em que são exibidas as várias combinações de sons, consonantes e dissonantes, progressões harmônicas, suspensões e cadências, reais ou de engano, por F. Geminiani, vendido nos aposentos do autor na Grange Inn, rua Carey, bem como em todas as lojas de artigos musicais em Londres e Westminster[5] (WHITEHALL EVENING POST, OR LONDON INTELLIGENCER, 1756; LONDON EVENING POST, 1756 apud RASCH, 2015: 32, tradução nossa).

[4] "[...] voor de respective inteekenaers het Dictionarium Harmonicum, van Sr. F. Geminiani, zal afgeleverd werden, em zyn vervolgens te bekomen by de Boekverkopers J. Covens Junior op den Vygendam em A. Olofsen in de Gravestraet, a f 14' t Exemplaer" (AMSTERDAMSCHE COURANTM, 1756 apud RASCH, 2015: 32).

[5] "This Day was publish'd, Guida Armonica o Dizionario Armonico: Being a Sure Guide to Harmony and Modulation; in which are exhibited, the various Combinations of Sounds consonant and dissonant, Progressions of Harmony, Ligatures and Cadences, real and deceptive. By F. Geminiani. To be sold at the Author's Lodgings at Grange-Inn, in Carey-street, near Lincoln's-Inn Fields; and at all the Musick Shops in London and Westminster" (WHITEHALL EVENING POST, OR LONDON INTELLIGENCER, 1756; LONDON EVENING POST, 1756 apud RASCH, 2015: 32).

Vale apontar que o título mencionado na citação acima – como também exposto em outro anúncio posterior do *Gazetteer and London Daily Advertiser*, datado de 20 de maio de 1756 (RASCH, 2015: 32) – difere-se daquele divulgado na crítica de Castel, de quinze anos antes. O novo título condiz exatamente com aquele presente no frontispício da obra publicada (Fig. 5).



GUIDA ARMONICA,

O

DIZIONARIO ARMONICO.

BEING

A SURE GUIDE

TO

HARMONY *and* MODULATION;

IN WHICH ARE EXHIBITED

The various COMBINATIONS of SOUNDS, Conſonant, and Diſſonant, PROGRESSIONS of HARMONY, LIGATURES, and CADENCES, REAL and DECEPTIVE.

DEDICATED

To his ROYAL HIGHNESS

PRINCE EDWARD.

By F. GEMINIANI.

OPERA X.

Artem alii involvunt multis Ambagibus: Artem
Abſque labore Artis, *Geminiani* docet.

Maittaire.

LONDON:

Printed for the AUTHOR, by *John Johnſon*, in *Cheapſide*; where may be had all the AUTHOR's WORKS.

Fig. 5: Frontispício da *Guida Armonica* (Londres, 1756).

Ao que parece, a *Guida Armonica*, de Francesco Geminiani, tardou tanto tempo – mais de uma década – para ser publicada em decorrência de diversos fatores, como pode ser conferido nas palavras de William Hayes (1708-1777), um crítico razoavelmente severo para com essa obra. Em *Remarks on Mr Avison's Essay on Musical Expression*, ele aponta:

> Por que, então, este forte clamor, de [Geminiani] ter sido desprezado e negligenciado? Não é evidentemente claro que *ele* é mais culpado que o *público* e, consequentemente, que essa sugestão é infundada e sem bases? O único exemplo, ou sombra de um, em minha memória, que poderia ocasionar a menor pretensão de tamanha reflexão sobre o público foi a assinatura de sua

> Guida Armonica não inteirar a satisfação [geral]: **e quais são as razões para isso? Em primeiro lugar, o preço era exorbitante; em segundo, ninguém confiava em depositar o dinheiro antecipadamente, em decorrência da opinião que o mundo cogita sobre sua honestidade moral; por último, de sua promessa ser maior que o que poderia ser esperado, ou talvez interpretado, isto é, de tornar qualquer homem um compositor, ou, pelo menos, [capaz de] escrever boa harmonia, no tempo de um mês** [6] (HAYES, 1753: 120-121; grifo e tradução nossos).

Naturalmente, chama atenção o fato de William Hayes duvidar, deliberadamente, do caráter do tratadista, sugerindo que sua "honestidade moral" era questionada por muitos. Apesar de ele não ter sido o único a apontar tal questão (cf. BURNEY, 2010, v. 4: 645), não nos aprofundaremos nesse tópico. Fato é que, além de o público não confiar, supostamente, em depositar a citada quantia elevada com a devida antecedência, mostra-se mais relevante que nos debrucemos e investiguemos a última questão elencada por Hayes, que diz respeito exatamente à proposta e à estrutura da obra em si, que, segundo o crítico, eram questões importantes para a *Guida Armonica* não ter sido publicada até então.

No frontispício da edição britânica de 1756, lê-se a primeira citação em latim de toda a obra teórica de Geminiani, de autoria de Michel Maittaire (1668-1747), um estudioso francês que, assim como o tratadista, viveu a maior parte de sua vida na Inglaterra, especialmente em Londres: "Artem alii involvunt multis Ambagibus: Artem Absque labore Artis, Geminiane, doces" (GEMINIANI, 1756a: front.) Em língua portuguesa, a sentença pode ser lida como "Outros envolveram a Arte em diversas ambiguidades: tu, Geminiani, ensinas Arte sem os percalços da Arte". Como ficará claro adiante, essa citação – que teria integrado a versão francesa de 1741 (RASCH, 2016a: 26) – sintetiza, de modo geral, o propósito da *Guida Armonica*.

O autor inicia o prefácio queixando-se do tamanho esquecimento em que o estudo da harmonia e, naturalmente, da modulação, se encontrava naquele período. Ele explica:

> [A] MODULAÇÃO é universalmente conhecida por ser um dos ramos mais importantes da ciência da música, a quem deve algumas de suas maiores belezas, bem como algumas de suas principais forças. No entanto, nenhum ramo dessa ciência tem sido tão negligenciado, de modo que, nos vários volumes já escritos sobre música, muito pouco se falou sobre modulação, enquanto assuntos bem mais simples e mais conhecidos foram tratados com considerável insistência [7] (GEMINIANI, 1756a: 1, tradução nossa).

[6] "Why then this mighty Outcry, of his having been slighted and neglected? Is it not evidently clear, that *He* is more blameable then the *Public*. And consequently these *Inuendo's* are groundless and without *Foundation*? The only instance, or Shadow of one in my Remembrance, that could occasion the least Pretence for such a Reflection on the Public, was the subscription to his Guida armonica not filling to his Satisfaction: And what are the Reasons for it? In the first Place, the Price was exorbitant; in the next, that no one cared to deposit the Money, beforhand, From the Opinion the World entertains of his m-l H-y, and lastly, from his promising more than could be expected, or perhaps performed; namely, to make any Man a Composer, at least to write good Harmony, in a Month's Time" (HAYES, 1753: 120-121).

[7] "MODULATION is universally acknowledged to be one of the most important Branches of the Science of Musick, and to which it owes some of its greatest Beauties and principal Powers; and yet no Branch of that

Mais adiante, o autor deixará claro que ele próprio tem testemunhado, ao longo de seus muitos anos radicado em solo britânico, o empobrecimento dessa ciência. Ele afirma:

> As regras para a modulação, apreendidas por muitos nesses quarenta anos, são extremamente limitadas e deficientes e, por desprezarem a parte mais importante desta ciência, reduziram-na a seus limites mais estreitos, tornando-as extremamente pobres, insípidas e estéreis. [...] Contudo, são poucos os compositores, mesmo os da mais elevada classe, a respeito dos quais se pode dizer que tenham produzido algo novo em relação à melodia, à harmonia e à modulação[8] (GEMINIANI, 1756a: 1, tradução nossa).

Finalmente, o tratadista, a fim de investigar e entender o porquê desse fenômeno, indaga: "A que se deve isso senão a essas regras imperfeitas e deficientes que, em vez de instruírem os estudantes de harmonia, os induzem ao erro; em vez de amparar, aperfeiçoar e exaltar o engenho natural, restrigem-no e desvalorizam-no?"[9] (GEMINIANI, 1756a: 1, tradução nossa).

Geminiani segue o texto com críticas sobre o ensino e a aplicação das regras da harmonia, e deixa claro que o presente tratado enfatiza a aplicação de seus ensinamentos na música instrumental: "Os compositores antigos, porém, entendiam perfeitamente a arte da modulação, como é evidente em suas obras. Deve-se, contudo, admitir que seus métodos para modular não eram totalmente adequados à música instrumental"[10] (GEMINIANI, 1756a: 1, tradução nossa). Nesse momento, o autor utilizar-se-á, retoricamente, da citação de autoridades a fim de endossar seus argumentos e demonstrar que, em meados do século XVIII, ele as teria superado, ou, em outras palavras, emulado:

> *B Lulli, A. Corelli* e *F. Bononcini* foram os primeiros aperfeiçoadores da música instrumental e possuíam engenho e habilidades naturais o bastante para extrair dos antigos a variedade de modulação que julgavam suficiente para tornar suas composições encantadoras e espirituosas**. No entanto, enganam-se enormemente aqueles que imaginam que os vastos fundamentos da harmonia universal podem ser estabelecidos pela modulação limitada e restrita desses autores. Se eles tivessem introduzido mais da essência da antiga modulação em suas composições, teriam proporcionado a elas maior variedade e, consequentemente, elas**

Science hath been more neglected. So that in the many Volumes which have been written upon the Subject of Musick, very little hath been said of Modulation; while Matters very well known, and of much less Importance have been largely insisted on" (GEMINIANI, 1756a: 1).

[8] "The Rules for Modulation, which have been received by many within these Forty years, are extremely short and defective; and, by leaving out the greatest Part of the Science, have reduced it within the narrowest Limits; and render'd it poor, jejune, and steril, to the last Degree [...]. Yet there are but few modern Composers, even of a much higher Class, who can be truly said to have produced any thing new with respect to Melody, Harmony, and Modulation" (GEMINIANI, 1756a: 1).

[9] "What can this be owing to, but imperfect and defective Rules ? Which instead of guiding the Students of Harmony, mislead them; instead of assisting, improving, and exalting natural Genius, confine and depress it" (GEMINIANI, 1756a: 1).

[10] "The ancient Composers however, perfectly understood the Art of Modulation, as is evident from their Works: But it must be confessed, their Method of modulating was not altogether proper for Instrumental Musick" (GEMINIANI, 1756a: 1).

> **teriam se tornado mais aprazíveis**[11] (GEMINIANI, 1756a: 1; grifo e tradução nossos).

Faz-se necessário observar os ponderamentos de Hawkins acerca desse tópico, uma vez que reforçam aquilo que se acaba de ler da pena de Geminiani:

> Ouve-se, frequentemente, [o tratadista] dizer que as cadências no quinto, no terceiro e no sexto [graus] da tonalidade em que ocorre nas obras de Corelli tornaram-se demasiadamente familiares ao ouvido devido às suas frequentes repetições. Além disto, parece que tem sido o estudo de sua vida, pelo uso abundante de intervalos cromáticos, aumentar o número de combinações harmônicas e, à melodia, introduzir uma maior variedade do que se era possível da outra forma[12] (HAWKINS, 2011, v. 5: 389-390, tradução nossa).

Desse modo, pode-se inferir que Geminiani se considera em um patamar mais elevado que o de seus antecessores, inclusive de seu próprio mentor, Arcangelo Corelli. O autor promete, agora, demonstrar como sua música abarca o melhor da tradição anterior à dele, resultando em uma arte sonora mais refinada, elegante, densa e inovadora. Mais que isso, seu plano é ensinar o aprendiz a compor dessa mesma maneira em pouco tempo e sem a menor dificuldade, sob uma abordagem direta, simples e prática.

> Tais considerações, bem como a vantagem que julgo que um sistema de modulação mais justo e detalhado traria para a ciência da música, induziram-me a compilar o presente trabalho: uma obra de grande dificuldade, trabalho de muitos anos, não poucos deles inteiramente a ela dedicados. Fico satisfeito, porém, em acreditar que meu tempo foi bem gasto e meu trabalho, bem empregado. Estou persuadido de que este trabalho será de grande utilidade para os estudantes de harmonia, por expandir suas ideias, e por oferecer-lhes noções corretas e completas de harmonia e de modulação[13] (GEMINIANI, 1756a: 2., tradução nossa).

---

[11] "*B. Lulli, A. Corelli*, and *F. Bononcini*, were the first Improvers of Instrumental Musick; and had Genius and natural Abilities sufficient to draw from the Ancients, such a Variety of Modulation, as they judged sufficient to render their Compositions delightful and spirituous. But they are greatly mistaken who imagine that the vast Foundations of universal Harmony can be established upon the narrow and confined Modulation of those Authors. If those Authors had introduced more of the Substance of the ancient Modulation into their Compositions, they would have had greater Variety in them, and consequently would have been more entertaining" (GEMINIANI, 1756a: 1).

[12] "He has been frequently heard to say, that the cadences in the fifth, the third, and the sixth of the key which occur in the works of Corelli, were rendered too familiar to the ear by the frequent repetition of them: And it seems to have been the study of his life, by a liberal use of the semitonic intervals, to increase the number of harmonic combinations; and into melody to introduce a greater variety than it was otherwise capable of (HAWKINS, 2011, v. 5: 389-390).

[13] "These Considerations, and the Advantage I conceived a more just and extensive System of Modulation, would be to the Science of Musick, induced me to compile the following Work, a Work of no small Difficulty, the Labour of many Years, and not a few of them almost wholly spent therein. I have the Satisfaction however to think my Time well spent and my Labour well bestowed; I am persuaded this Work will be of the greatest

A maior garantia da eficiência fornecida por Geminiani acerca de seu método pode ser encontrada em um comentário curioso na conclusão da obra, logo após a explicação de como o aprendiz deverá utilizar a *Guida Armonica* para seu estudo, afirmando que, "ao observar as instruções [anteriores], é impossível, mesmo para os mais ignorantes, errar. Todavia, o bom efeito da melodia e da harmonia será maior ou menor, de acordo com a escolha das passagens"[14] (GEMINIANI, 1756a: 2, tradução nossa). Ou seja, observa-se que as intenções de Geminiani são claras: expandir os limites estreitos que a harmonia parecia ter naquele tempo, não apenas enriquecendo sua linguagem, mas também oferecendo ao leitor a oportunidade de expandir sua obra com infinitas possibilidades. Para tanto, elabora esse dicionário harmônico e explica seu mecanismo da seguinte maneira:

> QUANDO tivermos escrito o sinal da clave 𝄢 e a marca do tempo 𝄵, tivermos escolhido indiferentemente qualquer uma das cinco notas representadas no começo da primeira página e as tivermos escrito, bem como às figuras, se houver, deveremos observar o número abaixo daquela nota e proceder à página marcada com aquele mesmo número. Ali, encontraremos diversas passagens começando com a mesma nota e com as mesmas cifras sobre ela, ou então sem cifra alguma, se não houver cifra alguma sobre a nota que escolhemos. Devemos escolher qualquer uma dessas passagens e transcrevê-la exatamente com as mesmas cifras, exceto a primeira nota, que, por já estar escrita, deve ser omitida. Quando tivermos transcrito uma dessas passagens, devemos observar o número ao final dela e ir à página marcada com o mesmo número. Ali encontraremos diversas passagens começando com a mesma nota com a qual termina a última passagem escolhida, e com as mesmas cifras sobre ela, ou então sem cifra alguma, caso não haja cifras sobre a última nota da passagem transcrita. Devemos escolher qualquer uma dessas passagens e transcrevê-la assim como antes, omitindo a primeira nota, e assim proceder de passagem em passagem o quanto nos aprouver, terminando sempre com uma passagem com o sinal 𝄐, que é uma cadência final, pois o sinal 𝄑 significa uma cadência indefinida, ou cadência suspensiva. Deve-se, todavia, observar que o sinal 𝄐 não significa que devamos, necessariamente, terminar sempre que escolhermos uma passagem assim sinalizada, pois é possível ainda continuar[15] (GEMINIANI, 1756a: 3, tradução nossa).

Use to the Student of Hatmony, by enlarging their Ideas, and giving them just and compleat Notions of Harmony and Modulation" (GEMINIANI, 1756a: a).

[14] "By observing the foregoing Directions it is impossible for the most Ignorant to err. But the good Effect of the Melody and Harmony will be greater or less, according to the Choice of the Passages" (GEMINIANI, 1756a: 2).

[15] "WHEN you have written the Mark of the Clef 𝄢 and the Mark of the Time 𝄵 and chosen indifferently any one of the five Notes represented in the Beginning of the first Page, and written the same down, and the Figures over it, if any, You are to observe the Number under that Note, and turn to the Page marked with the same Number; there you will find several Passages beginning with the same Note, and with the Figures over it, or without Figures over it, if there be no Figures over the Note you have chosen; choose any one of those Passages, and write it down with the Figures exactly, except the first Note, which must be omitted, being already written. When you turn to the Page marked with the same Number; there you will find several Passages beginning with the same Note with which the last Passage you have written down endeth, and with the same Figures over it, or without Figures over it, if there be no Figures over the last Note of the Passage

Essa maneira de conceber as progressões harmônicas é diversa do que se lê em outras referências setecentistas sobre o assunto, por apresentar a composição musical acessível por meio de um esquema extremamente simples. Ao longo das 34 páginas do guia, são apresentadas 66 passagens – que não possuem mais que cinco notas – com um baixo figurado, possibilitando, segundo o sistema enunciado por Geminiani, mais de 2.200 combinações distintas (CARERI, 1993: 183). Ou seja, ao relacionar as diversas passagens segundo seu gosto e agudeza, o aprendiz teria acesso aos elementos essenciais de sua nova música com um sentido prático. A recepção do público, todavia, não foi positiva: por um lado, criticou-se a construção do método, considerado muito vago; por outro, a obra foi considerada muito confusa. Questionou-se, ainda, a importância excessivamente dedicada à harmonia em detrimento da melodia, uma vez que o autor não forneceu instruções para a elaboração dessa última. Por fim, não foi bem vista a eventual possibilidade de que qualquer amador, com a ajuda desse guia, pudesse compor sem grandes dificuldades.

William Hayes, ainda em *Remarks on Mr Avison's Essay on Musical Expression*, critica tal abordagem, segundo ele, excessivamente prática e mecânica. Além de desconfiar que um estudante comum aprenderia, "no tempo de um mês", a compor, como lemos anteriormente, ele, mesmo deixando claro não ter tido acesso à obra, ressalta:

> Agora, embora essa obra, de acordo com o que ouvi dizer sobre ela, possa oferecer o mais justo [possível] para efetuar aquilo que é pretendido, [deve-se levar em conta que,] de todos os métodos já inventados, entretanto, deve ser consentido – por seus amigos mais próximos – que esse é, em seu melhor, meramente *mecânico*: uma vez que – se estou corretamente informado – ele aponta, por um tipo de índice alfabético, uma progressão de notas e os acompanhamentos harmônicos de cada nota nessa progressão. Esse método, eu admito, poderia habilitar uma pessoa razoavelmente inexperiente a escrever boa harmonia, mas seria tal composição sua própria, ou de Geminiani?[16] (HAYES, 1753: 121-122, tradução nossa).

Charles Burney, nesse mesmo raciocínio, afirma que a *Guida Armonica* "era uma espécie de moinho, em que boa música deveria ser fundada com a menor dificuldade [possível] e sem engenho, como o bom senso e ciência da máquina de Laputa, nas Viagens de Gulliver"[17] (BURNEY, 2010, v. 4: 642, tradução nossa). Em sequência, reforça que "Geminiani, com todas as

---

you have written down; choose any one of those Passages, and write it down as before, omitting the first Note. And thus proceed from Passage to Passage to what Length you please, always finishing with a Passage marked ⌣ being a final Cadence, for the other Mark ⌢ signifies an indefinite Cadence, or Cadence of Suspension. But it is to be observed, that this Mark ⌣ does not mean that you must necessarily end whenever you choose a Passage marked with it, for you may still proceed" (GEMINIANI, 1756a: 3).

[16] "Now although that Work, by the Accounts I have heard of it, might bid the fairest to effect what is pretended, of any Method yet invented, still, it must be allowed by his most sanguine Friends, to be at best merely *Mechanical*: For, (if I am rightly informed,) it points out, by a Kind of Alphabetical Index, a Progression of Notes, and the harmonical Accompaniments to each Note in that Progression. This Method, I grant, might enable a Person quite unskilled, to write good Harmony; but would the Composition be his *own*, or Geminiani's? Or would he be able to walk, out of the Go-Cart and Leading Strings? I firmly believe no more at the Month's End, than he would the very first Day of making the Experiment" (HAYES, 1753: 121-122).

[17] "It was a kind of mill, in which good Music was to be ground with little trouble and no genius; as good sense and science by the Laputan machine, in Gulliver's Travels" (BURNEY, 2010, v. 4: 642).

suas habilidades harmônicas, estava tão circunscrito em sua [própria] invenção que era obrigado a ter recursos de todas as artes da culinária musical, para não dizer charlatanismo, para materiais para publicação"[18] (BURNEY, 2010, v. 4: 644, tradução nossa).

Em uma perspectiva mais direta e sob um ponto de vista prático, o suíço Jean-Adam Serre (1704-1788) dedicou a terceira parte de suas *Observations sur les principes de l'harmonie* (1763) à análise e à elaboração de comentários sobre a *Guida Armonica* de Francesco Geminiani. Na crítica, Serre queixa-se de o autor não haver mencionado o uso da tonalidade maior em seus exercícios, além de listar uma série de incoerências e falhas apontadas por ele ao longo do tratado. Em sua visão, trata-se de uma obra imperfeita em que Geminiani, no entanto, poderá retrabalhar e aperfeiçoar ao longo dos anos.

O historiador John Hawkins, semelhantemente, demonstra-se receoso sobre a real efetividade do conteúdo da *Guida Armonica* e, sobretudo, em relação ao verdadeiro objetivo do autor ao publicar uma obra tão peculiar e controversa:

> A publicação desse livro foi atendida com circunstâncias que pareceram não favorecer sua recepção: alguns suspeitaram que o principal objetivo em vista do autor no tocante à publicação era o de ganhar dinheiro para suprir suas necessidades; muitos foram persuadidos de que o autor, por isso, confessou não menos que ensinar a arte da composição musical para pessoas totalmente ignorantes nesta ciência e, consequentemente, ridicularizou a tentativa. Além disto, foram muito poucos os capazes de compreender os motivos – ou as tendências – da obra[19] (HAWKINS, 2011, v. 5: 391, tradução nossa).

O mesmo historiador, no entanto, está ciente dos caminhos seguidos por Geminiani no estudo da harmonia e, principalmente, dos esforços que o compositor vinha realizando para inovar esse ramo musical. Hawkins, dessa maneira, nos fornece informações valiosas sobre como o tratadista contribuiu para a construção do estilo inglês no século XVIII com sua linguagem original e, de certa forma, inusitada:

> É notável, nas obras de Geminiani, que suas modulações não apenas são originais, mas também que suas harmonias consistem de tais combinações que jamais haviam sido introduzidas à música até seu tempo. Ele não só desconsiderou as regras para a transição de uma tonalidade a outra, em que são estabelecidas por aqueles que têm escrito composições musicais, mas também

[18] "Geminiani, with all his harmonical abilities, was so circumscribed in his invention, that he was obliged to have recourse to all the arts of musical cookery, not to call it quackery, for materials to publish" (BURNEY, 2010, v. 4: 644).

[19] "The publication of this book was attended with circumstances that seemed but little to favour its reception; some suspected that the author's chief in view in the publication of it was the getting money to supply his necessities; many had been made to believe that the author professed by it no less than to teach the art of musical composition to persons totally ignorant of the science, and of consequence ridiculed the attempt; and there were very few that were able to comprehend the motives to, or the tendency of, the work" (HAWKINS, 2011, v. 5: 391).

> as desaprovou, como sendo uma limitação desnecessária aos poderes da invenção[20] (HAWKINS, 2011, v. 5: 389-390, tradução nossa).

Nota-se, portanto, as contribuições que a *Guida Armonica* pôde oferecer ao leitor britânico setecentista, uma vez que fornece uma gama incomensurável de possibilidades harmônicas, o que auxiliaria o estudante – ou mesmo o amador – de composição nos novos caminhos da música em meados do século XVIII. Nesse mesmo raciocínio, o já citado jesuíta, matemático e filósofo francês Louis-Bertrand Castel, em posse do manuscrito, confirmou:

> O livro do Sr. Geminiani é, portanto, uma obra útil: necessária aos próprios mestres, ao guiá-los no ensino de suas artes, uma vez que contém – de modo equivalente – a prática de todas as regras ou, ao menos, uma quantidade deveras superior que qualquer mestre poderia, possivelmente, enunciar, pois encontraremos ali todas as passagens musicais – sejam regulares, sejam da classe das licenças e das exceções – que podem ser, ou já tenham sido, empregadas pelos grandes mestres. Tê-las-emos, além disso, atendidas com guias e referências que servirão para vinculá-las e colocá-las juntas novamente, de todas as maneiras possíveis que elas podem ser conectadas e reunidas[21] (CASTEL, 1741: 10, tradução nossa).

Como já se observou anteriormente, especialmente pelos dizeres de Hayes, Serre e Hawkins, foram muitas as dúvidas a respeito da real eficácia e rigor da *Guida Armonica*, principalmente em relação à sua aplicabilidade prática. Sobre esse tipo de cogitação, Castel reitera a integridade e eficiência do tratado:

> O autor, ansiando para que concedêssemos nossa máxima atenção à verificação de sua obra, teve o prazer de nos confiar o manuscrito desta, para que pudéssemos proporcionar ao público nossa opinião em forma de um resumo. Estudamos com extremo cuidado e pena em mãos, compondo música de acordo com seu método, e logo constatamos que, em realidade, qualquer pessoa que pode saber como ler e como escrever será, por esse meio, capacitado a compor música verdadeira, boa e melodiosa, mas, acima de tudo,

[20] "It is observable upon the works of Geminiani, that his modulations are not only original, but that his harmonies consist of such combinations as were never introduced into music till his time: The rules of transition from one key to another, which are laid down by those who have written on the composition of music, he not only disregarded, but objected to as an unnecessary restraint on the powers of invention" (HAWKINS, 2011, v. 5: 389-390).

[21] "Mr. Geminiani's book is then a useful work, necessary to Masters themselves, to guide them in the teaching of their art; since it contains in an equivalent manner the practice of all the rules, or at least of a much greater number of them than any Master can possibly give by word of mouth. For you will find there all the musical passages, wheter regular, or of the class of licences and exceptions, that may be, or have already been imployed by the greatest Masters: and you will have them attended with guides and references, that serve to link and clap them together again, in all the manners in which they can be connected and rejoined" (CASTEL, 1741: 10).

> bem-modulada e bem-rimada, com cifras apropriadas, de acordo com as promessas do autor[22] (CASTEL, 1741: 6, tradução nossa).

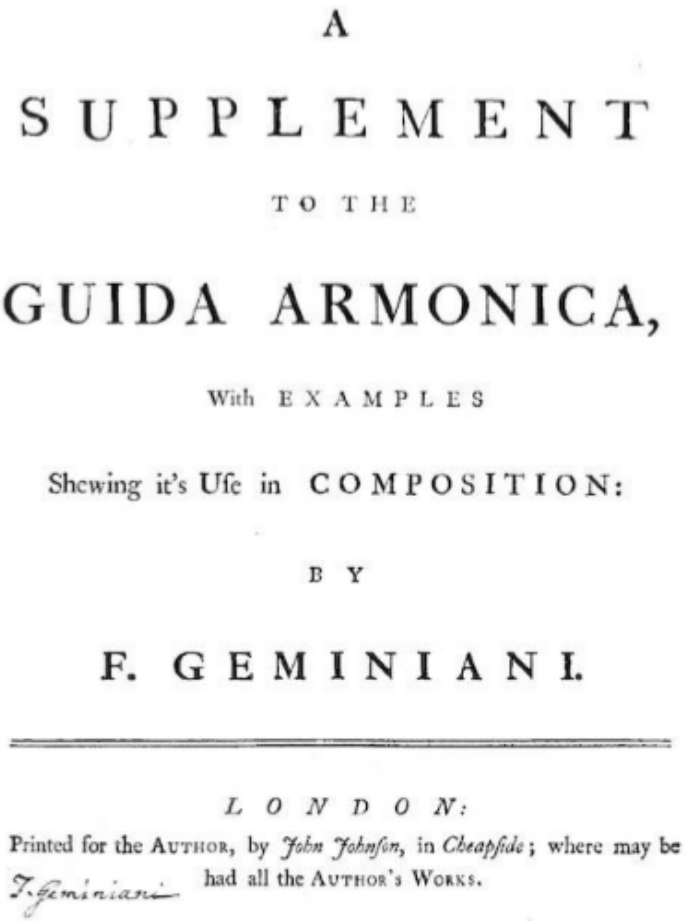
Por fim, ao concluir o artigo sobre as impressões que a *Guida Armonica* causou para Castel, o crítico encerra seu texto frisando – após inúmeros elogios tecidos ao tratadista – quão importante e hercúleo fora o empenho de Geminiani na compilação de seu dicionário harmônico. O jesuíta, assim, deixa claro que esse tratado facilitará em grande medida o ofício do compositor:

> OS COMPOSITORES têm toda essa coleção de pequenas frases, toda essa biblioteca, todo este dicionário e arsenal musical em suas mentes e, quanto maior forem seus estoques, melhores compositores eles serão. Portanto, o livro proposto ao público nada mais é que o repertório completo que a longa prática tem enraizado no intelecto dos compositores e, assim, tanto o mais novato, quanto o mais ignorante em música, deverão ter em suas bibliotecas, em seus bolsos, em suas mãos, diante de seus olhos, sempre que os satisfaçam – e, também, a um custo muito baixo –, toda a estrutura desta ciência, bem como todo o domínio da composição, em que os grandes mestres desta arte têm, ou têm tido, em suas mentes, de modo que se tornou, frequentemente, difícil de se encontrar novamente pela ajuda da memória e que, nada além de grandes despesas e o labor mais obstinado de 20, 30, 40 e [até mesmo] de 50 anos juntos poderiam fazê-los alcançar. Feliz é a nossa era, por ser enriquecida com novas artes e novas ciências todos os dias![23] (CASTEL, 1741: 28-29, tradução nossa).

Apesar dos comentários elogiosos lidos anteriormente, não nos esqueçamos das críticas severas recebidas por estudiosos importantes como Hayes, Burney e Hawkins. Por observações negativas como essas, Geminiani, em 1758, publicou, sob suas próprias despesas, *A Supplement to the Guida Armonica, with Examples Shewing it's Use in Composition* ("Suplemento à *Guida Armonica*, com exemplos mostrando seu uso na composição"), referenciado aqui como *Suplemento* (Fig. 6).

[22] "This author having desired us to bestow our utmost attention upon the examination of his work, with the manuscript whereof he has been pleased to instrust us, that we might give the public our opinion of the same in form of an extract; we have studied it with great care and pen in hand, by composing musick according to his method; and have presently found, that in reality any person that shall know how to read and write, will thereby be inabled to compose true, good, and melodious, but above all well-modulated, and well-timed musick, with proper figures, according to the author's promises" (CASTEL, 1741: 6).

[23] "COMPOSERS have all this collection of small phrases, all this library, all this dictionary and arsenal of musick in their head; and the greater their stock is, the better composers they are. Therefore, the book proposed to the public is nothing but the complete repertory of what a long practice has rooted in the head of composers. And thus the greatest novice, and even the most ignorant man in point of musick, shall have in his library, in his pocket, in his hand, before his eyes, whenever he pleases, and at a very cheap rate too, the whole bulk of science, and all the command of composing, which the greatest Masters in the art have or have had in their head, in a manner that made them oftentimes difficult to be found out again by help of their memory, and which nothing but vast expences, and the most obstinate labour for 20, 30, 40, and 50 years together could make them arrive at. Happy our age indeed! Thus to be inriched with new arts and sciences every day" (CASTEL, 1741: 28-29).



A

SUPPLEMENT

TO THE

GUIDA ARMONICA,

With EXAMPLES

Shewing it's Uſe in COMPOSITION:

BY

F. GEMINIANI.

LONDON:

Printed for the AUTHOR, by *John Johnſon*, in *Cheapſide*; where may be had all the AUTHOR's WORKS.

Fig. 6: Frontispício de *A Supplement to the Guida Armonica* (Londres, 1758).

Nele, o autor destina-se a exemplificar, detalhadamente, ao longo de seis exercícios, como o público deverá utilizar a *Guida Armonica* para sua aprendizagem. Além disso, defende-se:

> Por ter sido frequentemente dito que minha Guida Armonica não foi compreendida por muitos, e que tem sido repreendida por alguns como sendo de pouca utilidade, pelo fato de o baixo estar ali apresentado sem as regras para a composição das outras vozes, resolvi explicar meu projeto mais integralmente, assim como satisfazer aos amantes da arte, instruindo-os sobre como usar este trabalho[24] (GEMINIANI, 1758a: 1, tradução nossa).

Outro ponto ressaltado pelo autor é o reconhecimento de não haver ensinado composição em sua totalidade. De fato, no fim do prefácio da *Guida Armonica*, ele adverte:

[24] "HAVING been told frequently that my Guida Armonica is not commonly understood, and that it has been considered by some as being of little Use, because the Bass is there set down without Rules for composing the other Parts; I have resolv'd to explane my Design more fully, and satisfy the Lovers of the Art, by Instructing them in the Method of making the intended Use of my Work" (GEMINIANI, 1758a: I).

> Não tenho pretensão de que tudo que se refira à combinação geral de sons e à modulação esteja contido neste livro. Declaro que não trato, aqui, da composição em tonalidades maiores e da modulação pela escala ascendente e descendente, ou por imitação. Pretendo publicar esses assuntos em breve, como um suplemento, se minha saúde assim permitir[25] (GEMINIANI, 1756a: 2, tradução nossa).

Mesmo assim, no *Suplemento*, em um tom mais contido que o da *Guida Armonica*, Geminiani reforça tal carência. O autor, todavia, não destinará sua atenção no manejo da tonalidade maior, tampouco nos tipos de modulação citados no texto acima. Argumentará, no entanto, que os exercícios se provariam muito úteis àqueles que desejam aperfeiçoar-se nessa arte:

> Neles, os estudantes da arte da composição perceberão com grande clareza que a boa melodia está implícita na boa harmonia e na boa modulação, e que eles não terão nada a perder para a boa harmonia e para a boa modulação ao se sujeitarem ao esforço de consultar as instruções que acompanham os exemplos, abundantes na *Guida Armonica* [26] (GEMINIANI, 1758a: 2, tradução nossa).

Além disso, para comentários como os de Jean-Adam Serre, lidos anteriormente, de que a *Guida Armonica* não abrange todas as tonalidades e suas relações comuns, o tratadista, no próprio *Suplemento*, divulga:

> Aqueles que desejam aperfeiçoar suas noções de harmonia e combinar o conhecimento do tom maior, ou tonalidade maior, com o do tom menor, ou tonalidade menor, como também adquirir ideias corretas sobre o contraste entre as diversas partes da imitação e outros aspectos particulares, encontrarão grande auxílio no primeiro e no segundo livros da Arte de acompanhar ao cravo, publicados anteriormente por mim[27] (GEMINIANI, 1758a: 1, tradução nossa).

Geminiani, desde a publicação de *Rules of Playing in a True Taste* ("Regras para tocar com verdadeiro gosto"), em 1748, perpetua uma tradição de manuais e guias práticos destinados, em sua maioria, ao músico amador. A *Guida Armonica* e, consequentemente, seu respectivo *Suplemento*, mantêm, portanto, a literatura didascálica consolidada pelos teóricos ingleses ainda no século XVII. Nessa obra, a despeito de todas as críticas negativas colecionadas antes, durante e

[25] "I do not pretend that every thing which regards the general Combination of Sounds, and Modulation are contained in this Book. I declare that the Composition of the Tone Major, and the Modulation by the Scale ascending and descending, and by Imitation are not contained therein. These I intend to print in a short Time, by Way of Supplement thereto, if my Health permit" (GEMINIANI, 1756a: 2).

[26] "By these, Students of the Art of Composition will see with great Evidence, that good Melody is implied in good Harmony, and good Modulation: And that they can never be at Loss for good Harmony and Modulation, if they will be at the Pains to consult the Directions prefixed to the Examples, in which the *Guida Armonica* abounds" (GEMINIANI, 1758a, 1).

[27] "Those who desire to improve their Notions of Harmony, and to join the Knowledge of the Tone Major or sharp Key, to that of the Tone Minor or flat Key; as also to acquire just ideas of the Contrast of the several Parts of Imitation, and other Particular, will find great Assistance from the first and second Books of the Art of Accompanying with the Harpsichord published formerly by me" (GEMINIANI, 1758a: 1).

depois de sua publicação, o autor pôde, com inventividade, esforço e engenhosidade, não apenas condensar a teoria harmônica e do baixo-contínuo sob uma perspectiva essencialmente prática, mas também expandir, por meio de revelar, literalmente, milhares de combinações possíveis entre os acordes, os limites da harmonia que o tratadista tanto se queixou em seus prefácios.

The Harmonical Miscellany (1758)

Pouco depois da publicação de seu *Suplemento à Guida Armonica*, Geminiani, em seu constante empenho e pesquisa no tocante aos estudos da harmonia, deu sequência à edição de sua pequena obra intitulada *The Harmonical Miscellany* ("A Miscelânea Harmônica") (Fig. 7), no mesmo ano de 1758, pela casa editorial de John Johnson, em Londres. Sua edição foi anunciada no dia 14 de outubro pelo periódico *London Chronicle:*

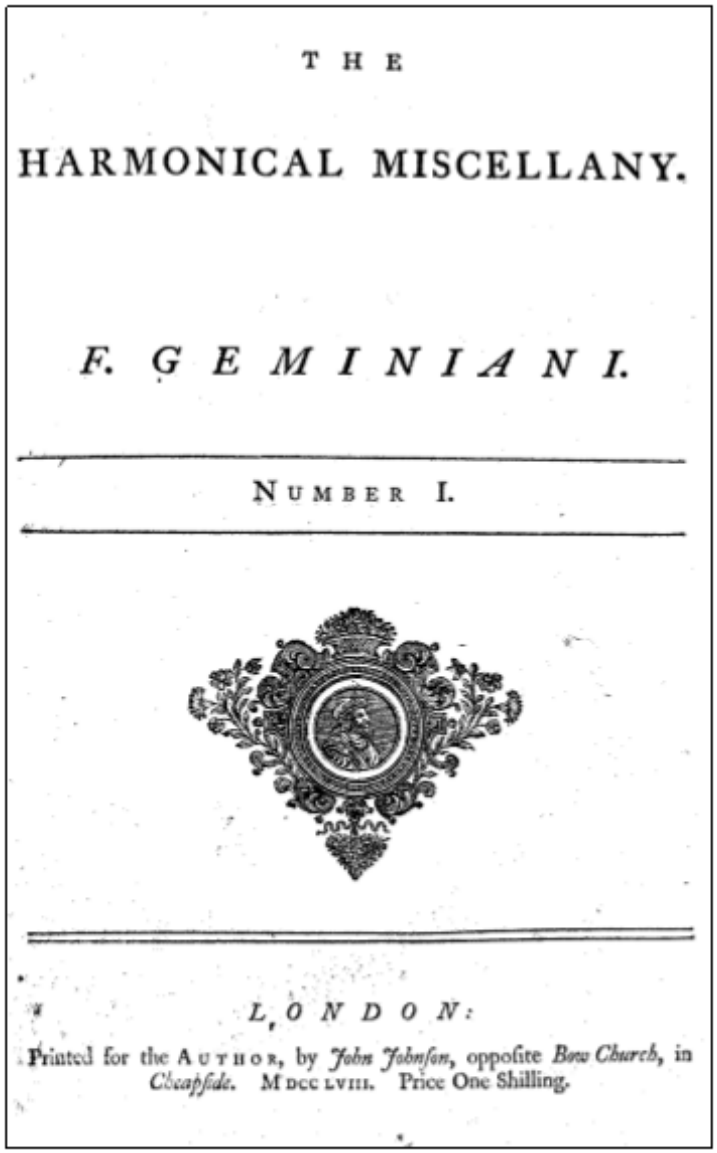
> Neste dia foi publicado, [pelo] preço de um xelim, pelo Sr. Geminiani, o primeiro fascículo da Miscelânia Harmônica, que consiste de diversas peças musicais em diferentes estilos, mui úteis à prática da solmização, bem como àqueles que tocam violino ou cravo, criadas para aperfeiçoar a invenção e o juízo daqueles que estudam composição. Impresso para o autor, por John Johnson, em frente à Bow-Church, em Cheapside[28] (LONDON CHRONICLE, 1758 apud RASCH, 2015: 33, tradução nossa).

Trata-se, pois, de uma obra praticamente desconhecida pela musicologia atual que, no entanto, é digna de leitura, por reforçar preceitos elencados em sua produção teórica anterior. Como tem sido observado ao longo deste artigo, Francesco Geminiani possuiu um compromisso muito grande para com o ensino musical, sobretudo na disciplina de Harmonia. Desde que radicou-se em Londres, isto é, em 1714, tornou-se conhecido tanto como violinista virtuose quanto como professor dedicado; essa faceta, inclusive, intensificou-se a partir de 1748, quando enveredou na escrita de suas obras teóricas. *A Miscelânea Harmônica*, apesar de sua extrema brevidade textual e musical – uma vez que está estruturada em um prefácio seguido de quatro exemplos musicais –, acentua e revela o empenho pedagógico de seu autor. Ele inicia a obra:

> Proponho publicar, de tempo em tempo, diversas peças musicais, compostas em diferentes estilos, como minha fantasia e disposição podem, eventualmente, direcionar. **Fico satisfeito que [tais peças] não desagradarão os amantes da harmonia, visto que serão muito úteis à prática da solmização, bem como àqueles que tocam violino ou cravo e aperfeiçoarão enormemente o gosto e o juízo daqueles que estudam composição**[29] (GEMINIANI, 1758b: 1, grifo e tradução nossos).

[28] "This day was publish'd, Price One Shilling, By Mr. Geminiani, the First Number of the Harmonical Miscellany: Consisting of several Pieces of Musick in diferent Stiles, very useful in the Practice of Solmization, and to those who play on the Violin and Harpsichord, and contrived to improve the Invention and Judgement of those who study Composition. Printed for the Author, by John Johnson, opposite Bow-Church, in Cheapside" (LONDON CHRONICLE, 1758 apud RASCH, 2015: 33).

[29] "I propose to publish, from Time to Time, several Pieces of Musick; composed in different Stiles, as my Fancy and Disposition may happen to direct; and flatter myself that they will not be disagreeable to the Lovers


THE

HARMONICAL MISCELLANY.

F. GEMINIANI.

NUMBER I.

LONDON:

Printed for the AUTHOR, by John Johnson, opposite Bow Church, in Cheapside. MDCCLVIII. Price One Shilling.

Fig. 7: Frontispício de *The Harmonical Miscellany* (primeiro fascículo. Londres, 1758).

Na citação acima, os objetivos de Geminiani são facilmente observados: auxiliar o leitor na prática da solmização, bem como no estudo dos instrumentistas – no caso, violinistas e cravistas. A proposta da publicação é que o aprendiz, por meio da leitura, análise e prática de seus exercícios (Fig. 8), desenvolva suas habilidades musicais. O que surpreende, no entanto, é o tratadista não perder a oportunidade de mencionar a importância do aperfeiçoamento do *gosto* e do *juízo* dos estudantes de música de seu tempo. Além disso, o autor buscou demonstrar, também, a julgar pelo que foi mencionado no prefácio da *Guida Armonica*, lido anteriormente, que dominava por completo a tradição anterior à de seu tempo, de modo que, por emulação, ele estivesse em um patamar mais elevado. Nessa obra, outrossim, ele revela que "o primeiro

of Harmony, as they will be very useful in the Practice of Solmization, and to those who play on the Violin or Harpsichord, and will greatly improve the Taste and Judgment of those who study Composition" (GEMINIANI, 1758b: 1).

número [d'*A Miscelânea Harmônica*] contém catorze composições distintas, a quatro vozes, sobre o mesmo baixo em modo menor, em que são moduladas nos estilos antigo e moderno"[30] (GEMINIANI, 1758b: 1, tradução nossa).

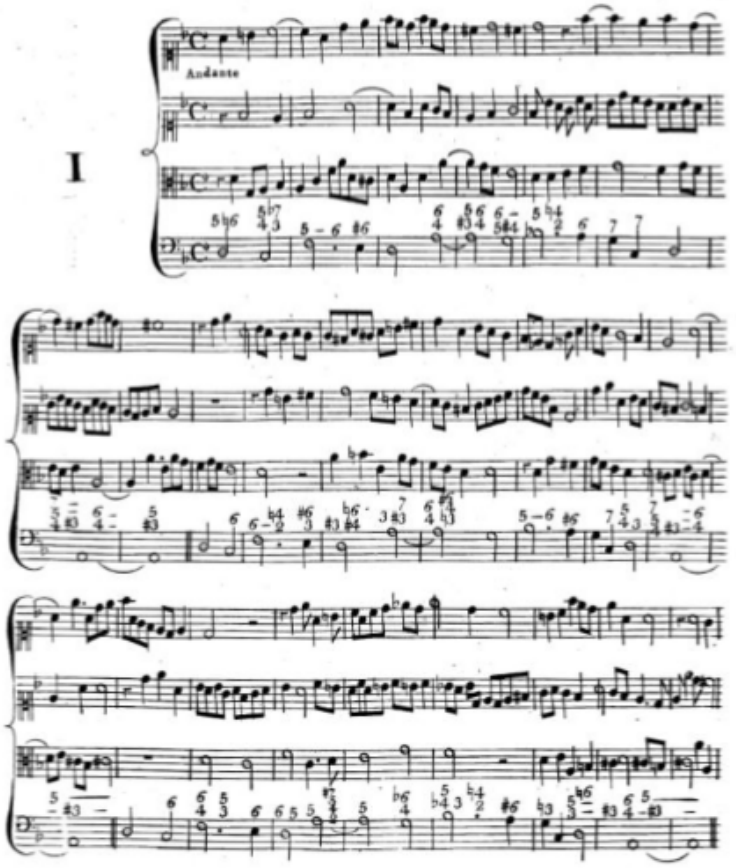


Fig. 8: Geminiani, exemplo 1, *The Harmonical Miscellany* (1758).

Como não se encontra citada nem mesmo nas grandes referências bibliográficas sobre Geminiani, pouco se sabe sobre *A Miscelânea Harmônica*. Entretanto, de acordo com o que o autor menciona em seu prefácio, de que continuará a publicar esse tipo de exercício caso haja aprovação pública (GEMINIANI, 1758b: 1), a obra, aparentemente, foi bem recebida, pois houve o segundo fascículo dessa série pouco tempo depois, ainda em 1758. Nele, o autor completa o número anterior, como se explica nas instruções ao leitor: "Este número contém dezesseis composições distintas, a quatro vozes diferentes, em modo maior, sobre o mesmo baixo, assim como no primeiro fascículo, em que são moduladas nos estilos antigo e moderno"[31] (GEMINIANI, 1758b: 1). Vê-se, portanto, que, de fato, trata-se de obras complementares, visto que esta se refere às tonalidades maiores e a anterior, às tonalidades menores.

[30] "The first Number contains fourteen different Compositions, in four Parts, on the same Bass in the Tone Minor, which are modulated in the ancient and modern Stile" (GEMINIANI, 1758b: 1).
[31] "This Number contains sixteen different Compositions, in four Parts, in the Tone Major, on the same Bass as the first Number, which are Modulated in the Ancient and Modern Stiles" (GEMINIANI, 1758b: 1).

Considerações finais

Ao longo deste artigo, observamos com atenção dois representantes – os tratados *Guida Armonica* (1756/8) e *A Miscelânea Harmônica* (1758) – da obra teórica do violinista, compositor e autor italiano Francesco Geminiani, que, por ter vivido a maior parte de sua vida na Inglaterra, guiou não só a construção do gosto daquele país, mas também a formação musical de gerações posteriores. Vimos que, apesar de seus escritos serem lembrados, atualmente, por apresentarem uma estrutura simples – de um prefácio seguido de exemplos –, seus objetivos abrangem a discussão de preceitos como gosto e juízo, bem como a instrução dos fundamentos da música a seus leitores, sobretudo na disciplina da harmonia.

No caso da *Guida Armonica*, pôde-se notar que, apesar dos diversos percalços editoriais enfrentados pelo autor ao longo do processo de publicação, Geminiani manteve-se confiante de que sua obra contribuiria sobremaneira para a situação dos estudos harmônicos naquela época, não só na Inglaterra, mas também nos países percorridos por ele nesse ínterim – Irlanda, França e Holanda. O tratadista, além de viajar extensamente com seu manuscrito em mãos em suas expedições a Dublin, Paris e Amsterdã, a fim de divulgar às diversas casas editoriais dessas cidades, investiu, também, muitos anos de sua carreira para a elaboração desse dicionário harmônico, como foi possível constatar nas críticas lidas neste artigo. Além disto, é possível inferir que o autor procurou fornecer, com esse documento, uma visão original para essa disciplina, isto é, um novo modo de entendimento, de maneira que as várias críticas negativas recebidas possam ser compreendidas, por se tratar de uma produção tão inédita.

No mesmo ano da publicação do *Suplemento à Guida Armonica* – um outro exemplo do comprometimento e perseverança do tratadista em relação aos seus ideais pedagógicos –, editou-se *A Miscelânea Harmônica*, uma obra tão breve quanto objetiva. Nela, Geminiani propôs a leitura e a análise de pequenos exemplos musicais para o leitor iniciante, de modo que, com esse procedimento, o aprendiz construísse suas bases musicais em relação aos conhecimentos de harmonia e, também, de gosto e de juízo. Pode-se concluir que, para o autor, dever-se-ia consolidar de maneira diligente e adequada as bases estéticas do estudante desde o princípio de seus estudos musicais. Ademais, a julgar pela publicação do segundo fascículo desta obra ainda em 1758, *A Miscelânia Harmônica*, ao que parece, atingiu positivamente seu público-alvo, pois os planos almejados pelo autor – para o lançamento de um segundo fascículo – puderam ser realizados.

Como o próprio Geminiani deixou claro, as disciplinas da Harmonia e da Composição não foram abordadas em suas totalidades – o que por si só seria, naturalmente, inviável –; no entanto, o autor forneceu as ferramentas necessárias para o aprendiz se iniciar nesse ramo de maneira clara e objetiva, e contribuiu para a formação de gerações de músicos profissionais e amadores por meio de sua extensa literatura didascálica dedicada à música instrumental. Finalmente, apesar das duras críticas recebidas por diversos leitores durante o processo de edição das obras aqui estudadas, os apontamentos tecidos ao longo deste artigo nos levam a perceber a importância que o estudo desses tratados possuem para uma compreensão mais clara do pensamento musical do século XVIII, sobretudo na Inglaterra, contribuindo para o aprimoramento da performance da música antiga, bem como para o avanço da investigação musicológica no tocante à compreensão dos princípios estéticos setecentistas.

Referências

BURNEY, Charles. *A General History of Music*. New York: Cambridge University Press, 2010.

CARERI, Enrico. *Francesco Geminiani (1687-1762)*. New York: Oxford University Press, 1993.

CASTEL, Louis-Bertrand. *An Extract out of the Journal des Savans: Or Dissertation upon a Work Wrote by Mr. Geminiani, Intitled, The Harmonic Guide*. London, 1741.

GEMINIANI, Francesco. *Rules for Playing in the True Taste*. London, 1748.

_____. *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. London, 1749.

_____. *The Art of Playing on the Violin*. London, 1751.

_____. *Guida Armonica*. London, 1756a.

_____. *The Art of Accompaniament*. London, 1756b.

_____. *A Supplement to the Guida Armonica*. London, 1758a.

_____. *The Harmonical Miscellany*. London, 1758b.

_____. *The Art of Playing the Guitar or Cittra*. Edinburgh, 1760.

HAWKINS, John. *A General History of the Science and Practice of Music*. New York: Cambridge University Press, 2011.

HAYES, William. *Remarks on Mr Avison's Essay on Musical Expression*. London, 1753.

RASCH, Rudolf. *The Thirty-Three Works of Francesco Geminiani (= My Work on the Internet, Volume Eight), Advertisements*. Utrecht/Holten, 2015. Disponível em: <http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Geminiani/Advertisements.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2017.

_____. *The Thirty-Three Works of Francesco Geminiani (= My Work on the Internet, Volume Eight), Work Twenty-Five: Guida armonica Opus 10 (1756)*. Utrecht/Holten, 2016a. Disponível em: <http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Geminiani/25-Guida-armonica-Opus-10-1756.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2017.

_____. *The Thirty-Three Works of Francesco Geminiani (= My Work on the Internet, Volume Eight), Work Twenty-Eight: The Supplement to the Guida armonica (1758)*. Utrech/Holten, 2016b. Disponível em: <http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Geminiani/28-Supplement-1758.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2017.

Marcus Vinicius Sant'Anna Held Neves é Mestre em Musicologia pela Universidade de São Paulo (USP – Brasil) com período sanduíche na Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC – Barcelona) e com apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Bacharel em Música pela FIAM-FAAM, é violinista atuante na prática da música antiga, tendo se especializado em violino barroco na Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP) com Luis Otavio Santos e na Escola Municipal de Música (Fundação Theatro Municipal de São Paulo) com Juliano Buosi e Nicolau de Figueiredo. Além disso, participou de diversos festivais no Brasil e no exterior, como The Parley of Instruments International Summer School (Universidade de Cambridge, 2013) e La Petite Bande Summer Academy (Itália, 2016). Tem pesquisa voltada ao estudo da formação do gosto musical setecentista na Inglaterra sob a influência de Francesco Geminiani (1687-1762), de quem traduziu, pela primeira vez à língua portuguesa, a integral de sua obra teórica. mvheld@usp.br

DOI 10.20504/opus2017b2308

Ambiguidade métrica no *Presto* da *Sonata para violino solo* BWV 1001 de J. S. Bach: apontamentos para uma performance historicamente informada

Luiz Henrique Fiaminghi
Ricardo Müller
(UDESC, Florianópolis-SC)

Resumo: A tradição interpretativa do séc. XIX consagrou ao *Presto* da *Sonata I a violino solo senza basso,* BWV 1001, de Bach, uma concepção de *moto perpetuo* que enfatiza a virtuosidade, a igualdade e a velocidade da performance, tendo como parâmetro as peças idiomáticas violinísticas de bravura, como *moto perpetuo* de Paganini. Esta concepção afeta diretamente a estrutura métrica da peça e o sentido rítmico a ela associada. Apesar de a fórmula de compasso indicar claramente uma métrica ternária (3/8), a tradição interpretativa herdada do séc. XIX concebe este movimento prioritariamente em uma métrica binária (6/16) em uma interminável sequência de semicolcheias. Exceções à métrica binária ocorrem quando as ligaduras originalmente marcadas duas a duas são respeitadas, o que consequentemente gera na narrativa rítmica um sentido polimétrico exógeno ao ideal estético do séc. XVIII. Além disso, o senso de movimento contínuo e igualdade rítmica presentes em um *moto perpetuo* do séc. XIX nega as preceptivas de um discurso retoricamente regrado que prioriza contrastes produzidos pela articulação de vozes em textura polifônica implícita, oculta na escrita das sequências de semicolcheias. Joel Lester (1999), por sua vez, defende que não há neste movimento preponderância métrica entre binário e ternário, e que qualquer opção de interpretação tomada é incapaz de impor-se à outra. Divergindo desta prerrogativa, acreditamos que, ao se superar uma análise estruturalista e adentrar-se em questões hermenêuticas (o mundo do texto) e fenomenológicas (dança/gesto e tradições rítmico/interpretativas), pode-se trazer nova luz a este ícone do repertório violinístico para construção de uma performance historicamente informada ao violino e arco modernos.

Palavras-chave: Presto da Sonata BWV 1001. Moto perpetuo. Ambiguidade métrica. Johann Sebastian Bach. HIP.

Metric Ambiguity in the *Presto* of *Sonata no. I for Violin Solo,* BWV 1001 by J. S. Bach: Notes for a Historically Informed Performance

Abstract: The nineteenth-century performance traditions of Bach's solo violin works accorded the *Presto* of *Sonata I for Violin Solo,* BWV 1001 a *moto perpetuo* quality that emphasizes virtuosity, evenness and velocity, comparable to the idiomatic bravura violin pieces like Paganini's famous *moto perpetuo.* Strongly fixed in the performance traditions that emulated violin virtuosos, this interpretation directly affects the metric structure and the rhythmic sense associated with the piece. Although the time signature clearly indicates a ternary meter (3/8), the *moto perpetuo* performance tradition inherited from the nineteenth century characterizes it primarily as a binary movement (6/16) through endless sequences of sixteenth notes. Exceptions to the binary meter occur when the originally indicated two-note slurs are respected, which, consequently, generate a polymetric feeling to a rhythmic narrative that is exogenous to the aesthetic ideal of the Baroque era. Moreover, the sense of continuous movement and rhythmic evenness present in a nineteenth-century *moto perpetuo* denies the precepts of rhetorical discourse that prioritizes contrasts produced by the articulation of implicit polyphonic texture hidden in the writing of the sixteenth-note sequences.. Joel Lester (1999), on the other hand, argues that there is no metrical preponderance between the binary and ternary meters in this movement, and that any interpretative choice taken is incapable of imposing itself on the other. Diverging from this prerogative, we believe that by going beyond a structuralist analysis and entering into issues of hermeneutics (the world of text) and phenomenology (dance/gesture and rhythmic/interpretive traditions), we can shed new light on this icon of the violin repertoire to build a historically-informed performance (HIP) on the modern violin and bow.

Keywords: Presto from Sonata BWV 1001; moto perpetuo; metric ambiguity; Bach solo violin; HIP.

FIAMINGHI, Luiz Henrique; MÜLLER, Ricardo. Ambiguidade métrica no *Presto* da *Sonata para violino solo* BWV 1001 de J. S. Bach: apontamentos para uma performance historicamente informada. *Opus*, v. 23, n. 2, p. 179-196, ago. 2017. http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2308

Uma versão reduzida deste artigo foi selecionada para uma comunicação e prevista para publicação nos anais do EITAM 4 – Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical, USP, São Paulo, jun. 2017.

Submetido em 15/05/2017, aprovado em 26/06/2017.

A tradição interpretativa que emula as performances dos grandes virtuoses do violino através de gerações, fortemente estabelecida desde o séc. XIX, costuma não levar em consideração as indicações interpretativas prescritas no manuscrito autógrafo das *Sonatas e Partitas* de Bach, datado de 1720. Joel Lester (1999), em *Bach's Works for Solo Violin*, ao analisar o *Presto* de Bach, traça um caminho que conduz ao *moto perpetuo* de Paganini como referência aos movimentos rápidos desta natureza. Para tanto, apresenta uma detalhada análise deste ícone do repertório violinístico virtuosístico do séc. XIX com o intuito de esclarecer o quanto este *moto perpetuo* difere daquele de Bach. Os três primeiros compassos do *moto perpetuo* de Paganini (Fig.1), com as notas que constituem o *bel canto* da melodia assinaladas em círculo, apresentam uma característica que percorre toda a peça.

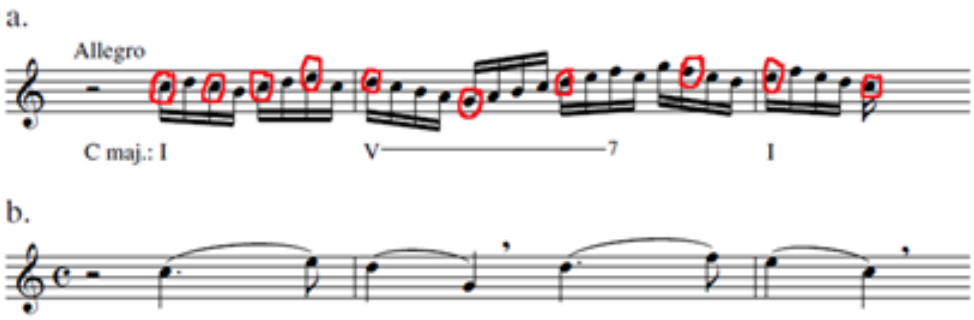


Fig. 1: (a) *Moto perpetuo* de N. Paganini, comp. 1-3; (b) melodia implícita de *bel canto* (LESTER, 1999: 109).

De acordo com este parâmetro "melocrático", as sequências de semicolcheias poderiam ser tocadas o mais rápido possível sem causar perturbação da marcha harmônica que se move constantemente e com a função subsidiária de suporte harmônico da melodia em estilo *bel canto*. Este fenômeno implica que, no nível métrico das semicolcheias envolvidas ativamente na performance, exista uma hierarquia determinada pela linha do *bel canto*, e que, portanto, a articulação destas seria menos importante que a velocidade. Segundo Lester, "Essas características melódicas contribuem para a impressão que as semicolcheias são meros enchimentos em uma leve melodia de *bel canto,* claramente marcada por subdivisões de frase" (LESTER, 1999: 109). Em relação à hierarquia dos níveis métricos, Lester acrescenta que não há ênfase alguma em níveis intermediários, como a colcheia, o que contribui ainda mais para que a velocidade seja o mais importante parâmetro interpretativo. Deste modo, "Nada na textura foca a atenção regular em nível de colcheia, e mesmo a atividade das semínimas se projeta somente quando o contorno melódico se move neste passo. Com tal hierarquia métrica, as semicholcheias são livres para correr o quanto quiserem" (LESTER, 1999: 109).

Outro aspecto significativo é que, mesmo quando há no contorno melódico algo que se refira à típica *bariolage* barroca, como é o caso do compasso 59 (Fig. 2), a melodia em *bel canto* é o artifício mais importante, sublinhada pelas notas marcadas nos tempos fortes.

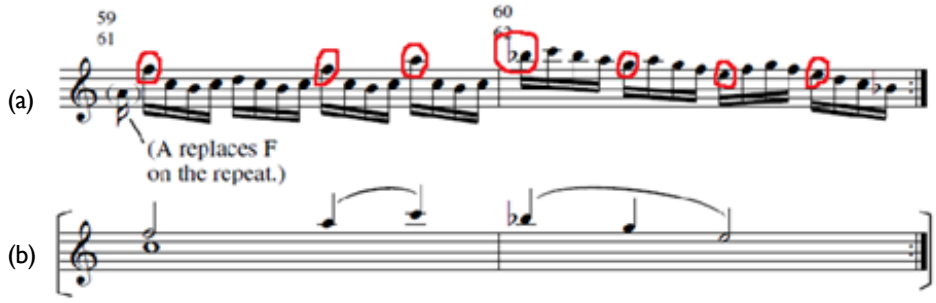


Fig. 2: *Moto perpetuo* de N. Paganini, comp. 59-60. Efeito de *Bariolage*; (a) redução à linha melódica do *bel canto* (b) (LESTER, 1999: 110).

Em contraposição, na perspectiva de Bach e do estilo dos notáveis violinistas italianos da primeira metade do séc. XVIII (Corelli, Vivaldi, Geminiani, Tartini), a *bariolage* tem um efeito semelhante à *campanella* da guitarra barroca e do alaúde: o uso de pedais ao encargo de cordas soltas e retardos harmônicos, que implica uma polifonia implícita a duas vozes, determina um tributo maior à harmonia e ao contraponto do que à melodia. Lester detecta, entretanto, um uso distinto deste efeito no séc. XIX: "Quando um efeito mais *agitato* emerge [...] as principais notas melódicas estão ainda inteiramente no tempo, [reforçando] a disparidade entre a superfície rítmica rápida das semicolcheias e a atividade melódica essencial em semínimas e mínimas"[1] (LESTER, 1999: 110, tradução nossa).

Deste modo, a hierarquia métrica no *moto perpetuo* de Paganini pode ser resumida, de acordo com Lester, no modelo apresentado na Fig. 3. Observa-se que no nível métrico da colcheia está ausente, e assim deverá soar no contorno melódico, com nenhuma articulação importante neste nível.

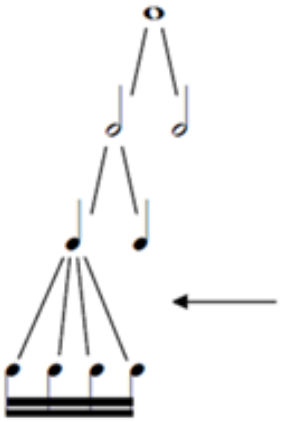


Fig. 3: Hierarquia métrica no m*oto perpetuo* de N. Paganini: ausência de nível métrico de colcheia (LESTER, 1999: 109).

[1] "When a more *agitato* effect emerges [...] the main melodic notes are still entirely on the beat […] reinforcing the disparity between the surface rhythm of rapid sixteenths and the essential melody activity in quarters and half notes" (LESTER, 1999: 110).

Moto perpetuo na tradição de Corelli: articulação

Nas últimas décadas, autores como Lester (1999), Ledbetter (2009), Tarling (2001) e Schröder (2007) argumentaram o quanto seria equivocada a concepção de *moto perpetuo* do séc. XIX para o entendimento das sutilezas contidas no *Presto* de Bach, especialmente na questão da textura rítmica. Uma maneira de superar a perspectiva do séc. XIX em relação ao escopo interpretativo desta obra é considerar o que os contemporâneos de Bach teriam dito sobre tais alegros em movimento contínuo. Tartini, em uma carta endereçada à violinista virtuose Maddalena Lombardini, que veio a ser publicada em 1779 em Londres, como sendo "uma importante lição para os violinistas", ressalta a função didática dos alegros em *moto perpetuo* de Corelli (TARTINI, [1779] 1967). Estas instruções são reveladoras porque Tartini, um dos mais completos mestres de sua época, demonstra em exemplos práticos e metódicos como desenvolver todas as possibilidades da técnica de arco barroco. O *Allegro* de Corelli é tomado como um estudo diário de articulação, através de sequências de semicolcheias em *detaché* que demandam grande quantidade de mudança de corda, ocasionalmente também em cordas não vizinhas (Fig. 4).

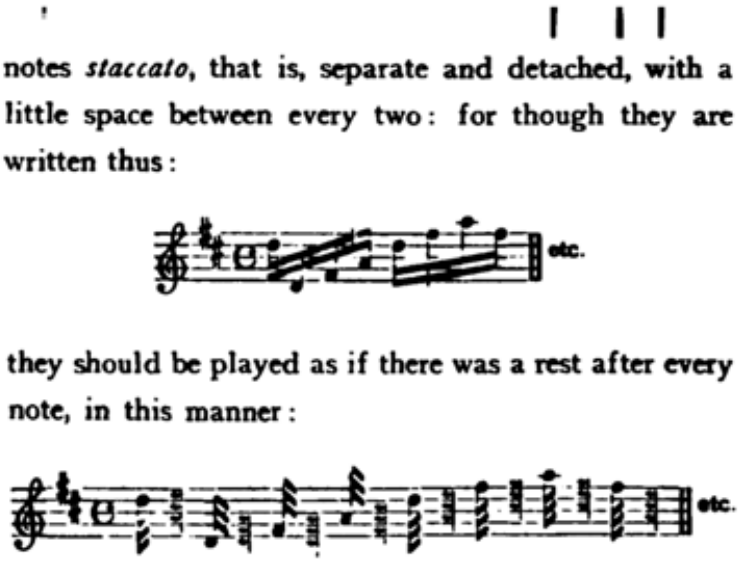


Fig. 4: Excerto da carta de Tartini a M. Lombardini: "notas em *staccato,* ou seja, separadas e destacadas, com pequeno espaço entre cada uma. Deste modo, elas são escritas assim [ex. acima], [mas] devem ser tocadas como se houvesse uma pausa após cada nota[ex. abaixo]" (TARTINI, [1779] 1967: 15).

A indicação de *staccato* e *detaché* como articulação prioritária é uma consequência natural do golpe de arco *non-legato* característico dos arcos barrocos. Não implica levantar o arco da corda para produzir um som articulado, mas fazer uso da "mordida" natural do arco e do efeito "rebote", que faz a vareta articular sem que a crina abandone a corda, uma característica dos arcos convexos que têm uma vareta mais flexível. *Stacatto* e *detaché,* neste contexto, têm um significado diferente do que quando aplicados na literatura do séc. XIX em diante, a partir das respostas sonoras e fisiocinéticas obtidas pelos arcos modernos. Baseados no modelo *Tourte,* estes arcos diferenciam-se dos modelos barrocos por terem a curvatura invertida, ou seja, côncava em relação à crina, maior peso e melhor equilíbrio entre ponta e talão. Estes atributos lhe conferem maior igualdade entre arcadas para baixo e para cima, e, sobretudo, uma tendência ao toque *legato*. Mais adiante retomaremos esta discussão em um contexto dos tratados do séc. XVIII e suas possíveis aplicações ao *Presto* de Bach e ao arco moderno.

A carta de Tartini confirma que a articulação tem um papel central nos *Allegros* de Corelli. As figurações de semicolcheias frequentemente não remarcam um simples contorno melódico como em Paganini, mas um contraponto a duas vozes conduzido por padrões melódicos quebrados, produzidos por mudanças de corda rápidas e progressões de acordes idiomáticos ao violino. Essas progressões muitas vezes eram baseadas em *schemattas* e *partimenti* de domínio público, tais como a *Romanesca* (GJERDINGEN, 2007: 25-43) (Fig. 5).

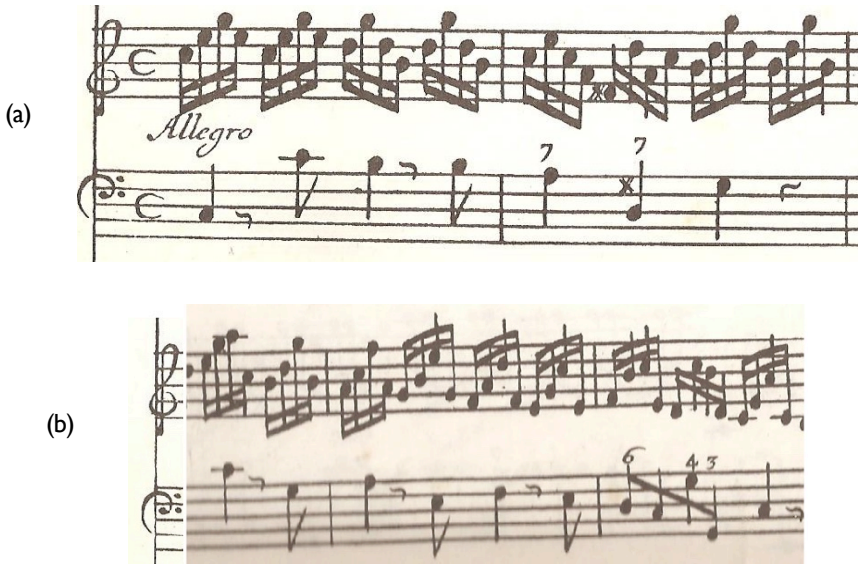


Fig. 5: *Allegro* da *Sonata n. 3* do op. 5 de A. Corelli; (a) comp. 1-2, padrões melódicos baseados em tríades e tétrades quebradas; (b) comp.24-26, acordes quebrados sobre o baixo da *Romanesca* (CORELLI, [1700] 1979).

Os *Allegros* de Corelli como parâmetro para o *Presto* de Bach

Ledbetter (2009: 95-100) destaca vários traços corellianos característicos na *Sonata em sol menor* de Bach. O mais evidente deles é o par *Adagio-Allegro* que abre a *Sonata da chiesa* de Corelli, similar aos dois primeiros movimentos da *Sonata* BWV 1001 de Bach, assinalados igualmente como *Adagio* e *Allegro*. Em ambos os casos a sequência prelúdio/fuga é mantida, ou seja, o contraste entre um movimento lento, de forma livre, não temático e no qual o caráter improvisatório e a exuberância harmônica tem proeminência contraposto a um movimento rápido, de forma rígida, contrapontístico, temático, rigorosamente escrito e de caráter concertante. Como em Corelli, o *Adagio* de Bach tem uma ornamentação rica e dramática que conduz a uma fuga em *stilo antico* com um tema curto, à maneira de uma *canzona,* desenvolvida com divertimentos em estilo *concertante* nos quais a linguagem idiomática do violino é explorada em toda sua extensão (diversas formas de arpejos, *bariolage,* figurações de semicolcheias em textura polifônica implícita). Estas figurações também são ancoradas em Corelli, que as desenvolveu em seus *Allegros,* atingindo um alto grau de figurações escritas de forma a soarem como uma polifonia a duas vozes. De acordo com Ledbetter (2009: 108), essas figurações "tendem se mover entre uma nota aguda e uma grave, demarcando duas vozes distintas. Existem alguns movimentos padronizados, tais como 6as paralelas [Fig. 6a] ou fórmulas inerentes de duas vozes". Ele sublinha uma destas fórmulas utilizadas por Bach (Fig. 6b), enriquecida por acordes de 7[a], um artifício também explorado por Corelli.

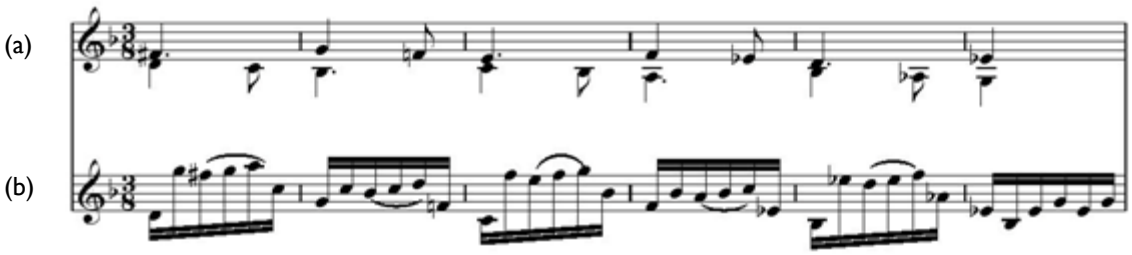


Fig. 6: (a) Fórmula de contraponto em 3as e 6as paralelas; (b) *Presto* da *Sonata* BWV 1001de J. S. Bach, comp. 12-14. Polifonia implícita a duas vozes (produção nossa).

Progressões similares de acordes de sétima ocorrem com frequência nos *Allegros* de Corelli. Tomamos como exemplo uma delas que aparece no *Vivace* da *Sonata n. 5* do op. 5, que explora o efeito de *bariolage* com ligaduras de duas em duas semicolcheias em um compasso *Allegro* em 3/8 (Fig. 7), uma figuração rítmica e de articulação expressiva também explorada no *Presto* por Bach (Fig. 8). Em ambos os casos, a métrica ternária está claramente prescrita, revelando-se como única interpretação métrica plausível.

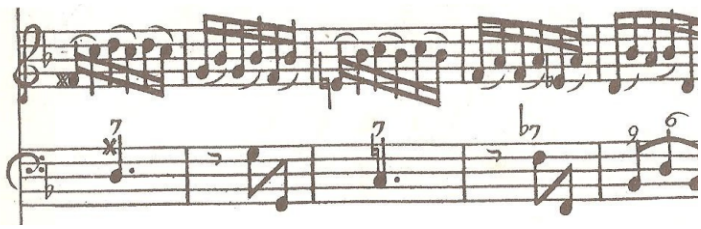


Fig. 7: Progressões em acordes de 7ª em *bariolage*: *Allegro,* comp. 52-53, A. Corelli, op. 5, *Sonata n.5* (CORELLI, [1700] 1979).

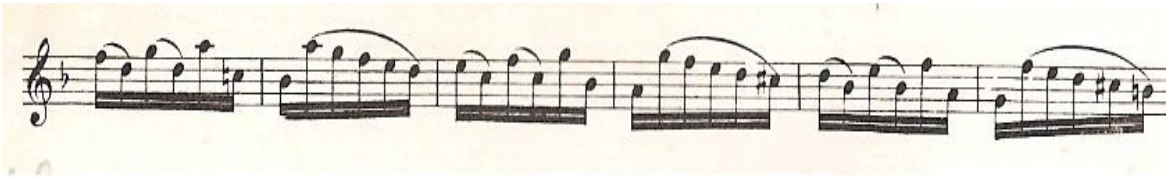


Fig. 8: J. S. Bach, *Presto* BWV 1001, comp. 36-41 (Edição *Bach-Gesellschaft*).

Hierarquia métrica no *Presto* da *Sonata* BWV 1001

A hierarquia métrica do *Presto* é projetada em todos os níveis de atividade, contrastando com aqueles do *moto perpetuo* de Paganini. Lester (1999: 111, tradução nossa) remarca que a ambiguidade métrica vai além das evidências de simples indicações de fórmula de compasso e penetra na interpretação rítmica da peça (Fig. 9). Ele coloca a questão: "Afinal, a métrica é 3/8 ou 6/16?Ambos os padrões, a métrica ternária ou binária, parecem estar intrínsecos na figuração de Bach [...] Consequentemente, nenhum padrão métrico parece forte o suficiente para superar o outro"[2] (Fig. 10).

[2] "Is the meter 3/8 or 6/16 ? Both duple and triple patternings seem to be embedded in Bach's figuration [...] Remarkably, neither metric patterning seems strong enough to overwhelm the other" (LESTER, 1999: 111).

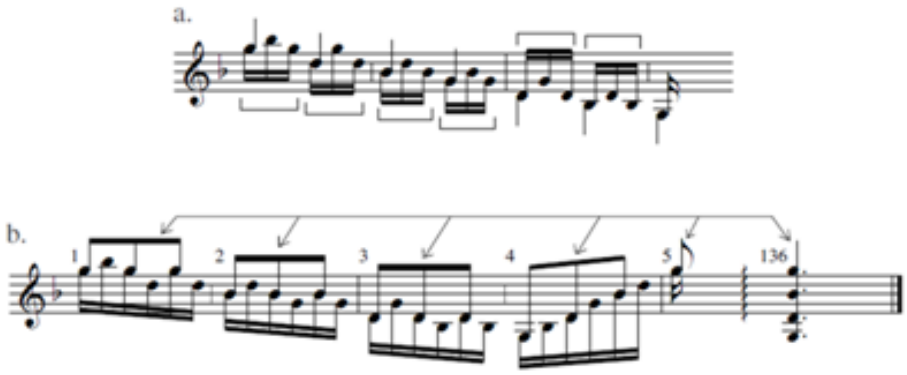


Fig. 9: J. S. Bach, *Presto* da *Sonata* BWV 1001, comp. 1-4; interpretado (a) em 6/16; (b) em 3/8 (LESTER, 1999: 111).

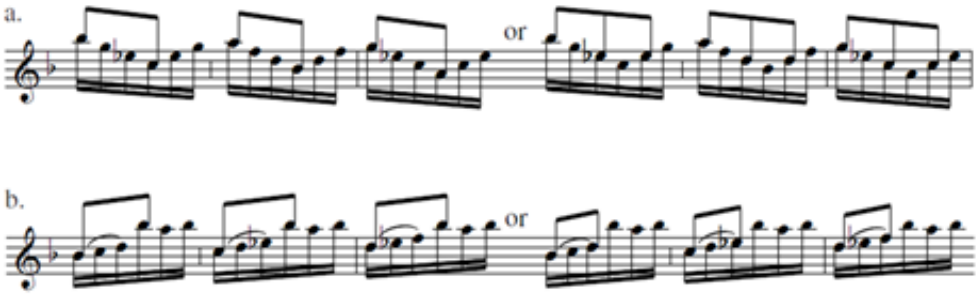


Fig. 10: *Presto* da *Sonata* BWV 1001. Conflito entre métrica binária (6/16) e ternária (3/8). (a) Comp. 9-11, (b) comp. 25-29 (LESTER, 1999: 111).

A argumentação de Lester sobre a ambiguidade métrica do *Presto* vai além, sustentando que "qualquer que seja a interpretação para estas passagens desejada pelo performer ou ouvinte, notas proeminentes conflitam com ela"[3] (LESTER, 1999: 112, tradução nossa). Ele está certo em acreditar que a textura rítmica em Bach é menos evidente do que poderia parecer à primeira vista ou, em outras palavras, que a rítmica bachiana frequentemente disfarça ou desvia da métrica postulada pela fórmula de compasso. Entretanto, poderíamos nos aproximar deste assunto não por uma perspectiva estruturalista, mas através de um viés ancorado na hermenêutica e na fenomenologia (NATTIEZ, 2005). Isto nos levaria a duas questões:

(1) Porque este *double* de um *passepied*[4] (SCHRÖDER, 2007: 73) deveria soar em 6/16 e não em 3/8, como está indicado, considerando que Bach era extremamente consciente dos problemas de notação musical envolvidos na performance? Não podemos desconsiderar, neste tipo de análise, que, como todo compositor alemão de sua época, Bach conhecia as preceptivas das danças cortesãs e suas raízes na gestualidade e na coreografia da dança de corte francesa (LITTLE; JENNE, 1991). Sua notação musical é muito rigorosa e intrigante, revelando evidências que nos permitem seguir suas intenções com relativa precisão. Um ponto de discussão são as meias barras de compasso (Fig. 11)

[3] "[…] whichever metric interpretation a performer or listener desires for any of these passages, prominent notes conflict wity it" (LESTER, 1999: 112).

[4] *Passepied* é uma dança de origem francesa, utilizada por Bach de forma estilizada em suas suítes e partitas. *Doubles* são variações virtuosísticas e com diminuições melódicas de danças, termo utilizado por Bach, por exemplo, na *Partita para violino solo* BWV 1002.

utilizadas por Bach ocasionalmente – nas *Sonatas* e *Partitas* elas são também utilizadas na *Corrente* da *Partita* BWV 1002 – que têm um significado obscuro. A principal questão é: "Porque escrever em 3/8 com uma meia barra, ao invés de 6/8?"[5] (LEDBETTER, 2009: 107, tradução nossa).

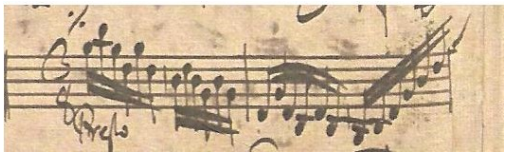


Fig. 11: *Presto* da *Sonata* BWV 1001, comp. 1-4: compasso 3/8 e meias barras de compasso (BACH, [1720] 1962).

As respostas sobre este tópico encontradas nos tratados de época e nas evidências reveladas por outras obras de Bach são inconclusivas. Pode-se especular, então, que tempo e articulação seriam boas razões para Bach adotar este *stilo antico* de notação mensural (TATLOW, 2015: 46). Por outro lado, intérpretes especializados na música de Bach, como o violinista holandês Jaap Schröder, constroem suas reflexões a partir das práticas interpretativas:

> Eu penso que a notação de Bach em meias barras e barras inteiras de compasso sugere um tempo rápido, porém dentro dos limites de uma métrica ternária [prescrita pelo compasso 3/8]. Uma indicação [como binário composto] em 6/8 conduziria facilmente a uma interpretação menos incisiva e mais superficial [6] (SCHRÖDER, 2007: 73, tradução nossa).

Definitivamente, a notação de Bach para este *Presto* indica que ele não deveria soar como uma giga com suas sequências características de escalas ascendentes e descendentes, que por sua vez demandam por um tempo mais rápido que um *passepied*. As gigas contidas em outras partitas para violino solo (BWV 1004 e 1006) seriam bons exemplos destas diferenças, assim como o último movimento do *Concerto Brandenburguês n. 3*. Estas gigas demonstram o quanto estas diferenças podem ser moduladas também pelo passo harmônico e não apenas pelo contorno melódico. Deste modo, Schröder resume sua concepção interpretativa sugerindo que este *Presto* deve ser entendido como um *passepied*: "Eu não considero que este *Presto* deva soar como uma peça de bravura no estilo italiano, encaminhando-se [sem respiro] até o acorde final. Ao contrário, sou tentado a pensá-lo como um *double de passepied,* que poderia ser a 'reconstruído' assim"[7] (Fig. 12) (SCHRÖDER, 2007: 73, tradução nossa).

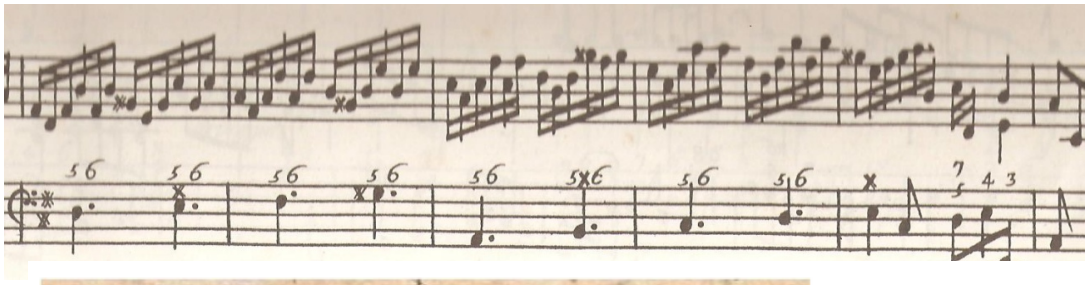


Fig. 12: Reconstrução de um *passepied* a partir dos 8 primeiros compassos do *Presto* BWV 1001, segundo Schröder (2007: 73).

[5] "Why write in 3/8-time with half bar-lines, rather than in 6/8?" (LEDBETTER, 2009: 107).
[6] "I think that Bach's notation of half and full bar lines suggests a fast tempo within the limits of a 3/8 bar. A 6/8 time signature would easily lead to a less incisive, more superficial run-through" (SCHRÖDER, 2007: 73).
[7] "I do not consider this Presto to be a bravura piece in the Italian style, lunging forward to the last chord. Rather, I am tempted to think of it as the *double* of a passepied, which might be 'reconstructed' as follows" (SCHRÖDER, 2007: 73).

(2) A segunda questão está diretamente relacionada a um viés hermenêutico. Existem inúmeros exemplos similares de movimentos em 3/8 em Bach e em Corelli, como o *Vivace* mencionado acima, que não poderiam aceitar outra interpretação métrica a não ser a ternária. Sabemos que Corelli e o estilo italiano de música instrumental moldaram fortemente a música para violino de Bach. Por qual razão deveríamos manter a música de Bach fora de seu tempo, compreendendo-a com um sentido não-histórico? Para ilustrar essa questão, confrontamos duas passagens similares encontradas nesse repertório. O trecho do último *Allegro* da *Sonata n. 1* do op. 5 de Corelli (Fig. 13a), escrito em 6/8, apresenta uma progressão harmônica e desenho melódico muito semelhante ao utilizado por Bach nos compassos 17-25 (Fig. 13b). A interpretação da passagem de Corelli com acentuação métrica em 12/16 (quaternário composto), ou seja, criando uma oposição métrica com a métrica original em 6/8 (binário composto) – interpretação que poderia ser induzida pela resolução harmônica metricamente não determinada da linha do baixo contínuo – produziria uma polimetria exógena ao estilo corelliano. Portanto, ainda que não esteja determinado o padrão rítmico da harmonia (a passagem para o acorde com sexta), consideramos que este devesse ser realizado na terceira e sexta pulsações (colcheia) do compasso, mantendo-o claramente em métrica binária (6/8), como está expresso na cadência perfeita do período em questão. Interpretar figurações como esta em 12/16, apesar de metricamente possível, não se justifica estilisticamente.

(a)



(b)



Fig. 13: (a) *Allegro* da *Sonata n. 1*, op. 5 de Corelli, comp. 36-40 (CORELLI, [1700] 1979); (b) *Presto* da *Sonata* BWV 1001, comp. 17-24 (BACH, [1720] 1962).

A duplicidade de níveis métricos, que no *Presto* de Bach é aceita positivamente, em Corelli é inadmissível. Será que não deveríamos tratar aspectos rítmicos tão fundamentais sob uma mesma perspectiva, sobretudo em obras que contêm afinidades estilísticas tão estreitas? Lester, ao sugerir que não existe uma hierarquia métrica clara no *Presto* de Bach, admitindo sua interpretação tanto em 6/16 (binário composto) quanto em 3/8 (ternário), promove exatamente o oposto, ou seja, a corrosão do princípio hermenêutico da métrica, admitindo a coexistência de um sentido polimétrico privilegiado por uma visão estruturalista e composicional. Deste modo, desloca-se da questão fenomenológica, que julgamos ser o ponto central da discussão. Esta envolve diretamente a articulação, regrada pelo gestual derivado da dança e de tradições rítmico/interpretativas de acordo com os preceitos descritos nos tratados de época.

Articulação e preceitos descritos em tratados do séc. XVIII: sua utilização no arco moderno

A perpetuação das interpretações vinculadas ao período romântico não se deu apenas de maneira oral. Ela pode ser constatada, também, através das edições de diversos violinistas do início do séc. XX, que inseriram sinais de articulação (–) para prescrever a igualdade entre as arcadas para baixo e para cima nas semicolcheias não ligadas (Figs. 14a, 14b e 14c).

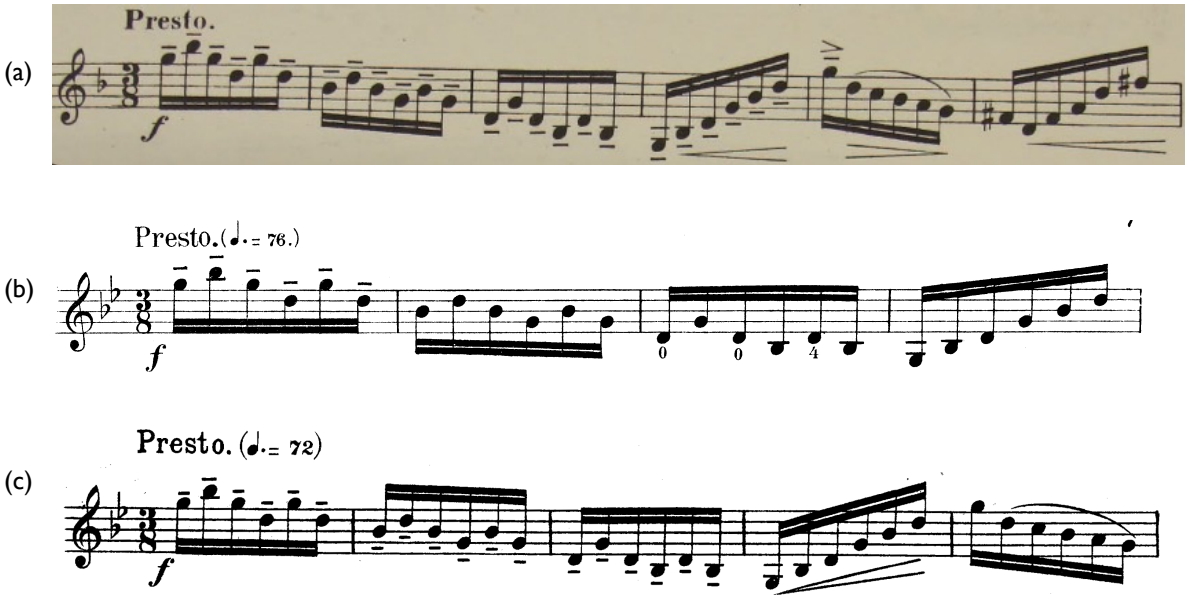


Fig.14: Trecho da edição dos *Sei Solo*. (a) H. Wessely, publicada em Londres, 1920; (b) Jenö Hubay, publicada em Viena, 1921; (c) E. Hermmann, publicada em New York, 1922.

Em relação à articulação, o *Presto* da *Sonata* BWV 1001 é criteriosamente organizado: arpejos e saltos são desligados e graus conjuntos (escalas), ascendentes ou descendentes, ligados em 3, 4, 5, 6 e 7 semicolcheias. Raras exceções ocorrem em arpejos ligados, como nos compassos 113 e 115, mas nunca em escalas desligadas. Há também um importante motivo de sequências de terças, ascendentes e descendentes, ligadas duas a duas (ver discussão adiante). Logo, para seu estudo, uma boa compreensão da articulação se torna indispensável, sendo que, a partir dela, o intérprete pode modificar o relevo e a importância de cada uma das notas e, consequentemente, as demais projeções da estrutura. Segundo Dorottya Fabian (2003: 105, tradução nossa), "a palavra articulação como termo musical pode ter muitos e diferentes significados"[8]. Fabian se refere desde a articulação em comparação com a fala, ou a fonética e tudo o que é próprio do orador, até ao mais técnico dos significados, que trata a articulação no aspecto de como as notas são articuladas entre si, se através de ligaduras, de pontos, ou simplesmente destacadas, além de uma gama infinita de nuances de ataques do arco na corda. Judy Tarling (2001: 9) chama a atenção para a importância de se "identificar os menores elementos da estrutura musical e utilizá-los na construção de unidades maiores" para, deste modo, compreender e produzir a articulação de forma apropriada, nas notas individuais, frases ou mesmo seções inteiras.

[8] "Articulation as a musical term may mean several different things" (FABIAN, 2003: 105).

Ou seja, "aplainar" as notas neste *Presto* a fim de equalizar suas articulações, a partir do princípio de igualdade das arcadas, descaracteriza elementos estruturais da composição (métrica, vozes em contraponto implícito, ritmo harmônico), além de ir contra a *práxis* musical do período barroco e inferir um sentido métrico indesejado.

Inflexões, hierarquia métrica e *metrical feel*

Grande parte das gravações tidas como de referência para a interpretação desta peça tem como articulação predominante o *detaché* romântico cujo intuito é conectar as notas umas às outras com quantidade de arco e intensidade que obedecem ao princípio de igualdade e uniformidade. Do ponto de vista rítmico, a uniformidade das sequências de semicolcheias confere ao movimento um caráter monolítico, sublinhado ainda mais pela velocidade e ausência de inflexões agógicas. Estes fatores se distanciam do discurso falado, retórico, caracterizando-o como uma propriedade da mecanicidade do instrumento musical. Haynes (2007) traça uma comparação do estilo retórico e eloquente do barroco, ao qual ele chama de *Period style,* com o estilo moderno ou modernista, *Modern style,* que dominou o panorama da performance da música barroca em grande parte do séc. XX, chamando a atenção para concepção do princípio da igualdade *versus* desigualdade como fronteira desses estilos:

> Eu imagino se a "desigualdade" famosa pelo caso específico das "*notes inégales"* e "*notes pointées"* não é, de fato, um conceito maior? Os atributos do *Period style* como fraseado gestual, nuance dinâmica, inflexão (forma individual das notas), tempo rubato, acentos agógicos e colocação das notas, pausas e hierarquia dos tempos do compasso, tudo tende a correr contra o previsível, o automático, a regularidade como a de um motor do *Modern style*[9] (HAYNES, 2007: 59, tradução nossa).

Algumas denominações utilizadas para designar o *Modern style,* como "*sewing machine style"* – estilo "máquina de costura" – e o termo "Bach geométrico" (TARUSKIN, 1995: 115-116), ressaltam o caráter de regularidade e igualdade com que as semicolcheias são tocadas. Esta regularidade tende à quebra de hierarquia métrica, pois as diferenças inerentes aos tempos do compasso são escamoteadas. Segundo Haynes (2007), a quebra de hierarquia métrica, no entanto, não é uma questão unicamente relacionada à temporalidade, mas pode ser acompanhada de outros fatores:

> Notas desimportantes são enfatizadas. Música barroca no *Modern Style* é frequentemente descrita como "mecanismo de relógio" ou "música de papel de parede" porque todas as notas – e todos os tempos – têm igual peso e volume. Colocado de outra maneira, notas desimportantes como a maioria das semicolcheias têm ênfase igual e merecem tanto golpe de arco ou língua quanto notas mais importantes, dando a impressão de seriedade ultra-meticulosa. Esta

[9] "I wonder if 'inequality' famous from the specific case of 'notes inégales' and 'notes pointées', is not in fact a bigger concept? The attributes of Period style like phrasing by gesture, dynamic nuance, inflection (individual note-shaping), tempo rubato, agogic accentsand note placing, pauses, and beat hierarchy all tend to run counter to the predictable, the automatic, the machine-like regularity of Modern style" (HAYNES, 2007: 59).

> maneira de tocar também requer muita energia[10] (HAYNES, 2007: 59, tradução nossa).

Com relação à articulação, o princípio da igualdade exerce semelhante influência. Segundo David Boyden, a "técnica moderna que cultiva o ataque inicial e a mudança de direção do arco da forma mais suave [lisa] possível"[11] faz com que as pequenas inflexões do arco se tornem "praticamente imperceptíveis ao ouvido[12]" (BOYDEN apud HAYNES, 2007: 196, tradução nossa). Porém, justamente através dessas "pequenas inflexões", é possível afetar a "sensação métrica" das semicolcheias, manipulando a articulação em função da "hierarquia métrica"[13] da fórmula de compasso. Tanto a hierarquia métrica quanto as pequenas inflexões são obtidas através da exploração da desigualdade entre as arcadas para baixo (notas boas) e para cima (notas ruins), uma característica natural do arco barroco, mas que também podem ser obtidas em um arco moderno. David Ledbetter, em supracitada afirmação, utiliza o termo *metrical feel* (LEDBETTER, 2009: 107) para se referir a essa sensação causada pela "ambiguidade métrica" da qual fala Lester (1999: 111) e que Jaap Schröder, a partir das variações de arcadas prescritas pelo próprio Bach, classifica como um efeito "caleidoscópico" (2007: 74).

Tais "inflexões" são, trocando em miúdos, um conjunto de fatores inerentes à *práxis* violinística do período barroco, cujas características elementares eram respaldadas pelos violinos e arcos utilizados à época. A curvatura convexa do arco, as cordas feitas de tripa animal sem revestimento metálico (com exceção da corda Sol), cuja vibração demora mais a se ativar, e a prática de se acentuar determinados tempos de acordo com uma hierarquia interna preestabelecida para cada tipo de compasso, proporcionavam uma articulação diferente da consolidada a partir do séc. XIX. O uso do arco côncavo (*Tourte*), do princípio da igualdade entre as arcadas para baixo e para cima, e posteriormente, no início do séc. XX, das cordas de tripa (ou mais recentemente de material sintético como o perlon) revestidas de fio de prata, ou das cordas de aço, foram mudanças no *instrumentarium* determinantes para mudança de perspectiva em relação à articulação.

Alguns conselhos de F. Geminiani e L. Mozart em relação à articulação e seus possíveis usos para uma interpretação historicamente informada (HIP) ao violino moderno

Em aparente contraposição à orientação de Tartini citada anteriormente, Francesco Geminiani (1687-1762) indica no *Example* XXIV– exercício para a prática do arco e mudança de corda, composto apenas de cordas soltas com ritmos repetitivos –, contido em *The Art of Playing on the Violin* (1751), que: "O Arco deve sempre ser movido sobre as [nas] cordas, e nunca ser levantado

[10] "Unimportant notes are emphasized. Baroque music in Modern Style is often described as 'clockword-like' or 'wallpaper music' because all notes – and all beats – are given equal weight and volume. Put another way, the unimportant notes like most 16ths have equal emphasis and are given as much bow stroke or tonguing as more important notes, giving an impression of over-meticulous seriousness. This way of playing also requires a lot of energy" (HAYNES, 2007: 59).

[11] "[…] a modern technique that cultivates the smoothest possible initial attack and bow change […]" (BOYDEN apud HAYNES, 2007: 196).

[12] "[…] practically imperceptible to the ear in the modern playing" (BOYDEN apud HAYNES, 2007: 196).

[13] Em seu texto original Bruce Haynes utiliza o termo *beat hierarchy*, cuja definição, para ele, é: "diferença de ênfase nos tempos do compasso; Notas Boas e Ruins" ("difference of stress on the beats of the bar Good and Bad Notes") (HAYNES, 2007: 13, tradução nossa).

delas ao se tocar semicolcheias"[14] (GEMINIANI, 1751: 9, tradução nossa). No mesmo tratado, Geminiani traz, no *Example* XX, mais uma vez a orientação de que as semicolcheias em tempo *allegro* ou *presto* são "boas" (*Buono*) quando tocadas "planas" (–) e "ruins" (*Cattivo*) quando o arco deixa a corda, ou seja, *staccato* (!)[15]. Naturalmente as diferenças estruturais entre os instrumentos[16] e arcos[17] do período barroco e do início do séc. XIX em diante resultam em sonoridades diferentes, mesmo utilizando-se as mesmas orientações interpretativas. Os modelos de arco barrocos tendem a destacar mais as notas, mesmo que o violinista não execute a ação de levantá-lo a cada nota. Porém, a contraposição entre as orientações de Tartini (Fig. 4) e Geminiani é apenas aparente, pois Tartini, também, apesar de mencionar a articulação *staccato* como padrão, não indica que o arco deva ser levantado das cordas, mas, sim, que haja espaço entre uma nota e outra, a fim de que se destaquem entre si.

Por outro lado, a ação de levantar o arco da corda em cada nota caracteriza um outro golpe de arco conhecido como *spiccato.* A diferença entre os modelos de arco barroco e *Tourte,* em relação ao *spiccato,* é que nestes, devido ao melhor equilíbrio entre talão e ponta, é possível produzir o *spiccato* (com ponto de repouso fora da corda) em passagens rápidas de semicolcheias como em um *Allegro,* enquanto no arco barroco a colcheia seria do limite seu emprego. Os arcos mais modernos (pós-séc. XIX), ou a partir dos modelos de arco (1790) produzidos pela família Tourte, têm a capacidade de produzir um som menos destacado, ou seja, conectam as notas de forma mais imperceptível, além de facilitarem a igualdade entre as arcadas para baixo e para cima. Tais características não suprimiram as possibilidades articulatórias do arco barroco, mas somaram-se a elas, sendo que, também nesses modelos de arco, é possível produzir o efeito da desigualdade entre as notas, bem como destacá-las mais ou menos. A partir dessa consciência, é possível buscar, em tratados e documentos de época, orientações aplicáveis ao violino e arco modernos, com o intuito não de recriar um estilo interpretativo, mas de compreender as variáveis implicadas na articulação de notas iguais em peças do período barroco.

Além do tratado de Geminiani e da carta de Tartini, dois documentos de grande contribuição na compreensão da prática histórica do período barroco, pode-se consultar, também, um dos mais completos tratados violinísticos produzidos até hoje: o *Violinschule* (1756), de Leopold Mozart (1719-1787). No intento de construir uma interpretação baseada numa visão hermenêutica para o *Presto* da *Sonata* BWV 1001 de Bach, ou seja, para que o compreendamos de forma crítica e analítica, mas não puramente estruturalista, uma leitura atenta do *Violinschule* pode contribuir fortemente. Muito embora o tratado de L. Mozart não pertença à geração de J. S. Bach, mas a uma geração imediatamente posterior, como observa Lester, "seu tratado da década de 1750 provavelmente reflete as práticas daquela década [1720], ou mesmo da década imediatamente anterior,

[14] "The Bow must always be drawn strait on the Strings, and never be raised from them in playing Semi-quavers" (GEMINIANI, 1751: 9).

[15] Geminiani, no *Example* XX, define o *staccato*: "[…] Onde o arco é levantado das cordas a cada nota" ("[…] where the Bow is taken off the Strings at every Note") (GEMINIANI, 1751: 8, tradução nossa).

[16] As modificações estruturais no decorrer da história do violino podem ser consultadas em *The History of Violin Playing From Its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music* de David Boyden (1990), ou, ainda, *Violin Technique and Performance in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, de Robin Stowell (1985).

[17] Através de Stowell (1985) é possível acompanhar o desenvolvimento do arco do violino, desde o final do séc. XVII até suas últimas adaptações no séc. XIX. Segundo Stowell, os modelos de arco confeccionados por François Tourte (1747-1835) seguiram e seguem como parâmetros para o arco moderno (STOWELL, 1985: 11-23).

aproximando-se bastante das sonatas de Bach"[18] (LESTER, 1999: 19, tradução nossa). No *Violinschule* é possível encontrar orientações de como executar as mais variadas arcadas e articulações, sendo que alguns dos exemplos de L. Mozart são aplicáveis a alguns trechos do *Presto*.

A ligadura de maior ocorrência no *Presto* BWV 1001, e coincidentemente também no *Vivace* da *Sonata no. 5* do op. 5 de Corelli, citada anteriormente, é a que contempla duas semicolcheias, ou seja, somadas formam uma colcheia que é a unidade de tempo da fórmula de compasso. A orientação de L. Mozart para este tipo de ocorrência de ligadura é a seguinte:

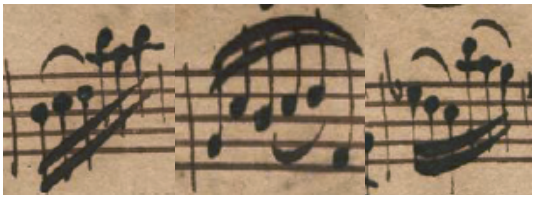
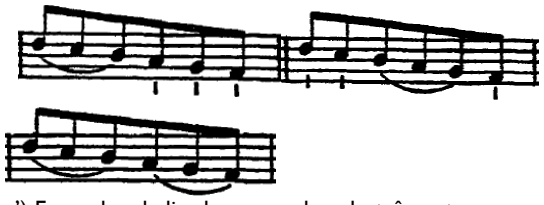
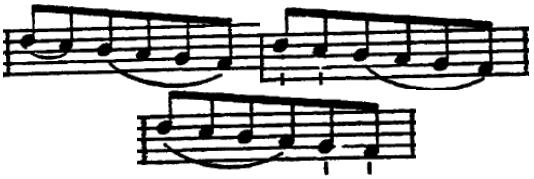
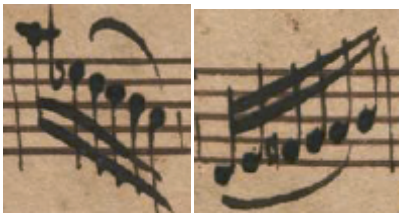
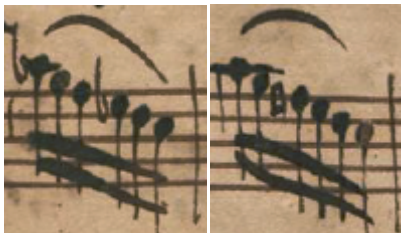
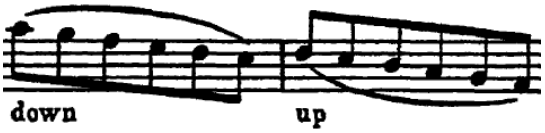
> A primeira das duas notas que vêm juntas em uma só direção é acentuada mais fortemente e sustentada por um tempo ligeiramente maior, enquanto a segunda nota ligada é consideravelmente mais silenciosa e tocada mais tardiamente. Este estilo de performance favorece o bom gosto ao se tocar a melodia e, através da antes mencionada sustentação das notas iniciais, previne a aceleração do tempo[19] (MOZART, [1756] 1985: 115, tradução nossa).

Ao utilizar-se este tipo de articulação em ambas as peças, a possibilidade de sugerir ao ouvinte uma métrica binária composta (6/16) fica praticamente impossível, por terem claramente destacadas as cabeças de cada colcheia do compasso. Além disso, L. Mozart destaca que as notas não devem ser tocadas com o mesmo peso e duração, mas "acentuada mais fortemente e sustentada por um tempo ligeiramente maior", o que difere diametralmente do conceito moderno de igualdade mecânica, conforme exposto acima.

Os compassos recortados do exemplo de L. Mozart, na tabela abaixo, têm também fórmulas de compasso ternárias simples, assim como o *Presto* de Bach. Este caso não é fortuito. Segundo L. Mozart (MOZART, [1756] 1985: 83, tradução nossa), "Um iniciante encontrará a maior das dificuldades nos compassos ternários"[20] para compreender e executar bem a "regra do arco para baixo"[21]. Para suprir a incompatibilidade das fórmulas de compasso ímpares para com a "ordem correta da regra", L. Mozart dita, ainda, outra norma básica para utilização do arco nesse tipo de compasso. A regra que se aplica, segundo Mozart, quando "apenas semínimas ocorrem na fórmula de compasso ternária"[22] (MOZART, [1756] 1985: 83, tradução nossa), e têm a função de corrigir a direção do arco para que este seja movimentado para baixo na cabeça dos compassos sempre que possível. No *Presto* da *Sonata* BWV 1001, o cálculo de Bach em função das arcadas está tão preciso

[18] "[…] his treatise of the 1750_s probably reflects practices of the decade or so immediately preceding, bringing it quite close in time to Bach's sonatas" (LESTER, 1999: 19).
[19] "The first of two notes coming together in one stroke is accented more strongly and held slightly longer, while the second is slurred on to it quite quietly and rather late. This style of performance promotes good taste in the playing of the melody and prevents hurrying by means of afore-mentioned sustaining of the first notes" (MOZART, [1756] 1985: 115).
[20] "A beginner finds the greatest difficulty in triple-time" (MOZART, [1756] 1985: 83).
[21] Regra que ditava o início do compasso sempre com o arco para baixo, como forma de enfatizar a hierarquia métrica do compasso. Derivada das acentuações naturais representadas nas coreografias de danças, é assim definida por L. Mozart: "Assim, a primeira e principal regra deve ser: se a primeira semínima de um compasso não começar com uma pausa, seja compasso binário ou ternário, deve-se tomar com diligência a primeira nota de cada compasso com o arco para baixo" ("So the first and chief rule should be: if the first crotchet of a bar does not begin with a rest, whether it be simple or triple time, one endeavours to take the first note of each bar with a down stroke") (MOZART, [1756] 1985: 74, tradução nossa).
[22] "When in triple time only crotchets occur" (MOZART, [1756] 1985: 83).

que não é necessária nenhuma[23] alteração corretiva para adequar as arcadas à métrica do compasso ternário. Leopold Mozart dispôs trinta e quatro variações de arcadas possíveis para compassos ternários simples que sejam compostos no gênero *moto perpetuo*. No Quadro 1 há uma amostragem de algumas sugestões de arcadas dadas por L. Mozart e arcadas congruentes utilizadas por Bach.

Ligaduras em Bach	**Ligaduras em Mozart**
 a) Diferentes disposições das ligaduras envolvendo três notas no *Presto* (BACH, [1720] 1962).	 a') Exemplos de ligaduras envolvendo três notas no cap. VII do *Violinschule* (MOZART, [1756] 1985: 121).
 b) Única ocasião no *Presto* em que as ligaduras envolvem quatro notas e ultrapassam a barra de compasso (BACH, [1720] 1962).	 b') Exemplos de ligaduras envolvendo quatro notas no cap. VII do *Violinschule* (MOZART, [1756] 1985: 122).
 c) Diferentes disposições das ligaduras envolvendo cinco notas no *Presto* (BACH, [1720] 1962).	 c') Exemplos de ligaduras envolvendo cinco notas no cap. VII do *Violinschule* (MOZART, [1756] 1985: 120-121).
 d) Ligaduras com seis notas envolvendo todo o compasso no *Presto* (BACH, [1720] 1962).	 d') Exemplo de ligaduras envolvendo todo o compasso (com o arco para baixo e para cima) no cap. VII do *Violinschule* (MOZART, [1756] 1985: 120-121).

Quadro 1: Exemplos de ligaduras em Bach e Mozart (elaborado pelos autores).

[23] Segundo Jaap Schröder, a edição Bärenreiter interpreta de forma equivocada três ligaduras: uma no compasso 102, outra no compasso 118, e a última no compasso 120. Schröder afirma que "todas as arcadas escritas fazem sentido" e que "Bach sabia o que estava fazendo" ("All the written slurs make perfect sense" – "Bach knew what he was doing") (SCHRÖDER, 2007: 76-77, tradução nossa).

Quanto à forma de se executar tão variados tipos de ligaduras, L. Mozart afirma:

> Agora, se em uma composição musical duas, três, quatro ou mesmo mais notas estiverem unidas pelo meio círculo, de modo que se reconheça que o compositor deseja que as notas não sejam separadas, mas tocadas de maneira cantada em apenas uma ligadura, a primeira de cada uma das notas unidas deve ser um pouco mais fortemente enfatizada, mas as notas restantes da ligadura vão se suavizando razoavelmente e decrescendo de maneira gradual[24] (MOZART, [1756], 1985: 123-124, tradução nossa).

Percebe-se em suas recomendações que as ligaduras expressam também um sentido relacionado à dinâmica, um decrescendo implícito. Este princípio, quando espirituosamente aplicado ao *Presto* de Bach, demonstra ser importante para revelar os diversos níveis fraseológicos ali contidos. Ao longo desta pesquisa, constatou-se que a maior parte das orientações de L. Mozart são perfeitamente aplicáveis ao violino e arco modernos, sendo que não há empecilhos físicos que possam restringir seu uso, muito embora, de fato, exista a necessidade de se fazer adaptações, principalmente em relação à técnica de arco.

Conclusão

Divergentes em muitos aspectos, os tratados musicais do séc. XVIII concordam que a integridade das forças retóricas do discurso somente poderão ser reveladas integralmente através do bom uso da articulação, regrada pelo *decorum* que instrui o intérprete, ou o orador musical, e ditada pela adequação da *actio* às normas preceptivas da retórica. O violino notabilizou-se no séc. XVIII como um instrumento rico em nuances de articulação de arco e rítmicas, entre outras qualidades, prestando-se sobremaneira a cumprir o seu papel de mediador entre o intérprete virtuoso e a audiência constituída pelo "discreto cortesão" e o ouvinte *"wit",* ou "agudo". Como dito por Ledbetter, "fórmula de compasso e divisão das barras são importantes indicadores do sentido [sensação] métrico deste movimento"[25] (LEDBETTER, 2009: 107, tradução nossa). De fato, o autógrafo da partitura de Bach revela uma não usual e ao mesmo tempo precisa maneira de frasear no compasso 3/8, agrupando os compassos de dois em dois, o que pode proporcionar maior fluência à métrica ternária, com diferentes graus de tempos fortes.

A tradição interpretativa estabelecida no séc. XIX continua fortemente presente no panorama atual, apesar das evidências apontadas pelos estudos recentes em musicologia histórica. A maioria dos violinistas ainda adota para interpretação deste movimento um padrão métrico que não considera as indicações prescritas pelo próprio compositor. Suas prescrições são claramente designadas no autógrafo da partitura e vão além da questão meramente estrutural, revelando-se verdadeiras indicações de performance – realizações de dinâmica não especificadas na partitura pelos sinais convencionais de *piano* ou *forte* (*p, f*); desvios das regras métricas; impulsos agógicos,

[24] "Now if in a musical composition two, tree, four, and even more notes be bound together by the half circle, so that one recognizes there from that the composer wishes the notes not to be separated but played singingly in one slur, the first of such united notes must be somewhat more strongly stressed, but the remainder slurred on to it quite smoothly and more and more quietly" (MOZART, [1756] 1985:123-124).
[25] "The time signature and barring are important indicators of the metrical feel of this movement" (LEDBETTER, 2009: 107).

– que evidenciam uma surpreendente variedade de ligaduras e articulações. Desafiam o violinista para uma outra face do virtuosismo, não aquele ancorado na destreza e na velocidade, mas construído através do engenho, agudeza e pelo controle dos contrastes e das vozes polifônicas.

Apesar de ambas as concepções interpretativas – por um lado uma forjada pelas prescrições contidas no autógrafo da obra, um documento histórico, e, portanto, que compartilha dos pressupostos da *HIP* (*Historically Informed Performance*), e, por outro, uma concepção "vitalista" (TARUSKIN, 1995), não-histórica e baseada, sobretudo, nos sentimentos do intérprete –dividirem traços em comum como virtuosidade, linguagem idiomática violinística e origem nas diminuições em estilo italiano, é importante analisar as gêneses destas concepções para podermos repensar as práticas interpretativas deste *Presto.*

Tratando-se esse artigo de um recorte de uma pesquisa empírica mais ampla, cujo objetivo final foi apresentar em concerto três solos de Bach (BWV 1001, BWV 1002 e BWV 1003), inspirar-se nas orientações contidas em tratados históricos trouxe à tona aspectos criativos desses documentos; deixou claro que a aplicação destas informações na performance, juntamente à comparação com obras que comungam do mesmo viés estilístico, ao mesmo tempo que desconstroem hábitos mecanicamente assimilados, são ferramentas fundamentais para a construção de uma performance viva e estilisticamente apropriada.

Referências

BACH, Johann Sebastian. *Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato*: Libro Primo. [1720]. Edição fac-símile. Frankfurt: Insel Verlag, 1962.

BOYDEN, David. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. New York: Oxford University Press, 1990.

CORELLI, Arcangelo. *Sonate a violino e violone o cimbalo, opera quinta.* Roma, [1700]. Edição fac-símile. Firenze: Ed. Scelte, 1979.

FABIAN, Dorottya. *Bach Performance Practice, 1945-1975*: A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature. Burlington: Ashgate Publ. Company, 2003.

GEMINIANI, Francesco. *The Art of Playing on the Violin.* Londres, [1751]. Edição fac-símile. Intr. de D. Boyden. Oxford: Oxford University Press, 1975.

GJERDINGEN, Robert. *Music in the Galant Style.* Oxford/New York: Oxford University Press, 2007

HAYNES, Bruce. *The End of Early Music*: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century. New York: Oxford University Press, 2007.

HOULE, George. *Meter in Music, 1600-1800.* Bloominghton: Indiana University Press, 1987.

LITTLE, M.; JENNE, N. *Dance and the Music of J. S. Bach*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

LESTER, Joel. *Bach's Works for Solo Violin*: Style, Structure, Performance. New York: Oxford University Press, 1999.

LEDBETTER, David. *Unaccompanied Bach*: Performing the Solo Works. London/New Haven: Yale University Press, 2009.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu*: ensaios de semiologia musical aplicada. São Paulo: Via Lettera Editora, 2005.

MOZART, Leopold. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing* [1756]. Trad. de Editha Knocker. New York: Oxford University Press, 1985.

SCHRÖDER, Jaap. *Bach's Solo Violin Works*: A Performer's Guide. London and New Haven: Yale University Press, 2007.

STOWELL, Robin. *Violin Technique and Performance in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Certuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

TARLING, Judy. *Baroque String Playing for Ingenious Learners*. Hertfordshire: Corda Music Publications, 2001.

TARTINI, Giuseppe. *Lettera del defonto signor Tartini alla signora Maddalena Lombardini.* Londres [1779]. Ed. Fac-símile. New York, London: Johnson Reprint Corporation, 1967.

TARUSKIN, Richard. *Text and Act*: Essays on Music and Performance. New York/Oxford: Oxford University Press, 1995.

TATLOW, Ruth. *Bach's Numbers:* Compositional Proportion and Significance. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Luiz Henrique Fiaminghi é Professor Adjunto na Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC)nas áreas de Percepção Musical, Musicologia, Etnomusicologia e Práticas Interpretativas. Estudou violino com Paulo Bosísio e Ayrton Pinto (UNESP/SP). É bacharel em composição e regência pela UNICAMP/SP. Como bolsista do CNPq, especializou-se em violino barroco na Holanda. Foi membro da Orquestra Barroca da Comunidade Europeiaem 1991/92. É Doutor em Música pela UNICAMP, com tese sobre a rabeca e José E. Gramani. É rabequista, arranjador e diretor musical do grupo ANIMA, com o qual foi ganhador dos prêmios APCA (1998) e Carlos Gomes (2000), gravou 7 CDs e temrealizado turnês no Brasil e no exterior. Coordena o grupo de pesquisa "A Vez e a Voz da Rabeca" e é membro doMusiCS(Música, Cultura e Sociedade) na UDESC. Como intérprete e pesquisador, atua nas áreas de música antiga (violino e viola barroca) e tradição oral brasileira (rabecas). lhfiaminghi@yahoo.com.br

Ricardo Müller teve seu primeiro contato com o violino aos 11 anos e, até os 17, desenvolveu seus estudos musicais no Rio Grande do Sul. Radicou-se em Florianópolis no ano de 2005, onde atua nas principais orquestras do estado de Santa Catarina, como a Orquestra de Cordas da Ilha, a Filarmonia Santa Catarina e a Camerata Florianópolis. É bacharel em violino pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e mestrando em música –práticas interpretativas –pela mesma universidade sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi. Desde 2014 tem voltado seus esforços para a elaboração de espetáculos de música de câmara, sobretudo através do projeto Quinta Clássica da Aliança Francesa Florianópolis –atualmente Concertos AF –,o qual dirige desde 2016. kadu_ilhado@hotmail.com

DOI 10.20504/opus2017b2309

Equivalência de itens, semântica e operacional da versão brasileira da Escala Nordoff Robbins de Comunicabilidade Musical

Aline Moreira André
Cristiano Mauro Assis Gomes
Cybelle Maria Veiga Loureiro
(UFMG, Belo Horizonte-MG)

Resumo: Os pesquisadores americanos Nordoff, Robbins e Marcus (2007) desenvolveram em 1964 a Escala de Comunicabilidade Musical. Utilizaram, nessa escala, instrumentos musicais, a voz e movimentos corporais para estudar em crianças os diferentes aspectos da capacidade de comunicação através da música. Objetivamos, nesta pesquisa, avaliar a tradução realizada da Escala de Comunicabilidade Musical e de seu manual explicativo para o português brasileiro. Como metodologia, realizamos 3 etapas do Modelo Universalista de Validação desenvolvido por Herdman, Fox-Hushby e Badia (1998) denominadas equivalência de itens, equivalência semântica e equivalência operacional. Participaram desse estudo 4 tradutores na etapa inicial e 10 avaliadores no processo de avaliação da tradução. Foram utilizados como instrumentos, a Escala de Comunicabilidade Musical de Nordoff Robbins e seu respectivo manual explicativo. Foi elaborada especialmente para este estudo uma Ficha para análise das Traduções e um Questionário de Análise da Equivalência de Itens, Semântica e Operacional. De acordo com a análise das respostas coletadas dos avaliadores, a tradução dessa escala apresenta linguagem compreensível, seus itens são pertinentes para o contexto brasileiro e podem contribuir para futuras pesquisas em musicoterapia e em música.

Palavras-chave: Escala de Comunicabilidade Musical. Musicoterapia. Escala Nordoff Robbins. Tradução da Escala NR.

Item, Semantic and Operational Equivalence of the Brazilian Translation of the Nordoff-Robbins Music Communicativeness Scale

Abstract: In 1964, the American researchers Nordoff, Robbins and Marcus (2007) designed the Musical Communicativeness Scale. Their approach uses musical instruments, voice and body movements to evaluate various aspects of the capacity of children to communicate through music. Our objective is to evaluate the Brazilian Portuguese translation of the Musical Communicativeness Scale and its explanatory manual. As a methodology, we performed 3 steps of the Universal Validation Model developed by Herdman, Fox-Hushby and Badia (1998), namely item, semantic and operational equivalence. Study participants included four translators during the initial stage and ten evaluators during the translation evaluation process. The Nordoff-Robins Musical Communicativeness Scale was used as an instrument along with its respective explanatory manual. Also, we specially elaborated for this study a form to analyze the translation and a questionnaire for the item, semantic and operational equivalence analysis. According to the analysis of the responses collected from the evaluators, the translation of the scale utilizes understandable language and items pertinent to the Brazilian context, and therefore, may contribute to future research in music and music therapy.

Keywords: Musical Communicativeness Scale; music therapy; Nordoff-Robbins scale; translation of the NR scale.

ANDRÉ, Aline Moreira; GOMES, Cristiano Mauro Assis; LOUREIRO, Cybelle Maria Veiga. Equivalência de itens, semântica e operacional da versão brasileira da Escala Nordoff Robbins de Comunicabilidade Musical. *Opus*, v. 23, n. 2, p. 197-215, ago. 2017. http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2309

Submetido em 28/02/2017, aprovado em 09/06/2017.

Com o avanço nos estudos em música e musicoterapia, tornou-se necessário o desenvolvimento de meios para avaliação que auxiliem no contexto clínico e de pesquisa em todo o mundo. A partir dessa necessidade, profissionais iniciaram pesquisas para desenvolver diversos testes. Dentre esses profissionais, podemos destacar pesquisadores da Universidade da Pensilvânia, que em 1964 iniciaram pesquisas para avaliar o relacionamento, a comunicabilidade musical e as formas de engajamento do paciente no atendimento clínico em musicoterapia. Nordoff, Robbins e Marcus (2007) relatam que essas pesquisas deram origem a três escalas conhecidas como Escalas Nordoff Robbins. São elas: Escala de Relação Criança Terapeuta na Experiência Musical Coativa (*The child-therapist relationship in coactive musical experience*), Escala de Comunicabilidade Musical (*Musical Communicativeness*) e Escala de Musicabilidade, que compreende: formas de atividade, estágios e qualidades de engajamento (*Musicing: forms of activity, stages and qualities of engagement*). Essas escalas passaram por atualizações no decorrer dos anos e atualmente são utilizadas no contexto clínico, de pesquisa em musicoterapia e para treinamentos de estudantes de musicoterapia no Centro Nordoff Robbins, localizado em Nova Iorque (EUA).

No contexto brasileiro, a necessidade de testes que avaliem comportamentos a partir de estímulos musicais é grande, conforme afirmam os autores Gattino, Walter e Faccini (2010). Pelo fato das Escalas Nordoff Robbins serem utilizadas há cinco décadas em seu contexto original, acreditamos que possivelmente elas possam contribuir também no contexto brasileiro.

Para que essas escalas sejam utilizadas no contexto brasileiro, é necessário que haja um processo de validação. Em nosso estudo, apresentaremos parte do processo de validação da segunda escala, denominada Escala de Comunicabilidade Musical.

Segundo Nordoff, Robbins e Marcus (2007), a Escala de Comunicabilidade Musical está relacionada com a possibilidade de envolver um paciente em um processo de despertar para a consciência musical, para sua percepção e seus prazeres, para as experiências de comunicação, liberdade pessoal e realizações que podem acontecer. Ela também está relacionada com a estimulação do impacto da música, o interesse que a coatividade musical pode sustentar, a liberação e entusiasmo que isto pode gerar e a motivação comunicativa que ela pode liberar. A comunicação musical é realizada na musicoterapia por meio de três modos de atividade: Instrumental, Vocal e Movimento Corporal. A resposta de uma criança pode ocorrer em todos os três modos ou em apenas um ou dois, e a ênfase da resposta pode se mover de um modo para outro. Para pesquisar em geral os meios de comunicação pertencentes à situação terapêutica, a escala define os níveis sucessivos de comportamento comunicativo em cada modo e os mostra em um formulário de avaliação de forma que a atividade comunicativa desenvolvida igualmente nos modos permaneça no mesmo nível.

Segundo Nordoff, Robbins e Marcus (2007), os graus de 1 a 4 são classificados pelos autores como o início gradual de um processo de despertar da consciência musical, encontro e desenvolvimento das habilidades receptivas e expressivas que estimulam e proporcionam a comunicação musical. Pode-se pensar nos graus de 1 a 4 como "*stepping in and stepping down*" (passo para dentro e passo para baixo) (Fig. 1). Esses graus descrevem os estágios de ativação e as diferenciações de consciência que levam ao início de resposta musicalmente intencional, ou seja, uma criança não comunicativa passa gradualmente a desenvolver pequenas respostas. Os graus de 1 a 4, portanto, delineiam as etapas de um processo de desenvolvimento de despertar da consciência e resposta à música do musicoterapeuta e à sua própria capacidade emergente.

No grau 4, o início de uma ligação integrativa está ocorrendo a partir dos quais os pacientes se tornam mais capazes e direcionados para exteriorizar os níveis de comunicação musical interpessoal. Enquanto a resposta se move para o grau 5, o paciente está alcançando um pouco de independência da individualidade na música , sendo capaz de se comunicar através da mesma. A coatividade e a interatividade do grau 6 consolidam essas experiências e capacidades. O grau 7 acomoda as atividades do paciente livre, entusiástico e frequentemente criativo musicalmente. Os graus de 4 a 7 descrevem os estágios de ampliação da comunicação e do amadurecimento pessoal-musical que resultam de um progressivo comprometimento musical. Eles avaliam a intensificação da atividade e avanços na flexibilidade, qualidade, amplitude e vigor da receptividade e da expressão. Esses se manifestam como um desenrolar da inteligência musical de uma criança de forma desenvolvida e progressivamente liberada de uma disfunção emocional e/ou orgânica para se tornar livremente comunicativa e comunicável. Consequentemente, os graus de 4 a 7 podem ser pensados como "*stepping up and stepping out*" (passo para cima e passo para fora) (Fig. 1).

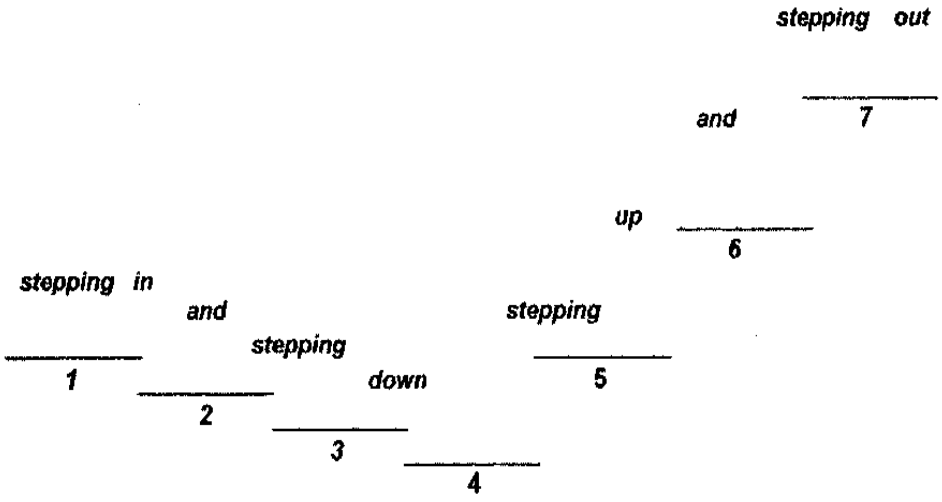


Fig. 1: Explicação dos graus da Escala de Comunicabilidade Musical (NORDOFF; ROBBINS; MARCUS, 2007: 397).

Para validar essa escala para o contexto brasileiro, utilizamos uma metodologia a partir do Modelo Universalista de Validação desenvolvido por Herdman, Fox-Hushby e Badia (1998) para validar testes levando em consideração os contextos sócio-linguístico-culturais. Este modelo está dividido em 6 etapas: *equivalência conceitual* – estudo no uso original do teste; *equivalência semântica* – tradução, verificação e adaptação para o novo idioma; *equivalência de itens* – verificação dos itens relevantes para a cultura que utilizará o teste; *equivalência operacional* – escolha do melhor formato de apresentação do teste; *equivalência de mensuração* – realização de testes estatísticos para verificar consistência interna, confiabilidade, entre outras questões; *equivalência funcional* – análise das etapas anteriores para verificar se o teste está pronto para utilização e validação.

André, Gomes e Loureiro (2016) já realizaram a *equivalência conceitual* a partir de um estudo de revisão de literatura sobre a utilização das Escalas de Relação Criança Terapeuta na Experiência Musical Coativa e de Comunicabilidade Musical. Através dessa análise, verificou-se que

os estudos com as mesmas aumentaram no decorrer dos anos em diversos contextos relacionados à musicoterapia e em diversas populações, como: pessoas com transtorno do espectro do autismo (TEA), descrito pelos autores Bergmann (2015), Bell et al. (2014), Bergmann et al. (2016), Caltabiano (2010), Mackinlay e Forrest (2011), Mahoney (2010), Szweda (2015), Wigram (2007) e Wigram e Gold, (2006); pessoas com transtorno do neurodesenvolvimento, descrito pelos autores Aigen (1995) e Mahoney (2010); pessoas saudáveis, descrito pelos autores do Centro Nordoff Robbins da Austrália (2008) e pelos autores Bunt (2003), Rahman (2008) e Wood (2006). A escala também foi utilizada para avaliar pessoas com anorexia nervosa, conforme descrito no estudo de Robarts (2000).

Além dessas utilizações no contexto original, as Escalas Nordoff Robbins também começaram a ser utilizadas em pesquisas no contexto brasileiro, como pode ser observado no estudo de André e Batista (2014), que realizaram confiabilidade interexaminadores das Escalas Nordoff Robbins de Relação Criança Terapeuta na Experiência Musical Coativa e de Comunicabilidade Musical e validade concorrente em comparação com os testes *Childhood Autism Rating Scale* (CARS), *Autism Treatment Evaluation Checklist* (ATEC) e Perfis de Avaliação Improvisacional (IAPs).

Ainda no contexto brasileiro, podemos observar o estudo de Freire (2014), que utilizou essas escalas para avaliação de crianças autistas em sessões de musicoterapia em conjunto com os testes CARS, ATEC, Inventário de Comportamentos Autísticos (ICA), *Aberrant Behavior Checklist* (ABC), *Children Global Assessment Scale* (CGAS) e *Clinical Global Impression* (CGI) e o estudo de Sampaio (2015), que utilizou as Escalas de Relação Criança Terapeuta na Experiência Musical Coativa e de Comunicabilidade Musical em conjunto com o Protocolo de Avaliação da Sincronia Rítmica em Musicoterapia.

Em nosso estudo, realizaremos a *equivalência de itens*, a *equivalência semântica* e a *equivalência operacional* da Escala de Comunicabilidade Musical segundo o modelo Universalista de Validação desenvolvido por Herdman, Fox-Hushby e Badia (1998). O processo de *equivalência semântica* de nosso estudo ocorreu a partir da tradução para o português do manual explicativo e da Escala de Comunicabilidade Musical. A *equivalência de itens* foi realizada por meio da verificação da pertinência de todos os itens da escala para o contexto brasileiro, e a *equivalência operacional* ocorreu a partir de análise e escolha do melhor formato de apresentação da escala.

Este estudo é parte integrante de uma pesquisa de mestrado na Tradução e Validação das Escalas Nordoff Robbins realizada na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (EMU – UFMG), com apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG). O projeto de pesquisa foi submetido ao Comitê de Ética, tendo sido aprovado e registrado sob o número 54578315.5.0000.5149.

Neste estudo, objetivamos realizar a análise das *equivalências de itens, semântica* e *operacional* da versão brasileira da Escala Nordoff Robbins de Comunicabilidade Musical.

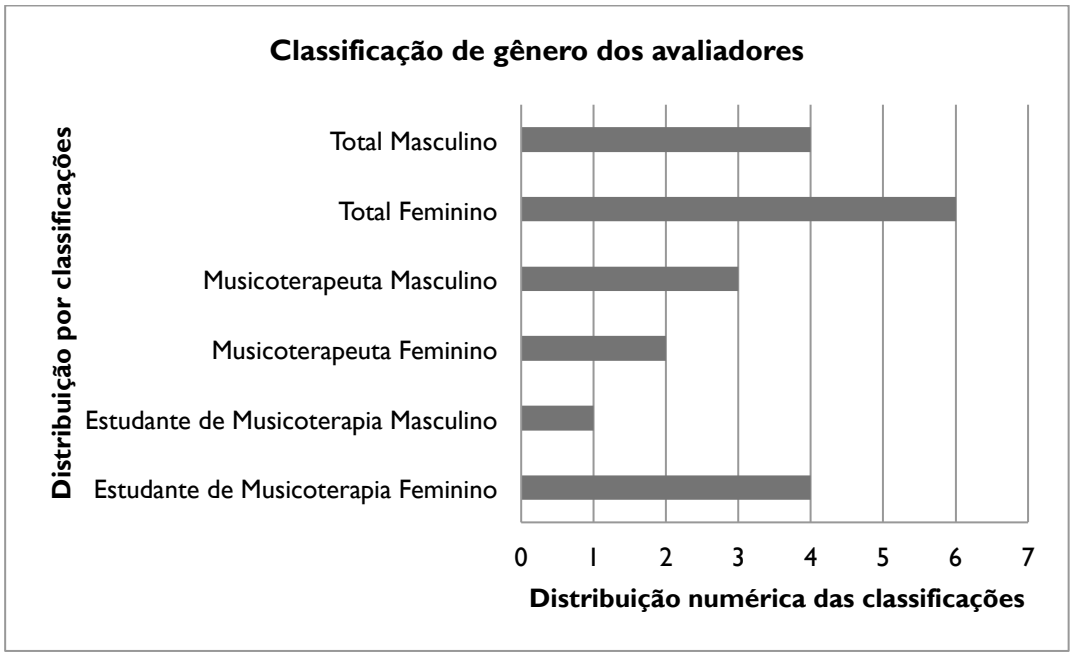
Metodologia

Participantes. Fizeram parte desse estudo 4 tradutores e 10 avaliadores.

Todos os tradutores tinham conhecimento de inglês e português. Com relação ao gênero, 2 eram do sexo feminino e 2 do sexo masculino. Dentre eles, 1 é formado em Letras e possui

pós-graduação em Tradução, 1 é musicoterapeuta, 1 é estudante de Musicoterapia e 1 é doutorando em Música.

Dentre os avaliadores, 5 são musicoterapeutas e 5 são estudantes de Musicoterapia. Os musicoterapeutas avaliadores possuem entre 2 e 25 anos de prática clínica, e os estudantes de Musicoterapia estão matriculados no último período do curso. Com relação ao gênero, 6 avaliadores são do sexo feminino e 4 são do sexo masculino (Gráf. 1).



Gráf. 1: Classificação de gênero dos avaliadores. No eixo vertical encontra-se a distribuição por classificação e no eixo horizontal encontra-se a distribuição numérica das classificações.

Instrumentos. Foram desenvolvidos especialmente para este estudo dois instrumentos: um para análise das traduções e outro para análise semântica, dos itens e para escolha do melhor formato de apresentação da escala. São eles: a ficha para análise das traduções e um questionário aplicado aos avaliadores.

Além desses instrumentos, também utilizamos a Escala Nordoff Robbins de Comunicabilidade Musical em inglês e o manual explicativo original desta escala com seus respectivos áudios.

A Escala de Comunicabilidade Musical e seu respectivo manual original em inglês podem ser encontrados no capítulo 17 do livro *Creative Music Therapy: Guide to Fostering Clinical Musicianship*, escrito pelos autores Nordoff, Robbins e Marcus (2007). Juntamente com o manual, também podem ser encontrados, nesse livro, áudios complementares ao texto. Esses áudios são exemplos clínicos da aplicação da escala e contêm trechos de atendimentos musicoterapêuticos.

A Ficha para Análise das Traduções foi especialmente elaborada para esse estudo a fim de facilitar a descrição da análise das traduções. A mesma possui cinco questões discursivas que argumentam sobre as traduções e possíveis modificações para melhor entendimento (Quadro 1).

Ficha para Análise das Traduções
1- Ao ler o texto original, a tradução para o português e a retradução para o inglês, você considera que os três textos apresentam os mesmos conceitos e conteúdos semanticamente? Justifique sua resposta.
2- Existe algum trecho que poderia ser melhor explicado em português para maior entendimento da Escala? Justifique sua resposta.
3- Você sugere a troca de alguma palavra no texto ou na Escala de Comunicabilidade Musical?
4- De 0 a 10, como você avaliaria a tradução e a versão em português do texto e da Escala de Comunicabilidade Musical? Justifique sua resposta.
5- Você considera que algumas partes do texto devem ser retiradas quando o capítulo for divulgado e publicado?

Quadro 1: Ficha para Análise das Traduções contendo 5 questões descritivas para arguições.

O Questionário de Análise para *Equivalências de Itens, Semântica* e *Operacional* aplicado aos avaliadores foi elaborado com 17 questões de múltipla escolha e uma questão dissertativa para que os mesmos pudessem apresentar suas opiniões e justificativas (Anexo 1).

Coleta de dados. A coleta de dados desse estudo ocorreu a partir da tradução da Escala de Comunicabilidade Musical juntamente com seu manual explicativo e aplicação de questionários.

O processo de tradução da Escala de Comunicabilidade Musical ocorreu em 3 etapas. A primeira etapa consistiu em traduzir o manual e a Escala de Comunicabilidade Musical do inglês para o português. Nesta etapa inicial de tradução do inglês para o português, participaram dois tradutores, um para tradução e outro para revisão do texto. Na segunda etapa ocorreu a retradução do texto em português para o inglês. O tradutor convidado para a segunda etapa não tinha conhecimento e não teve acesso à versão original do texto. Na terceira etapa, outro tradutor foi convidado para analisar e comparar o texto original, a versão em português e a retradução para o inglês com a finalidade de avaliar se o texto apresentava as mesmas informações e se precisava ou não de modificações na escrita. Uma ficha para análise foi entregue ao tradutor da terceira etapa para que o mesmo justificasse sua opinião referente à avaliação dos textos. Em todas estas etapas os tradutores receberam áudios com exemplos de sessões descritas no manual explicativo para maior interpretação do texto e da Escala de Comunicabilidade Musical.

Posteriormente ao processo de tradução, 10 avaliadores foram convidados a ler o texto e preencher um questionário com 18 questões para avaliar a semântica, a relevância dos itens da Escala de Comunicabilidade Musical para o contexto brasileiro e o melhor formato de apresentação da mesma. O questionário foi elaborado na plataforma Google e foi enviado por e-mail aos avaliadores.

Análise de dados. As traduções foram analisadas a partir das comparações com o texto original. Após avaliar as traduções, uma versão em português foi analisada pelos avaliadores para verificar a semântica, os itens e o melhor formato de apresentação da escala. Os dados dos tradutores e avaliadores foram armazenados na planilha eletrônica Microsoft Excel 2016. Ao analisar estes dados, de acordo com o Modelo Universalista de Validação desenvolvido por Herdman, Fox-Hushby e Badia (1998), foi possível investigar as equivalências de itens, semântica e operacional da Escala de

Comunicabilidade Musical. As investigações sobre as equivalências podem ser melhor explicadas da seguinte forma:

Equivalência semântica: Consistiu na avaliação da linguagem utilizada levando em consideração as adaptações culturais. Nessa etapa, foi verificado se a palavra utilizada para tradução definia o melhor significado ou se deveria ser substituída por outra palavra para maior interpretação da escala. Nessa etapa, foi levado em consideração a linguagem regional, o nível de formalidade, a linguagem poética e a linguagem atual para escolha da melhor palavra.

Equivalência de itens: Consistiu na análise pelos avaliadores, da pertinência de cada item da escala, levando em consideração as diferenças culturais.

Equivalência operacional: Consistiu na análise dos avaliadores sobre qual seria o melhor formato para apresentação da Escala de Comunicabilidade Musical.

Resultados

Após verificação de cada texto traduzido, não foi encontrada nenhuma falha que alterasse o sentido original da Escala de Comunicabilidade Musical e de seu respectivo manual. O quarto tradutor, após verificar os 3 textos e responder à ficha para análise, classificou a tradução como clara e adequada e sugeriu apenas algumas modificações de concordância verbal ao longo do texto (Quadro 2).

Ficha de Análise das Traduções (tradutor 4)
1- Ao ler o texto original, a tradução para o português e a retradução para o inglês, você considera que os três textos apresentam os mesmos conceitos e conteúdos semanticamente? Justifique sua resposta. **Resposta:** Sim! Pequenas alterações foram feitas para que o sentido se mantivesse em português! Mas foi possível compreender bem o conteúdo dos três textos.
2- Existe algum trecho que poderia ser melhor explicado em português para maior entendimento da escala? Justifique sua resposta. **Resposta:** Não. A escala, os modos e níveis estão bem explicados e detalhados!
3- Você sugere a troca de alguma palavra no texto ou na Escala de Comunicabilidade Musical? **Resposta:** Enviei um novo texto com as sugestões de alterações!
4- De 0 a 10, como você avaliaria a tradução e a versão em português do texto e da Escala de Comunicabilidade Musical? Justifique sua resposta. **Resposta:** 10. Está bem claro, simples e direto. Podemos compreender bem a funcionalidade e a aplicabilidade da escala.
5- Você considera que algumas partes do texto devem ser retiradas quando o capítulo for divulgado e publicado? **Resposta:** Não.

Quadro 2: Ficha para análise das traduções de acordo com as respostas do quarto tradutor.

A tradução do manual e da escala foi considerada pelos avaliadores como uma versão fiel a original que apresentou linguagem adequada para o contexto brasileiro. As três versões: original,

traduzida para o português e retraduzida para o inglês da Escala de Comunicabilidade Musical foram colocadas num quadro para melhor visualização (Quadro 3).

Comparação entre versão original, tradução e retradução da Escala de Comunicabilidade Musical			
	Original	**Traduzido**	**Retraduzido**
Título	Musical Communicativeness	Comunicabilidade Musical	Musical Communicability
Domínio	Instrumental	Instrumental	Instrumental
Domínio	Vocal	Vocal	Vocal
Domínio	Body movement	Movimento corporal	Body movement
Grau 7	Musical intelligence and skills freely functioning and competently, personably communicable. Enthusiasm for musical creativity.	Inteligência musical e habilidades funcionando livremente, competentemente e aparentemente comunicáveis. Entusiasmo para a criatividade musical.	Musical intelligence and abilities working freely and apparently communicable. Enthusiasm for musical creativity.
Grau 6	Participating communicative. Responsiveness firmly established. Growing musical self-confidence. Independence in using rhythmic, melodic, or expressive components.	Participação responsiva comunicativa firmemente estabelecida. Crescimento de autoconfiança musical. Independência em usar componentes rítmicos, melódicos e expressivos.	Communicative response participation strongly established. Growth in musical self-confidence. Independence when using rhythmic, melodic or expressive components.
Grau 5	Sustaining of directed response impulses setting up musical communication. Musical motivation appearing. Involvement increasing.	Sustentação de impulsos de resposta direcionada criando comunicação musical. Motivação musical aparecendo. Envolvimento aumentando.	Musical communication is created by means of sustained directed response impulses.
Grau 4	Musical awareness awakening. Intermittent musical perception and intentionality manifesting.	Despertar da consciência musical. Percepção musical intermitente que se manifesta intencionalmente.	Awakening of the musical consciousness. Intermittent musical perception manifests itself with intentionality.
Grau 3	Evoked responses (ii): more sustained and musically related.	Respostas evocadas (ii): mais sustentadas e musicalmente relacionadas.	Evoked responses (ii): better sustained and musically related.
Grau 2	Evoked responses (i): fragmentary, fleeting.	Respostas evocadas (i): fragmentadas, passageiras.	Evoked responses (i): fragmented, ephemeral.
Grau 1	No musically communicative responses.	Nenhuma resposta musicalmente comunicativa.	No musically communicative response.

Quadro 3: Comparação entre versão original, tradução para o português e retradução para o inglês da Escala de Comunicabilidade Musical.

Com relação aos dados coletados por meio do questionário aplicado aos 10 avaliadores, referente à análise das equivalências de itens, semântica e operacional da Escala de Comunicabilidade Musical, também encontramos resultados satisfatórios. Nesse questionário, as 3 primeiras questões eram referentes a identificação, gênero e profissão dos avaliadores.

Na quarta questão, ao serem perguntados sobre como avaliavam os itens presentes na Escala de Comunicabilidade Musical em um aspecto geral no contexto clínico, todos os avaliadores classificaram os itens como totalmente pertinente ao contexto clínico brasileiro.

Nas questões 5 a 7, referentes aos domínios da Escala de Comunicabilidade Musical, 100% dos avaliadores consideraram os domínios Vocal e Instrumental totalmente pertinentes ao contexto clínico brasileiro. Com relação ao domínio de Comunicabilidade Musical de Movimento Corporal, 70% dos avaliadores consideraram totalmente pertinente e 30% avaliaram como parcialmente pertinente ao contexto brasileiro. Na questão 8, ao serem perguntados sobre a classificação em graus de 1 a 7 da Escala de Comunicabilidade Musical, 90% dos avaliadores consideraram os graus totalmente pertinentes, enquanto 10% consideraram parcialmente pertinente ao contexto brasileiro.

Ao serem questionados sobre a linguagem do manual explicativo e da Escala de Comunicabilidade Musical, 60% consideraram o texto totalmente compreensível e 40% consideraram parcialmente compreensível.

Nas questões 11 a 13, ao serem perguntados sobre a relevância da validação da Escala de Comunicabilidade Musical para o contexto musicoterapêutico brasileiro em geral e para futuras pesquisas, todos os avaliadores consideraram que a mesma é relevante para a musicoterapia, para o contexto brasileiro e para pesquisas futuras.

Nas questões 14 a 16, os avaliadores foram questionados sobre a possível utilização da Escala de Comunicabilidade Musical nos contextos de avaliação a pessoas com transtorno do neurodesenvolvimento, outras condições médicas e pessoas saudáveis. Dentre eles, 100% acreditavam que a Escala de Comunicabilidade Musical poderia ser utilizada para avaliação de pessoas com transtorno do neurodesenvolvimento e 90% acreditavam que a Escala de Comunicabilidade Musical poderia ser utilizada para a avaliação de pessoas com outras condições médicas e avaliação de pessoas saudáveis.

Posteriormente, na questão 17, onde deveriam responder sobre qual seria o formato ideal para a Escala de Comunicabilidade Musical, 80% dos avaliadores afirmaram que o formato ideal seria o de Tabela em substituição ao formato original. A versão original pode ser observada na Fig. 2, e a nova versão em tabela pode ser observada no Quadro 4.

Criança: _____ DN: _____ Data: _____ Sessão: _____

Terapeuta: _____ Avaliador: _____ Data avaliação: _____

NÍVEIS DE COMUNICABILIDADE	MODOS DE ATIVIDADE			
	Instrumental	Vocal	Movimento Corporal	Avaliação total
(7) Inteligência musical e habilidades funcionando livremente e competentemente, e aparentemente comunicáveis. Entusiasmo para a criatividade musical.				
(6) Participação responsiva comunicativa firmemente estabelecida. Crescimento de auto-confiança musical. Indepêndencia em usar componentes rítmicos, melódicos ou expressivos.				
(5) Sustentação de impulsos de resposta direcionada, criando comunicação musical. Motivação musical aparecendo. Envolvimento aumentando.				
(4) Despertar da consciência musical. Percepção musical intermitente que se manifesta intencionalmente.				
(3) Respostas evocadas (ii): mais sustentadas e musicalmente relacionadas				
(2) Respostas evocadas (i): fragmentadas, passageiras.				
(1) Nenhuma resposta musicalmente comunicativa				
			Não-ativo	

Fig. 2: Versão traduzida e retirada da versão original *Music Communicativeness Scale* (NORDOFF; ROBBINS; MARCUS, 2007: 400)

Versão traduzida para o português brasileiro da Escala de Comunicabilidade Musical

Autora: **Aline M. André**

Criança:	**Data de Nascimento:**			**Data:**	**Sessão:**
Terapeuta:	**Avaliador**			**Data da avaliação:**	
Níveis de comunicabilidade	**Modos de atividade**				**Avaliação total**
	Instrumental	Vocal	Movimento corporal		
(7) Inteligência musical e habilidades funcionando livremente, competentemente e aparentemente comunicáveis. Entusiasmo para a criatividade musical.					
(6) Participação responsiva comunicativa firmemente estabelecida. Crescimento de autoconfiança musical. Independência em usar componentes rítmicos, melódicos e expressivos.					
(5) Sustentação de impulsos de resposta direcionada criando comunicação musical. Motivação musical aparecendo. Envolvimento aumentando.					
(4) Despertar da consciência musical. Percepção musical intermitente que se manifesta intencionalmente.					
(3) Respostas evocadas (ii): mais sustentadas e musicalmente relacionadas.					
(2) Respostas evocadas (i): fragmentadas, passageiras.					
(1) Nenhuma resposta musicalmente comunicativa.				Não ativo.	

Quadro 4: Versão traduzida para o português brasileiro da Escala de Comunicabilidade Musical.

Na última questão, os avaliadores tiveram a oportunidade de comentar sobre o texto em geral. Setenta por cento (70%) dos avaliadores deixaram comentários. Os comentários relatavam que a Escala de Comunicabilidade Musical pode auxiliar os musicoterapeutas, no sentido de obterem dados mais concretos sobre seus pacientes. Os avaliadores acreditavam ainda que a Escala poderia avaliar cada comportamento dentro de uma sessão de musicoterapia e que teria muito a contribuir para o contexto brasileiro. Com relação ao manual explicativo, os avaliadores afirmaram que a tradução está boa, o texto está bem explicativo, mas este poderia ser mais direto e objetivo.

Discussão

A análise dos avaliadores demonstra que a versão brasileira da Escala de Comunicabilidade Musical pode contribuir para pesquisas futuras.

O modo como o manual explicativo foi traduzido seguiu a mesma lógica e fluência que o manual original em inglês. Possivelmente por isso a tradução não tenha a mesma facilidade de interpretação que um texto escrito originalmente em português, mas a mesma pode ser compreendida por todos. No caso da aplicabilidade da Escala de Comunicabilidade Musical por outros profissionais, pode ser necessário um treinamento, pois o teste apresenta linguagens específicas da área da musicoterapia. O fato do manual e da Escala de Comunicabilidade Musical serem compreensíveis demonstra que houve uma equivalência semântica no contexto brasileiro, e a escolha pelo novo formato da Escala de Comunicabilidade Musical reforça a equivalência operacional da mesma para o Brasil.

Inicialmente, no Brasil, a Escala de Comunicabilidade Musical foi utilizada em pesquisas para avaliar, em conjunto com outros testes, o comportamento de crianças autistas, conforme apresentam os autores André e Batista (2014), Freire (2014) e Sampaio (2015). Segundo análise dos avaliadores em nosso estudo, a aplicação da escala, após seu processo inicial de validação, pode se estender a outras condições, assim como ocorre em seu contexto original, que não se restringe a uma única condição médica para sua utilização. Nordoff, Robbins e Marcus (2007) descrevem que, em sua origem, as Escalas Nordoff Robbins eram utilizadas em diversas populações, como: crianças com TEA, crianças com esquizofrenia infantil, crianças com transtorno emocional grave, crianças com lesão cerebral, crianças com deficiência visual, crianças com paralisia cerebral, crianças com deficiência mental grave e crianças com deficiência de aprendizado com complicações de afasia. Além das condições médicas descritas por Nordoff, Robbins e Marcus (2007), no período de criação da escala, observamos pesquisas mais recentes com crianças saudáveis, conforme demonstram os autores do Centro Nordoff Robbins da Austrália (2008) e os autores Bunt (2003), Rahman (2008) e Wood (2006).

Sabe-se que a música está presente desde o início da vida humana. Nordoff, Robbins e Marcus (2007) relatam que o embrião se torna sensível aos estímulos auditivos por volta da 23ª semana de gestação. A audição é o primeiro sentido de desenvolvimento que conecta o indivíduo ao mundo externo. Segundo os autores, sons do ambiente são claramente audíveis dentro do útero. A fala, é claro, não é compreendida, mas são escutadas suas entonações melódicas e seus ritmos, começando a desenvolver a capacidade de assimilação dos contornos melódicos e do ritmo.

A individualidade embrionária também se torna sensível ao timbre e à característica afetiva dos sons aos quais ele está exposto e, assim, adquire uma disposição para responder às características expressivas da melodia. Música no ambiente também é claramente ouvida – bebês demonstraram reconhecer melodias escutadas enquanto ainda estavam no útero. Até o momento em que nascemos, absorvemos uma quantidade considerável de experiências musicais – dependendo do que o ambiente ofereceu – e emergimos do útero com uma disposição inata para responder à música e com bases para realizar e colocar em ação as habilidades comunicativas musicalmente fundamentais.

Tudo isto está presente como biologicamente estabelecido e como canal potencialmente interativo bem antes da possibilidade da comunicação verbal aparecer. Essencialmente, processos interativos na musicoterapia dependem da excitação e do fomento dessa disposição inata para a comunicabilidade musical. Isto é um processo de crescimento inteiramente individual para cada criança, e este percurso depende do caráter da criança, da essência musical da abordagem terapêutica, da natureza e dos efeitos da deficiência ou disfunção que trouxeram a criança para a terapia.

Os trabalhos clínicos focados em desenvolver a comunicação musical são fundamentalmente um processo de exploração que começa muitas vezes com respostas evocadas e passam para o descobrimento de um caminho de experiências comunicativas que é nutrido pela realização de motivos pessoais, temas ou qualidades de sentido musical em coatividade com o musicoterapeuta. Esses acontecimentos nutrem a autoimagem e podem desencadear motivação para participar com intenção, entrar em atividades recíprocas e para a descoberta de que tais intercomunicações são seguras, satisfatórias e prazerosas.

As experiências individuais ocorrem em diversas culturas e em pessoas com diversas condições. Ainda segundo Nordoff, Robbins e Marcus (2007), a Escalas Nordoff Robbins foram desenvolvidas para avaliar essa comunicação de forma mais objetiva. Considerando a análise dos avaliadores de nosso estudo, acreditamos que a Escala de Comunicabilidade pode contribuir para o contexto brasileiro em diversos aspectos.

O fato de todos os avaliadores considerarem os itens de Comunicação Musical Vocal e Instrumental totalmente pertinentes para o contexto clínico brasileiro reforçam que esses comportamentos avaliados também estão presentes em nossa cultura.

No domínio de Comunicabilidade Musical de Movimento Corporal, a maioria dos avaliadores afirmou que o item é totalmente pertinente ao contexto clínico brasileiro, e apenas 30% avaliaram o item como parcialmente pertinente. Possivelmente os comportamentos avaliados nesse item existem em nosso contexto de algum modo, mas os avaliadores não justificaram o motivo de considerarem parcialmente pertinente.

A análise positiva dos avaliadores em relação à perspectiva geral dos itens da Escala de Comunicabilidade Musical no contexto brasileiro demonstra que houve uma equivalência de itens.

A pertinência de todos os itens da Escala de Comunicabilidade Musical no contexto brasileiro, conforme afirmação dos avaliadores, também indica que os comportamentos a partir de estímulos musicais podem ser avaliados pela Escala de Comunicabilidade Musical no Brasil em diversos contextos, sejam eles o de crianças com transtorno do neurodesenvolvimento ou outras condições a serem pesquisadas.

Possivelmente diversas populações poderão se beneficiar da avaliação com a Escala de Comunicabilidade Musical, pois, como afirma Levitin (2010), todo indivíduo percebe e reage à música de algum modo. Ruud (1991), por exemplo, relata que a forma em que o indivíduo percebe e responde a música pode representar aspectos culturais e indicar seu estado de saúde. Além disso, a música pode ser utilizada como ferramenta mediadora para reabilitação em diversas condições, inclusive neurológicas, pois, como relata Thaut (2005), a plasticidade cerebral pode ser estimulada pelo ritmo, pela sequência de movimentos e pelas funções cerebrais ativadas pela música.

Considerações finais

Nesse estudo foi possível avaliar três equivalências a partir do Modelo Universalista de Validação desenvolvido por Herdman, Fox-Hushby e Badia (1998): *equivalência de itens*, *equivalência semântica* e *equivalência operacional* da versão brasileira da Escala de Comunicabilidade Musical.

De acordo com a revisão da literatura apresentada sobre o processo de *equivalência conceitual* descrita por André, Gomes e Loureiro (2016), a Escala de Comunicabilidade Musical poderá contribuir com diversos contextos clínicos e de pesquisa, além de auxiliar musicoterapeutas qualificados em avaliações na prática sistematizada.

Em etapas futuras desse processo de validação, serão realizados estudos para verificar as equivalências de mensuração e equivalência funcional da Escala de Comunicabilidade Musical.

Estudos futuros na utilização da Escala de Comunicabilidade Musical no contexto brasileiro poderiam ser realizados visando auxiliar diversos profissionais da área da música, como instrumentistas e educadores musicais. Além de poder ser utilizada para verificar o nível de envolvimento de um músico profissional na improvisação musical em diversos estilos, também acreditamos que possa auxiliar o educador musical através da avaliação e da verificação das dificuldades do estudante e, com isso, por exemplo, desenvolver estratégias de ensino para que o mesmo tenha mais condições de melhorar tecnicamente os recursos de uma boa comunicação em improvisação musical.

Na musicoterapia, essa escala pode facilitar a avaliação de pessoas em diversas condições de saúde. Poderá auxiliar no contexto clínico, na forma como o musicoterapeuta irá quantificar e qualificar o desenvolvimento do paciente e estabelecer meios para alcançar objetivos propostos e prognósticos futuros, levando em consideração a melhora global de cada indivíduo.

Referências

AIGEN, Kenneth. Cognitive and Affective Processes in Music Therapy with Individuals with Developmental Delays: A Preliminary Model for Contemporary Nordoff-Robbins Practice. *Music Therapy*, v. 13, n. 1, p. 13-46, 1995.

ANDRÉ, Aline Moreira; BATISTA, Davi Oliveira. *Análise psicométrica das Escalas Nordoff Robbins como instrumento de avaliação no atendimento musicoterapêutico de crianças autistas atendidas no Hospital das Clínicas da UFMG*. Monografia. Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

ANDRÉ, Aline Moreira; GOMES, Cristiano Mauro Assis; LOUREIRO, Cybelle Maria Veiga. Escalas Nordoff Robbins: uma revisão bibliográfica. *Percepta - Revista de Cognição Musical*, v. 3, n. 2, p. 117-131, 2016.

BELL, Adam Patrick et al. The Music Therapy Communication and Social Interaction Scale (MTCSI): Developing a New Nordoff-Robbins Scale and Examining Interrater Reliability. *Music Therapy Perspectives*, v. 32, n. 1, p. 61-70, 2014.

BERGMANN, Thomas. *Music Therapy for People with Autism Spectrum Disorder*. The Oxford Handbook of Music Therapy. New York: Oxford University Press, 2015.

BERGMANN, Thomas et al. Music in Diagnostics: Using Musical Interactional Settings for Diagnosing Autism in Adults with Intellectual Developmental Disabilities. *Nordic Journal of Music Therapy*, v. 25, n. 4, p. 319-351, 2016.

BUNT, Leslie. Music Therapy with Children: A Complementary Service to Music Education? *British journal of music education*, v. 20, n. 2, p. 179-195, 2003.

CALTABIANO, Amanda. *The Impact of Music Therapy on the Social Behaviours of Children with Autism in a Structured Outdoor Inclusive Setting*. JOUR – University of Sydney, 2010.

CENTRO NORDOFF ROBBINS DA AUSTRÁLIA. Music therapy program for "at risk" students Nordoff-Robbins Music Therapy Australia and James Meehan High School. Australia, 2008.

FREIRE, Marina Horta. *Efeitos da Musicoterapia Improvisacional no tratamento de crianças com Transtorno do Espectro do Autismo*. Dissertação (Mestrado em Neurociências). Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

GATTINO, Gustavo Schulz; WALTER, Fabio Ferraz; FACCINI, Lavinia Schuller. Fundamentos sobre validade para o campo musicoterapêutico. In: EMPEMT - ENCONTRO DE PESQUISA EM MUSICOTERAPIA, X, 2010, Salvador. *Caderno de resumos*: Associação Baiana de Musicoterapia, 2010. p. 7-14.

HERDMAN, Michael; FOX-RUSHBY, Julia; BADIA, Xavier. A Model of Equivalence in the Cultural Adaptation of HRQoL Instruments: The Universalist Approach. *Quality of life Research*, v. 7, n. 4, p. 323-335, 1998.

LEVITIN, Daniel J. *A música no seu cérebro*: a ciência de uma obsessão humana. 1. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.

MACKINLAY, Elizabeth; FORREST, David. Making Sound Waves: Diversity, Unity, Equity. Parkville, Australia: Society for Music Education. 2011.

MAHONEY, John F. Interrater Agreement on the Nordoff-Robbins Evaluation Scale I: Client-Therapist Relationship in Musical Activity. *Music and Medicine*, v. 2, n. 1, p. 23-28, 2010.

NORDOFF, Paul; ROBBINS, Clive; MARCUS, David. *Creative Music Therapy: Guide to Fostering Clinical Musicianship*. 2. ed. New Hampshire: Barcelona Publishers, 2007.

RAHMAN, Yousria Abdel. Doctoral School Summer Conference June 2008 Institute of Education. *Educate*, v. 8, n. 1, p. 34–64, 2008.

ROBARTS, Jacqueline Z. Music Therapy and Adolescents with Anorexia Nervosa. *Nordic Journal of Music Therapy*, v. 9, n. 1, p. 3-12, 2000.

RUUD, Even. *Música e saúde*. São Paulo: Grupo Editorial Summus, 1991.

SAMPAIO, Renato Tocantins. *Avaliação da sincronia rítmica em crianças com transtorno do espectro do autismo em atendimento musicoterapêutico*. Tese (Doutorado em Neurociências). Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

SZWEDA, Sara Knaplk. The Effectiveness and Influence of Vocal and Instrumental Improvisation in Music Therapy on Children Diagnosed with Autism. Pilot Study. *The Journal of Education Culture and Society*, p. 153-166, 2015.

THAUT, Michael H. *Rhythm, Music, and the Brain: Scientific Foundations and Clinical Applications*. New York: Routledge, 2005. v. 7.

WIGRAM, Anthony Lewis. Music Therapy Assessment: Psychological Assessment without Words. *Psyke & Logos*, v. 28, n. 1, p. 25, 2007.

WIGRAM, Tony; GOLD, Christian. Music Therapy in the Assessment and Treatment of Autistic Spectrum Disorder: Clinical Application and Research Evidence. *Child*: care, health and development, v. 32, n. 5, p. 535-542, 2006.

WOOD, Stuart. "The Matrix": A Model of Community Music Therapy Processes. *Voices*: A World Forum for Music Therapy, v. 6, n. 3, nov. 2006.

Anexo: Questionário de Análise para Equivalência de Itens, Semântica e Operacional.

Questionário de Análise para Equivalências de Itens, Semântica e Operacional

1- Nome: [1]

2- Profissão: *

3- Sexo:*

4- Levando em consideração sua experiência profissional no contexto brasileiro, como você avalia os itens da Escala de Comunicabilidade Musical? *

- Não pertinente
- Parcialmente pertinente
- Totalmente pertinente

5- Como você avalia o domínio de Comunicabilidade Musical Vocal na Escala de Comunicabilidade Musical? *

- Não pertinente
- Parcialmente pertinente
- Totalmente pertinente

6- Como você avalia o domínio de Comunicabilidade Musical Instrumental na Escala de Comunicabilidade Musical? *

- Não pertinente
- Parcialmente pertinente
- Totalmente pertinente

***** Símbolos utilizados para indicar perguntas com resposta obrigatória e que devem ser respondidas na ordem indicada.

7- Como você avalia o domínio de Comunicabilidade Musical de Movimento corporal na Escala de Comunicabilidade Musical? *

- Não pertinente
- Parcialmente pertinente
- Totalmente pertinente

8- Como você avalia a numeração de 1 a 7 na Escala de Comunicabilidade Musical? *

- Não pertinente
- Parcialmente pertinente
- Totalmente pertinente

9- Como você avalia a linguagem do texto explicativo da Escala de Comunicabilidade Musical? *

- Incompreensível
- Parcialmente compreensível
- Totalmente compreensível

10- Como você avalia a linguagem do texto da Escala de Comunicabilidade Musical? *

- Incompreensível
- Parcialmente compreensível
- Totalmente compreensível

11- Você considera que a Escala de Comunicabilidade Musical pode contribuir para a musicoterapia no contexto brasileiro? *

- Não
- Sim

12- Você considera que a Escala de Comunicabilidade Musical pode contribuir para pesquisas brasileiras? *

- Não
- Sim

13- Você considera a validação da Escala de Comunicabilidade Musical relevante para a musicoterapia no Brasil? *

- Não
- Sim

14- Você considera que a Escala de Comunicabilidade Musical pode auxiliar na avaliação de pessoas com atraso do desenvolvimento, também denominado transtorno do neurodesenvolvimento? *

Não

Sim

15- Você considera que a Escala de Comunicabilidade Musical pode auxiliar na avaliação de pessoas com outras condições médicas? *

Não

Sim

16- Você considera que a Escala de Comunicabilidade Musical pode auxiliar na avaliação de pessoas saudáveis? *

Não

Sim

17- Sobre a formatação da Escala de Comunicabilidade Musical, qual sua preferência? *

Formatação original

Formato de Tabela

18- Você gostaria de deixar alguma sugestão ou comentário? *

Agradecimentos

Agradecemos a todos os tradutores e avaliadores por colaborarem com esse estudo e agradecemos ao Professor Dr. Kenneth E. Bruscia, diretor da Editora Barcelona Publisher, por nos conceder autorização para realizar esse estudo na *Tradução e Validação da Escala Nordoff Robbins de Comunicabilidade Musical* para o contexto brasileiro.

Kenneth E. Bruscia - Professional certifications in music therapy (MT-BC) and Guided Imagery and Music (FAMI). B.M.: Piano Performance, University of Cincinnati, M.M.: Piano Performance, University of Cincinnati, M.A.: Psychology, Duquesne University, New School for Social Research, Ph.D.: Psychology of Music, New York University.

Tradutores

Aluízio B. de Oliveira Neto – Graduado em Engenharia Elétrica (UFMG), mestre em Computação Musical (Universitat Pompeu Fabra – Espanha), doutorando em Sonologia (EM- UFMG).

Heitor Vicente Corrêa – Graduando em Musicoterapia (UFMG).

Letícia Gomes e Souza Dabés – Graduação em Turismo (UFMG), pós-graduação em Tradução (Estácio), graduanda em Letras com ênfase em Tradução (UFMG).

Avaliadores

Alexandra Monticeli de Souza Ricardo – Graduanda em Musicoterapia (UFMG).

Camila Nascimento de Castro – Bacharelado em Musicoterapia, licenciatura em Música (UFMG).

Davi Oliveira Batista – Bacharelado em Musicoterapia (UFMG).

Emily Hanna Pinheiro Ferreira–Graduanda em Musicoterapia (UFMG).

Gustavo Schulz Gattino – Graduado em Musicoterapia (Instituto Superior de Música de São Leopoldo - ISM), mestre e doutor pelo Programa de Pós-graduação em Saúde da Criança e do Adolescente (Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS), professor do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

Heitor Vicente Corrêa – Graduando em Musicoterapia (UFMG).

Henriane Camile Pimenta de Souza – Graduanda em Musicoterapia (UFMG).

Marina Horta Freire – Graduação em Musicoterapia, (Universidade de Ribeirão Preto - UNAERP), mestre em Neurociências, doutoranda em Educação Musical, professora do curso de Bacharelado em Música/habilitação Musicoterapia (UFMG).

Renato Tocantins Sampaio – Graduação em Musicoterapia (Faculdade Marcelo Tupinambá - MARTUP), Licenciatura Plena em Música (Faculdade de Artes Santa Marcelina - FASM), Mestrado em Comunicação e Semiótica (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP), doutor em neurociências, professor do curso Bacharelado em Música/habilitação Musicoterapia (UFMG).

Rhainara Lima Celestino Ferreira – Graduanda em Musicoterapia (UFMG).

Aline Moreira André é mestranda em Música na Universidade Federal de Minas Gerais (2015/2017), com apoio da FAPEMIG ao projeto Tradução e validação das Escalas Nordoff Robbins. Bacharel em Música - Musicoterapia pela Universidade Federal de Minas Gerais (2014). Participou de pesquisas nos seguintes temas: protocolo de atendimento, transtorno do espectro do autismo, patologias neurológicas, musicoterapia improvisacional, musicoterapia neurológica e Escalas Nordoff Robbins. aline.musicasax@gmail.com

Cristiano Mauro Assis Gomes é psicólogo, doutorado em Educação - UFMG, pós-doutorado em Psicologia Educacional - Universidade do Minho, Portugal. Professor do Departamento de Psicologia da UFMG. Professor do Programa de Pós-Graduação em Psicologia (UFMG) e do Programa de Pós-Graduação em Neurociências (UFMG). Coordenador do Laboratório de Investigação da Arquitetura Cognitiva (LAICO). Bolsista de Produtividade nível 2, CNPq. cristianomaurogomes@gmail.com

Cybelle Maria Veiga Loureiro é coordenadora da área de Habilitação em Musicoterapia, Dep. INC- Escola de Música, Professora Permanente do PPG Música - ESMU-UFMG, Professora Colaboradora do PPG em Neurociências/ICB-UFMG, Membro da Comissão em Educação e Pratica Clinica na Federação Mundial de Musicoterapia-WFMT. cybelle@musica.ufmg / education@wfmt.inf

Apoio

Programa de Pós-Graduação em Música/UFMG

FAPEMIG

DOI 10.20504/opus2017b2310

Musicalidade humana sob o prisma cognitivo-evolucionista: do *Homo sapiens* ao *Homo digitalis*

Luciane Cuervo
(UFRGS – Porto Alegre, RS)

Graham Frederick Welch
(University College London, Londres – Inglaterra)

Leda de Albuquerque Maffioletti
Eliseo Reategui
(UFRGS – Porto Alegre, RS)

Resumo: Este trabalho visa discutir a musicalidade humana sob um prisma cognitivo-evolucionista. Busca refletir acerca da complexidade da manifestação musical num panorama que articula os períodos transcorridos entre os tempos remotos da espécie *Homo sapiens* até a sua interação na era da Cultura Digital. As reflexões são fundamentadas em pesquisas que mostram um fazer musical ininterrupto, que inicia nos primórdios da humanidade e segue significativo até o presente momento, sofrendo, contudo, transformações que vêm sendo aceleradas pelas Novas Tecnologias Digitais (NTD). Esse cenário implica, também, mudanças na construção da performance musical, bem como nos conceitos de aprendizagem e autoaprendizagem de música.

Palavras-chave: Cognição musical. Cultura Digital. Performance musical.

Human Musicality as seen from a Cognitive-Evolutionist Prism: From *Homo sapiens* to *Homo digitalis*

Abstract: This paper discusses human musicality from a cognitive-evolutionist perspective. It reflects on the complexity of music manifestation in a panorama that articulates the periods between the remote times of the *Homo sapiens* species to their interaction in the era of Digital Culture. The reflections are based on research that shows uninterrupted music making that starts at the beginnings of humanity and continues significantly until the present moment, undergoing, however, transformations that are being accelerated by new digital technologies. This scenario also implies changes in the construction of musical performance, as well as in the concepts of learning and self-learning of music.

Keywords: Musical cognition; digital culture; musical performance.

CUERVO, Luciane et al. Musicalidade humana sob o prisma cognitivo-evolucionista: do *Homo sapiens* ao *Homo digitalis*. *Opus*, v. 23, n. 2, p. 216-242, ago. 2017. http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2310

Pesquisa realizada através de fomento do Programa Ciências sem Fronteiras, do Ministério da Educação - Governo Federal, gestão da presidenta Dilma Rousseff.

Submetido em 06/02/2017, aprovado em 17/06/2017.

> O homem, como um ser histórico,
> Inserido num permanente movimento de procura,
> Faz e refaz constantemente o seu saber.
>
> (FREIRE, 1977: 40).

As manifestações de musicalidade acompanham a humanidade desde os seus primórdios, num processo dinâmico e em constante transformação, relacionado ao contexto temporal, geográfico, sociocultural, tecnológico e cognitivo do indivíduo e de seu grupo, numa esfera regional e global.

Para Lévy (2011), o ser humano pensa e age coletivamente, considerando que o pensamento é intimamente ligado à história, ao seu lugar e ao seu tempo. Cada produção existe por meio da criação ou utilização de ferramentas tecnológicas diversas e é, assim, um reflexo informativo complexo das atividades cognitivas, como os idiomas, as técnicas de comunicação e de registro e as artes.

Seis milhões de anos é a data atribuída ao último ancestral em comum entre humanos e chimpanzés, porém foi há 200 mil anos que surgiu o *Homo sapiens* na África Oriental, como explica Harari (2014). O autor defende que o surgimento e a evolução da cognição moderna do *Homo sapiens*, 70 mil anos a.C., se dá a partir da habilidade única da espécie humana, definida pela capacidade de contar histórias sobre si mesma e de agir de maneira inventiva e colaborativa (HARARI, 2014). A esse fenômeno ele chama de "Revolução Cognitiva", responsável por habilitar o ser humano a pensar de novas formas e se comunicar de maneira eficaz e imaginativa, criando rituais, mitos e histórias que se propagaram através da cultura oral, de geração a geração. Harari (2014) teoriza que, posteriormente à "Revolução Cognitiva", ocorreu a "Revolução Agrícola" de 12 mil anos atrás, cuja aceleração teria permitido a unificação da humanidade e a colonização da Terra, já que as comunidades poderiam se fixar num terreno e dele preservar a sua subsistência por um período mais estável. Finalmente, foi desencadeada a "Revolução Científica", cujo início se deu há cerca de 500 anos e segue em andamento, modificando profundamente o modo de ser, estar e ver o mundo através da tecnologia.

Harari (2014) é enfático ao afirmar ainda que o ponto-chave do sucesso do desenvolvimento cognitivo do *Homo sapiens* consiste na sua capacidade de agir de maneira coletiva, colaborativa e, principalmente, criativa, inventando narrativas sobre si mesmo, o que o diferencia de outras espécies. Para o pesquisador, a flexibilidade e a inventividade ficcional na improvisação de novas organizações sociais constituídas ante os novos obstáculos e dilemas impostos pelo contexto foram habilidades fundamentais para a preservação e evolução da espécie em detrimento de outras. Essas capacidades colaborativas podem tanto construir feitos benéficos e solidários como produções artísticas, eventos esportivos, discussões intelectuais e processos de ensino e aprendizagem, como também atos danosos em larga escala, como organizações criminosas, exércitos violentos ou movimentos conduzidos por fanatismo religioso, como exemplifica Harari (2014). Ele prega que, enquanto a comunicação é utilizada por outras espécies com vistas à organização em relação aos recursos reais do ambiente para a sua sobrevivência, a comunicação humana evoluiu de maneira extraordinária, alcançando

reflexões subjetivas e elementos criativos que não existem "no mundo real", mas, sim, somente na imaginação (HARARI, 2014). É precisamente sobre este aspecto que a arte emerge como criação humana de fundamental importância na história da humanidade, ao suscitar novas realidades ficcionais que só existem no mundo virtual dos pensamentos, narrativas e imaginação.

A capacidade de integração e coesão social precisou de subsídios que fomentassem movimentos coletivos e colaborativos. Ressalta-se, nessa linha de pensamento, a importância da narrativa, da mente imaginativa e da criatividade, elementos muito próximos e naturais à musicalidade humana expressa por meio da performance, assim como o sentimento de coesão social e de coletividade que o fazer musical promove. A performance musical é uma manifestação humana que nasceu justamente da necessidade de manifestar, através de condutas expressivas, a imaginação, os pensamentos, os sentimentos, as narrativas e os rituais intimamente atrelados ao contexto cultural dos indivíduos. Como explana Huron (2012), é um comportamento nascido nos primórdios da história da humanidade, assumindo diferentes funções sociais.

Mithen (2006) afirma que a linguagem e a música progrediram a partir de uma protolinguagem musical usada por nossos ancestrais. Para ele, as estruturas de cordas vocais de neandertais e outros hominídeos são indícios de que eles poderiam cantar; por outro lado, instrumentos como as flautas de ossos datadas de mais de 36 mil anos a.C. comprovam que já se fazia música (MITHEN, 2006). Em concordância, Dissanayake (2008) remete o engajamento de capacidades cognitivas e emocionais à importância evolutiva da música, por meio de interações dialógicas entre a mãe e o seu bebê desde milhões de anos atrás. Este comportamento tornou-se fundamental para a sobrevivência de crianças e para o sucesso reprodutivo das mães, segundo ela, fornecendo substratos neurais e componentes biológicos estruturais no campo evolutivo. De acordo com a sua teoria, são precisamente estas condutas socioculturais e capacidades biológicas que vieram a se tornar uma manifestação artística, especialmente no que diz respeito à musicalidade (DISSANAYAKE, 2008).

Destarte, é possível deduzir que, já no surgimento da espécie humana, o primeiro recurso natural de expressão da musicalidade, intimamente relacionado à comunicação, é a voz, seguida por flautas e tambores (MITHEN, 2006. LEVITIN, 2010). Também é relevante ressaltar que a música e a dança eram concebidas de maneira associada, sendo apenas recentemente separadas, mais precisamente na cultura eurocêntrica do final do século 18, porém até hoje estes são termos amalgamados em um único significado em muitas culturas. Para Mithen (2006: 266), o humano moderno, cuja existência se deu entre 50 mil e 20 mil anos a.C., possuía linguagem, música e fluidez cognitiva. Esse pensamento é fundamentado pela análise de artefatos arqueológicos de períodos remotos, demonstrando que todos os povos da espécie humana presentes em todas as regiões conhecidas manifestavam-se também através da musicalidade (BLACKING, 1995. CROSS, 2003. WELCH, 2005. LEVITIN, 2010, 2016. HURON, 2012).

As manifestações artísticas estão relacionadas a um histórico ininterrupto de produções ao longo dos tempos, sendo a performance musical um tipo de produto resultante de significativo investimento de tempo e energia para a sua concepção e execução, podendo assumir as mais variadas funções numa comunidade (DISSANAYAKE, 2008). É realmente impressionante que os registros arqueológicos das primeiras manifestações de musicalidade datem de mais de 70 mil a.C., um período que nos remete a um contexto de sobrevivência hostil ao ser humano, no qual, mesmo assim, nossos ancestrais dedicaram tempo, energia e

recursos materiais para rituais envolvendo música. Por esse ponto de vista, é possível afirmar que a performance musical surgiu ainda nos primórdios da história do *Homo sapiens*, com diferentes funções sociais, como as discutidas por Huron (2012).

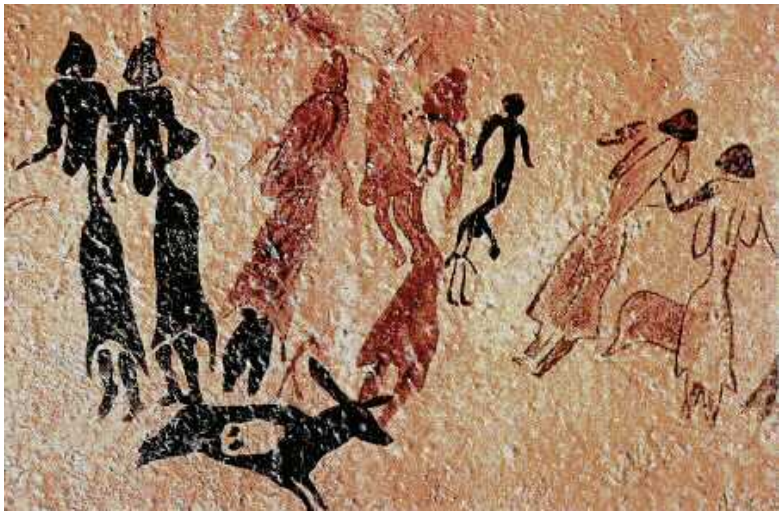


Fig. 1: Recorte de cena de dança. Pintura rupestre da caverna Roca de los Moros de Cogul, atribuído ao período Magdalense do Paleolítico, 40.000 a.C. Museu Arqueológico de Barcelona, Espanha.

Os estudos mencionados nos elucidam acerca da musicalidade e seu valor adquirido na cognição humana através da evolução. Esses pensamentos são corroborados por investigadores interessados no aspecto da cognição musical, argumentando acerca da relevância da música na humanidade sob um prisma evolutivo. Ilari (2006), Sloboda (2008), Dissanayake (2008), Levitin (2016; 2010) e Huron (2012) contrariam Pinker (1999) na sua afirmação de que a música é meramente recreativa e que, sem ela, a humanidade estaria exatamente no ponto evolutivo em que está hoje. Ilari (2006) reitera o significativo papel que a música assume nas relações interpessoais. Segundo ela, a música está associada à atração, e esta aos esquemas cognitivos, os quais são frutos de transmissão social através de relacionamentos e experiências com as pessoas de seu convívio (ILARI, 2006).

Apesar de concordar que a música esteja presente em todas as culturas e evoca intenso prazer e emoção, Pinker (1999) polemizou o debate ao dizer que, no que concerne aos aspectos biológicos, ela seria "inútil". Levitin (2016; 2010) desconstrói essa ideia – e muitas outras do psicólogo cognitivo – com argumentos científicos, tarefa que Pinker parece ter julgado ser dispensável neste caso. Levitin (2010: 286) assevera, enfim, que "[...] as manifestações musicais ao longo do tempo servem como garantia de aptidão física e mental, e talvez até de confiabilidade e conscienciosidade".

Conforme sintetiza Levitin (2016), a música caracteriza-se pela sua ubiquidade e antiguidade, sendo importante na vida cotidiana da maioria das pessoas do mundo, no passado e na contemporaneidade. O neurocientista e músico afirma que, se alguém deseja compreender a natureza humana, a interação entre o cérebro e a cultura, as relações entre a evolução e a sociedade, enfim, precisa investigar o papel da música na vida dos seres humanos.

Sloboda (2008) entende que a principal justificativa da presença e da importância da música é a disposição que ela tem de despertar emoções significativas e melhorar a vida

emocional das pessoas. Apesar de considerar que as habilidades são socialmente aprendidas, o pesquisador defende que os fatores sociais são ligados a culturas específicas, enquanto o fator emocional é intercultural. Em suas palavras: "Não se explicaria que a música tenha penetrado até a base de tantas culturas diferentes, se não existisse alguma atração humana fundamental pelo som organizado que transcende as barreiras culturais" (SLOBODA, 2008: 3). Mesmo Pinker (1999), cujo pressuposto primordial é que as artes, assim como o amor, a criatividade, a justiça e outras atividades humanas, são geradas pelo poder computacional do pensamento, acredita que o principal objetivo da música é aproximar a comunidade. Talvez o erro basilar em suas ideias concernentes à suposta irrelevância da música seja o fato de desprezar o grande valor da coesão social propiciada pelas manifestações de musicalidade. Ou em desacreditar a força das relações humanas na evolução cognitiva, o que Harari (2014) contradiz posteriormente.

Conforme Sloboda (2008), a música possui raízes na evolução humana, especialmente como regulador das emoções e como recurso mnemônico, embora essa importância não seja necessariamente racional no ser humano, mas uma motivação que é agradável e natural para os indivíduos. Ilari (2006) corrobora esse ponto de vista, entendendo que a música pode dar a sua contribuição ao favorecer atividades que promovam a integração social e o germinar das relações interpessoais de natureza amorosa, base da continuidade da espécie humana.

Partindo-se do pressuposto que a musicalidade se manifesta ao longo de toda a história da humanidade, algumas investigações têm se centrado no questionamento acerca do que é universal e do que é particular no fazer musical, ou o que é genético e o que é cultural. Estudos recentes analisam o gene da música, buscando conhecer a base genética da habilidade musical, como a pesquisa de Mariath e colaboradores (2017).

Atualmente se considera que o ser humano possui capacidade para a música assim como para a cultura e a linguagem (BLACKING, 1973. CROSS, 2003. PERETZ et al., 2002. LEVITIN, 2010. DISSANAYAKE, 2011). Sloboda (2008: 25) argumenta que, analogamente à linguagem, as características musicais podem ser "[...] universais para todos os seres humanos e específicas dos seres humanos". Para o pesquisador, isso significa dizer que é característica natural aos seres humanos a capacidade de adquirir competências nos domínios linguísticos e musicais. Mesma posição de Mithen (2006) quando diz que a música é universal, no entanto culturalmente diversa.

A experiência social é um dos fatores determinantes do desenvolvimento intelectual, conforme pensamento já consolidado no campo científico. Um conceito fundamental nesse sentido é a plasticidade neuronal, que pode ser explicada como a capacidade do cérebro em reconfigurar suas redes neurais diante de situações de novas aprendizagens, sejam elas formais ou informais ao longo da vida, fortalecendo os saberes e práticas consistentes e descartando conexões superficiais. Segundo Dissanayake (2008), Levitin (2010; 2016) e Huron (2012), a música atende à necessidade do ser humano em construir vínculos sociais, buscando uma coesão social, o que ocorre desde tempos muito remotos, em redes locais de populações de todo o mundo.

Conforme Huron (2012), a mente é resultado tanto de fatores biológicos quanto culturais e o peso que cada estudioso dá a uma dessas abordagens direcionará as bases de seu raciocínio a ser defendido. Com argumentos sobre o aspecto evolucionista da música, Huron

(2012) acredita que é relevante discutir essa vertente, pois a temática pode contribuir para a forma como as coisas são aprendidas e, por conseguinte, como a música é aprendida. Ele demonstra algumas Teorias Adaptativas da Música para argumentar em favor dessa tese:

(1) Forma de galanteio – o fazer musical de indivíduos machos poderia ser demonstração de boa saúde e pontos positivos para atrair parceiras;
(2) Coesão social – no sentido de promover o compartilhamento, aumentando a eficácia de organizações sociais;
(3) Esforço de grupo – como canções de trabalho ou guerra, por exemplo;
(4) Desenvolvimento auditivo – Ouvir música tornaria o indivíduo mais receptivo aos sons do ambiente, como forma de exercitar a audição;
(5) Resolução de conflitos – o estudioso dá o exemplo com o ato de sentar em volta da fogueira: para falar, há chances de briga e conflito, no entanto, sentar ao redor de uma fogueira para cantar pode ser uma atividade social mais segura e integradora;
(6) Passatempo seguro – à medida que o homem foi se tornando mais proficiente na coleta e na caça, por exemplo, a música pode ter se tornado um recurso para passar o tempo de modo seguro, como modo de preservar a espécie;
(7) Comunicação transgeracional – como forma de passar histórias e fatos de um grupo social através da tradição oral, a música tem se mostrado eficaz recurso mnemônico ao longo dos séculos.

Esses apontamentos de Huron (2012) também estão em afinidade com os achados de Dissanayake (2008) e Levitin (2010; 2016), na medida em que ressaltam as capacidades comunicativas, colaborativas e imaginativas do ser humano.

Levitin (2016), por sua vez, categoriza seis principais tipos de canções na esfera global: amizade, divertimento, conforto, conhecimento, religião e amor. As categorias discutidas por Huron (2012) e Levitin (2016) também podem ser interpretadas analogamente ao contexto contemporâneo da Cultura Digital, num exercício reflexivo de correlacioná-las a mecanismos e hábitos comuns da contemporaneidade. As noções de coesão grupal, de sentimento de pertencimento (ou exclusão) e de identidade são perceptivelmente fortalecidas pelas formas de produzir e registrar música mediada pela tecnologia digital, como apregoa Cuervo (2016). A autora acredita que a capacidade de portar cada vez mais materiais em espaços virtuais e físicos cada vez menores impacta a quantidade de opções de produção musical e o seu acesso, influenciando de maneira significativa as formas de arquivamento, recordação e transmissão social desses repertórios musicais (CUERVO, 2016). Conforme prediz, a importância da música parece não sofrer alternância em sua essência ao longo dos tempos, permanecendo acentuada, ainda que em funções e manifestações muito distintas (CUERVO, 2016).

Dissanayake (2009) acredita que existe um "impulso eterno" expresso através do ímpeto que o ser humano tem em fazer arte com seu valor intrínseco atribuído a essa ação. Isso vem sendo observado também em diferentes períodos de introspecção ou sofrimento de pequenos ou grandes grupos sociais, causados por fatores negativamente impactantes. Esses grupos se voltam à produção artística como forma de consolo e superação da dor e das angústias, ainda que esse engajamento represente o significativo investimento de tempo e energia e até mesmo em ambientes hostis onde haja recursos escassos para a sobrevivência.

É possível defender pelo menos cinco razões para considerar a música uma tendência evolutiva tal como a fala, a alimentação, o acasalamento e a formação de família, de acordo com Dissanayake (2008): (1) a universalidade, que marca presença em cada grupo social e é conhecida ao longo do tempo em todas as regiões do mundo; (2) o alto apreço pela música em sociedades que vêm dedicando tempo, energia e recursos a um campo que não seria alvo caso fosse uma categoria periférica e sem importância; (3) o prazer, semelhante a outros importantes comportamentos adaptativos, como alimento ou atividade sexual, é proporcionado pela música e emocionalmente positivo e gratificante; (4) a predisposição precoce, demonstrada pelo interesse espontâneo de crianças e bebês em envolver-se com o movimento e a vocalização e (5) a importância cultural, visto que em todas as sociedades a música é parte integrante da maioria dos eventos de relevância cultural. Em concordância, Welch (2014) acredita que há embasamento investigativo que comprova a relevância da música no desenvolvimento cognitivo humano e que este é um importante argumento para justificar o acesso universal ao estudo de música por meio da educação musical.

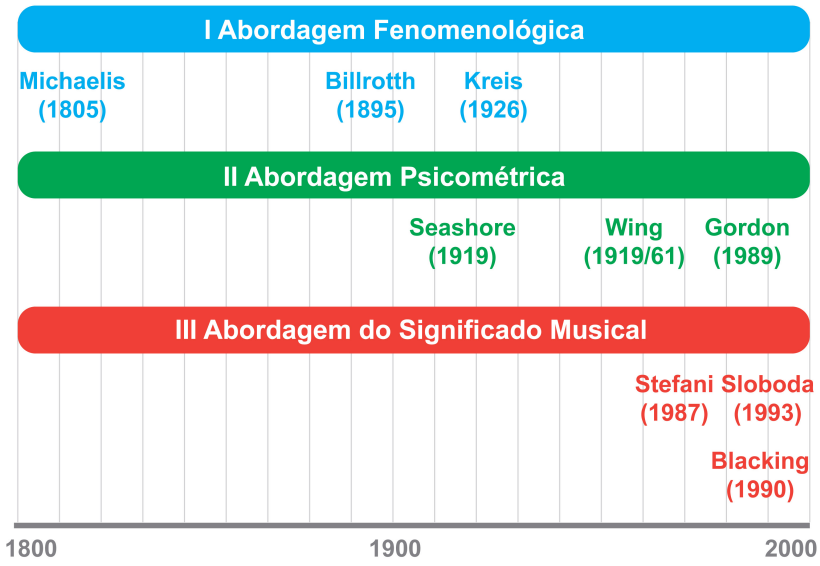
Concordamos com Levitin e Tirovolas (2009) quando dizem que a música pode ser considerada um meio de expressão artística, de comunicação, de autoexpressão e autoconhecimento, ou como uma forma de arte auditiva.

O conceito de musicalidade

A reflexão acerca do conceito de musicalidade humana faz-se relevante, pois ele está atrelado ao seu contexto sociocultural e tecnológico inerente ao período histórico, grupos sociais e suas regiões. As concepções acerca da musicalidade refletem-se nas condutas musicais dos sujeitos e comunidades, nos diferentes modos de interação e produção musicais, especialmente na performance, na sua apreciação e consumo de música.

As habilidades e as concepções relativas à musicalidade vêm sendo repensadas e inovadas, afetadas principalmente pelo desenvolvimento das Novas Tecnologias Digitais (NTD) e todo o contexto que emerge da Cultura Digital. Em termos históricos, Hallam (2006) argumenta que a habilidade musical vinha sendo conceituada de acordo com as habilidades de percepção auditiva. Nos últimos anos, ela percebe que essa posição tem sido questionada, mencionando que há diversas pesquisas que defendem a capacidade musical como uma construção social que assume significados diferentes de acordo com a cultura, grupos sociais e no nível individual nos quais são considerados também fatores biológicos do desenvolvimento intelectual. Esses argumentos convergem com as ideias de Elliott e Silverman (2014) quando dizem que a valorização da musicalidade promove a autoestima e o sentimento identitário do sujeito.

Na tentativa de elucidar esse ponto de vista, destacam-se três principais abordagens do século 20 identificadas por Gembris (1997): a fenomenológica, com predominância até meados do século 20, seguida pela psicométrica, marcante entre as décadas de 1920 a 1970 e a terceira fase, a sinalizar a tendência atual, focada no significado musical. O Quadro 1 expõe graficamente esses dados.



Quadro 1: Fases históricas da definição de "Musicalidade" (GEMBRIS, 1997: 18; configuração de CUERVO, 2016: 46).

Na fase Fenomenológica, Gembris (1997) aponta Michaelis (1770-1834) como um dos primeiros pesquisadores dedicados a discutir o talento musical. Essa linha de pensamento era direcionada ao gosto e à habilidade de discriminação musical, no intuito de discernir entre a "boa música" da "medíocre", influenciada pelo contexto de "belo" em arte, típico do século 19. A crítica principal a essa ideia é a de que os critérios de avaliação sobre algo "bom" ou "ruim" são subjetivos e devem ser contextualizados ao tempo e ao ambiente sociocultural do sujeito. Gembris (1997) também inclui na primeira fase Billroth, que em1895 defendeu a ideia de que a percepção musical deveria ser a habilidade musical mais valorizada.

Na fase psicométrica, os pesquisadores entendiam que as habilidades musicais deveriam ser testadas e mensuradas, independentemente do contexto musical da pessoa. As baterias de testes de Seaschore (1919) e Gordon (1989) citadas por Gembris (1997) exemplificam essa afirmação e acompanham as tendências históricas de medição de inteligência disseminadas pela aplicação de testes de inteligência e treinamentos mentais em diversas áreas do conhecimento humano[1]. Relevante analisar essas constatações frente ao amplo levantamento de Gabrielsson (2003), cujo estudo intitulado *Music Performance Research at the Millennium* se propôs a analisar uma quantidade surpreendentemente grande de pesquisas empíricas realizadas no último século. O autor constatou que as estratégias de mensuração da performance musical seguem como tendência mais forte nas pesquisas do campo (GABRIELSSON, 2003), parecendo contradizer a discussão proposta por Gembris (1997), o qual acredita que essa fase, se não foi superada, assumiu menor relevância ao final do século 20.

A terceira fase está relacionada à habilidade de apropriar sentido na música, discussão desencadeada por Sloboda (1993), Welch e Durant (1995), conforme aponta Gembris (1997). Nesse ponto de vista, a explicação para o fazer musical consiste na ideia de que a música faz sentido na vida humana. Segundo o pesquisador, a vigência dessa fase se propaga em suas

[1] A medição cognitiva através de diferentes tipos de avaliações sistematizadas passou a utilizar a sigla "QI", correspondente a "Quoficiente de Inteligência", ainda no início do século 20.

diferentes interfaces de maneira predominante, o que é confirmado pelas recentes pesquisas na área (MAFFIOLETTI, 2011. FORRESTER; BORTHWICK-HUNTER, 2015). Nas palavras de Gembris (1997: 21) sobre o engajamento do ser humano com a música: "[...] isto faz sentido em nossas vidas e adiciona significado em nossa existência".

Sloboda (2008) retoma a discussão acerca das contribuições e das limitações dos testes de habilidades contextualizados às práticas musicais, lembrando que há em torno de 24 testes de habilidades musicais atualmente. Conforme argumenta, os testes de habilidades musicais deveriam tentar mensurar de maneira demonstrável capacidades essenciais do fazer musical, como a execução expressiva e a criatividade (SLOBODA, 2008). Ele aponta cinco aspectos principais no emprego de testes ou na supressão deles: (1) Utilização somente em casos em que não haja outros indícios mais específicos para avaliar o desempenho. O autor acredita que a própria performance musical é o melhor meio de avaliar a habilidade musical; (2) Diante da necessidade de realização de testes, que sejam somados a outros elementos formais e informais que evidenciem a qualidade do desempenho, corroborando na construção de um perfil contextualizado ao sujeito; (3) Uma testagem deve ser proposta somente a determinados conteúdos educacionais num dado momento, e não como mecanismo de determinar a capacidade ou potencial global de um candidato; (4) A necessidade de consistência efetiva acerca da avaliação da habilidade musical, explicando que os testes podem possuir uma validade "nominal" ou "de conteúdo", sendo o ideal a junção acentuando uma validade associativa entre esses dois enfoques e (5) O autor aborda a confiabilidade que deve ser buscada na aplicação de testes, ilustrada pela pontuação igual do mesmo sujeito quando realiza o teste mais de uma vez. Ele conclui alertando para o fato de que seria leviano conceber decisões pedagógicas baseadas em escores de testes, os quais devem ser analisados com muita cautela.

Os estudos realizados por Hallam (2006) reiteram a ideia de que as concepções de habilidade musical em geral são muito mais amplas do que aquelas que podem ser indicadas por testes tradicionais de mensuração da habilidade musical. A pesquisadora realizou um levantamento com 660 indivíduos na Inglaterra para discutir suas concepções acerca das habilidades musicais. Uma grande parte dos sujeitos ressaltou a habilidade rítmica, seguida pela capacidade de compreender e interpretar a música, expressar pensamentos e sentimentos, na capacidade de comunicação, do papel social com a música, da motivação e empenho nas práticas musicais, bem como a capacidade de trabalhar de maneira colaborativa. A competência técnica, a capacidade de compor e de improvisar, a leitura de partitura e a compreensão de conceitos teóricos musicais foram mencionados em menor grau no que concerne às concepções sobre habilidade musical.

Em outra pesquisa, McCormick e McPherson (2003) concluíram que a performance é um componente estruturante na construção da identidade de um músico e, por conseguinte, as percepções de autoeficácia desempenham um papel importante. Argumentam, porém, que, embora a performance possua essa relevância, não deve ser analisada isoladamente, levando-se em conta outras variáveis entre os campos da motivação, da prática musical e do desempenho na execução. Por outro lado, Xydas (2014) acredita que a composição é uma das principais formas de interação com a música e a expressão da musicalidade, proporcionando grande progresso inclusive na prática de execução instrumental. O autor defende ainda que a composição musical deveria centrar o processo educativo musical, pois fomenta a tomada de decisões, a criatividade e a autonomia de pensamento (XYDAS, 2014).

Na esfera da performance musical profissional, há o engajamento de habilidades motoras de nível avançado, cuja conquista, conforme explicam Altenmüller e Gruhn (2002), decorre de período longo de anos de estudo consolidados e mantidos através de dedicação prática regular. Os autores ressaltam que o *feedback* auditivo é componente importante no aperfeiçoamento da performance. Segundo esse ponto de vista, o fazer musical exige a habilidade de integração de componentes perceptivos e motores em alto grau, comparável ao espectro de capacidades engajadas na atividade de fala.

As discussões de Hallam (2006) e Sloboda (2008) apresentam tendências em comum acerca da concepção de musicalidade na atualidade, o que corrobora com os pensamentos de Gembris (1997), Maffioletti (2011) e Elliott e Silverman (2014), ao atribuírem menor peso às habilidades de decodificação teórica e psicométrica, ao mesmo tempo em que confirmam maior relevância na prática musical e geração de sentido através de uma interpretação expressiva. Essas ideias encontram ressonâncias nos achados de Cuervo (2009) que, ao investigar a construção da musicalidade na performance por meio de uma pesquisa qualitativa entre crianças e jovens, constatou uma grande valorização, por parte dos sujeitos, da capacidade de tocar de cor e com expressividade. Os sujeitos investigados manifestaram valorizar a capacidade de tocar "de cor", considerando a leitura de partitura uma habilidade secundária, assim como mostraram creditar alto valor na habilidade de dar sentido ao fraseado musical (CUERVO, 2009).

Essa tendência acerca da atribuição de sentido pelo sujeito foi confirmada pela pesquisa de Forrester e Borthwick-Hunter (2015), cujo objetivo foi mapear e entender as contribuições alcançadas por estudos longitudinais sobre o desenvolvimento da musicalidade. Foram analisados 48 pesquisadores por meio de 27 relatórios de pesquisa, os quais identificaram quatro categorias: música, linguagem e música, educação e contexto familiar/educação. Os pesquisadores concluíram que houve uma alteração do foco de pesquisas sobre musicalidade nas últimas décadas, migrando de estudos sobre habilidades musicais para reflexões sobre a inteligência musical e musicalidade comunicativa, processo no qual o lúdico e o envolvimento em práticas musicais passam a ser considerados centrais para o desenvolvimento musical (FORRESTER; BORTHWICK-HUNTER, 2015). As recentes investigações tendem a defender a ideia de que as crianças articulam as normas socioculturais em seu desenvolvimento cognitivo na incorporação das práticas sociais tomadas de significado. Eles também identificaram uma tendência a valorizar os primeiros três anos da vida como um período particularmente significativo para impulsionar o desenvolvimento da musicalidade. Concluíram, ainda, que há mais estudos realizados referentes ao canto que a outros segmentos (FORRESTER; BORTHWICK-HUNTER, 2015).

Segundo Levitin e Tirovolas (2009), além das relações entre música e linguagem, há uma disposição crescente em discutir a musicalidade sob o prisma evolutivo das origens da música.

A partir dessas reflexões apresentadas, defende-se a ideia de que o ser humano é um *ser musical*, por nascer com mecanismos necessários para o desenvolvimento da sua musicalidade, assim como para a linguagem e a cultura. A musicalidade, assim, pode ser definida como um processo dinâmico que engloba diferentes regiões do cérebro e funções neurais, manifestada por uma série de comportamentos que são fomentados e enriquecidos no sentimento de pertencimento do sujeito ao seu meio social. É um exemplo notório do diálogo entre biologia e cultura, cujas capacidades envolvidas imbricam funções cognitivas e motoras sofisticadas, ainda que acessíveis e naturais ao sujeito.

Afortunadamente, vive-se um período em que a diversidade expande também as possibilidades de delineamento do conceito de musicalidade, já que ele reflete as vivências, os valores e o contexto sociocultural a que está conexo. Se historicamente o termo musicalidade foi associado a diferentes tipos de manifestação artística, talvez a sua definição nunca tenha sido potencialmente tão diversa como hoje, graças, também, ao impacto que as NTD imprimem na produção musical, gerando novos modos de interagir com a música na era da Cultura Digital.

Predisposição humana para a musicalidade e transmissão social

O cérebro é o mais complexo órgão conhecido pela biologia e o segundo no universo (o primeiro é o próprio universo), como ressalta Mithen (2006). O fazer musical engaja de forma contundente a plasticidade neuronal do indivíduo, que consiste na capacidade que o cérebro tem em se reconfigurar a cada consolidação de novas aprendizagens.

Os benefícios da prática musical vêm sendo investigados e registrados há décadas, mas nos últimos 20 anos o progresso tecnológico entre equipamentos técnicos de recolhimento de dados sobre a mente humana suscitou um novo olhar sobre o tema. Segundo Welch (2012), há duas principais vertentes: (1) o estudo sobre a plasticidade do cérebro humano e (2) a possibilidade de efeitos de transferência social por meio do envolvimento com a música, neste caso com discussões ligadas às especificidades do desenvolvimento da linguagem. Em seu levantamento, o pesquisador analisa pesquisas que demonstraram alterações positivas na plasticidade neuronal de indivíduos, poucos meses após o início de determinadas práticas musicais; citou também haver melhora na capacidade linguística, oralidade e leitura, assim como da acuidade auditiva entre pessoas que estudam música. Entre os benefícios mais amplos, Welch (2012) menciona, ainda, pesquisas que mostram que o acesso às práticas musicais ocasionou o resgate cognitivo e social de crianças de famílias economicamente carentes, promovendo a integração e a coesão social.

Os mecanismos de desenvolvimento da musicalidade estão presentes desde o nascimento. Enquanto as pregas vocais se formam ao final do primeiro trimestre de gestação, com seis meses de vida intrauterina o bebê possui sua audição desenvolvida. Isso leva a audição a ser considerada como o primeiro sentido perceptivo humano. Essa habilidade está intimamente ligada à capacidade para a linguagem e para a comunicação, essencial para o desenvolvimento cognitivo, afetivo e social do sujeito.

Welch (2005) entende que, para a maior parte das pessoas, a música é elemento fundamental de integração e interação sociocultural, compromisso que começa ainda na vida intrauterina. Ele acredita que o útero, por ser um ambiente relativamente tranquilo, possibilita constatar a reação do feto a sons externos, desde o primeiro trimestre da gestação, acentuadamente da fala e do canto da mãe. Embora ocorra o abafamento parcial e o espectro sonoro seja reduzido a frequências mais altas, as inflexões maternas são audíveis de maneira clara. Em concordância com as discussões de Beyer (2003), o pesquisador afirma que, após o nascimento, ainda nos primeiros momentos de vida no ambiente externo, o bebê demonstra sensibilidade e capacidade de discriminação da voz da sua mãe em comparação a mães de outros bebês (WELCH, 2005). O bebê apresenta, também, sensibilidade e reconhecimento do repertório que integrou a cultura materna durante a gestação – particularmente as músicas que a mãe ouvia durante a gravidez. Para ele, o desenvolvimento da vida fetal engloba uma corrente sanguínea comum, fortalecendo a partilha emocional através da rede neuroendócrina, promovendo, assim, uma identificação emocional. As reações da mãe, como calma ou melancolia,

podem suscitar respostas no bebê ainda na vida intrauterina. Desse modo, a conduta cognitiva da mãe e de sua música afeta o indivíduo desde o início do seu vínculo ainda na gestação (WELCH, 2005).

Conforme Dissanayake (2008; 2011), a linguagem protomusical em diálogos entre mãe e bebê, em diferentes culturas e regiões do mundo, indica que os bebês preferem o canto à fala. A presença de configuração melódica na fala dos adultos no diálogo com os bebês é considerada uma característica universal (MITHEN, 2006. DISSANAYAKE, 2011). Especificidades e universalidades comportamentais expressas por meio da reação de bebês envolvem um diversificado repertório de gestos, feições, sons e movimentos na interação com o adulto. Ela explica que a elevação vocal mais aguda e uma articulação mais macia, como também uma fala mais lenta dos adultos na comunicação com bebês, são dados observados nos mais diferentes povos conhecidos. Na mesma linha de pensamento, Welch (2005) diz que as mães também podem desenvolver, frequentemente, um repertório de ninar e uma forma especial de expressá-lo para seu bebê, reproduzindo músicas com alturas mais agudas, andamento mais lento e qualidade de voz mais emotiva em comparação ao seu estilo de cantar habitual. Beyer (2003) lembra também que a interação da criança com a música é mediada pela mãe (ou cuidador) e, nesse sentido, o adulto possui papel fundamental na qualificação das experiências primordiais na vida do bebê.

Tafuri (2008: 122) questiona as habilidades naturais frente às habilidades adquiridas no que concerne à musicalidade. Para ela, a inteligência musical relaciona-se a três fatores principais: (1) prática musical, associando às convivências com a música a partir das transmissões sociais; (2) idade, no sentido de maturação biológica; e (3) exercício, que é uma atividade prática consciente ou espontânea, regular ou eventual, com o objeto *música.* O pensamento de Welch (2005) sintetiza essas ideias dizendo que a educação musical informal acontece o tempo todo, já que a experiência de interação com o som é um elemento-chave na vida diária.

Diversas investigações vêm sendo realizadas com o objetivo de abarcar a complexidade da manifestação artística e da aprendizagem musical (ALTENMÜLLER; GRUHN, 2002. CROSS, 2003, 2012. HALLAM, 2006. LEVITIN, 2010, 2016. TAFURI, 2008. SLOBODA, 2008.). Pesquisadores relacionam hábitos e legados culturais a fatores como maturação biológica e ao desenvolvimento cognitivo (CROSS, 2003, 2012. LEVITIN, 2010, 2016. SLOBODA, 2008. DISSANAYAKE, 2008. TAFURI, 2008. LEVITIN; TIROVOLAS, 2009. HURON, 2012).

Nesse prisma, a musicalidade é considerada uma característica humana, pois o ser humano nasce com os mecanismos necessários para desenvolvê-la (BLACKING, 1973, 1995. MAFFIOLETTI, 2001, 2011. SLOBODA, 2008. CROSS, 2011).

Maffioletti (2001, 2011) e Cuervo (2009, 2011, 2012, 2016) encontraram subsídios que reafirmam a ideia de que a musicalidade é uma especificidade humana, acessível a todos, e que essa capacidade pode ser potencializada no processo educacional. No âmbito da educação musical, Cuervo e Maffioletti (2009: 42) discutiram a transformação que a prática musical favorece:

> Acreditamos, portanto, que o desenvolvimento da musicalidade na performance é marcado pela capacidade crescente de coordenar diversos elementos que fazem parte do contexto do fazer musical. As coordenações tornam-se mais complexas, não só por envolver mais elementos, mas porque a conexão feita gera sentido musical expresso na performance.

Diante desses apontamentos, é possível afirmar que a prática musical e a capacidade de tornar expressiva a performance num processo comunicativo por meio do discurso musical são habilidades mais relevantes do que a apropriação dos conhecimentos teóricos ou a exposição de habilidades discriminatórias e perceptivas acerca da música. Constata-se que a performance musical é resultado de prática regular e conduzida de maneira a contemplar diferentes habilidades e características dos intérpretes, elementos estes que estão atrelados ao perfil biológico e às condições socioculturais e históricas do sujeito.

Do ponto de vista da predisposição humana para a musicalidade, é instigante pensar na natureza dos distúrbios da percepção e da execução musical. Buscam-se explicações acerca de uma pequena parte de uma população apresentar dificuldades de perceber componentes da música ou rejeitar manifestações musicais pelo desconforto que lhe causa, grupo composto por pessoas com amusia. Na realidade, constata-se a existência de alguns indivíduos que parecem ter alguma desordem congênita no que diz respeito à música e que acham pouco sentido ou prazer em muita atividade musical, como explica Welch (2005), referindo-se à amusia. No entanto, defendemos a ideia de que mesmo a amusia não é elemento impeditivo para o desenvolvimento da musicalidade, inclusive na esfera profissional, conforme reitera a pesquisa da Cuervo e Maffioletti (2015).

Considerando, enfim, o contexto contemporâneo do fazer musical apoiado e profundamente influenciado pela Cultura Digital, julgamos que esta seja uma temática de relevância para o campo da música e da educação. As manifestações de musicalidade são expostas em diferentes interfaces que, imersas na Cultura Digital contemporânea e devidamente atreladas ao seu contexto sociocultural, expressam novas perspectivas de percepção e atuação, novos modos de ser, de ver, de escutar, registrar, de divulgar, de estar e de interagir no mundo através da música. Apesar desses argumentos, essa temática ainda carece de engajamento investigativo mais amplo, para o qual este artigo busca apontar pistas.

Novas musicalidades em tempos de Cultura Digital

Após séculos produzindo música de maneira local, presa à efemeridade da performance ao vivo em determinado lugar para um público específico daquela região, o ser humano ganha novas interfaces para o seu fazer musical com as descobertas tecnológicas desenvolvidas especialmente a partir do século 20. As possibilidades não só de grafar a música criada, mas, também, de registrar a performance executada e difundi-la a outras pessoas em outros tempos muda radicalmente a relação do sujeito com a música, processo que se reflete também na conceituação do termo musicalidade. Conforme destaca Cuervo (2016: 86):

> As transformações dos modos de interagir com a música vêm ocorrendo de formas distintas, atreladas aos seus ambientes geográficos e culturais. Esse processo histórico e temporal ocorre de maneira bastante demorada em alguns contextos, porém em ambientes urbanizados e com ampla infraestrutura tecnológica, ele pode ser bastante veloz.

No contexto contemporâneo e urbano, há pelo menos dois aspectos a serem considerados no que diz respeito à musicalidade humana: a onipresença da música nos mais variados meios e formas, e as ferramentas que a Cultura Digital vem fornecendo para a aproximação de públicos diversos em comunidades em rede ligadas pela música.

Ao discutirem a importância da música na história evolutiva humana, Dissanayake (2008), Levitin (2010) e Huron (2012) identificam pontos em comum entre a categoria "coesão social" e o conceito de rede. Conforme explica Teixeira (2010: 27), remoto como a própria humanidade, o termo rede pode ser descrito como ubíquo, pois caracteriza os fenômenos tanto na esfera biológica (exemplo das redes neurais) quanto na esfera social. Viver em rede, assim, pressupõe fazer parte de um processo dinâmico, complexo, colaborativo e interativo, "cuja condição primeira de existência é a ação dos nós que a formam e que, ao construírem suas próprias formas de apropriação e de ação sobre a trama, modificam-na e por ela são modificados" (TEIXEIRA, 2010: 31).

O impacto e os papéis que a mediação digital promove a partir das tecnologias advêm da força transformadora que ela causa nas relações sociais e no modo de vida dos sujeitos. O imenso fluxo das informações e a possibilidade de ter acesso a elas por meio de máquinas mudou completamente a vida das escolas e das comunidades. Esse processo é gerado pelas necessidades que surgem e pode ser considerado, na visão de Lévy (1998), como geração de conhecimento.

O cenário das NTD delineado pelas diversas linguagens e múltiplos recursos comuns à Cultura Digital impulsiona transformações das relações dos indivíduos com a forma de ser e estar no mundo, como explica Cuervo (2016), cujo argumento ressalta as mudanças no campo da música. Em suas palavras (CUERVO, 2016: 82): "A ubiquidade e a portabilidade proporcionadas pelos aparelhos digitais e pela Internet expandem os territórios da música para todo tipo de formato, gênero e espaço, enquanto o avanço tecnológico promove rupturas com antigas práticas e gera novas demandas e novas manifestações."

Entretanto, como explica Gohn (2013), há um certo descompasso intrínseco às investigações que envolvem contextos tecnológicos, pela dinamicidade característica desse processo. Em suas palavras: [...] "é como perseguir a própria sombra: quando se chega ao ponto intencionado, o objeto de interesse já está um pouco mais à frente" (GOHN, 2013: 14). Outro aspecto negativo a ser considerado é a "obsolescência programada", expressão utilizada para uma característica comum a muitos produtos concebidos para consumo em massa atualmente: sua inutilização e descarte planejados pelo fabricante para ocorrer após um prazo relativamente curto quando comparado a produtos similares produzidos em décadas passadas. Em música, conhecemos bem essa situação, pois a permanente necessidade de atualização exige em igual proporção reserva de tempo, energia e investimento material para alcançar os recursos almejados. Por outro lado, talvez não seja conhecido o período da história da humanidade no qual houvesse acesso globalizado à produção de maneira tão intensa e rápida como agora, democratizando também ferramentas e saberes no que concerne à criação artística dos mais variados gêneros e estilos.

Se antes os usos cotidianos de tecnologias mecânicas e eletrônicas durante o estudo ou ensaio de música muitas vezes limitavam-se a um gravador ou a aparelhos mecânicos de medição de andamento (metrônomo) ou como parâmetro de afinação (diapasão), por exemplo, atualmente pode ser utilizada uma ampla gama de recursos digitais que potencializam essas práticas, com finalidades específicas adequadas a cada tipo de necessidade, enquanto a Internet difunde as produções de modo acelerado. Os antigos aparelhos vêm sendo substituídos por aplicativos para dispositivos móveis ou recursos disponibilizados *on-line* (sem a necessidade de instalação), tornando-se ferramentas ainda mais acessíveis em termos de custo, deslocamento e manipulação, além de voláteis. Os aplicativos de apoio na manutenção do andamento (metrônomos digitais) e afinação, assim como os gravadores digitais, são os mais comuns adotados hoje, os quais podem ser

baixados gratuitamente em dispositivos móveis e, portanto, são amplamente acessíveis e exigem atualizações periódicas e aparelhos compatíveis.

Segundo Gohn (2007), os movimentos tecnológicos transformaram os modos de fazer música principalmente nos aspectos da notação musical, da gravação sonora e da digitalização da música, refletindo-se no acesso à música, na performance e na composição. Os recursos de gravação, por si só, constituem-se de um variado conjunto de elementos, em constante atualização. Para Kramer (1997), a possibilidade de preservar as apresentações musicais através do registro fonográfico mudou completamente os significados sociais e artísticos da música, visto que a relação de efemeridade e de apresentação ao vivo não seria mais a única caracterização de uma performance musical.

O pianista canadense Glenn Gould, conhecido por ser virtuose e excêntrico, teve uma atuação exploratória marcante no que diz respeito à relação do músico erudito[2] com as tecnologias de seu tempo. Considerado por Said como um dos intérpretes da obra de Bach mais geniais e inventivos da história, Gould abandonou as salas de concerto para focar nos estúdios de gravação a partir de 1964 (SAID apud VILLAÇA, 2010) – atitude vanguardista, principalmente considerando aquele contexto de música erudita ou de concerto, no qual imperavam as apresentações ao vivo.

Santoro (2014) enfatiza que, em determinado momento de sua carreira, Gould escolheu o disco como critério único para manifestar a sua musicalidade, de uma maneira intimista e personalizada em busca do aperfeiçoamento de sua própria concepção musical dentro da segurança atribuída ao estúdio. Santoro cita Gould sobre novas perspectivas em relação à transmissão eletrônica, que para ele "deu origem a um novo conceito de responsabilidade criativa pluralista, que considera a sobreposição das funções específicas do compositor, do intérprete e até mesmo do apreciador"[3] (GOULD apud SANTORO, 2014, tradução nossa). Gould antecipa uma visão acerca das transformações da música por meio das tecnologias, denotando uma postura muito à frente do seu tempo quando diz que os papéis entre compositores e intérpretes passam a se conectar uns aos outros através do registro fonográfico, ressaltando ainda que o ouvinte começa a ter a liberdade de controlar algumas decisões técnicas ao modificar configurações de sons estéreos (GOULD apud SANTORO, 2014). Santoro destaca a atualidade das ideias de Gould quando o pianista delineia o papel do espectador, antes um agente passivo, e que passa a ter uma capacidade recriadora do trabalho artístico. A autora ressalta as palavras de Gould que prognosticam o desenvolvimento de uma sociedade em rede:

> Na minha opinião não demorará muito para que o ouvinte confira ao seu papel de marca de maior autoridade [...]. Pergunto-me, de fato, se as atividades do ouvinte vão parar por aqui, já que a ideia de participação em vários níveis para o processo criativo está implícita na sociedade eletrônica[4] (GOULD apud SANTORO, 2014, tradução nossa).

[2] Erudito, nesse contexto, é um termo utilizado em comparação ao músico dedicado ao gênero popular.

[3] "La trasmissione elettronica ha già dato origine a un nuovo concetto di responsabilità creativa pluralistica, che vede il sovrapporsi delle funzioni specifiche del compositore, dell'esecutore e persino del fruitore" (GOULD apud SANTORO, 2014).

[4] "A mio parere non passerà molto tempo prima che l'ascoltatore dia al proprio ruolo un'impronta più autorevole [...] Mi meraviglierei, anzi, se l'attività dell'ascoltatore si fermasse qui, dal momento che l'idea di

Como explica Gohn (2007), a digitalização dos mecanismos de gravação e de reprodução musical ao final do século 20 eliminou ruídos estranhos ao som original e possibilitou novas alternativas no que concerne à manipulação do material sonoro, afetando ouvintes e todos envolvidos na cadeia produtiva da música. Ou seja, mencionando a gravação como apenas um dentre muitos outros recursos tecnológicos digitais que estão disponíveis hoje constata-se o seu impacto significativo no fazer musical na atualidade.

Para Hargreaves (2005), as últimas décadas assistiram a uma revolução não somente na forma como a música é gravada, mas ainda nos meios em que é tratada, armazenada e difundida, provocando uma mudança, também, nos papéis tradicionalmente delineados do compositor, do intérprete, do arranjador, do engenheiro de som e do apreciador. Hoje o status do compositor já não significa uma posição preeminente como ápice da criação musical. Hargreaves (2005) menciona três grandes transformações desencadeadas pelas NTD na música. A primeira está relacionada aos papéis dos músicos na contemporaneidade, cujas habilidades, saberes e práticas sofreram mutações ao longo das últimas décadas. Outro efeito que as NTD têm gerado é a democratização de estilos e gêneros musicais. Quase qualquer música é praticamente disponibilizada de modo imediato após a sua produção ou conversão em formato digital e publicação na Internet, em qualquer lugar do mundo virtual, tornando rarefeitas as fronteiras entre erudito e popular, antigo e novo e mesmo entre a noção do que é pessoal e privado e do que é coletivo e público. A onipresença da música de todos os gêneros e estilos carrega, para o autor, menos associações acerca da sua tradicional respeitabilidade e status social do que em qualquer momento da história. O terceiro impacto emergente no período contemporâneo apontado por Hargreaves (2005) é relativo às utilizações que as pessoas fazem da música em seu cotidiano. Ele cita trabalhos que evidenciam a influência da música no comportamento humano, da escolha de produtos de consumo e compras à eficiência no trabalho, na velocidade do ato de comer e beber, na eficiência de tarefas cognitivas, nos estados emocionais e nas atitudes em diferentes ambientes, assim como a probabilidade de permanência neles.

A criação e o desenvolvimento do arquivo codificado em "*bit*" possibilitou a compressão de materiais de áudio, excluindo dados que seriam supostamente irrelevantes no processamento auditivo humano. A partir daí a portabilidade toma caminhos de maior expressividade. É verdade que essa compressão também reduz a qualidade do arquivo, fenômeno que ocorre de maneira mais acentuada proporcionalmente à taxa de redução do próprio *bit*. Por meio dessa tecnologia digital torna-se possível a criação de diferentes formatos de arquivos de áudio, os quais passam a ser arquivados em suportes físicos diversos, como o *Compact Disc* (CD), dispositivo dominante até a primeira década do século 21.

A natureza mutável e inconstante de recursos tecnológicos ligados ao fazer musical acaba gerando dificuldades técnicas em identificar e compreender as interações globais entre criação, consumo e difusão da música na contemporaneidade, em novos espaços e formatos. O novo território que a música passou a ocupar está intimamente relacionado com o ambiente virtual através da Internet, que possibilitou a produção, a transmissão e o compartilhamento de arquivos digitais libertos de meios físicos. Por meio dela, assim, é possível também encontrar uma infinidade de recursos de orientação e de difusão para qualquer ação do campo musical envolvendo praticamente qualquer região do planeta.

---

partecipazione su più livelli al processo creativo è implicita nella civiltà elettronica" (GOULD apud SANTORO, 2014).

Levy (2015) explica que a Internet pode ser considerada o sistema de comunicação que mais velozmente se expandiu na história, afirmando que saltou de 1% nos anos 1990 para quase 50% da população mundial conectada na segunda década do século 21. Ele analisa a Internet sob dois grandes focos conceituais que, apesar de distintos, são inter-relacionados: a infosfera, ou seja, os dados "imateriais" e ubíquos que compõem a nuvem; e os objetos, que consistem em materiais "palpáveis", como computadores e aparelhos diversos existentes hoje. Para ele, esses dois aspectos somente têm sentido quando atrelados um ao outro, considerando a Internet como uma espécie de intercâmbio intenso entre algo localizado e desterritorializado.

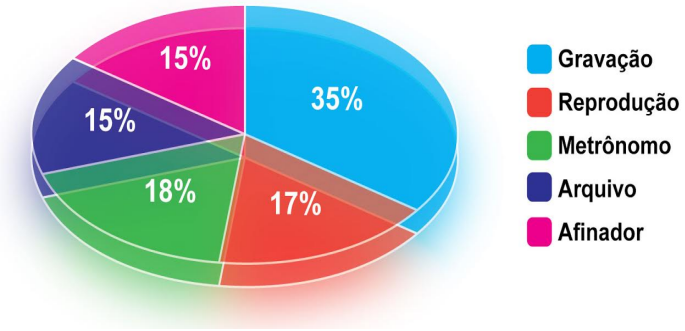
Como diz Harari (2014) em relação à Internet, apesar de ter iniciada a sua expansão há pouco mais de 20 anos, algo muito recente em termos históricos, a humanidade não se imagina viver sem ela hoje. Nas duas primeiras décadas do século 21, a Internet assumiu uma dimensão de significativa abrangência, chegando hoje a 3,2 bilhões de internautas, ou 44% da população mundial, com crescimento de 200 a 300 milhões de pessoas por ano na última década, segundo estudo realizado pela Internet.Org (STATE OF CONNECTIVITY, 2015). A Internet vem sendo utilizada como acervo de imagem, áudio e vídeo, meio de compartilhamento de produções, distribuição de tutoriais para fins didáticos de ensino e aprendizagem e muitas outras funções. A partir dela, torna-se possível o acesso às produções de regiões extremamente remotas, de grupos isolados, os quais, mesmo sem acesso a este recurso, de algum modo têm suas manifestações artísticas coletadas por meio de gravações e projetadas na rede por outros membros da comunidade ou visitantes. O uso de *softwares* de sistema e de aplicativos móveis (*App*)[5] que orientam e monitoram a conduta musical durante a aprendizagem da performance é um exemplo de relevante influência contemporânea da Cultura Digital no comportamento musical, cuja discussão será aprofundada nessa pesquisa. Embora a inserção e a democratização de técnicas de registro e de difusão da música tenham gerado ampla disseminação entre consumidores em contextos culturalmente diversos, também provocaram a homogeneização e a padronização e a banalização do repertório produzido em larga escala.

De acordo com Levy (2015), a Internet modificou a maneira de pensar, de ler e de organizar as estruturas mentais do saber, apesar de entender que a condição essencial humana efetivamente não mudou. O acesso instantâneo a novos tipos de redes de colaboração e incontáveis recursos informativos e educativos promove a construção de saberes por meio da colaboratividade. O filósofo aposta ainda que o século 21 assistirá a uma revolução das ciências humanas confrontável à revolução das ciências naturais do século 17, estando a Internet em seu epicentro.

A pesquisa de Cuervo (2016) envolveu 50 músicos amadores, profissionais e estudantes, e mostrou que a Cultura Digital vem permeando o processo de planejamento e construção das ações envolvendo a música, sua criação, sua apresentação, seu aprendizado e seu ensino. Este conjunto de ações por vezes pode ser "invisível", já que não necessariamente se faz presente no momento final do procedimento. Mesmo aqueles sujeitos por ela investigados, que acreditavam não fazer uso acentuado de novas tecnologias, manifestaram nas respostas ao questionário utilizar

[5] Aplicativos móveis, comumente citados em sua abreviatura "*App*", são *softwares* de uso específico para determinadas funções em dispositivos móveis, principalmente *smartphones*. Os termos *software*, programa e aplicativo podem significar a mesma coisa e, por vezes, são utilizados de maneira a referenciar recursos semelhantes, portanto neste trabalho serão adotados os termos *software* para programa de computador e *App* para aplicativo de dispositivos móveis.

diferentes recursos em suas práticas musicais, principalmente no que concerne a recursos de gravação e edição de áudio e partituras. Esses dados mostram que a incorporação das NTD é algo naturalizado, que pode passar despercebido na percepção do usuário. Em sua investigação, Cuervo (2016) constatou que há relevante emprego de *smartphones* entre diferentes ações envolvendo a música, conforme demonstra o Gráf. 1.



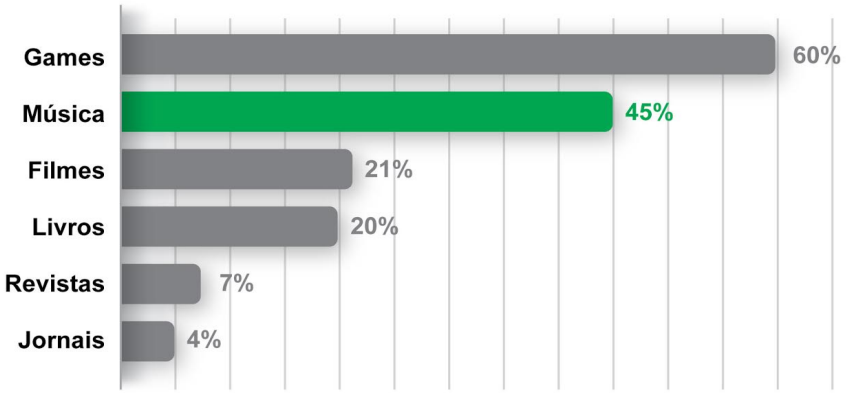
Gráf. 1: Uso de *smartphone* para prática musical (CUERVO, 2016: 106).

Para Cuervo (2016), o acesso a múltiplas performances de forma imediata faz da Internet uma ferramenta básica na aprendizagem da performance. As aprendizagens possibilitadas pelas tecnologias digitais e a motivação para a aprendizagem musical, com repercussões no desenvolvimento da musicalidade, são fortes indícios de que a Cultura Digital é uma realidade presente na vida cotidiana das pessoas e dos músicos em especial. O que outrora poderia ser um impacto ou uma imposição transforma-se em recursos que promovem a eficiência da performance musical. Cuervo (2016) constatou ainda que a Internet se configura como principal meio de estudo e pesquisa, difusão e compartilhamento da produção musical, ainda que o CD continue representando e difundindo de maneira marcante a produção musical dos artistas inquiridos. O contexto estudado na pesquisa citada denota que os músicos utilizam a Internet em busca de novos recursos tecnológicos e de atualizações dos programas conhecidos, para investigar conteúdos concernentes às suas práticas na condição de intérpretes e de professores de música, para pesquisar referências acerca de repertório, além de difundirem, seja com propósito didático, seja como ação profissional artística, a sua prática interpretativa.

Por outro lado, o consumo de música hoje passa pelo domínio do *streaming*, que consiste numa distribuição, compartilhamento e reprodução de conteúdo em formato multimídia numa rede na Internet por meio de pacotes de dados arquivados em nuvem. Sobre o conceito de nuvem, cabe uma breve explanação. Computação em nuvem, do inglês *cloud computing*, é a capacidade de armazenar e realizar diferentes tipos de ações por meio de arquivos virtuais organizados na Internet. Embora esse mecanismo necessite de grandes aportes físicos e pesadas redes de cabos de fibra ótica localizados geograficamente em vastas regiões no mundo, incluindo o fundo do oceano, o consumo na esfera pessoal do usuário passa a ser predominante no ambiente virtual. Logo, a computação em nuvem permite que o usuário dispense a utilização de dispositivo físico, como *pen drive* ou HD externo para armazenar arquivos multimídia. A efemeridade característica da música alcança um grau ainda mais alto no arquivo em formato digital depositado na nuvem, pois é somada a um tipo de virtualidade extrema através da Internet (CUERVO, 2016).

O sistema de *streaming* vem sendo altamente utilizado pelas grandes gravadoras e ajudou na redução da pirataria (cópia, *download* ou compartilhamento ilegal do conteúdo que venha a ferir os direitos autorais), na medida em que permite que o usuário pague pelo pacote de produção que deseja consumir e reproduza materiais protegidos, sem a violação dos direitos do autor. As receitas obtidas por *streaming* têm ultrapassado a renda de vendas de *downloads* em 42 países e atualmente representam 43% das receitas a nível mundial (IFPI, 2016). A indústria fonográfica precisa estar atenta às preferências dos consumidores de música, pois são eles que ditam as tendências e mobilizam movimentos em torno de seus artistas preferidos, ocasionando uma mudança acentuada no perfil de consumo (IFPI, 2016).

O Gráf. 2 mapeia a indústria de compartilhamento, mostrando que o consumo de música fica em segundo lugar, atrás apenas de games. Ao analisar este gráfico, é relevante lembrar que a música permeia as demais produções, como trilhas de games e filmes, entre outros formatos.



Gráf. 2: Compartilhamento de música digital comparado a outros setores (IFPI, 2016; configuração de Cuervo, 2016: 98).

Diversos recursos criados com a finalidade de lazer e entretenimento muitas vezes são adaptados por músicos para qualificar suas ações. Exemplo disso é o aplicativo *Shazam* (2016), indicado para que o dispositivo móvel "escute" e reconheça a música que está sendo tocada, identificando o seu nome e a sua letra, além de exibir *links* do *YouTube* em que ela esteja publicada, bem como abrir a possibilidade de compartilhamento em redes sociais, para casos em que o ouvinte tenha interesse em saber e compartilhar maiores informações da música. Entre músicos tem sido utilizado para que, após a identificação da música específica, possa ser resgatada na Internet e "tirada de ouvido" a partir dessa pesquisa. A pesquisa de Cuervo (2016) mostrou acentuada influência da Cultura Digital no que diz respeito à utilização de *softwares* de confecção de partituras e edição de áudio, de aplicativos de afinação e andamento no âmbito da preparação da execução musical. No que concerne ao momento da performance, a autora averiguou o emprego de *softwares* de arquivamento e leitura de partitura digitalizada, e de gravação da apresentação para posterior difusão na Internet (CUERVO, 2016).

Sendo a musicalidade contemporânea acentuadamente transformada pela influência da Cultura Digital, certamente essas mudanças precisam ser sentidas também no campo da Educação Musical, visto que o estudante é o centro do processo educativo.

Nessa linha de pensamento, Xydas (2014) defende uma abordagem construtivista na qual o estudante é o centro do processo educativo-musical, desencadeando reflexões acerca da importância do fomento à autonomia e da tomada de consciência por parte do educando. Suas estratégias contemplam a exploração e a discussão de ideias, a manipulação de mecanismos e de efeitos sonoros de gravação e edição, o fomento às tomadas de decisões e debates entre estudantes, sempre os considerando como protagonistas do processo colaborativo de construção do conhecimento musical (XYDAS, 2014). As composições resultantes são ensaiadas e apresentadas em aulas abertas ou concertos, ou compartilhadas entre os próprios colegas. O autor ressalta que o emprego de aplicativos na aula de música traz benefícios para o aprendizado do instrumento, principalmente para a autonomia e para a criatividade do estudante, no momento em que ele se sente motivado a migrar seu conhecimento adquirido com o uso de instrumentos virtuais para os reais. O uso de *softwares* livres e dispositivos digitais promove, também, a democratização do acesso ao estudo e à prática musical. No que diz respeito à apropriação da tecnologia na aula de música, Xydas (2014) acredita que:

> A maneira como nossos estudantes experimentam informação e música hoje é muito diferente de como eu fiz com a sua idade. Tecnologia em banda quando eu estava no colégio era um leitor de VHS e lâminas de plástico sobre um retroprojetor. O uso do *iPad* foi especialmente valioso para as minhas instruções e para aprendizagem dos meus alunos. Tenho um *iPad* ao lado da minha estante de música, e além do tempo economizado com assistência, inventário, e-mails, afinação, verificação de andamento, busca de vocabulário musical, vídeos do *YouTube*, definição de dedilhados, planos de aula e compartilhamento de composição, eu também sou capaz de estar em contato com a forma como os meus estudantes experimentam o mundo[6] (XYDAS, 2014: 52, tradução nossa).

O acesso a recursos de autoaprendizagem de instrumentos musicais, teoria, composição, orientações sobre regência, técnica vocal e outros temas expandiu-se de maneira notável, ressignificando, enfim, o papel tradicional do professor de música. Além disso, destaca-se o aporte pedagógico interacional que os estudantes e os professores de música passam a promover formal e informalmente em cursos de qualificação inicial e continuada. As redes e mídias sociais, como *Facebook*, que inclusive vem sendo utilizado como ambiente didático também*,* ambientes virtuais de aprendizagem, como *PbWorks* (site editável em tempo real e colaborativo) e *Moodle* (*Modular Object-Oriented Dynamic Learning Environment*) e cursos intensivos como os *MOOCs* (*Massive Open On-line Course),* interações em comunidades virtuais de aprendizagem, fóruns de discussão, cursos de graduação, pós-graduação ou extensão à distância, comunidades colaborativas abertas, entre outros recursos, corroboram nessas práticas de ensino e aprendizagem autônomas ou orientadas também no campo da música.

[6] "The way our students experience information and music now is far different than how I did at their age. Technology in band when I was in high school was a VHS player and plastic sheets on an overhead projector. The use of the Ipad has been especially valuable to my instruction and to my students' learneing. I have one Ipad right next to my music stand and besides the time saved with attendance, inventory, emails, tuning, tempo checking, music vocabulary searching, YouTube videos, trill fingerings, lessons plans, and composition sharing, I have also been able to keep in touch with how my students experience the world" (XYDAS, 2014: 52).

O conceito de aprendizagem móvel ou *Mobile Learning* em inglês pode ser peça-chave para a Educação Musical, seja no ambiente escolar, seja fora dele. A aprendizagem móvel pode articular de maneira criativa e inovadora recursos difundidos na Cultura Digital. Diversos recursos como *tablets*, *e-readers*, *smartphones* dentre outros, no contexto da *Mobile Learning*, podem ser caminhos enriquecedores no âmbito da educação musical. No entanto, a utilização de dispositivos móveis, bem como da Internet no ambiente escolar, ainda é um tabu na maioria das escolas. Talvez se, no lugar de uma abordagem rígida proibitiva, for proposta a implementação de recursos tecnológicos nos quais os estudantes se sentem fluentes, como o emprego de seus dispositivos móveis em projetos pedagógicos, pode-se suscitar uma gama de atividades que passam a ser realizadas de modo mais dinâmico, crítico e participativo, já que os aparelhos se fazem presentes na sala de aula, sendo esta ou não a vontade do docente. Constata-se, enfim, que as novas tecnologias qualificam meios e recursos para um processo complexo e dinâmico da educação, mas não consistem da essência do conteúdo, muito menos substituem os sujeitos do processo educativo (CUERVO, 2012). É preciso destacar, acima de tudo, a importância dos processos formativos de professores, seja de natureza básica ou continuada, de incluírem a Cultura Digital.

Para abrandar a separação que imobiliza o educador musical da aplicabilidade de recursos comuns da Cultura Digital na sala de aula, evoca-se Freire (1996) quando diz que é preciso diminuir a distância do que se acredita e do que se faz na prática. É preciso, assim, que os educadores musicais familiarizem-se não somente com as novas tecnologias e os recursos diversos oferecidos pela Cultura Digital, como, também, abram espaço e fomentem a interação e a contribuição ativa do corpo discente, valorizando os seus saberes.

Cabe refletir sobre o conceito de "inacabamento" de Freire (1996). O educador afirma que o ato de ensinar exige que haja consciência sobre o ser inacabado, buscando uma formação permanente enquanto educadores. Conforme Cuervo (2012), as NTD intervêm muitas vezes de modo a desestabilizar o contexto educacional, impelindo o educador a superar possíveis dificuldades, revendo conceitos e a enfrentando as suas limitações.

Concordamos com Bauer (2014) quando diz que, embora possam existir certas frustrações e constrangimentos em qualquer situação de aprendizagem musical, um dos principais desafios do educador é projetar experiências de música *on-line* que ofereçam uma compreensão autêntica e profunda da música. Ele acredita ainda que pesquisas básicas e aplicadas em novas e emergentes tecnologias podem ser utilizadas para criar, executar e interagir com a música, o que denota, também, a necessidade de investimento humano e material na formação de professores de música, considerando que essa é uma necessidade contínua de aperfeiçoamento.

Acreditamos que os papéis e modos de produção musical hoje também transmutam velozmente, o que instiga a reflexões sobre "o que é ser músico" e "o que é fazer música". A transcendência dessas fronteiras conceituais e empíricas é desafiadora, pois, ao mesmo tempo em que promove a democratização do acesso ao fazer musical, pode, também, gerar uma espécie de descredenciamento das habilidades musicais.

Conforme instiga Hargreaves (2005), ser músico na atualidade engloba, frequentemente, conhecimentos sobre improvisação e arranjo, *hardware* e *software* de música, habilidades em gravação, edição e mixagem. Ele afirma que atualmente é possível compor, gravar e executar

música sem a obrigatoriedade de anos de dedicação ao estudo e à prática de um instrumento musical em função do suporte da Cultura Digital. Em concordância com esses apontamentos, Williams e Webster (2006) argumentam que as novas habilidades do músico hoje precisam contemplar conceitos básicos de áudio e edição, fundamentos da acústica e audiologia, entendimento sobre MIDI e aplicações, a gravação e a mixagem da performance, bem como compartilhamento desta na Internet, além de utilização de *software* de notação musical e criação e edição de vídeo simples de música. Para os autores, é importante que os músicos saibam resolver problemas técnicos comuns ao trabalho de música envolvendo o computador (WILLIAMS; WEBSTER, 2006).

A Cultura Digital vem contribuir na conexão entre seus usuários e na ampliação do acesso à arte a um maior número de pessoas, promovendo, também, um novo tipo de performance musical, como explica Webster (2002). Ele acredita que os recursos digitais podem se tornar um meio de expressão musical e de fomento a um novo tipo de pensamento, menos linear, mais criativo.

Essas reflexões nos levam a crer que o *Homo digitalis*, conectado às inovações tecnológicas envolvendo a Cultura Digital, segue valorizando o fazer musical, incluindo aí não somente a criação, mas a performance, a apreciação e diferentes formas de interação com a música que são suscitadas na contemporaneidade.

Considerações finais

Embora as hipóteses defendidas pelas Teorias Adaptativas da Música sejam suposições baseadas em achados arqueológicos que inspiram reflexões especulativas, é possível afirmar que a música sempre teve um papel relevante na história da humanidade. A musicalidade se transmutou globalmente de maneira veloz nas últimas décadas, principalmente quando comparada aos longos períodos evolutivos que antecedem o nosso tempo. O fazer musical segue com significado relevante no período contemporâneo e agora é fortemente impactado pela Cultura Digital. Conquanto as práticas musicais não tenham perdido seu vínculo à influência dos sujeitos os quais são atrelados, por sua vez, ao seu tempo e lugar, hoje tomam formas diversas a partir dos avanços tecnológicos imputados pelo *Homo digitalis*.

A Internet pode vir ao encontro de ações de difusão de novas formas de produzir, registrar ou difundir saberes e práticas envolvendo música, pois pode ser um veículo para o acesso a canções de diferentes culturas e idiomas, divulgando manifestações artísticas de regiões remotas, assim como os recursos tecnológicos permitem o registro e a difusão dessas produções culturais. A Cultura Digital é terreno fértil para essas práticas, conectando indivíduos nas redes de relações e ideias inerentes a ela. Também oferece recursos e ferramentas que podem promover a superação de limitações físicas e cognitivas que o sujeito pode vir a ter, corroborando o fator de inclusão e desenvolvimento pleno igualmente no campo da música.

O panorama contemporâneo mostra, assim, uma significativa democratização dos recursos da produção e consumo de música em qualquer nível, repercutindo no abalo e na remodelação das estruturas logísticas, comerciais e filosóficas dos pressupostos da música no século 20, tanto no que concerne aos modos de produção, quanto nos de difusão e de direitos autorais (CUERVO, 2016). Por esse ponto de vista, entende-se que as práticas musicais nos

ambientes urbanos vêm sendo profundamente influenciadas e transformadas pela Cultura Digital, assim como retroalimentam transformações tecnológicas.

A possibilidade de expressar-se criativamente, de comunicar-se através da música e de enriquecer as conexões de complexas redes neurais do pensamento humano, ainda que não sejam visíveis sem a utilização de conjuntos de equipamentos de imageamento, fazem da música uma das atividades mais duradouras e significativas da humanidade ao longo dos tempos.

Referências

ALTENMÜLLER, Eckart; GRUHN, Wilfried. Brain Mechanism. In: R. PARNCUTT; G. E. MCPHERSON (Orgs.). *The Science and Psychology of Music Performance:* Creative Strategies for Teaching and Learning. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 63-81.

BAUER, Willian. Music Learning and Technology. *New Directions*: A Journal of Scholarship, Creativity and Leadership in Music Education, n. 1, 2014. Disponível em: <https://www.newdirectionsmsu.org/issue-1/bauer-music-learning-and-technology/>. Acesso em: 5 maio 2017.

BEYER, Esther. A interação musical em bebês: algumas concepções. *Revista Centro de Educação UFSM*, Universidade Federal de Santa Maria, v. 28, p. 2-7, jul./dez. 2003.

BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle e Londres: University of Washington Press, 1973.

_____. Music, Culture and Experience. In: BLACKING, J. *Music, Culture and Experience*: Selected Papers of John Blacking. Chicago: University of Chicago Press, 1995. p. 323-342.

CROSS, Ian. Music, Cognition, Culture and Evolution. In: PERETZ, I.; ZATORRE, R.J. *The Cognitive Neuroscience of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2003. p. 42–56.

_____. Music and Speech as Complementary Facets of the Human Communicative Toolkit. In: ENCUENTRO DE CIENCIAS COGNITIVAS DE LA MÚSICA, 10., 2011, Buenos Aires. *Anais Musicalidad Humana*. Buenos Aires: SACCOM, 2011. p. 18-24.

CUERVO, Luciane. *Musicalidade na performance com a flauta doce.* Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

_____. Concepções de musicalidade entre estudantes de música: Um estudo nas modalidades de educação presencial e a distância In: ENCUENTRO DE CIENCIAS COGNITIVAS DE LA MÚSICA, 10., 2011, Buenos Aires. *Anais Musicalidad Humana*. Buenos Aires: SACCOM, 2011. p. 997-1004.

_____. Educação musical e a ideia de arquiteturas pedagógicas: práticas na formação de professores da geração "nativos digitais". *Revista da ABEM,* Associação Brasileira de Educação Musical, v. 20, n. 29, p. 62-77, jul./dez. 2012.

_____. *Musicalidade da performance na cultura digital*: estudo exploratório-descritivo sob uma perspectiva interdisciplinar. Tese (Doutorado Informática na Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

CUERVO, Luciane. MAFFIOLETTI, Leda de Albuquerque. Musicalidade na performance: uma investigação entre estudantes de instrumento. *Revista da ABEM,* Associação Brasileira de Educação Musical, n. 21, p. 35-43, mar.2009.

_____. Musicalidade e amusia: interfaces de um mesmo ser musical. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, XI, 2015. *Anais*.... Pirenópolis, Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais, 2015. p. 65-73.

DISSANAYAKE, Ellen. If Music is the Food of Love, what about Survival and Reproductive Success? *Musicae Scientiae Special Issue*, n. 12, p. 169-195, 2008.

_____. The Birth of the Arts: Troughout our History, Humans Have Felt Compelled to Make Art. *Greater Good*: The Science of Meanigful Life, Winter 2009. Disponível em: <http://greatergood.berkeley.edu/article/item/the_birth_of_the_arts/>. Acesso em: 5 maio 2017.

_____. Homo Musicus: Are Humans Predisposed to be Musical? In: ENCUENTRO DE CIENCIAS COGNITIVAS DE LA MÚSICA, 10., 2011, Buenos Aires. *Anais Musicalidad Humana*. Buenos Aires: SACCOM, 2011. p. 17- 21.

ELLIOTT, David; SILVERMAN, Marissa. *Music Matters*: A Philosophy of Music Education. Oxford: Oxford University Press, 2014.

FREIRE, Paulo. *Extensão ou comunicação?* Trad. de Rosisca Darcy de Oliveira / prefácio de Jacques Chonchol. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. *Pedagogia da autonomia.* Saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FORRESTER, Michael; BORTHWICK-HUNTER, Emma. Understanding the Development of Musicality: Contributions from Longitudinal Studies. *Psychomusicology*, v. 25, n. 2, p. 93-102, 2015.

GABRIELSSON, Alf. Music Performance Research at the Millennium. *Psychology of Music*, Society for Education, Music and Psychology Research (*SEMPRE*), Londres, v. 31, n. 3, p. 221- 272, 2003.

GEMBRIS, Heiner. Historical Phases in the Definition of Musicality. *Psychomusicology*: Journal of Research in Music Cognition, v. 3, n. 16, p. 17-25. 1997.

GOHN, Daniel Marcondes. Aspectos tecnológicos da experiência musical. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 7, n. 2, 2007. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/3295/12215>. Acesso em: 12 jul 2017.

_____. *Educação musical à distância*: abordagens e experiências. Ebook. São Paulo: Cortez, 2013.

HALLAM, Susan. Musicality. In: McPHERSON, G.E. (Org.). *The Child as Musician*: A Handbook of Musical Development. Nova York: Oxford University Press, 2006. p. 93-110.

HARARI, Yuval Noah. *Sapiens*: A Brief History of Humankind. Londres: Harvill Secker, 2014.

HARGREAVES, David. Within You Without You: Music, Learning and Identity. *Electronic Musicological Review*, Curitiba, v. 9, Oct. 2005. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv9-1/hargreaves-engl.pdf>. Acesso em: 6 maio 2017.

HURON, David. Um instinto para a música: seria a música uma adaptação evolutiva? *Em Pauta,* Porto Alegre, v. 20, n. 34/35, p.49-84, jan./dez. 2012.

IFPI. *Global Music Report Music:* Consuption Exploring Worldwide. State of the Industry Overview 2016. Disponível em: <http://www.ifpi.org/news/Global-digital-music-revenues-match-physical-format-sales-for-first-time>. Acesso em 5 maio 2017.

ILARI, Beatriz. Música, Comportamento social e relações interpessoais. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 11, n. 1, p. 191-198, jan./abr. 2006.

KRAMER, Jonathan. The Impact of Technology on the Musical Experience. *College Music Symposium.* Exploring diverse perspective. Celebrating the 40th Anniversary of the Museum of Modern Art Tape Music Concert, v. 37, 1997. Disponível em: <http://symposium.music.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=9390:the-impact-of-technology-on-the-musical-experience&Itemid=128>. Acesso em: 5 maio 2017.

LEVITIN, Daniel. *A música em seu cérebro***:** a história de uma obsessão humana. São Paulo: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *The World in Six Songs*: How the Musical Brain Created Human Nature. New York, 2016.

LEVITIN, Daniel; TIROVOLAS, Anna. Current Advances in the Cognitive Neuroscience of Music. *The Year in Cognitive Neuroscience*, v. 1156, p. 211-231, 2009. Disponível em: <http://daniellevitin.com/levitinlab/articles/2009-Levitin-Tirovolas Current_advances_in_the_cognitive.pdf>. Acesso em: 1 abr. 2017.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual*. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. Pierre Lévy: a revolução digital só está no começo. Entrevista concedida a Juremir Machado. *Correio do Povo,* 14 abr. 2015, Caderno de Sábado. Disponível em <http://www.correiodopovo.com.br/blogs/juremirmachado/2015/04/7087/pierre-levy-a-revolucao-digital-so-esta-no-comeco>. Acesso em: 12 Jul. 2017.

MAFFIOLETTI, Leda de Albuquerque. Musicalidade Humana: aquela que todos podem ter. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABEM SUL, 4., 2001, Santa Maria. *Anais*... Santa Maria: UFSM, 2001. p.53-63.

_____. Musicalidade, Mitos e Educação. In: ENCUENTRO DE CIENCIAS COGNITIVAS DE LA MÚSICA, 10., 2011, Buenos Aires. *Anais Musicalidad Humana*. Buenos Aires: SACCOM, 2011. p. 273-382.

MARIATH, Luiza Moteavaro et al. Music Genetics Research: Association with Musicality of a Polymorphism in the AVPR1A Gene. *Genetics and Molecular Biology*, Sociedade Brasileira de Genética, v. 40, n. 2, p. 421-429, 2017.

McCORMICK, John; McPHERSON, Gary. The Role of Self-Efficacy in a Musical Performance Examination: An Exploratory Structural Equation Analysis. *Psychology of Music*. Society for Education, Music and Psychology Research - SEMPRE. v. 31, n. 1, 2003. p. 37-51.

MITHEN, Steven. *The Singing Neanderthals*: The Origins of Music, Language, Mind, and Body. Harvard University Press, 2006.

PERETZ, Isabelle et al. Congenital Amusia: A Disorder of Fine-Grained Pitch Discrimination. *Neuron*, Cambridge, Mass., v. 33, p. 185-191, 2002.

PINKER, Steven. *Como a mente funciona*. Trad. Laura Motta. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

SANTORO, Michele Maria. *Glenn Gould e tecnologia*, 2014. Disponível em: <https://sites.google.com/site/michelemariasantoro/mu/glenn-gould-e-la-tecnologia>. Acesso em: 20 abr. 2017.

SLOBODA, John. *A mente musical*: a psicologia cognitiva da música. Trad. de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: Ed. da Universidade Estadual de Londrina, 2008.

STATE OF CONNECTIVITY 2015. *A Report on Global Internet Access*. Survey realizado pela Internet.Org/Facebook. Disponível em:

<https://fbnewsroomus.files.wordpress.com/2016/02/state-of-connectivity-2015-2016-02-21-final.pdf> Acesso em: 12 maio 2017.

TAFURI, Johannella. *Infant Musicality:* New Research for Educators and Parents. Society for Education, Music and Psychology Research – SEMPRE. Londres: Ashgate Publiching Company, 2008.

TEIXEIRA, Adriano Canabarro. *Inclusão digital*: novas perspectivas para a informática educativa. Ijuí: Editora Unijuí, 2010.

VILLAÇA, Alcides. *Edward Said e o "estilo tardio".* Resenha. Estud. av., .24 n.68, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142010000100026>. Acesso em: 12 jul.2017.

WEBSTER, Peter Richard. Computer-Based Technology and Music Teaching and Learning. In: COLWELL, R.; RICHARDSON, C. (Eds.). *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press, 2002. p. 416-435.

WELCH, Graham. We are musical. *International Journal of Music Education*. v.12, n. 117, Aug. 2005, p. 117-120. Disponível em: <https://www.academia.edu/18882906/We_are_musical>. Acesso em: 5 mai. 2017.

_____. Os maiores benefícios da música. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 8., 2012, Florianópolis. *Anais***...** Florianópolis: UDESC/Departamento de Música, 2012. p.23-27.

_____**.** Histórias de la vida. Entrevista concedida a Andrea Giráldez. *Revista Eufonía Didáctica de la Música*, n. 60, p.1-11, jan. 2014.

WILLIAMS, David Brian; WEBSTER, Peter Richard. *Experiencing Music Technology.* 3. ed.. New York: Schirmer Reference, 2006.

XYDAS, Spiros Daniel. Transforming Music Classes and Rehearsals with Compositions and Ipads: Reflections from a Mid-Carrer Music Educator. *Tempo – The Official Magazine of the New Jersey Music Educators Association*. Troy/Michigan, Baker Middle School, p. 52-53, Mar. 2014.

Luciane Cuervo é professora adjunta do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e desenvolve propostas interdisciplinares sobre a musicalidade humana em estudos e práticas nas esferas de Ensino, Pesquisa e Extensão. Vice-líder do grupo de pesquisa EDUCAMUS - Música e Educação (CNPq). Como performer, dedica-se à interpretação de música antiga e contemporânea, tendo estreado diversas composições brasileiras para flauta doce. Bacharel em Música, Mestre em Educação e Doutora Informática na Educação pela UFRGS. Entre 2015 e 2016 atuou como pesquisadora honorária visitante na University College London, sob orientação do prof. Graham Welch. Vem atuando principalmente nos seguintes temas: formação de professores, estudos sobre musicalidade e cognição musical, performance no contexto da cultura digital. luciane.cuervo@ufrgs.br

Graham Frederick Welch é professor no Institute of Education, da University College London (UCL) desde 2001, presidente da área de Educação Musical do Departamento de Cultura, Comunicação e Mídia. Eleito presidente da Society for Education, Music and Psychology Research (SEMPRE), presidiu também a International Society for Music Education (ISME, 2008-2014). Possui experiência como professor visitante no campo da Educação Musical em Eire, Austrália e Canadá, além de trabalhos recentes com colegas sobre música em escolas para os Ministérios da Educação na Grécia e da Itália. Possui mais de 350 publicações e orienta pesquisadores da Inglaterra e de outros países. g.welch@ioe.ac.uk

Leda de Albuquerque Maffioletti fez o pós-doutoramento na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), foi professora visitante da University of Queensland (School of Music, 2015), onde se especializou em Pesquisa Narrativa em Educação Musical. Licenciada em Música, Mestre e Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora Associada da Faculdade de Educação/UFRGS. É líder do grupo de pesquisa EDUCAMUS - Música e Educação (CNPq). Desenvolve pesquisa na área de Música na Infância e Formação de Professores. leda.maffioletti@gmail.com

Eliseo Reategui é professor da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), coordenador da Câmara de Sociais e Humanidades da CAPES, área Interdisciplinar, professor permanente do Programa de Pós-Graduação de Informática na Educação (PGIE-UFRGS). Em 2013 foi professor visitante da Escola de Educação da Universidade da Califórnia Irvine (CAPES/Fullbright), desenvolvendo pesquisa na área de tecnologia para apoio aos processos de letramento. Eliseo é doutor pela Universidade de Londres, Inglaterra. No final da década de 1990, trabalhou no departamento de pesquisa e desenvolvimento da empresa de jogos digitais Kalisto em Bordeaux, França. Suas principais áreas de investigação estão relacionadas ao desenvolvimento e emprego de ambientes e objetos de aprendizagem para apoio aos processos de aprendizagem em diferentes áreas do conhecimento. eliseoreategui@gmail.com

DOI 10.20504/opus2017b2311

Resenha de *1976: Movimento Black Rio*, de Luiz Felipe de Lima Peixoto e Zé Otávio Sabadelhe (Rio de Janeiro: José Olympio, 2016)

Carlos Palombini
(UFMG, Belo Horizonte-MG)

Resumo: Lançado em 10 de novembro de 2016, o livro *1976: Movimento Black Rio*, dos jornalistas Luiz Felipe de Lima Peixoto e Zé Otávio Sabadelhe, celebra os quarenta anos da manchete de Lena Frias, *Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil*, publicada em 17 de julho de 1976 no Caderno B do *Jornal do Brasil*. Em 28 reportagens, os autores recorrem a entrevistas e material previamente publicado para contar a história da cultura de bailes que, alimentados por soul, funk e disco afro-norte-americanos, espalharam-se pela Zona Norte carioca nos anos 1970, bem como a história do conjunto das apropriações desses gêneros por Tim Maia, Toni Tornado, Hyldon, Carlos Dafé, Cassiano, Gerson King Combo, Dom Salvador e Abolição, União Black, e Banda Black Rio. O livro tenciona constituir "uma contribuição à construção discursiva de uma memória social positiva da população negra brasileira" e oferece elementos para um trabalho necessário de revisão historiográfica que transcende o âmbito do tema tratado, apesar de erros fatuais que poderiam ter sido corrigidos por cruzamento de dados.

Palavras-chave: Bailes Black. Black Rio. Música soul. Equipes de som. Ditadura civil-militar.

Review of *1976: Movimento Black Rio*, by Luiz Felipe de Lima Peixoto and Zé Otávio Sabadelhe (Rio de Janeiro: José Olympio, 2016)

Abstract: Released on 10 November 2016, the book *1976: Movimento Black Rio*, by the journalists Luiz Felipe de Lima Peixoto and Zé Otávio Sabadelhe, celebrates the fortieth anniversary of Lena Frias's feature article *Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil*, which was published on 17 July 1976 in *Jornal do Brasil*. Through twenty-eight articles, the authors resort to interviews and previously published materials to recount the history of the dance culture that, nurtured by Afro-North-American soul, funk and disco, spread across North Rio in the 1970s, as well as the history of a variety of appropriations from such genres by Tim Maia, Toni Tornado, Hyldon, Carlos Dafé, Cassiano, Gerson King Combo, Dom Salvador e Abolição, União Black, and Banda Black Rio. The book intends to represent "a contribution towards the discursive construction of a positive social memory of the black Brazilian population" and provides elements for a much needed work of historiographical revision that goes beyond the boundaries of the subject matter, despite factual mistakes that might have been corrected by data crossing.

Keywords: Black dances; Black Rio; Brazilian soul; sound systems; civil-military dictatorship.

PALOMBINI, Carlos. Resenha de *1976: Movimento Black Rio*, de Luiz Felipe de Lima Peixoto e Zé Otávio Sabadelhe (Rio de Janeiro: José Olympio, 2016). *Opus*, v. 23, n. 2, p. 243-247, ago. 2017. http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2311

Submetido em 03/05/2017, aprovado em 24/06/2017.

Escrito pelos jornalistas Luiz Felipe de Lima Peixoto e Zé Otávio Sabadelhe, coautor de *Memória afetiva do botequim carioca* (2015), o livro *1976: Movimento Black Rio* foi lançado em 10 de novembro de 2016, aos quarenta anos da manchete de Lena Frias para o *Jornal do Brasil*. Segundo o Grupo Editorial Record (2016), do qual José Olympio é um selo, "a obra faz parte do projeto de mesmo nome organizado pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, com patrocínio da Natura, que contará com uma série de ações de valorização do Movimento Black Rio". Entende-se por Black Rio a cultura de bailes que, nos anos 1970, espalhou-se pela Zona Norte carioca, alimentados por soul, funk e disco afro-norte-americanos. O termo foi cunhado por Frias em 1976 para designar aquilo que alguns de seus entrevistados, entre os quais Oséas Moura dos Santos, o Mr. Funky Santos, nomeavam Soul Power.

O sucesso de coletâneas de música afro-norte-americana lançadas pelas equipes de som dos bailes — Soul Grand Prix, Dynamic Soul e Black Power — somou-se ao sucesso fonográfico de Tim Maia para abrir as portas da indústria a uma geração de músicos negros que, na esteira do samba-jazz, da bossa-nova, do twist e do iê-iê-iê, exploraram musicalidades afro-pan-americanas com referência ao soul, ao funk, à disco e ao jazz. Assim, a expressão Black Rio passou a encampar o conjunto das apropriações destes gêneros por Tim Maia, Toni Tornado, Hyldon, Carlos Dafé, Cassiano, Gerson King Combo, Dom Salvador e Abolição, União Black, e Banda Black Rio. Até mesmo Jorge Ben e Wilson Simonal, cujas carreiras fonográficas se iniciam na primeira metade dos anos 1960, bem como o João Donato de *A Bad Donato* (1970), o Gilberto Gil de *Refavela* (1977), o Caetano Veloso de *Bicho Baile Show* (1977–1978), dentre outros, seriam eventualmente associados ao Black Rio. A participação de artistas do soul-funk brasileiro nos bailes teve contudo caráter acessório. Estes se prolongariam pelos anos 1980 sob o nome bailes funk, fixados em gravações importadas, com repertórios sempre atualizados (*electrofunk*, *electro*, *house*, *Miami bass*, *Latin freestyle*), e terminariam por gerar uma música própria: o funk carioca.

Os bailes de subúrbio foram objeto dos trabalhos de Hermano Vianna (1988: 19–34), Michael Hanchard (1994: 111–119), Claudia Assef (2003: 35–51), Silvio Essinger (2005: 15–48), Sonia Giacomini (2006: 189–256) e Paulina Alberto (2009); a música soul brasileira, dos de Bryan McCann (2002), Zuza Homem de Mello (2003: 367–390), José Roberto Zan (2005), e Sean Marquand e Sérgio Babo (2006). Allen Thayer (2006) abordou ambos os temas. O uso anacrônico do termo soul para a produção musical dos anos 1970 no Brasil explica-se pelo fato de, em 1969, a revista *Billboard* ter mudado o nome da parada de música afro-norte-americana, de *rhythm'n'blues*, para soul, designação mantida até 1982 (BRACKETT, 2009: 66). Por outro lado, a emergência do funk carioca no final dos anos 1980 e a necessidade de diferenciar entre "o verdadeiro funk" e o primeiro gênero brasileiro de música eletrônica dançante contribuíram para a manutenção da palavra soul enquanto designação da vertente não eletrônica do soul-funk brasileiro.

O livro de Sabadelhe e Peixoto é a primeira monografia publicada sobre o assunto. Além de uma apresentação por Peixoto e de uma introdução por Sabadelhe, ele consiste em 28 reportagens[1] seguidas por considerações finais de Carlos Alberto Medeiros, um posfácio de Ana Maria Bahiana, e bibliografia. Os autores entrevistaram Dom Filó, Toni Tornado, Roberto Menescal, Zeca Marques, Leandro Petersen, Zezé Motta, o DJ Paulão (da equipe Black Power), Carlos Alberto Medeiros, Macau, Nei Lopes, William Magalhães, Mamão, Alcione Pinto Magalhães, Jamil Joanes, André Midani, Hyldon, Tony Bizarro, Sandra de Sá, Ed Motta, Fernanda Abreu, Pee Wee Ellis e BNegão. Um conjunto de citações cuja fonte não é especificada possivelmente provém de depoimentos de Marcos

[1] O termo é usado por Peixoto em sua dedicatória (8).

Romão (62–63), do DJ Paulinho da equipe Black Power (67), de Sir Dema (68, 74–75), de Marcelo Gularte (72), de Paulo Cézar Caju (79–80), do DJ Jailson da equipe Jet Black (81–82), de Altay Veloso (148–149), de Jorjão Barreto (156), de Nasca (183–184), do DJ Corello (189) e do DJ Marlboro (195). Excertos do depoimento de Filó conduzem a narrativa, em alternância com outras falas, trechos da literatura e amostras do jornalismo da época.

Nas palavras dos autores, o livro descarrega "uma torrente de relatos" (219). Faltam-lhe porém verificação e cruzamento de dados. O Black Rio teria inspirado o samba-jazz (21), que lhe é anterior (LOPES, 2006). O discotecário Ademir Lemos teria citado "uma renda que um jogo de Flamengo e Vasco não atingia nos domingos do Maracanã" (24), quando efetivamente citou "uma renda que um jogo, se não tiver Vasco ou Flamengo, não atinge" (FRIAS, 1976: 1). A música *Heartbeat*, do grupo War (ESSINGER, 2005: 34), recebe o nome de *Heartbreak* (64). O livro de Hanchard (1994) é creditado a McCann (104), de cujo artigo (2002: 35) provém a citação (105) atribuída ao primeiro. A aliança entre o soul e o samba de raiz é dada por "jamais revelada" (116), embora Essinger a tenha exposto em 2005 (40–42). The Platters seria um grupo "da gravadora Motown" (126), pela qual jamais passaram[2]. Dois álbuns de Luiz Melodia, um de 1978, outro de 1980, seriam balões "de ensaio para a concepção da linha sonora que iria balizar o disco *Maria fumaça*" (169), de 1977. Gerson King Combo teria recebido um telegrama de James Brown (170), um engodo que Essinger (2005: 39) revelou há onze anos. A origem do soul da Filadélfia é localizada na "fundação [em 1971] da gravadora Philadelphia International Records" (186–187), ainda que Kenny Gamble e Leon Huff tenham iniciado seus trabalhos em 1965 (LAWRENCE, 2004: 117). The Sugarhill Gang seria um "grupo de Nova Iorque" (194), embora todos os seus integrantes e o selo que os gravava estivessem sediados em Englewood, no estado de New Jersey (KATZ, 2012: 77–78). O subgênero de funk carioca conhecido por putaria é rotulado de proibidão (194). Breaks seriam "trechos ritmados de determinada faixa, inserida em outra música, por meio de mixagens" (195), quando constituem elementos básicos de construção da música hip-hop (KATZ, 2012: 14. ROSE, 1994: 73–74). A criação da "estrutura musical do hip-hop" seria resultado de "beats eletrônicos da máquina de ritmos programável Roland TR-808" e do "advento dos *samplers*" (197), dois recursos que só se tornaram disponíveis em 1980, sete anos após a fundação da cultura hip-hop (KATZ, 2012: 17–19). Muita coisa poderia ter sido corrigida pela revisão: "latente" (27) por "patente"; "cujo os" (74) por "cujos"; "Blood, Sweet and Tears" (149) por "Blood, Sweat and Tears"; "flauta em baixo" (153) por "flauta baixo"; "o melô" (194) por "a melô". Por fim, as expressões "base endiabrada" (120), "petardo disco-funk groovadíssimo" (177) e "outro petardo" (197) tomam o lugar de descrições musicalmente relevantes.

Peixoto afirma em sua apresentação que o livro "quer ser uma contribuição à construção discursiva de uma memória social positiva da população negra brasileira" (16). Os autores se perguntam: "quando ou como o Movimento Black Rio teria sucumbido ao espetáculo que se criou em torno dele?" (219). Ao apresentá-lo no papel de precursor das atuais políticas de identidade, sob os auspícios do mesmo Estado que hoje sujeita todas as atividades recreativas nas favelas cariocas ao arbítrio da polícia ou das Forças Armadas, eles não deixam de participar desse espetáculo. É lícito

[2] Cf. a discografia do grupo na plataforma Discogs, disponível em <http://goo.gl/MXpNBA>; acesso em 22 jun. 2017. A bem da verdade, registra-se o lançamento de uma única faixa, em vinil de 7 polegadas para jukebox, pelo selo Tamla Motown em 1975, na Itália; cf. <http://goo.gl/wJJfq1>; acesso em 22 jun. 2017.

exclamar-se: "menos 'política identitária', menos 'empoderamento', menos 'lugar de fala' e mais luta de classes!"[3]

Por outro lado, ao inserir os bailes black, a música soul, os bailes funk e o funk carioca no âmbito transnacional das manifestações da diáspora africana, ambos prestam contribuição ao combate contra o racismo estrutural da historiografia musical brasileira, onde, por exemplo, Mr. Funky Santos ocupa posição ambígua. Ao mesmo tempo que se credita ao radialista e DJ (branco) Big Boy ter começado tudo em Botafogo, atribui-se a Moura dos Santos o início dos Bailes Black, no extinto Astória Futebol Clube[4], no bairro do Catumbi (ESSINGER, 2005: 19). Organizador, desde 1972, das Noites do Shaft, no Renascença Clube, no Andaraí, Dom Filó afirma:

> Big Boy. Ele tocava eminentemente o rock! Botava lá um "James Brownzinho" no final do baile. Então ele não era o black da hora, só que tinha o material. Outra coisa. O primeiro baile não foi no Canecão. O primeiro baile foi na Zona Norte! O Big Boy só fazia no Canecão porque a sua clientela era eminentemente branca (OLIVEIRA FILHO; CARDOSO; MEDEIROS, 2009).

A ideia de que o Black Rio — e, por decorrência, o funk carioca — tenha origem em Botafogo parece derivar de um problema de interpretação da matéria de Frias, que afirma: "no começo era apenas a [equipe] de Big Boy" (1976: 4). E cita Moura dos Santos (grafado "Santos dos Santos" no texto): "O soul começou com Big Boy, Ademir, Monsieur Limá, por volta de 1969, 1970" (6). Vianna (1988: 24) infere: "os primeiros bailes foram realizados na Zona Sul, no Canecão".

Seja pelos depoimentos coletados, seja pela iconografia reunida, *1976: Movimento Black Rio* fornece farto material para um trabalho necessário de revisão historiográfica que transcende o âmbito do tema tratado.

Referências

ALBERTO, Paulina L. When Rio Was *Black*: Soul Music, National Culture, and the Politics of Racial Comparison in 1970s Brazil. *Hispanic American Historical Review*, Durham, v. 89, n. 1, p. 3–39, 2009. Disponível em: <http://goo.gl/LvS76N>. Acesso em: 22 jun. 2017.

ASSEF, Claudia. *Todo o DJ já sambou:* a história do disc-jóquei no Brasil. São Paulo: Conrad, 2003.

BRACKETT, David. Música soul. Trad. Carlos Palombini. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 62–68, 2009. Disponível em: <http://goo.gl/J12Rty>. Acesso em: 22 jun. 2017.

ESSINGER, Silvio. *Batidão:* uma história do funk. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2005.

FRIAS, Lena. Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1976, Caderno B, p. 1 e 4–6.

GIACOMINI, Sonia Maria. *A alma da festa:* família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro, o Renascença Clube. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Editora UFMG e Iuperj, 2006.

[3] Comunicação oral de um pesquisador que solicita anonimato.

[4] Fundado em 23 de outubro de 1934, o Astória Futebol Clube — "o Azulão do Catumbi" — fundiu-se com o Sport Club Minerva, fundado em 25 de abril de 1946, para dar origem ao Helênico Atlético Clube em 9 de maio de 1975 (MELLO, 2015).

GRUPO EDITORIAL RECORD. *"1976 – Movimento Black Rio 40 anos" será lançado pela José Olympio*. S.l.: Grupo Editorial Record, 2016. Disponível em: <http://goo.gl/RkZ51A>. Acesso em: 22 jun. 2017.

HANCHARD, Michael George. *Orpheus and Power:* The Movimento Negro of Rio de Janeiro and São Paulo, Brazil, 1945–1988. Princeton: Princeton University Press, 1994.

KATZ, Mark. *Groove Music:* The Art and Culture of the Hip-Hop DJ. Nova York: Oxford University Press, 2012.

LAWRENCE, Tim. *Love Saves the Day*: A History of American Dance Music Culture, 1970–1979. Durham: Duke University Press, 2004.

LOPES, Nei. O sambalanço saúda o dia do samba. 2006. Disponível em <http://goo.gl/mBGSKm>. Acesso em: 23 dez. 2016. Postado em Meu lote (blog do Nei Lopes).

MARQUAND, Sean; BABO, Sergio. União Black: The Black Sheep of Brazilian Soul. *Wax Poetics*, Nova York, n. 16, p. 108–110, abr./maio 2006.

MCCANN, Bryan. Black Pau: Uncovering the History of Brazilian Soul. *Journal of Popular Music Studies*, Hoboken, n. 14, p. 33–62, 2002

MELLO, Sergio. *Astória Futebol Clube, do Catumbi*. 2015. Disponível em: <http://goo.gl/ES9WYx>. Acesso em: 22 jun. 2017. Postado no site História do futebol: a enciclopédia do futebol na Internet.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos Festivais:* uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

OLIVEIRA FILHO, Asfilófio de; CARDOSO, Edson; MEDEIROS, Carlos Alberto. Black Rio, Filó: uma nova postura do negro, num contexto de repressão e autoritarismo. *Ìrohìn*, Brasília, 2 nov. 2009. Disponível em: <http://goo.gl/yPV8lp>. Acesso em: 23 dez. 2016. Republicação do Círculo Palmarino em nov. 2010, armazenada no site Proibidão.org.

PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima; SABADELHE, Zé Otávio. *1976:* Movimento Black Rio. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

ROSE, Tricia. *Black Noise:* Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

SABADELHE, José Octavio; MELLO, Paulo Thiago de. *Memória afetiva do botequim carioca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

THAYER, Allen. 2006. Black Rio: Brazilian Soul and DJ Culture's Lost Chapter. *Wax Poetics*, Nova York, n. 16, p. 88–106, abr./maio 2006.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

ZAN, José Roberto. Funk, soul e jazz na terra do samba: a sonoridade da Banda Black Rio. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 7, n. 11, p. 183–196, 2005.

Carlos Palombini é doutor em Música pela Universidade de Durham, Reino Unido, professor de musicologia na Escola de Música da UFMG, professor colaborador do programa de pós-graduação em música do Instituto Villa-Lobos, da Unirio, e bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. Principais trabalhos incluem o artigo *Pierre Schaeffer, 1953: Towards an Experimental Music*, publicado em *Music and Letters* (OUP) em 1993 (prêmio Sir Jack Westrup 1993); *Essai sur la radio et le cinéma: esthétique et technique des arts-relais, 1941–1942*, publicado simultaneamente em Paris, pelas Edições Allia, e em Belo Horizonte, pela Editora UFMG; e o artigo *A era Lula/Tamborzão: política e sonoridade*, parte do dossiê *O Brasil do período Lula*, lançado pela *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (USP) em 2014. palombini@ufmg.br

DOI 10.20504/opus2017b2312

Resenha de *Do samba ao funk do Jorjão: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil,* de Spirito Santo (Rio de Janeiro: Escola Sesc de Ensino Médio, 2016)

Carlos Palombini
(UFMG, Belo Horizonte-MG)

Resumo: A segunda edição, revista e ampliada, do livro de Spirito Santo, *Do samba ao funk do Jorjão: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil*, foi lançada pela Escola Sesc de Ensino Médio em agosto de 2016. Através do trabalho de campo e da pesquisa histórica, o autor enlaça, em sete capítulos e um epílogo, diversas linhas evolutivas para tramar a história do samba em perspectiva afro-diaspórica. O "funk do Jorjão" do título remete ao episódio do Carnaval de 1997 em que o mestre de bateria Jorge de Oliveira inseriu uma batida derivada de uma faixa instrumental de *electro* de Los Angeles em repetições do estribilho do samba-enredo da Unidos do Viradouro. Tal fato ilustra a tese principal do livro: o samba resulta da "hibridização de formas musicais africanas no contexto da diáspora negra nas Américas". O autor identifica quatro levas sucessivas de escolas de samba: as "escolas matriz" do Estácio e da Mangueira; as "escolas rurais" do Império Serrano e da Portela; as "escolas tijucanas", dentre as quais o Salgueiro; e as "escolas suburbanas" da Mocidade Independente, da Grande Rio, da Beija-Flor, da Caprichosos de Pilares e da União da Ilha. Em meio a descrições musicais, organológicas, iconográficas e coreográficas informadas pela geografia cultural, Spirito Santo contesta vários mitos — o da hegemonia das culturas yoruba e fon, o da casa de tia Ciata enquanto berço do samba, o da trirracialidade musical — para denunciar o racismo estrutural da historiografia da música brasileira.

Palavras-chave: Samba. Escola de samba. Angola. Reino do Congo. Racismo.

Review of *Do samba ao funk do Jorjão: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil*, by Spirito Santo (Rio de Janeiro: Escola Sesc de Ensino Médio, 2016)

Abstract: The second edition, revised and enlarged, of Spirito Santo's book, *Do samba ao funk do Jorjão: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil*, was published by Escola Sesc de Ensino Médio in August 2016. Through fieldwork and historical research, the author entwines, in seven chapters and one epilogue, various evolutionary lines in order to weave a history of samba from an Afro-diasporic perspective. The "Jorjão's funk" of the title evokes an episode from the 1997 Carnival parade in which the master-of-drums Jorge de Oliveira used a beat derived from an LA-electro track to underpin repetitions of the samba-enredo refrain of the Unidos do Viradouro samba school. This fact illustrates the main thesis of the book: samba results from "the hybridization of African musical forms within the context of the Black diaspora in the Americas". The author identifies four successive groups of samba schools: the "matrix schools" of Estácio and Mangueira; the "rural schools" of Império Serrano and Portela; the "Tijuca schools", among which Salgueiro; and the "suburban schools" of Mocidade Independente, Grande Rio, Beija-Flor, Caprichosos de Pilares, and União da Ilha. Amid musical, organological, iconographic and choreographic descriptions informed by cultural geography, Spirito Santo contends with various myths — the hegemony of the Yoruba and Fon cultures, aunt Ciata's house as the birthplace of samba, musical tri-raciality — to denounce the structural racism of Brazilian musical historiography.

Keywords: Samba; samba school; Angola; Kingdom of Kongo; racism.

PALOMBINI, Carlos. Resenha de *Do samba ao funk do Jorjão: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil*, de Spirito Santo (Rio de Janeiro: Escola Sesc de Ensino Médio, 2016). *Opus*, v. 23, n. 2, p. 248-253, ago. 2017. http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2312

Submetido em 03/05/2017, aprovado em 22/06/2017.

Spirito Santo lançou *Do samba ao funk do Jorjão* pela editora KBR, de Petrópolis, em 2011. A segunda edição, revista e ampliada, foi impressa sob os auspícios da Escola Sesc de Ensino Médio em agosto de 2016. A expressão "funk do Jorjão" refere-se a um episódio do Carnaval de 1997, quando o mestre de bateria Jorge de Oliveira, do Grêmio Recreativo Escola de Samba (GRES) Mocidade Independente de Padre Miguel, então à frente da bateria da Unidos do Viradouro, inseriu uma batida derivada de uma faixa instrumental de *electro* de Los Angeles, o *808 Beatpella Mix*, do DJ Battery Brain (1988), nas repetições do estribilho do samba-enredo *Trevas! Luz! A explosão do universo*, e levou assim a escola de Niterói à primeira colocação no grupo especial. Spirito Santo integrava a comissão julgadora e, em detrimento da tendência ao "chamado 'desfile técnico', burocrático" (2016: 36), que abre mão "da complexidade rítmica do Samba" (36), atribuiu nota máxima à bateria da Viradouro. A polêmica que se seguiu levou-o a perguntar-se: o que é o samba? Essa pergunta, o livro busca respondê-la.

O prólogo coloca em perspectiva o tema da diversidade. Se ela define o samba é porque este seria "uma espécie de estuário para onde desaguaram diversos outros subgêneros" (38), originários sobretudo das culturas ovimbundo, bakongo e ambundo, nas áreas do antigo Reino do Congo e da Angola atual; depois, porque "nele caberia tudo o que veio da África para as Américas" (41); e porque ele nunca se furtou a trocas com culturas musicais afro-pan-americanas. Finalmente, a diversidade seria também um "artifício de sobrevivência daquela cultura mais vilipendiada [...] que vai [...] se espraiando clandestina pelas frestas de nossa sociedade" (39).

O livro divide-se em dois segmentos principais. O primeiro, "O samba no tempo", trata da "história do gênero do ponto de vista etnomusical [...] a fim de sugerir algum tipo de linha evolutiva" (52). Ele compreende o primeiro capítulo, "O rito e a passagem". O segundo segmento, "O samba no espaço", lida com "a complexa sociologia da ascensão do fenômeno" (52) rumo às frestas do espaço urbano que couberam à população negra por ele representada. Ele abrange os capítulos dois, "Corte e cidade"[1]; três, "Roça"; quatro, "Serra"; cinco, "Subúrbio"; e sete, "GRES Acadêmicos da Crioulidade Controversa". Um terceiro segmento, "Samba de uns e outros", abriga o sexto capítulo, "Conceito e preconceito".

"O rito e a passagem" principia com o tema da expansão das línguas banto a partir do atual Camarões e passa por embaixadas africanas, sangamentos[2], congada, cacumbis, candomblé, lundu, batucada, chula, chula raiada, jongo, partido-alto, capoeira e música de barbeiros.

"Corte e cidade" aborda o jongo, o batuque, o candombe, a folia de Reis, a festa do Divino, os pastoris, os ranchos, as bandas marciais, a gafieira, as baterias, as escolas-matriz do Estácio e dos morros da Favela e da Mangueira, as alas de baianas, e uma visita, relatada por Carlos Cachaça, de Eloy Anthero Dias, o Mano Elói, ao morro da Mangueira. Essa visita é importante para o argumento da centralidade das "escolas rurais" (ver abaixo) no que tange à fixação de um "samba de fato". Embora o autor a mencione com base em documentos aparentemente pouco confiáveis, Carlos Cachaça confirma o fato no livro *Fala Mangueira* (SILVA; CACHAÇA; OLIVEIRA FILHO, 1980: 28).

[1] Equivocamente inserido sob a rubrica "samba no tempo" no índice (14).

[2] "Danças militares rituais, realizadas em momentos determinados como entronização de chefes, preparação para a guerra e recepção de embaixadas" (SOUZA, 2012).

"Roça", detalha a trajetória do jongo, de Minas Gerais e do vale do rio Paraíba do Sul, rumo à região de Madureira, onde anima as chamadas escolas rurais: Vai Como Pode (futura Portela) e Prazer da Serrinha (futuro Império Serrano). Para o autor, "as escolas de samba, apesar de começarem na periferia da antiga corte, só se firmam nesse limitado subúrbio da área de Madureira"[3].

"Serra" discorre sobre aquelas escolas que, a partir da década de 1930, espalham-se pelo maciço da Tijuca, especialmente nos morros do Andaraí, do Salgueiro, de São Carlos, do Borel e dos Macacos, em consequência de um influxo de descendentes de escravos oriundo de Minas Gerais e do Espírito Santo. São destaques a bateria do Salgueiro e a congada, sobre a qual o autor realizou pesquisa de campo em Minas Gerais entre 1975 e 1981.

"Subúrbio" dedica-se às escolas que, no pós-guerra, avançam pelas Zonas Norte e Oeste, ao longo da Estrada de Ferro Leopoldina, da Linha Auxiliar da Estrada de Ferro Central do Brasil e da Avenida Brasil: Mocidade Independente de Padre Miguel, Acadêmicos do Grande Rio, Beija-Flor de Nilópolis e as atuais Caprichosos de Pilares e União da Ilha. São elas que "começam a fazer um uso bastante criativo [...] de certos elementos rítmicos oriundos da cultura dos negros norte-americanos" (226). Dentre as inovações introduzidas ou popularizadas pela Mocidade Independente, salientam-se a paradinha, o chocalho de platinelas, a vareta tripla dos tamborins e o surdo de terceira, que "fecha, no processo de criação das baterias, o ciclo de recomposição do serviço musical dos três tambores africanos" (229, n. 324).

"Conceito e preconceito" recapitula e sumariza características musicais antes de investir contra puristas e modernistas, de Candeia a Tom Jobim, num relance acerbo sobre o sambismo branco de classe média e o racismo estrutural brasileiro.

"GRES Acadêmicos da Crioulidade Controversa", o capítulo final, prossegue na veia polemista. Ele se abre com o tema da reafricanização pequeno-burguesa dos afro-sambas de Baden Powell e Vinicius de Moraes (1966). O episódio da paradinha funk da Viradouro é apresentado como paradigmático da tese principal do livro: a da "hibridização de formas musicais africanas no contexto da diáspora negra nas Américas" (288). Também são discutidas a patrimonialização do jongo-espetáculo da Serrinha e a casa de tia Ciata — esse cavalo de batalha. Para Spirito Santo, o que se praticou neste endereço foi apenas uma das muitas formas de samba que disputavam hegemonia na cidade (332). Em contraponto a Carlos Sandroni (2001), ele afirma que a africanidade latente do samba localizou-se longe do Estácio (340).

O epílogo conta a história das comissões julgadoras e discute a sobrevivência do samba diante da sucumbência das escolas.

Do samba ao funk do Jorjão enlaça diversas linhas evolutivas para tramar a história do samba em perspectiva afro-diaspórica. Diz o autor: "tentei seguir a estrutura de um desfile (que vem, aliás, do rancho carnavalesco), as 'partes' como as subdivisões de um enredo, com as ilustrações por vinhetas ou carros alegóricos"[4]. Nessa meta-alegoria, a sexta parte faz figura de paradinha. Todavia a sétima tem dificuldade em retomar o enredo, que se desintegra numa coletânea de textos esparsos.

[3] Spirito Santo, comunicação pessoal, 5 fev. 2017.
[4] Spirito Santo, comunicação pessoal, 2 jan. 2017.

O autor lança luz sobre instrumentário, sonoridade, vestuário e coreografia de manifestações atuais referidas a musicalidades africanas específicas que encontraram modos de manifestar-se no Brasil. Para ele, o que se denomina sincretismo é a "reinvenção que o negro bantu fez de sua liturgia" (207), e essa "tática de sobrevivência cultural" foi "utilizada muito mais pelo bantu que pelo sudanês" (207). Indivíduos primariamente de cultura angolana que saem do vale do café para a corte constituem a matriz étnica do "samba de fato", porque se instalam na área de Madureira e trabalham no porto como carregadores de sacas de café — coisa que a não fizeram os imigrantes baianos[5].

O autor confronta assim, primeiro, o mito da hegemonia das culturas yoruba e fon, contestado por Yeda Pessoa de Castro em 2001 no terreno da linguística, mas presente de modo tácito na figura da casa de tia Ciata no papel de berço do samba[6]; depois, o mito da trirracialidade musical, que ganha impulso com o ensaio do botânico bávaro Carl Friedrich Philipp von Martius em 1845, e tem sua aplicação musical formulada por Olavo Bilac no poema *Música brasileira*, publicado em 1919; por último, o mito da democracia racial, cuja denúncia, "forjada por Florestan [Fernandes] em 1964, […] finalmente se esgota enquanto discurso acadêmico" (GUIMARÃES, 2001: 160), mas permanece necessária no campo da musicologia, haja vista o livro de Hermano Vianna (1995).

Essa figura apresenta-se de modo contraditório no próprio samba, povoado por morenos e morenas, que nem por isso deixam de fazer ouvir seus protestos. Assim, para Bilac (1906) o samba é "uma espécie de bule, onde entram, separados, o café escuro e o leite claro, e de onde jorra, homogêneo e harmônico, o híbrido café com leite", mas para Nelson Petersen (1938), em *Quem condena a batucada*, "já disseram que o samba nasceu num palácio real e depois se criou e cresceu em salão multicor, não sabem que o samba nasceu num cruel barracão e que foi educado sambando no chão com a gente de cor".

Essa ontologia iconoclasta do samba é um repositório de *insights* críticos sobre a historiografia musical brasileira e um manual de uso de uma literatura pouco frequentada. Seria ela parte de um projeto de revisionismo histórico que buscaria sublinhar o protagonismo negro e assim reafricanizar o samba em termos proletários frente a uma historiografia que ainda não abandonou de todo a doxologia da miscigenação? Sem dúvida, embora o entendimento de funk seja seletivo, pois exclui "o musicalmente grotesco funk 'proibidão'" (254, n. 352). De todos os modos, o enfoque permite colocar o samba e o funk em plano de continuidade, e a busca por raízes africanas geograficamente situadas que ele implica não poderia ser mais oportuna no momento em que, depois de se terem afastado de sua base popular, as escolas de samba veem-se atacadas por um projeto moralizante de poder. Por infortúnio, nem a KBR nem o Sesc foram capazes de oferecer-lhe os recursos de editoração, projeto gráfico, revisão e tipografia que o trabalho mereceria.

[5] Spirito Santo, comunicação pessoal, 5 de fevereiro de 2017.

[6] No resumo de sua tese de doutorado, publicado em 1978, Kazadi wa Mukuna (1978: 98) afirmava: "o samba carioca [...] não foi introduzido no Rio de Janeiro vindo da Bahia, mas surgiu naquele estado por volta de 1870". Parte do problema gira em torno da semântica do termo "samba". Para outras perspectivas históricas ver Soares (1998), Gomes (2003), Bezerra (2010), Silveira (2012) e Almeida (2013).

Referências

ALMEIDA, Angélica Ferrarez de. *A tradição das tias pretas na Zona Portuária:* por uma questão de memória, espaço e patrimônio. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura). Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://goo.gl/atXfwP>. Acesso em: 21 jun. 2017.

BEZERRA, Nielson Rosa. *Mosaicos da escravidão:* identidades africanas e conexões atlânticas do Recôncavo da Guanabara (1780–1840). Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010. Disponível em: <http://goo.gl/Wi5qN1>. Acesso em: 21 jun. 2017.

BILAC, Olavo. Música brasileira. *Tarde*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1919. p. 18–19. Disponível em: <http://goo.gl/IxfqNm>. Acesso em: 2 maio 2017.

———. A dança no Rio de Janeiro. *Kosmos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, maio 1906. Disponível em: <http://goo.gl/sjEiu7>. Acesso em: 21 jun. 2017.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia:* um vocabulário afro-brasileiro. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1965.

GOMES, Tiago de Melo. Para além da casa de tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830–1930. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 29–30, p. 175–198, 2003. Disponível em: <http://goo.gl/18Fg3d>. Acesso em: 21 jun. 2017.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio A. Democracia racial: o ideal, o pacto e o mito. *Novos estudos*, São Paulo, n. 61, p. 147–162, nov. 2001. Disponível em: <http://goo.gl/yA3c27>. Acesso em: 2 maio 2017.

MARTIUS, Carlos Frederico P. de. Como se deve escrever a história do Brasil. *Revista Trimensal de Historia e Geographia ou Jornal do Instituto Historico e Geographico Brazileiro*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 24, p. 381–403, 1845. Disponível em: <http://goo.gl/ibNrRC>. Acesso em: 2 maio 2017.

MUKUNA, Kazadi wa. O contato musical transatlântico: contribuição bantu na música popular brasileira. *África*, São Paulo, n. 1, p. 97–101, 1978. Disponível em: <http://goo.gl/ZMyGm0>. Acesso em: 2 maio 2017.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente:* transformações do samba no Rio de Janeiro (1917–1933). Rio de Janeiro: Zahar e UFRJ, 2001.

SILVA, Marília; CACHAÇA, Carlos; OLIVEIRA FILHO, Arthur. *Fala Mangueira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

SILVEIRA, Leandro Manhães. *Nas trilhas de sambistas e "povo do santo":* memórias, cultura e territórios negros no Rio de Janeiro (1905–1950). Dissertação (Mestrado em História Social). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012. Disponível em: <http://goo.gl/hfhgzg>. Acesso em: 21 jun. 2017.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *Zungu:* rumor de muitas vozes. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 1998.

SOUZA, Marina de Mello e. Batalhas rituais centro-africanas e o catolicismo negro no Brasil. In: HUFF JUNIOR, A. E.; RODRIGUES, E. (Orgs.). *Experiências e interpretações do sagrado:* interfaces entre saberes acadêmicos e religiosos. São Paulo: Paulinas, 2012. p. 207–223. Disponível em: <http://goo.gl/zUlSmy>. Acesso em: 2 maio 2017.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar e Editora UFRJ, 1995.

Referências fonográficas

808 BEATAPELLA MIX. DJ Battery Brain (compositor). Unknown (produtor musical). Los Angeles: Techno Hop Records, THR-20, 1988. Single de 12 polegadas, lado B, faixa 1. Disponível em: <http://goo.gl/3I7BwR>. Acesso em: 2 maio 2017.

OS AFRO-SAMBAS. Baden Powell e Vinicius de Moraes (compositores). Baden Powell, Vinicius de Moraes e Quarteto em Cy (intérpretes). César Guerra-Peixe (arranjos e regência). Rio de Janeiro: Forma, FM 1.016, 1966. LP estéreo. Disponível em: <http://goo.gl/BvLEA9>. Acesso em: 3 maio 2017.

QUEM CONDENA A BATUCADA. Nelson Petersen (compositor). Carmen Miranda e Orquestra Odeon sob a regência de Simon Bountman (intérpretes). Rio de Janeiro: Odeon, 11.640-B, 1938. 78 RPM, lado B.

TREVAS! LUZ! A EXPLOSÃO DO UNIVERSO. Dominguinhos do Estácio, Mocotó, Flavinho Machado e Heraldo Faria (compositores). Dominguinhos do Estácio e Bateria do Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos do Viradouro (intérpretes). Jorge de Oliveira (mestre de bateria). Rio de Janeiro: [s.n.], 1997 (ao vivo na Avenida Marquês de Sapucaí). Disponível em: <http://goo.gl/QiK13p>. Acesso em: 3 maio 2017.

Carlos Palombini é doutor em Música pela Universidade de Durham, Reino Unido, professor de musicologia na Escola de Música da UFMG, professor colaborador do programa de pós-graduação em música do Instituto Villa-Lobos, da Unirio, e bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. Principais trabalhos incluem o artigo *Pierre Schaeffer, 1953: Towards an Experimental Music*, publicado em *Music and Letters* (OUP) em 1993 (prêmio Sir Jack Westrup 1993); *Essai sur la radio et le cinéma: esthétique et technique des arts-relais, 1941–1942*, publicado simultaneamente em Paris, pelas Edições Allia, e em Belo Horizonte, pela Editora UFMG; e o artigo *A era Lula/Tamborzão: política e sonoridade*, parte do dossiê *O Brasil do período Lula*, lançado pela *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (USP) em 2014. palombini@ufmg.br

OPUS • VOLUME 23 • NÚMERO 2 • AGOSTO 2017

Editorial 7

Instruções para autores 8

Artigos

O contexto de improvisação em música popular instrumental sob uma perspectiva sistêmica 9
Raphael Ferreira da Silva

Vozes dissonantes no carnaval: o samba-enredo de Eduardo Medrado e Kleber Rodrigues 30
Yuri Prado

Educação musical e etnomusicologia: lentes interpretativas para a compreensão da formação musical na cultura popular 62
Luis Ricardo Silva Queiroz, Vanildo Mousinho Marinho

"A carne mais barata do mercado é a carne negra": comércio e fuga de escravos músicos nas primeiras décadas do Brasil oitocentista (1808-1830) 89
Humberto Amorim

Villa-Lobos: de pai para filho 116
Lurian José Reis da Silva Lima

Modelação do tempo: Salvatore Sciarrino, janelas e nublamento 131
Acácio Tadeu de Camargo Piedade

Harmonia segundo Francesco Geminiani (1687-1762): um olhar sobre os tratados Guida Armonica (1756/8) e The Harmonical Miscellany (1758) 155
Marcus Held

Ambiguidade métrica no Presto da Sonata para violino solo BWV 1001 de J. S. Bach: apontamentos para uma performance historicamente informada 179
Luiz Henrique Fiaminghi, Ricardo Müller

Equivalência de itens, semântica e operacional da versão brasileira da Escala Nordoff Robbins de Comunicabilidade Musical 197
Aline Moreira André, Cristiano Mauro Assis Gomes, Cybelle Maria Veiga Loureiro

Musicalidade humana sob o prisma cognitivo-evolucionista: do Homo sapiens ao Homo digitalis 216
Luciane Cuervo, Graham Frederick Welch, Leda de Albuquerque Maffioletti, Eliseo Reategui

Resenhas

Resenha de 1976: Movimento Black Rio, de Luiz Felipe de Lima Peixoto e Zé Otávio Sabadelhe (Rio de Janeiro: José Olympio, 2016) 243
Carlos Palombini

Resenha de Do samba ao funk do Jorjão: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil, de Spirito Santo (Rio de Janeiro: Escola Sesc de Ensino Médio, 2016) 248
Carlos Palombini