Acácio Piedade

ENSAIOS REUNIDOS

perspectivas musicais e antropológicas

ORGANIZADORAS

Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo

Nira Azibeiro Pomar

Carolina Momm de Melo

fapesc
Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina

UDESC
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA

PPGMUS
Programa de Pós-Graduação em Música

MusiCS
MÚSICA, CULTURA E SOCIEDADE

pimenta cultural

Acácio Piedade

ENSAIOS REUNIDOS

perspectivas musicais e antropológicas

ORGANIZADORAS

Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo

Nira Azibeiro Pomar

Carolina Momm de Melo

fapesc Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina

UDESC UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA

PPGMUS Programa de Pós-Graduação em Música

MusiCS Música, Cultura e Sociedade

pimenta cultural

2024

São Paulo

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

P613e

Piedade, Acácio -
Ensaios Reunidos: perspectivas musicais e antropológicas / Organizado por Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo, Nira Azibeiro Pomar, Carolina Momm de Melo. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2024.

Livro em PDF

ISBN 978-85-7221-148-2
DOI 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-148-2

1. Análise Musical. 2. Significação Musical. 3. Teoria das Tópicas. 4. Composição Musical. 5. Etnomusicologia. I. Piedade, Acácio (autor). II. Camargo, Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de (Org.). III. Pomar, Nira Azibeiro (Org.). IV. Melo, Carolina Momm de (Org.). V. Título.

CDD 372.87

Índice para catálogo sistemático
I. Estudo e Pesquisa - Música
II. Etnomusicologia
Simone Sales – Bibliotecária – CRB: ES-000814/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2024 o autor.

Copyright da edição © 2024 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).
Os termos desta licença estão disponíveis em:
<https://creativecommons.org/licenses/>.
Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.
O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Bieging
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Júlia Marra Torres
Estagiária editorial	Ana Flávia Pivisan Kobata
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Andressa Karina Voltolini Milena Pereira Mota
Estagiárias em editoração	Raquel de Paula Miranda Stela Tiemi Hashimoto Kanada
Imagens da capa	Julia Mello Piedade
Tipografias	Acumin, Geometos, Albiona Light
Revisão	Marcos Viola Cardoso
Organizadoras	Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo, Nira Azibeiro Pomar, Carolina Momm de Melo
Autor	Acácio Piedade

PIMENTA CULTURAL
São Paulo • SP
+55 (11) 96766 2200
livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com

2024

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoras

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosangela Colares Lavand
Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade do Estado do Amapá, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadétte Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva.
Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrícia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handherson Leyltton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
Instituto Nacional de Estudos
e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
Centro Federal de Educação Tecnológica
Celso Suckow da Fonseca, Brasil

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Mauricio José de Souza Neto
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Bieging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Universidade Estadual de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS
E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabete de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

SUMÁRIO

Profa. Dra. Cristina Emboaba
Profa. doutoranda Nira Pomar
Profa. Ms. Carolina Melo
Apresentação 11

Luiz Henrique Fiaminghi
Prefácio 13

Rafael José de Menezes Bastos
Prefácio 17

Introdução 19

CAPÍTULO **1**
Teoria das tópicas e musicalidade brasileira:
reflexões sobre a retoricidade na música 24

CAPÍTULO **2**
Perseguindo fios da meada:
pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas 54

CAPÍTULO **3**
Música e retoricidade 73

CAPÍTULO **4**
Tópicas em Villa-Lobos:
o excesso bruto e puro 84

CAPÍTULO **5**
Uma análise do prelúdio da *Bachianas Brasileiras n. 2* sob a perspectiva das tópicas, da retoricidade e da narratividade 93

CAPÍTULO **6**
Música e identidade através da teoria das tópicas.....114

CAPÍTULO **7**
Teoria da tópicas:
um balanço pessoal **.....139**

CAPÍTULO **8**
Jazz Brasileiro e Fricção de Musicalidades.....150

CAPÍTULO **9**
Anotações sobre o Tristão no Fauno:
dois prelúdios ao pós-tonal **.....175**

CAPÍTULO **10**
A longa tarde de um fauno 198

CAPÍTULO **11**
Modelação do tempo:
Salvatore Sciarrino, janelas e nublamento**.....209**

CAPÍTULO **12**
Reflexões preliminares sobre composição transcultural..... 243

CAPÍTULO **13**
Um caminho para a Composição Transcultural..... 267

CAPÍTULO **14**
Análise musical e contexto na música indígena:
a poética das flautas **.....277**

CAPÍTULO **15**

Flautas, Cantos e Sonhos:
ciclos de criação e performance musicais entre os Wauja do Alto Xingu (Brasil) **300**

CAPÍTULO **16**

Diferentes escutas do espaço:
hipóteses sobre o relativismo
da percepção e o caráter espacial da audição **322**

**Os ensaios reunidos neste livro
foram originalmente publicados em** **332**

Sobre o autor **334**

Índice remissivo **335**

APRESENTAÇÃO

Nesta edição comemorativa, o grupo de pesquisa MusiCS — Música, Cultura e Sociedade (UDESC/CNPq) apresenta uma coletânea de artigos do professor Dr. Acácio Piedade em sua homenagem. Sua atuação como compositor, pesquisador e professor do programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina trouxe contribuições essenciais sobretudo em análise e composição. Enquanto coordenador e co-fundador do grupo, Piedade colaborou juntamente com Dr. Marcos Holler na organização do nosso último livro publicado, *MusiCS*: *Musicologia Histórica*, *Composição e Performance*, pela editora CRV (2021) com apoio da FAPESC. Fundado em 2004 por professores do departamento de música da universidade, esse tem sido um espaço importante de discussão crítica e amadurecimento nos estudos histórico-culturais, estéticos, analíticos, composicionais e interpretativos. Atualmente é coordenado pela professora Dra. Cristina Emboaba e pelo professor Dr. Luiz Mantovani.

Os dezesseis artigos selecionados são um compêndio das pesquisas do autor nos últimos vinte anos. Inicialmente são textos sobre sua concepção da *teoria das tópicas na música brasileira*, uma ferramenta analítica no campo da retórica que abre possibilidades, sobretudo, para que se compreendam as musicalidades brasileiras a partir das figuras comuns presentes no repertório. Em seguida, esse tema é relacionado com o *hibridismo,* onde o autor explora perspectivas composicionais relacionando-as com o fenômeno sociocultural. Além disso, foram selecionadas pesquisas no campo da antropologia que são parte fundamental da carreira de Piedade.

Na composição musical, suas obras são estreadas por intérpretes nacionais e internacionais. Elas são frutos essencialmente da ligação da música com a pesquisa ao abranger os elementos culturais na composição, tema de seu recente pós-doutorado na Universidade Franz Liszt, em Weimar. Inclusive recebeu, durante esse período, o primeiro lugar no concurso *Internationaler Eisenacher Kompositionspreis* com a composição "Divertimento für Kontrasubjekte".

O grupo de pesquisa MusiCS agradece ao professor Acácio Piedade pelos seus 25 anos de cooperação com as atividades educacionais no departamento de Música da UDESC, assim como sua imprescindível atuação no Programa de Pós-graduação em Música. Além disso, estendemos os agradecimentos à editora Pimenta Cultural e à FAPESC pelo apoio à realização desta edição.

Desejamos uma boa leitura!

Profa. Dra. Cristina Emboaba

Profa. doutoranda Nira Pomar

Profa. Ms. Carolina Melo

PREFÁCIO

Luiz Henrique Fiaminghi
UDESC, Música

Esta reunião de artigos de Acácio Piedade, que abarca os principais temas de sua produção como ensaísta, é muito oportuna e importante para musicologia brasileira. Ela demonstra inequivocamente seu trânsito em diversas áreas do conhecimento e a fluência e profundidade com que abordou perspectivas diversas da música brasileira em uma posição privilegiada que lhe permitiu mover-se com desenvoltura tanto nos âmbitos da música popular quanto da música de concerto/erudita.

Ao centro desta produção está a figura de um músico criativo e inquieto: compositor por convicção, musicólogo por profissão, antropólogo e etnógrafo por formação, professor por destino, Acácio cultivou um interesse genuíno nas amplas atividades ligadas à epistemologia da música que exerceu, sem nunca deixar de traçar conexões entre teoria e prática. Em sua imensa biblioteca particular, onde a maioria dos livros não é de manuais de técnicas musicais, mas de livros de filosofia e antropologia, o piano e sua prancheta de composição pautam o ritmo das leituras; o mesmo tanto de tinta é usado para crítica e para o contraponto, nesta habilidade desenvolvida pelos músicos/escritores que escutam os conceitos e escrevem o imaginário na pauta musical.

No início dos anos 1980, conheci Acácio no curso de composição da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Nós dois fomos alunos da mesma geração de professores: Almeida Prado, Damiano Cozzella e José Eduardo Gramani, entre outros. Naquela época, o musicólogo e o antropólogo ainda estavam adormecidos, mas Acácio já se destacava como um estusiasmado e ativo compositor e organizador das mostras de composição dos alunos — o Mocó. Como um curso universitário brasileiro de música recém-aberto, nossos professores eram, em sua maioria, oriundos do campo da prática musical (orquestras, escolas de música, mercado fonográfico), então privilegiavam mais a prática e a teoria musical do que as

questões epistemológicas e filosóficas, deixadas em um segundo plano. Nesse ponto, nosso curso seguia de perto o modelo pedagógico dos conservatórios europeus implementado no séc. XIX. Para nossa sorte, porém, o currículo continha algumas brechas que destoavam dessas premissas ortodoxas, como duas disciplinas que abriram novos caminhos para um grupo de alunos curiosos: música industrializada e semiologia da música. Por meio delas tivemos os primeiros contatos com a literatura de Adorno e Nattiez. Além disso, como um curso verdadeiramente universitário, era oferecida aos alunos a possibilidade de frequentar disciplinas em outros departamentos, e Acácio soube aproveitar integralmente este ambiente interdisciplinar.

Com um hiato de dez anos, Acácio voltou à universidade, agora para cursar mestrado e doutorado em antropologia na UFSC em Florianópolis. Sua formação como antropólogo nesse período foi fundamental para forjar o etnomusicólogo e o musicólogo multifacetado que podemos ler nos artigos desta coletânea. Transitando entre temáticas comunicantes como retórica, teoria das tópicas, retoricidade, intertextualidade e teoria da narratividade, percebemos nesses artigos que uma linha de pensamento emerge como um contraponto às correntes que se encarregam da explicação do complexo modernista brasileiro.

Esse é um modernismo antropofágico que se recusa a ser entendido sob a ótica do colonizador e que, nesse sentido, adquire novas camadas de significação a partir das teorias tomadas por empréstimo da antropologia. Essa é a posição privilegiada como observador desses fenômenos que, como referido acima, confere a Acácio a um só tempo o olhar do especialista nos contra-sujeitos das fugas bachianas e do etnógrafo das flautas sagradas *kawoká* do povo Wauja do alto Xingu.

Esse ponto de observação lhe permite a avaliação de nexos presentes no longo modernismo brasileiro por vários ângulos e em diferentes graus de *hibridismo* e em constante *fricção de musicalidades*, termos estudados por Acácio em seus artigos. Ao contrário do modernismo europeu, que propunha a quebra com o passado e a instauração do novo como ruptura, no Brasil o modernismo, marcado pelo caráter multiétnico de sua população, adquiriu feições autóctones. Tomemos como exemplo o famoso *Trenzinho Caipira* de Villa-Lobos, quarto movimento das *Bachianas Brasileiras n. 2*,

analisada por Acácio quando fala das "tópicas na música nacionalista brasileira" (Piedade, 2017)[1]. O futurismo e a velocidade, a tópica maquinal expressa pelo trem, é desmentida peremptoriamente por seu oposto, a tópica passadista e imutável do caipira, criando tensões constantes entre o tempo do trabalho, do apito e da movimentação frenética e a paisagem rural e sua vasta melodia que reluta em sair do lugar.

Podemos constatar variados graus dessas tensões presentes em outros momentos do modernismo e em outros campos artísticos e estéticos. Nas décadas de 50 e 60, por exemplo, no auge dos movimentos disruptivos da poesia concreta e do concretismo na pintura, os poetas concretos paulistas tiveram um diálogo intenso e próximo com autores nacionalistas tão variados e diversos quanto João Cabral de Mello, João Guimarães Rosa e, um pouco mais tarde, no tropicalismo, com Caetano Veloso. Por outro lado, o radicalismo geométrico e abstrato dos pintores concretos paulistas não os impediu de tomar de Alfredo Volpi a técnica renascentista da têmpera e ressignificá-la no contexto da pintura concreta. Essas questões nos alertam para uma captura da paisagem modernista brasileira com muito mais nuanças do que à primeira vista se pode supor.

No contexto musical, e no âmbito da etno-musicologia, a polivalência e o caráter de não especialização presente nas atividades como ensaísta exercidas por Acácio podem ser entendidas também como um reflexo desse modernismo antropofágico, ainda pulsante em variados graus em nossas universidades. Não é raro encontrar entre nós, acadêmicos inclassificáveis, ornitorrincos que quebram a lógica das cadeias taxonômicas da ciência.

Em se tratando de análise musical poderíamos também falar em uma atual "crise de modernidade". A estrutura tripartite proposta por Jean Molino e adotada por J. J. Nattiez, constituída de três eixos — os níveis neutro (ou imanente), estésico e poiético — parece insuficiente quando confrontada por outras linguagens musicais que não aquela que é dominante e tributária de uma escritura musical. Sem o eixo da obra, o banco não se sustenta. Acácio está consciente dessas limitações e adota estratégias para não se restringir

1 PIEDADE, Acácio. Uma Análise do Prelúdio da Bachianas Brasileiras n. 2 sob a perspectiva das tópicas, da retoricidade e da narratividade. *In*: DUDEQUE, Norton; SALLES, Paulo de Tarso (Ed.). Villa-Lobos, um Compêndio: Novos Desafios Interpretativos. Curitiba: Editora da UFPR, 2017. , p. 273-289.

ao texto da obra, dessa forma considerando o hipertexto sua parte mais importante. Com certeza seus trabalhos sobre as flautas sagradas xinguanas e do alto rio Negro, que entretecem xamanismo, mundo sobrenatural, sistema musical, musicalidade nativa, cosmologia e sistemas simbólicos da cultura Wauja e Tukano, trazem *insights* analíticos verdadeiramente originais.

Nesse sentido, mais do que entender Acácio como um autor *pós-moderno*, poderíamos reverberar aqui as palavras do filósofo Bruno Latour (1994)[2] que, no livro *Jamais fomos modernos,* propõe uma leitura da teoria do conhecimento que supere a cisão entre natureza e cultura, humano e não-humano, características do moderno, e preconiza entender o mundo atravessado por *redes* e pela proliferação de híbridos. Nas palavras do autor:

> A modernidade é muitas vezes definida através do humanismo, seja para saudar o nascimento do homem, seja para anunciar sua morte. Mas o próprio hábito é moderno, uma vez que este continua sendo assimétrico. Esquece o nascimento conjunto da "não-humanidade" das coisas, dos objetos ou das bestas, e o nascimento, tão estranho quanto o primeiro, de um Deus suprimido, fora do jogo. A modernidade decorre da criação conjunta dos três, e depois da recuperação deste nascimento conjunto e do tratamento separado das três comunidades enquanto que, embaixo, os híbridos continuavam a multiplicar-se como uma consequência direta deste tratamento em separado. É esta dupla separação [entre o mundo natural e o mundo social] que precisamos reconstituir, entre o que está acima e o que está abaixo, de um lado, entre os humanos e os não-humanos, de outro (Latour, p. 19, 1994).
>
> Este é o paradoxo moderno: se levarmos em consideração os híbridos, estamos apenas diante de mistos de natureza e cultura; se considerarmos o trabalho de purificação, estamos diante de uma separação total entre natureza e cultura. É a relação entre os dois processos que eu gostaria de compreender (Latour, p. 35, 1994).

Ter em mãos este conjunto de artigos, dos mais variados matizes, nos permite percorrer de maneira panorâmica esta grande viagem etnográfica empreendida por Acácio sem perder de vista os pontos centrais da cultura musical brasileira que, como exposto por Latour, trata-se de processos articulados em rede e conectados por humanos, não-humanos e cultura imaterial.

2 LATOUR, Bruno. Jamais fomos modernos. São Paulo: Editora 34, 1994.

PREFÁCIO

Rafael José de Menezes Bastos
UFSC, Antropologia

Os textos ora apresentados são de autoria de um dos antropólogos e etnomusicólogos americanistas mais eminentes, dono de uma obra referencial sobre a música dos indígenas Wauja (também chamados de Waurá), pertinentes ao sistema cultural xinguano do Brasil Central e falantes de uma língua da família linguística Aruaque (Piedade, 2004).[3] Ele é também musicólogo e compositor.

Boa parte dos artigos deste livro tem como temática a teoria das tópicas, na qual nosso autor tem trabalhado proficuamente. Essa teoria toma a música como discurso, constituído por figuras da retórica musical, prenhes de significado. Tópicas são, por assim dizer, assuntos, comuns — ou mesmo característicos — em determinados contextos. A respeito dessa teoria, especialmente são contributivos os estudos do autor que têm as músicas brasileiras (popular e erudita) como objetos de estudo. Entre estes, estão os de número 1, 4 e 5.

Sabemos como a questão da significação musical é complexa, e não somente devido ao fato de ela poder ser atravessada, como no Ocidente tipicamente romântico, pela ideologia da música como linguagem universal, em que o indivíduo é uma espécie de esfinge. A teoria das tópicas é um dos caminhos mais frutíferos no sentido do deslindamento dessa questão, conforme aqui tão bem apresentada pelo autor.

No caso da música popular brasileira, entre as tópicas abordadas por Piedade está a chamada de "brejeiro". Os sentidos dessa palavra — cuja etimologia tudo indica ter a ver com "brejo" ou "pântano" — parece se espraiar por um universo onde a jocosidade está fortemente presente nesse sentido brejeiro, podendo cobrir os sentidos de astuto, esperto, malandro ou mesmo espertalhão; tudo menos austero! Conforme os citados ensaios, trata-se de uma tópica muito forte no mundo do choro.

3 Sua tese de doutorado, ainda inédita, é a seguinte: PIEDADE, Acácio. O Canto do Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu. 2004. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

Outra tópica abordada pelo autor é como que a oposta da primeira, sendo chamada de época-de-ouro. Ela está fortemente presente na modinha e na polca, assim como também no choro e em outros repertórios de música brasileira. Tudo se passa entre essas duas tópicas como se a primeira apontasse para o sentido da jocosidade e a segunda para aquele da austeridade. Mais ou menos como, respectivamente, no lundu e na modinha, como estudei alhures (Menezes Bastos, 2007).[4] Há outras tópicas na música brasileira, como caipira, nordestina, amazônica e outras.

Outro ponto alto desses ensaios está naqueles que têm como tema o estudo das músicas indígenas. Entre esses, estão os de número 14 e 15. No primeiro, Piedade faz um memento de sua já citada tese de doutorado, obra, como disse, referencial sobre a música dos indígenas Wauja, que — juntamente com a minha própria contribuição, sobre os indígenas Kamayurá — tem servido de apoio para muitos estudos que trabalham a mesma temática. Entre esses estudos está grande parte das dissertações e teses sobre as músicas indígenas das terras baixas da América do Sul, defendidas dentro e fora do Brasil.

No ensaio seguinte, Piedade aborda o mundo dos sonhos e dos cantos dos indígenas Wauja, abrindo uma importante janela para considerar a antropologia de Maria Ignez Cruz Mello, sua precocemente falecida esposa, dona de uma obra de forte relevância (conforme Mello 1999; 2005).[5]

A coletânea se encerra com um trabalho muito interessante sobre a percepção musical, abordando esse tema tendo como base os universos dos indígenas xinguanos Wauja e Kamayurá. O texto aponta para a relatividade cultural da percepção, desenvolvendo também a ideia da sua espacialidade. Há outros artigos na coletânea, sobre alguns dos quais — os de número 9, 10, 11 e 13, por exemplo — devo calar-me, por falta de erudição.

4 Conforme meu artigo: MENEZES BASTOS, Rafael José de. As Contribuições da Música Popular Brasileira às Músicas Populares do Mundo: Diálogos Transatlânticos Brasil/Europa/África (Primeira Parte). Antropologia em Primeira Mão, Florianópolis, p. 5-27 (2007).

5 Parte relevante dessa antropologia são as seguintes obras: MELLO, Maria Ignez Cruz *et al*. Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu. 1999. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999; e MELLO, Maria Ignez Cruz. Iamurikuma: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu. Tese de Doutorado em Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

INTRODUÇÃO

Como disse o poeta, o caminho se faz ao caminhar. É o que vejo claramente quando me volto para trás e contemplo as avenidas, encruzilhadas e desvios, lembrando-me das decisões tomadas que foram constituindo essa rota. Concluí o curso de graduação em composição musical na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), durante o qual o amor pela composição se fortaleceu, mas também o espírito humanístico, alimentado por muitos estudos literários e filosóficos. Após uma década tocando e compondo, a área da antropologia apareceu na minha frente e tomei esse rumo, daí decorrendo mestrado e doutorado na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). No mestrado pesquisei a música dos índios Tukano do noroeste amazônico e no doutorado a música no ritual de flautas dos índios Wauja do alto Xingu. Além da grande aventura e dos seus resultados acadêmicos, essa experiência adentrou fundo na minha alma e na minha compreensão da realidade. Creio que essa ressonância, tanto no meu mundo musical quanto em todo meu percurso acadêmico como docente e pesquisador, pode ser sentida nos ensaios deste livro. E o itinerário cheio de curvas me devolveu ao início: hoje me sinto um compositor talvez "com os pés um tanto fora do chão" (Suzuki, 1985, p. 95-96).[6]

Neste livro se encontram reunidos alguns dos textos que publiquei entre 2003 e 2023.[7] Nesta pequena introdução gostaria de comentar como foi pensada essa seleção. Antes disso trago algumas palavras sobre minha trajetória acadêmica, pois creio que isto pode ser útil, já que este livro reflete meu percurso. Minha jornada acadêmica na área da música

6 Palavras de D. T. Suzuki sobre a experiência no zen budismo, conforme conta John Cage no livro *De Segunda a um Ano*. SUZUKI, Daisetz Teitaro. Seriously comma. *In*: CAGE, John. De segunda a um ano. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 95-96.

7 Estou honrado pela iniciativa de meus colegas do grupo de pesquisa Música, Cultura e Sociedade (MusiCS) de publicar este livro com meus artigos, na ocasião em que me aposento como professor da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Agradeço o saudável coleguismo e ótimo nível de diálogo acadêmico nos meus anos na UDESC. Os artigos trazem resultados de vários projetos de pesquisa que realizei no período em que estive a serviço desta universidade.

percorreu campos como composição, teoria e análise, semiótica, antropologia, etnomusicologia, retórica, narratividade e transculturalismo, aproximadamente nessa ordem. Para disponibilizar aqui parte da minha produção nessas áreas e temáticas, selecionei alguns dos meus artigos, capítulos de livros e publicações em anais de congressos que julguei mais representativos. É importante ressaltar que os ensaios se encontram sem nenhuma alteração relevante em relação ao texto originalmente publicado e, por isso mesmo, pode-se constatar alguns conteúdos repetidos, o que pode incomodar o leitor que empreende a leitura de vários artigos com temas similares. Aventurar-se na edição e correção dessas redundâncias me levaria a uma nova publicação, pois minha perspectiva atual me obriga a rever tudo que já escrevi e a incluir outras obras na bibliografia, o que não é o projeto deste livro. Portanto, o leitor deve lembrar-se que os ensaios estão aqui reunidos conforme publicados na data original, sem nenhuma atualização.[8] Os 16 textos deste livro estão agrupados por temas: significação musical, jazz brasileiro, análises de obras, composição transcultural e etnologia indígena. A ordem dos artigos e das temáticas procura dar mais sentido a uma leitura por assunto, porém espero que o livro possa fazer sentido se lido integralmente.

Os primeiros sete artigos tratam de significação musical, principalmente por meio da teoria das tópicas. Me envolvi com essa teoria durante o mestrado e, por vários anos, estive investigando como os conceitos dessa disciplina poderiam ser aproximados de outros cenários notadamente da "música brasileira". Teletransportar uma teoria que funciona no classicismo vienense do século XVIII para o modernismo nacionalista brasileiro do século XX parece uma loucura, pois envolve categorias bastante escorregadias, tais como nação, identidade, musicalidade, discurso nativo, entre muitas outras. Para atravessar esse terreno intrincado criei tipologias, tais como as tópicas brejeiro, época de ouro, nordestina, entre outras figurações e gêneros que se baseiam em tradições populares, compiladas pelo olhar modernista da época, que buscava uma música nacional. Nos primeiros dois artigos explico essas tópicas e, nos dois seguintes, desenvolvo sua aplicação notadamente na música de Villa-Lobos.

8 Apresento neste livro um índice com as referências completas dessas publicações. Os artigos n. 7 e n. 13 estão, nesse momento, no prelo.

Na esteira das tópicas veio todo o campo da retórica musical e o conceito de retoricidade, o qual, a meu ver, é pertinente também para o campo da composição, e que é explicado no terceiro artigo. Compositores e compositoras inevitavelmente buscam, de alguma forma, ir ao encontro e afetar seus ouvintes — mesmo que arrogantemente não o admitam — e, por isso, constantemente enfrentam o delicado balanço entre o redundante e o disruptivo em suas obras, ou seja, o grau de retoricidade que imprimem nas suas criações. A utilização de tópicas de identidade é inerente a esse processo, e mesmo sua evitação revela que elas estão em operação: antes de tudo, compositores e compositoras são sujeitos integrados em sistemas culturais. Esses pontos são discutidos no sexto artigo. O sétimo artigo funciona como uma revisão geral do meu caminho pelas tópicas: faço um balanço sobre essa ideia das tópicas brasileiras e sobre questões teóricas, comentando o aspecto "ficcional" da tópica, apesar de haver aceitação consensual no discurso de músicos e de ouvintes.

Em seguida se encontra o oitavo artigo, sobre "jazz brasileiro", no qual desenvolvo uma discussão sobre esse gênero musical e sua relação com o jazz norte-americano na qual detecto o que chamei de fricção de musicalidades. Esse ensaio traz um olhar antropológico e é fruto de um estranhamento da minha parte em relação a um discurso musical que, fora da antropologia, me era familiar. Como músico, vivenciei o mundo da "música instrumental" e do jazz, porém a imersão prática em um mundo musical leva a uma naturalização de suas prerrogativas mais profundas, bem como de todas as conexões socioculturais-políticas que lhes são inerentes. Essa experiência da musicalidade como "nativo" inviabiliza um olhar mais questionador e curioso em relação aos seus fundamentos. Uma ferramenta eficaz que possibilita essa abertura é o distanciamento epistemológico, velho conhecido da antropologia. Conceitos como tópica ou retoricidade não estão presentes nessa abordagem, que constitui um esforço um tanto isolado relativamente tanto às minhas investigações sobre tópicas quanto a pesquisas que enfocam mais composição ou aspectos analíticos de obras, temáticas mais presentes nos artigos seguintes.

O *Prelúdio para a Tarde de um Fauno*, além de ser muito apreciado, carrega relações profundas com o fascinante prelúdio da ópera *Tristão e Isolda*. É essa conexão entre estes prelúdios que busco esclarecer no nono artigo, onde procuro apresentar o Debussy apaixonado por Wagner e insinuo que o célebre compositor francês pode ter criado, talvez conscientemente, uma espécie de citação estrutural que conecta esses dois prelúdios. A profundidade histórica do fauno, que representa a figura mítica de Pan, é objeto do décimo artigo, que passeia por algumas de suas diversas transformações artísticas, entendidas sob uma ótica influenciada por Lévi-Strauss.

No artigo seguinte, o décimo primeiro, discuto uma das figuras da linguagem musical do compositor italiano Salvatore Sciarrino: a forma em janelas. Para mim, as janelas na composição podem se abrir tanto para dentro quanto para fora do discurso musical. Se por um lado elas apontam para um ambiente interior da composição, constituindo uma remissão interna, por outro provocam o ouvido a compreender a referência externa, construindo uma intertextualidade. A partir da janela para fora apresento uma técnica composicional que chamo de nublamento e retomo a questão do tempo e da memória. O processo que ocorre no momento da composição pode ser entendido como uma modelação do tempo.

Os dois artigos seguintes resultam de uma pesquisa pós-doutoral na qual busquei unificar, tanto em termos teóricos quanto artísticos, meu caminho como compositor e como antropólogo. Em ambos esses ensaios perpasso alguns dilemas intelectuais que vivem neste imbricamento e, como resultado, proponho definir o que chamei de composição transcultural a partir de critérios e compromissos estéticos e éticos.

Os três últimos artigos se orientam de forma mais evidente na perspectiva antropológica, particularmente na Etnologia. O décimo-quarto artigo discute a necessidade de uma análise musical para alguns repertórios de música indígena. No caso, a música instrumental do ritual de flautas sagradas dos índios Wauja, que está ancorada em um sistema no qual a dimensão motívica é muito operante. O penúltimo artigo traz esse mesmo repertório de forma interligada ao ritual de canções de mulheres *Iamurikumã*.

A partir de questões teóricas e etnográficas da cosmologia, do ritual e do xamanismo, apresento um duplo ciclo tripolar que associa homens, mulheres e espíritos. O ensaio final é o único trabalho que escrevi junto com minha saudosa companheira Mig, que pesquisou o ritual de Iamurikumã. Assinamos juntos essa tentativa de conectar categorias sonoras indígenas e argumentos sobre o relativismo da escuta musical, notadamente o lastro espacial na percepção do som.

O leitor pode interessar-se em ler este livro do início ao fim, enfocar um único artigo, atravessar ensaios por temática, ou ainda percorrer os textos a seu gosto. Qualquer que seja o caminho feito, espero que a leitura seja proveitosa.

1

TEORIA DAS TÓPICAS E MUSICALIDADE BRASILEIRA:

REFLEXÕES SOBRE A RETORICIDADE NA MÚSICA

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-148-2.1

INTRODUÇÃO

Este artigo procura apresentar uma perspectiva baseada em tópicas para investigar o aspecto retórico nos estilos e gêneros musicais, tomando como base o caso da música brasileira. Partindo do pressuposto de que a música se desenrola como discurso, faço aqui uma breve incursão na música indígena. Num estudo anterior sobre a análise da música do ritual de flautas sagradas dos índios Wauja (Piedade, 2004), mostrei que algo nesse repertório se pronuncia como uma linguagem: trata-se daquilo que esse povo entende como a fala de um espírito, um discurso que, entretanto, é essencialmente musical. Nessa fala ou discurso musical entram em jogo operações estruturais que revelam um pensamento nativo sobre o som e a música, o qual se manifesta na forma da ideias musicais que são executadas sucessivamente (Piedade, 2009). Moldadas conforme premissas culturalmente construídas, estas ideias musicais constituem todo um sistema musical-cultural que lhes permite fazer sentido no momento do ritual. Creio que esse processo vale não apenas para um ritual de música indígena, mas, de alguma forma, funciona em vários repertórios musicais: de fato, qualquer discurso musical reconhecido como significativo por uma dada comunidade é necessariamente constituído por elementos de um sistema cultural, o qual se funda na visão de mundo desta comunidade.

Feita esta breve incursão, neste artigo pretendo apresentar a forma como venho desenvolvendo estas mesmas questões pelo viés do estudo da retoricidade e das tópicas na música brasileira. Tratarei de início da noção de musicalidade, em particular da ideia de fricção e fusão no caso do jazz brasileiro, para em seguida apresentar a teoria das tópicas. Na sequência, tratarei de como tenho adaptado essa teoria para o estudo da musicalidade brasileira, e apresentarei então alguns exemplos de tópicas.

A MUSICALIDADE NO JAZZ BRASILEIRO: FRICÇÃO

Entendo musicalidade não como capacidade ou aptidão para a música, mas como uma espécie de memória musical-cultural compartilhada por uma comunidade, sendo constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. Desenvolvida e transmitida culturalmente na comunidade (Bauman, 2003), a musicalidade é o campo que torna possível ali um processo comunicativo na composição, performance e audição musical. Um repertório como o acima mencionado, o das flautas sagradas Wauja, para além de uma música que "fala" aos nativos, é a manifestação de uma musicalidade, uma espécie de forma de audição-de-mundo (Menezes Bastos, 1999) que, na performance musical, ativa um sistema musical-simbólico o qual, por sua vez, re-enraíza profundamente essa forma de ordenar o mundo audível nos sujeitos.

No caso do jazz brasileiro, gênero conhecido como "música instrumental brasileira", há uma relação muito particular com o jazz norte-americano que é ao mesmo tempo de tensão e de síntese, de aproximação e de distanciamento (Piedade, 1997; 2003). A forma como a musicalidade brasileira e a norte-americana se encontram no jazz brasileiro vai de encontro com a ideia de hibridismo contrastivo (Piedade, 2011): as tópicas musicais presentes nos temas e nas improvisações estabelecem uma relação dialógica que chamei de fricção de musicalidades, que revela nexos com discursos nativos sobre imperialismo cultural norte-americano, identidade brasileira, globalização e regionalismo.

O termo fricção inspira-se na teoria da fricção interétnica do etnólogo Roberto Cardoso de Oliveira (1964) que desenvolveu esse conceito a partir da década de 1960 para dar conta da relação entre sociedades indígenas e a sociedade brasileira, que ele via como conflituosa. O conflito, inerente à situação de fricção interétnica, se explica pelos interesses diversos das sociedades em contato, sua vinculação irreversível e interdependência, e pela situação de domínio e submissão ali engendrada. A metáfora mecânica

da fricção implica que os objetos postos em contato se tocam e esfregam suas superfícies, podendo chegar a trocar partículas, mas os núcleos duros das substâncias tendem a se manter intactos.

Pensando no campo da música, a ideia de fricção de musicalidades remete a essa impermeabilidade mútua das musicalidades. Muitas vezes não se trata de falar em complementaridade ou fusão, como muitos discursos nativos fazem, como é o caso do jazz brasileiro. O encontro musical aqui entre a musicalidade brasileira e a norte-americana na verdade não apresenta união ou mistura, mas sim tensão e articulação, muitas vezes ironia e disputa. Note-se que, no caso do jazz global, a comunidade é internacional e multicultural e seus nativos compartilham uma linguagem genérica do jazz, uma musicalidade jazzística, uma espécie de esperanto musical que torna possível o diálogo músico-cultural entre, por exemplo, um trompetista sueco, um pianista tailandês e o público numa *jam session* em Buenos Aires. Mas no caso do jazz brasileiro, ao mesmo tempo que há uma canibalização dessa musicalidade jazzística global, há também um incessante desejo de afastamento, o que se dá por meio da articulação de uma musicalidade considerada brasileira. Esse vai-e-vem, essa dialética, é congênito e essencial ao jazz brasileiro e está presente na sua constituição enquanto gênero musical: ele apresenta estabilidade em termos de temática (a fricção de musicalidades sendo aqui constituinte, evidenciando-se principalmente nas improvisações), de estilos (fundamentalmente idiomas regionais internos, como a musicalidade nordestina) e de estruturas composicionais (no código musical propriamente dito, como na rítmica e no emprego típico de determinados modos).[1]

A fricção de musicalidades surge então como uma situação na qual as musicalidades dialogam, mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças. No caso do jazz brasileiro, este diálogo fricativo de musicalidades espelha uma contradição mais geral do pensamento

1 Este conceito tripartite de gênero musical é inspirado nos gêneros de fala (Bakhtin, 1986). Tanto os gêneros de fala quanto os literários são inspiradores para se pensar gêneros musicais, pois em todos esses casos, um gênero somente pode se constituir em relação a outro: os gêneros surgem do discurso meta-discursivo, ou seja, constituem discursos sobre discursos, e discursos são criados através do diálogo (Todorov, 1990). Ver uma aplicação dessa concepção de gênero musical no estudo sobre o heavy metal (Walser, 1993).

nativo: uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e simultaneamente uma necessidade de brecar este fluxo e buscar raízes musicais imaginárias em um "Brasil profundo". Essa característica congênita do jazz brasileiro pode ser tributária de aspectos muito mais gerais da identidade nacional: a forma como os brasileiros se pensam enquanto brasileiros e pensam o que é entendido como Brasil. Para DaMatta (1979), há um confronto entre o Brasil interior, rural, patriarcal, holístico, e o Brasil da costa, urbano, individualista, duplicidade que chamou de dilema brasileiro. A meu ver, o dilema brasileiro se inscreve integralmente na fricção de musicalidades e no jazz brasileiro, onde se manifesta o profundo desejo de participação do Brasil na arena internacional das músicas e culturas, esse olhar voltado para fora, especialmente para a América do Norte e Europa, e ao mesmo tempo para dentro, para os confins da brasilidade. Esse duplo movimento pode ser pensado em diversos universos da música brasileira.[2]

Muitas vezes, há todo um discurso sobre esse olhar "para dentro", para o interno, para a raíz, esse discurso empregando noções como "fusão", "sincretismo", "mistura", "influência", e mesmo "resgate". Ecoa aqui um pouco do ideário modernista dos anos 1920, por exemplo, em Mário de Andrade (2006), o qual compreende o mundo interno da música popular como fonte inspiradora para uma música verdadeiramente brasileira, mas fonte que, qual diamante bruto, necessita ser trabalhada e cultivada para ganhar uma forma mais elevada.[3] Portanto, ao mesmo tempo em que há na musicalidade brasileira esse olhar para fora, há esse desejo de inventar uma grande linguagem musical que evoque o nacional a partir das musicalidades regionais que, por sua vez, bebem das tradições populares.

Entretanto, uma musicalidade não é um sistema fechado e imutável. Um indivíduo pode tentar desenvolver-se em um outro sistema musical, e com isso ele está adentrando uma outra musicalidade, o que significa o exercício de uma competência em uma pedagogia estética sonora particular. O que Hood (1960) chamou de "bimusicalidade" começou a apontar

2 Ressoam aqui as duas linhas de força no entendimento da música no Brasil, conforme levantadas por Travassos (2000): o dilema entre seguir um modelo externo (europeu, norte-americano) ou procurar um caminho próprio (e interno), e a dicotomia popular/erudito.

3 Trata-se de uma narrativa "modernista", no sentido de Hamm (1995).

nessa direção. O que para mim se torna claro é que esse processo envolve não meramente um aprendizado musical, mas também uma tomada de decisões eminentemente socioculturais, ainda que inconscientemente. Ou seja, um indivíduo pode buscar tornar-se nativo de uma comunidade musical por meio de uma autodeterminação em absorver uma outra forma particular de musicalidade, mas esse afinco necessariamente inclui elementos simbólicos que coordenam os nexos socioculturais da musicalidade: esses simplesmente fazem parte do pacote absorvido. Por isso, a musicalidade não está no indivíduo, mas sim na comunidade e seus estilos e gêneros musicais, que estão em permanente trânsito e transformação.

FUSÃO DE MUSICALIDADES, ESQUECIMENTO E TRADIÇÃO

A fricção de musicalidades pode ser também vista como uma fase de um processo que leva a um estado de homeostase que eventualmente se poderia chamar de "fusão de musicalidades" (Piedade, 2011). Como a musicalidade é uma memória, musicalidades fusionadas se tornam potencialmente indistintas na percepção nativa, não havendo assim nenhuma fricção. Para que essa fusão ocorra é necessário que os elementos socioculturais inerentes às musicalidades, referentes a aspectos existentes no mundo social das comunidades musicais, também entrem em uma espécie de diluição. O conflito existente no contraste original é como que apaziguado por um consenso cultural, ou acordo tácito, eminentemente simbólico. Note-se que esse consenso está na base daquilo que adiante descreverei como sendo a camada da isotopia, ou seja, esse plano onde a música se desenrola da forma esperada, convencional, onde as expectativas são adequadamente atendidas, o plano dos lugares comuns, das tópicas, elas que também se originam de diluições e diálogos e que ganham nova roupa ao serem incorporadas na musicalidade. A fusão, portanto, decorre da existência de um contraste inicial, a fricção, mas é sobretudo o tempo histórico que a torna possível: ela resulta do esquecimento. É o que ocorre quando se fala de tradição musical: a meu ver o que é entendido

como tradicional envolve o esquecimento dos elementos exógenos, da natureza híbrida, da fricção que está na base do que é entendido como estável, tradicional, interno, "nosso".

Creio que esse movimento de fusão é permanente na história da música e está na base da invenção das tradições (Hobsbawm; Ranger, 1983): uma tradição é sempre entendida pelos seus nativos como realidade homeostática, porém há na sua origem um consenso esquecido, um contraste diluído de comum acordo. Nesse sentido, podemos dizer que a tradição é uma deformação no passado, sendo o esquecimento um gesto absolutamente necessário. No caso da musicalidade, se não houvesse esse tipo de esquecimento dos gêneros originários de um repertório, toda uma multiplicidade musical se exporia diante de nossos ouvidos. Ou seja, faz parte do processo histórico o esquecimento dos elementos de diversas origens que se fundem em um dado repertório musical, para que ele possa ser entendido como tradicional, "nosso", único. Evidentemente, a musicologia pode revelar esses traços formadores que se ausentam do discurso nativo. O que eu gostaria de frisar é que sem uma deformação inconsciente do passado e o esquecimento do hibridismo originário que é inerente ao tradicional, as comunidades não poderiam chamar alguma música de tradicionalmente sua. Assim, a história oculta o fato de que o tradicional é transnacional por natureza: mesmo o gênero "raiz" é, na verdade, um produto da circulação das ideias musicais, para além das fronteiras da nação. O esquecimento, portanto, favorece a naturalização da diferença: trata-se de processos congênitos da memória e da história (Ricoeur, 2000; Zumthor, 1997).

Na história da música, há o constante desenrolar de um processo de fricção e fusão de musicalidades. Tópicas, estilos e gêneros contrastivos são reunidos e diluídos em outros, e esses, por sua vez, avançam, formando novas tópicas, estilos, gêneros e unidades com identidade própria que podem voltar a se fundir. Esse processo de fluxo contínuo ocorre constantemente em vários sistemas musicais mundiais e, no cenário das musicalidades, há permanentemente o encontro, o intercâmbio e a mudança, em diferentes intensidades e velocidades.

É importante destacar dessa discussão o papel da retórica, já que muitas vezes esses elementos de estilo e de gênero entendidos como sendo "nossos" ou "estrangeiros" são combinados pelo compositor ou intérprete de forma a produzir um efeito específico no ouvinte. Esse efeito almejado é o reconhecimento de um repertório ou uma referência a uma musicalidade, como é o caso por exemplo de remissões a estilos brasileiros antigos (valsas, modinhas, serestas etc.) no jazz brasileiro, o que causa o efeito de tradição. Ou ainda o referido recurso ao estilo jazzístico global genérico no jazz brasileiro, produzindo a mencionada fricção. Para dar conta dessa dimensão, tenho trabalhado as noções de retoricidade e de tópicas na musicalidade brasileira e tentado identificar e isolar alguns desses elementos musicais que são utilizados em largo espectro e em diversos repertórios. Essas figurações são entendidas como contrastivas entre si a ponto de se destacarem do tecido musical e de portarem intencionalmente remissões significativas a elementos culturais. Estes elementos, creio, podem ser agrupados em um certo número de categorias gerais, que chamo de universos de tópicas. Dentro dessas categorias, por sua vez, se encontram estilos e figuras que, em determinado ponto da cadeia isotópica, ou seja, da narrativa musical consensual, ganham retoricidade e se destacam como tópicas da referida categoria (Piedade, 2012a). Entre os universos de tópicas mais centrais da musicalidade brasileira, há as tópicas "brejeiro", "época-de-ouro" e "nordestinas" das quais tratarei adiante.

O que foi exposto até aqui é um quadro geral, necessariamente sintético, para possibilitar abrir a discussão sobre tópicas musicais. Isso porque, a meu ver, falar em tópicas implica uma visão da música enquanto discurso significativo, e creio que as ideias de fricção de musicalidades e a da fusão-esquecimento do contraste no seio da tradição abrem um olhar para a música que, no fundo, está pressupondo sua retoricidade. Assim, antes de comentar os universos de tópicas brasileiras, gostaria de apresentar a teoria das tópicas conforme vem sendo aplicada na musicologia contemporânea, em seguida discutindo sua pertinência para o caso de músicas entendidas como nacionais.

TEORIA DAS TÓPICAS

A teoria das tópicas pressupõe a visão da música como discurso, no qual se manifestam figuras da retórica musical. Na retórica tradicional, figura é todo o fragmento de enunciado cuja "configuração aparente não está conforme à sua função real", resultando em uma transformação ou transgressão "codificada do próprio código" (Angenot, 1984, p. 97). Veremos que essa noção de figura é muito importante e que tem relação com a ideia de tópica, da qual tratarei agora.

Um conceito fundamental na retórica aristotélica é a noção de tópica, os *topoï*, elementos entendidos como lugares-comuns (em latim *loci-communes*) que são produzidos acerca de silogismos retóricos e dialéticos. Na oratória, os *topoï* formam as fontes que estão na base de um raciocínio. Na retórica, sobretudo na *elocutio*, distingue-se as figuras de palavras (ou tropos) das figuras de pensamento, que intervêm mais diretamente na organização do conjunto do discurso. As figuras de palavras dizem respeito à formação linguística e consistem na transformação dela, enquanto as figuras de pensamento dizem respeito aos pensamentos encontrados pelo sujeito falante na elaboração da matéria, por conseguinte sendo, em princípio, objeto da *inventio*. As figuras de pensamento, portanto, distinguem-se dos tropos, visto que estes implicam a mudança semântica dos vocábulos. Entretanto, para além dessa distinção, o que é importante reter aqui é que as figuras de retórica não são mera ornamentação adjacente ao pensamento, mas constituem um trabalho específico sobre a própria significação (Moisés, 2004, p. 188). Isso é crucial para a teoria das tópicas, que se dedica ao plano expressivo da música, ali fundando todo um processo de significação que penetra o plano mais estrutural.

As unidades musicais do discurso (motivos, frases, temas, padrões rítmicos, progressões harmônicas etc.), para além de seu papel funcional nos segmentos formais, muitas vezes apresentam qualidades semióticas a elas atribuídas, *ethoï*, o que ocorre na maioria das vezes por meio de convenção cultural (diga-se, histórica e tácita). Esse tipo de significação implícita se encontraria na progressão de posições de elementos na cadeia

sintagmática de um discurso musical, configurando aquilo que Agawu chamou de *plot*, ou seja, um "roteiro", uma narrativa verbal coerente que assenta em analogia ou como metáfora da obra (Agawu, 1991). Ou seja, na análise do processo motívico-temático, imagina-se possível recompor uma espécie de esquema narrativo que se encontra em um nível mais abstrato do que aquele dos próprios motivos. Para Meyer (1956), que pode ser considerado um autor que inspirou a perspectiva retórica, o compositor usa essas convenções em sucessão conscientemente para controlar o fluxo de expectativa, satisfação ou frustração das tensões musicais geradas nos ouvintes. A teoria das tópicas revela que esse é um processo retórico, mostrando como esse controle linear ocorre e quais as associações produzidas.

Assim, é nessa direção que se encontra o que alguns autores denominam *topics*, justamente as tópicas, os lugares comuns aristotélicos, envolvendo toda uma teoria da expressividade e do sentido musical que se pode chamar de "teoria das tópicas" (Ratner, 1980; Agawu, 1991; Hatten, 2004; Allanbrook, 1983; Monelle, 2006; Sisman, 1993, entre outros).[4] O universo estudado por estes autores é a música europeia do período clássico, a linguagem musical falada no século XVIII, na época de Haydn, Mozart e Beethoven. Ratner (1980), pioneiro dessa teoria, recolheu danças, estilos e exemplos de pictorialismo mais comuns no classicismo e os considerou como *topics,* ou seja, figurações características que constituem os sujeitos de um discurso musical com intenção retórica. Entre as tópicas clássicas de Ratner se encontram danças como minueto, estilos como música militar e de caça (*hunt music*), *cantabile*, pastorale, estilo culto (*learned style*), entre outros. Essas tópicas se apresentam nos discursos musicais do repertório clássico, muitas vezes explicitamente prescritos nas partituras (como os termos *scherzando* ou *fantasia*) e outras vezes implícitos ou tácitos, cabendo ao analista especialista sua identificação. As tópicas portam significados que são reconhecidos na sua época, se ligando também ao mundo literário, calcados em fortes aspectos socioculturais. Elas derivam de gestos convencionais e de gêneros familiares da comunidade que se situa na base da ação afetiva das tópicas, cobrindo a expressão de um mundo complexo de comunicação, fantasia e mito.

4 Ver Monelle (2007).

Gostaria de enfatizar que as tópicas são topológicas, ou seja, sua plenitude significativa, seu efeito de tópica se dá não tanto por sua estrutura interna, mas pela posição de sua articulação no discurso musical. Esse campo onde as figurações musicais convencionais vivem, o campo dos lugares comuns, onde as tópicas são ativadas, onde elas se concatenam, é a cadeia isotópica.[5] Não pode haver ambiguidades na isotopia, que é o processo semântico no qual o contexto se cria e no qual os elementos do discurso se sucedem em dependência do caminho aberto pelo elemento anterior. A tópica habita sem surpresas essa linha narrativa que é a cadeia isotópica, essa faixa de concatenação de *topoï* pertinentes no discurso musical: os *topos* ali se relacionam entre si enquanto *isotopos*. As tópicas são, portanto, os sedimentos da isotopia, elas são os lugares comuns formadores do consenso musical em uma comunidade de artistas e ouvintes. Assim sendo, determinada figuração musical típica de um repertório partilhado e convencional, dependendo do ponto narrativo onde é apresentada e de como se concatena com figurações anteriores e posteriores no discurso musical, pode ou não funcionar como tópica, tudo dependendo do grau de retoricidade que ali ela adquire, como tentarei explicar mais adiante.[6]

Tópicas são, portanto, objetos analíticos da retórica musical. Tenho-me dedicado ao estudo das relações entre retórica, poética e música, bem como à busca de possíveis tópicas da musicalidade brasileira, por meio de análises de partituras e de transcrições de improvisações. As tópicas têm uma estrutura específica e reenviam determinados significados agregados, são atribuídas de qualidade ou éthos, por meio de convenções culturais no interior de uma musicalidade. Como trabalhar com esses conceitos no caso de uma música nacional?

5 O conceito de isotopia, largamente empregue pelo Grupo μ (Dubois, 1970), vem da necessidade de redundância das categorias morfológicas do discurso para que ele possa ser mais eficaz (Greimas, 1966, p. 69).

6 A respeito destes conceitos de isotopia, cadeia isotópica e retoricidade, ver Piedade (2012a).

TÓPICAS "NACIONAIS"?

Vários autores estão construindo conjuntamente a Zteoria das tópicas a partir das referidas contribuições iniciais sobre o período clássico. Trata-se, portanto, de um esforço coletivo na investigação do significado musical, o qual está sendo desenvolvido em outros universos musicais diferentes das tradições da prática comum tonal.[7] Tenho aplicado essa abordagem retórica em um caso bastante diferente do classicismo europeu: o da música brasileira, popular e erudita, restringindo-me ao final do século XIX e às primeiras décadas do século XX (Piedade 2007). A motivação para isso é que penso que a teoria das tópicas é uma ferramenta poderosa para investigar a diversidade de repertórios musicais no interior de um universo cultural delimitado, como aquele de uma música considerada "nacional". Além disso, creio que durante o referido período da história da música brasileira ocorreu a consolidação de gêneros musicais que ainda hoje são estáveis e operativos como pilares de boa parte da música brasileira.[8]

Ao falar de música "nacional" corro o risco de dar de encontro com tantas inconsistências na questão daquilo que é considerado brasileiro ou não, mas acredito nesse esforço pois as categorias com as quais estou trabalhando têm correspondido ao que dizem musicistas e musicólogos envolvidos com música brasileira, como é o caso de estudos sobre choro e particularmente sobre o estilo de Villa Lobos (Piedade, 2012b), que é um compositor importante nessa questão e por isso será discutido à frente.

Evidentemente, uma condição para se aplicar a teoria das tópicas é a delimitação de um contexto sociocultural e histórico estável, e quando se quer tratar de tópicas nacionais o problema começa com a noção de nação. Para além do conceito geopolítico de estado-nação, muitos cientistas sociais concordam que a ideia de nação é arbitrária e mesmo imaginária

7 Um exemplo aqui é o recente encontro de pesquisadores intitulado *International Conference on Music Semiotics in memory of Raymond Monelle*, ocorrido em 2012 na cidade de Edinburgo, que reuniu especialistas na teoria das tópicas de diversos países (os anais estão em processo de publicação).

8 Lembro aqui o já comentado uso da definição de gênero musical a partir do estudo de Bakhtin sobre os gêneros de fala (Bakhtin, 1986; ver Piedade, 1997; 2003), que a meu ver contempla a flexibilidade e o caráter dialógico dos universos musicais.

(Anderson, 1983). Embora sendo mera legislação e pura convenção racional, uma nação é frequentemente tomada como coisa objetiva no mundo e essa essencialização acaba levando a paradoxos e problemas teóricos. Mas, apesar de ser uma construção social, uma nação é real na medida em que é algo fortemente experimentado pelas pessoas. De fato, ela é consenso tácito pelo menos entre aqueles que nela vivem, sendo para eles um importante conceito nas suas vidas e identidades.

Assim sendo, considerando essa dimensão pragmática da nação e a pertinência da ideia de comunidades histórica e geograficamente situadas que compartilham um mundo musical, creio que se pode falar de repertórios considerados como originários do estado-nação Brasil como sendo músicas brasileiras. Isso permite a construção de um contexto que não se restringe a um período histórico específico, mas a um conjunto de musicalidades de uma comunidade contemporânea vivendo em seu território (Piedade, 2011). Lembro que a musicalidade, como a identidade, é um conceito contrastivo, de maneira que somente pode existir uma musicalidade brasileira na medida em que exista também uma musicalidade argentina ou norte-americana. E essa contrastividade se aplica no interior da categoria "musicalidade nacional", pois há sempre vários diferentes idiomas regionais que podem constituir estilos musicais individuais que pertencem à musicalidade entendida como típica de um país. Por exemplo, certamente há uma musicalidade própria no tango e outros gêneros rio-platenses (Dominguez, 2011) e se pode conceber que esses façam parte de uma categoria mais ampla entendida como musicalidade argentina, que, entretanto, pode abarcar essas musicalidades, mas certamente não está limitada a elas.[9] O mesmo pensamento pode ser aplicado para se pensar qualquer relação de estilos e musicalidades nacionais e regionais.

A dimensão retórica é uma importante faceta da musicalidade, sendo parte do esforço de construção e manutenção das suas identidades. É algo corriqueiro falar em "estilo francês" ou "estilo andaluz", ou ainda dizer que uma passagem musical remete à música cigana ou chinesa etc. Esse tipo de comentário define o que podemos designar por "lugar comum". Ora,

9 Destaco aqui os trabalhos de Plesch (2009; 2012) sobre música argentina, com os quais tive contato recentemente, e que fluem em uma direção similar aos meus estudos sobre tópicas brasileiras.

justamente aí entram as tópicas, pois elas são os cristais desses lugares comuns, as *topoï* aristotélicas, os estereótipos que embasam essas apreciações, de onde se pode trazer a retórica para a base da musicalidade, abordando a constituição isotópica da musicalidade, onde tópicas e figuras são elementos ativos.[10] A isotopia, como foi dito acima, é uma característica que confere aceitabilidade e estabilidade a uma significação convencional em uma cadeia de ideias musicais. As musicalidades internas de uma nação constituem os diferentes universos de tópicas a que me refiro, partindo do conceito desenvolvido por Agawu (1991): um universo de tópicas é um conjunto musical-simbólico, ele mesmo constituído por diversas tópicas correlacionadas, conjunto que pode ser isolado de dentro de uma musicalidade mais ampla tal como é percebida uma musicalidade entendida como típica de uma nação. Ou seja, universo de tópicas é um termo genérico para reunir algumas estruturas musicais e ideias culturais e literárias as quais faz sentido separar de outros universos. Esses elementos estruturais-culturais servem para conferir retoricidade ao texto musical, estando à mão de compositores e intérpretes na sua intencionalidade expressiva.

Em resumo, segundo essa concepção, as tópicas são os tijolos que formam a cadeia isotópica, base sobre a qual assenta a produção de sentido convencional, o chão dos lugares comuns. Os ouvintes recebem a isotopia, as tópicas, sem surpresas; o tecido musical é tomado como pertinente, próprio, correto. Na verdade, é aí que as tópicas entram em ação, e nesse sentido podemos dizer que sua efetividade ocorre, ao menos em parte, de forma inconsciente, ou pelo menos, lógico-racional. Ou seja, o ouvinte não ouve e decodifica "ah, isto é uma tópica pastoral, logo eu absorvo todos os significados inerentes a este gênero", mas sim essa cadeia semântica o trespassa sem surpresa, visto que é composta de lugares comuns.[11] Ocorre que as tópicas podem ter uma saliência variável, um grau de retoricidade maior ou menor. A retoricidade na música pode ser entendida, portanto, como a densidade de conteúdo retórico que se apresenta em um trecho, em uma obra, ou mesmo em todo um repertório musical. Uma tópica bem construída e bem pertinente ao texto musical, como vimos, sedimenta a

10 Sobre a distinção entre tópicas e figuras, ver Piedade (2012a).

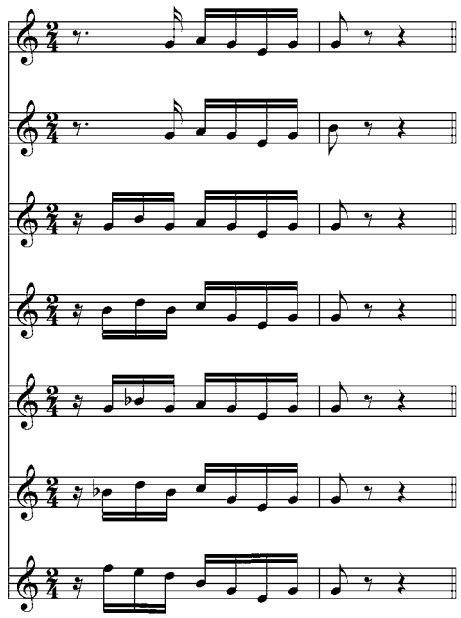
11 Tomo aqui a concepção da Retórica Geral do Grupo μ (Dubois, 1970).

cadeia isotópica e não provoca surpresa nem distanciamento no ouvinte, porém ela pode ser isolada e interpretada por um analista, que é um sujeito que está em condições (ao menos deveria estar) de interromper o fluxo musical, tendo em mãos a partitura, e relacionar estruturas musicais, gestos expressivos e conhecimentos histórico-culturais.

Assim, podemos aplicar a teoria das tópicas nessa comunidade cultural e historicamente situada que se entende enquanto uma nação, mesmo recortada por diversos e divergentes estilos internos. E daí se pode investigar a musicalidade brasileira, como qualquer outra. Em seguida tratarei dos universos de tópicas na musicalidade brasileira, apresentando pequenos exemplos musicais. Note-se que as tópicas flutuam acima da fronteira popular-erudita, e desse modo tratarei da musicalidade brasileira sem me ater a essa distinção.

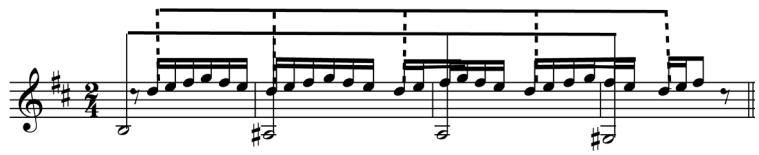
TÓPICAS NA MÚSICA BRASILEIRA

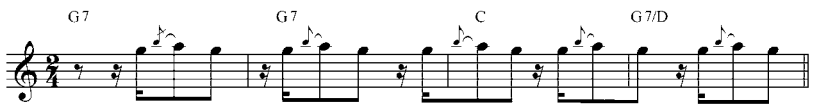
Na literatura brasileira, pelo menos desde o início do século XX as culturas da região nordeste se apresentaram como um ícone do "Brasil profundo", com raízes que ecoam traços da Idade Média europeia. Nessa construção social, a musicalidade nordestina elevou-se a um universo de tópicas muito importante na música brasileira, principalmente de viés nacionalista. Trata-se ainda hoje de um verdadeiro lugar comum da musicalidade brasileira, reconhecido imediatamente pelo uso de certas escalas ou pelo timbre das vozes e instrumentos como o acordeão ou a flauta pífaro. Não basta, entretanto, que a escala utilizada em determinado trecho musical corresponda ao modo dórico ou mixolídio, com ou sem 4ª aumentada, para que se crie uma evocação do nordeste: é preciso que essas alturas apareçam em certas figurações específicas, tópicas. No exemplo abaixo encontra-se o que chamo de cadência nordestina, aqui escrita em Sol com variações adequadas ao dórico e ao mixolídio:

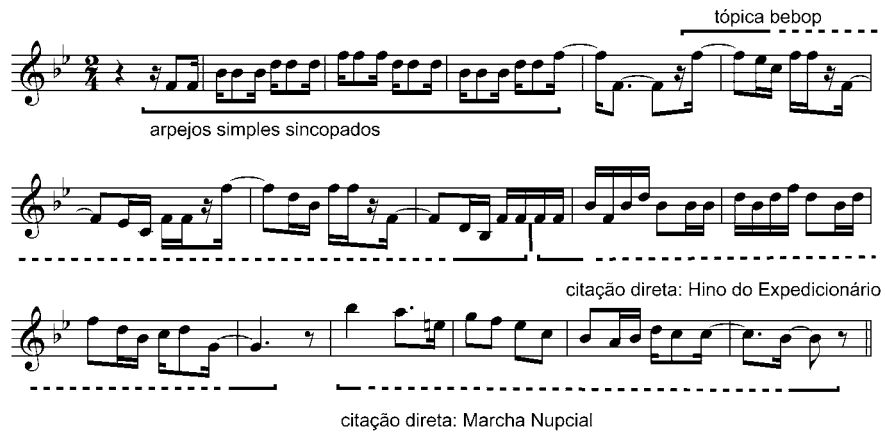
Ex.1: Cadência nordestina em Sol

Esses motivos conclusivos, devidamente instalados ao final de certas progressões, ajudam na remissão à musicalidade nordestina. As tópicas nordestinas são peças-chave do repertório do baião, e dali migraram para uma parcela enorme dos gêneros musicais brasileiros. Criou-se o mito do nordeste musical, o mistério do nordeste profundo, que foi fonte exuberante para compositores nacionalistas como Guerra-Peixe (1914-1993), ou regionalistas como por exemplo Marlos Nobre, e continua sendo na música popular, passando por Hermeto Pascoal, Elomar, o movimento Armorial, o jazz brasileiro e muitos outros artistas. Adiante apresentarei um exemplo de Villa-Lobos (1887-1959), ilustrativo desse paradigma.

O que chamei de "brejeiro" é aquele estilo em que as figurações aparecem transformadas por subversões, brincadeiras, desafios, exibindo e exigindo audácia e virtuosismo, mas tudo isto de forma organizada, elegante, altiva, e por vezes sedutora, maliciosa. Trata-se de um gesto eminentemente

individualista: o indivíduo se destaca da massa, como que zombando de sua regularidade e previsibilidade monótona. O brejeiro está profundamente relacionado a alguns gêneros, como o choro, ali transparecendo originariamente no papel do flautista dos grupos formados no final do século XIX, que usualmente desafiava seus acompanhantes com frases irregulares e rápidas, exibindo algum virtuosismo instrumental. O brejeiro na musicalidade brasileira se manifesta no gingado da capoeira: o corpo faz gestos surpreendentes, o oponente toma uma rasteira e cai. O brejeiro se consolida na figura mítica do malandro, que ginga a sociedade com seus pés, que desliza e desafia a legalidade com sua esperteza. Ou seja, o músico neste estilo desloca o tempo forte e o acentua no fraco, realiza a "quebrada", ataca uma nota com uma ornamentação cromática que causa a impressão de erro, mas que revela a precisão de uma transformação brejeira. Nos exemplos que a seguir apresento, alguns deles já mencionados em Menezes Bastos (2008), há vários casos de tópicas do choro e do jazz brasileiro. Um desses casos é o bem conhecido deslocamento rítmico da segunda parte de *Lamentos*, de Pixinguinha (1897-1973), conforme mostra o exemplo abaixo:

Ex. 2: Deslocamento brejeiro em *Lamentos*

Note-se que normalmente a métrica do choro é bastante regular, de modo que estes deslocamentos se destacam da isotopia como figurações bem marcantes. Este gesto está bastante incorporado na musicalidade brasileira, e mesmo apreciadores ou amadores podem cantarolar esta polirritmia. No exemplo seguinte temos outro deslocamento rítmico brejeiro que se dá no início do choro *Um a Zero*, de Pixinguinha:

Ex. 3: Deslocamento brejeiro em *Um a Zero*

Essa melodia foi escrita para flauta, de modo a lembrar o canto insistente de um pássaro que atravessa a música, algo que Villa Lobos também utilizará com frequência (o chamado motivo "araponga"). O brejeiro também se apresenta na composição *Joaquim Virou Padre*, de Pixinguinha, nas suas subidas e descidas cromáticas, surpreendentes para a década de 1920. As tópicas brejeiro aparecem também no tom lascivo e debochado de algumas melodias que vão ser importantes no repertório dos bailes de gafieira, notadamente nos solos de trombone. É o caso do *Trombone atrevido*, também de Pixinguinha, em que as notas repetidas evocam esse espírito. No choro *Na Glória*, de Ary dos Santos e Raul de Barros (1915-2009), essa tópica brejeiro aparece na terceira seção. Essa parte se inicia com arpejos sincopados de Si bemol, lembrando um toque militar carnavalizado, e em seguida aparece uma tópica *bebop* (ver Piedade; Menezes Bastos, 2007) que, aliás, muitas vezes é executada com *swing* de jazz. Em seguida, citações diretas brejeiramente evocam o militar e o casamento nesta densa passagem expressa no exemplo abaixo:

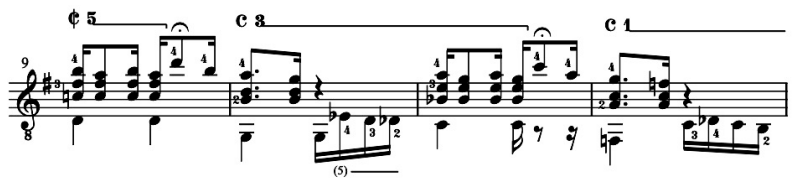
Ex. 4: Tópicas brejeiro na terceira seção de *Na Glória*

A citação direta é mais do que simplesmente uma paródia, é uma "citação em contexto" (Piedade, 2005). Típica do espírito brejeiro, trata-se de encaixar um tema na estrutura da peça que está sendo executada, de forma que este outro tema seja reconhecido pela audiência. Há um contexto

específico em toque: esse encaixe envolve estratégia, perícia, malícia brejeira, e isso também deve ser reconhecido pela audiência. Eis aqui uma situação típica da retórica. Ao mesmo tempo, o tema citado porta uma significação própria que, injetada no tecido que o acolheu, cria uma conotação implícita. Nesse caso, há claramente uma paródia à rigidez militar, mas também uma referência aos Estados Unidos via tópica jazz, e por fim, o casamento, talvez índices que apontam para o quartel e a igreja do bairro. De qualquer forma, a audiência ela mesma costura essas significações, ainda que tacitamente.

O universo de tópicas época-de-ouro inclui floreios melódicos das antigas modinhas, polcas, valsas e serestas brasileiras. A execução de traços dessas melodias ornamentadas evoca a simplicidade, a singeleza e o lirismo do Brasil antigo. Esse Brasil profundo se expressa em floreios melódicos em certas frases, padrões harmônicos, ornamentação típica (muitas apojaturas e grupetos) que estão fortemente presentes nas modinhas, polcas, no choro e, a partir daí, em vários outros repertórios de música brasileira, e mesmo em segmentos de obras de um estilo completamente diferente do ambiente época-de-ouro.

No caso de Villa-Lobos, assim como em Camargo Guarnieri (1907-1993) (Piedade; Bencke, 2009) e muitos dos compositores modernistas-nacionalistas, esse universo musical está muito presente. Trata-se aqui do verdadeiro esquecimento dos conflitos originários e da evocação do mito de origem segundo o qual o autêntico, o puro, a verdadeira musicalidade brasileira se perdeu nas sombras do passado, mas pode ser reavivada por meio dessas figurações época-de-ouro. No exemplo abaixo, retirado do *Chôro Nr. 1* para violão, nota-se a presença de três tópicas época-de-ouro.

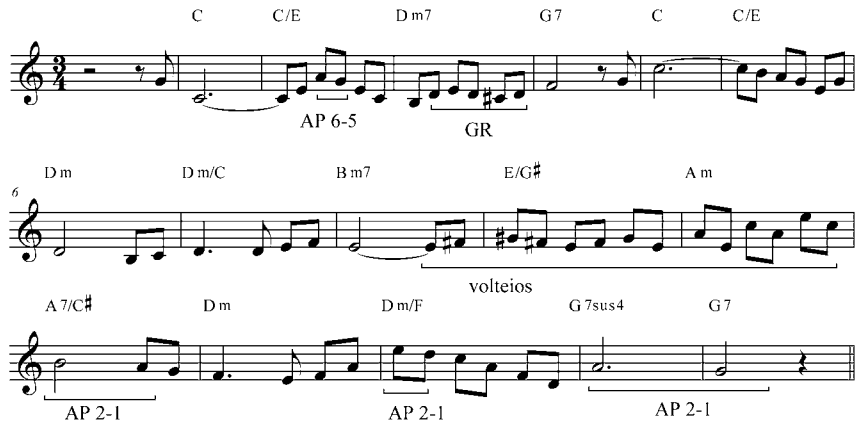
Ex. 5: trecho do *Chôro Nr. 1*, c. 9-12



A fermata do c. 9 é uma emulação do lirismo *rubato* no canto, muito empregue em serestas, normalmente ocorrendo um *glissando* descendente após a nota alta retida; nos segundos tempos dos cc. 10 e 11 há o claro uso do bordão como "baixaria de choro"; outro elemento mais sutil é o uso de apojaturas na melodia nos primeiros tempos dos cc. 10 e 12. Tópicas época-de-ouro são abundantes em Villa-Lobos, como por exemplo nas frases descendentes em grau conjunto na região grave que servem de conectores entre segmentos temáticos. Tais conectores remetem sempre à baixaria do violão de sete cordas no choro, em que também essas frases de curva descendente e grau conjunto (ainda que comecem com curva ascendente ou salto) servem de conectores entre partes dos temas.

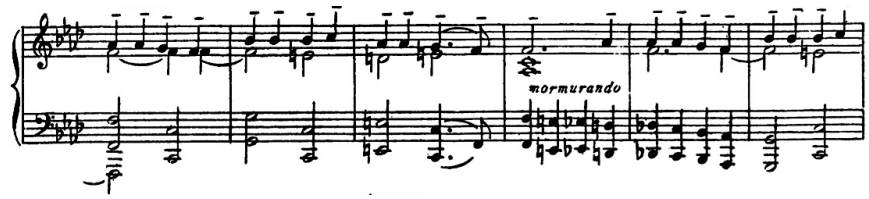
Pixinguinha, no exemplo seguinte, traz a época-de-ouro em sua valsa *Rosa*, com o grupeto, o volteio e as apojaturas 6-5 (do sexto resolvendo no quinto grau melódico) e 2-1:

Ex. 6: Tópicas época-de-ouro em trecho de *Rosa*



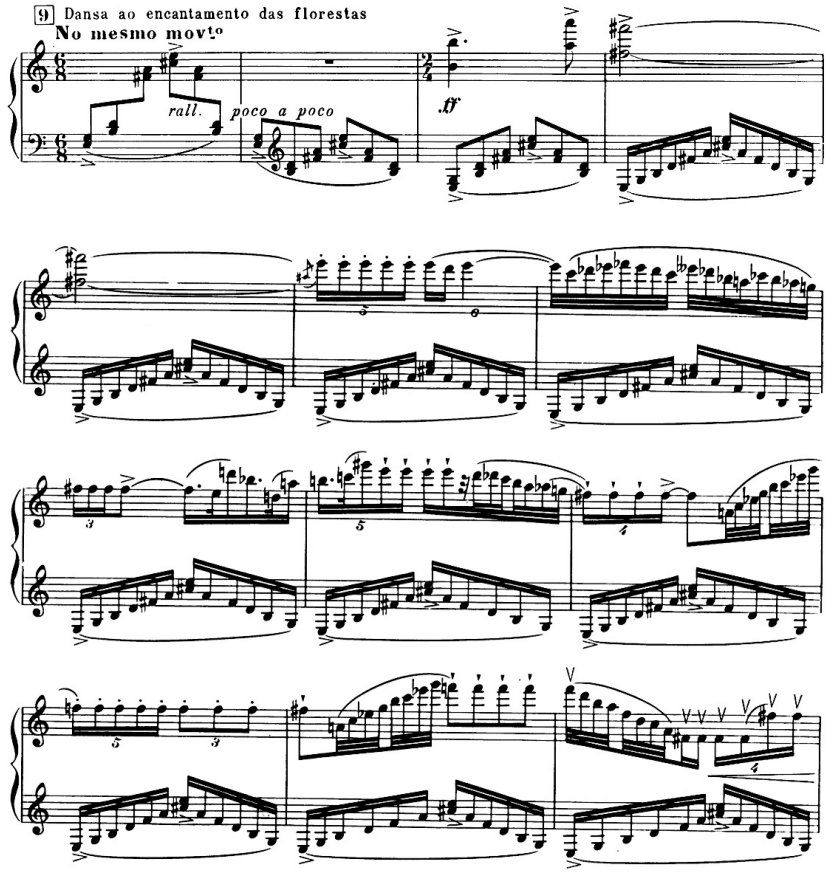
Esse tipo de figuração vem adentrando a musicalidade brasileira aos poucos ao longo do século de XIX e se consolida na obra de compositores como Ernesto Nazareth (1863-1934), que se inspirava no lirismo romântico europeu de compositores como Chopin (Machado, 2007). Surge em modas, polcas, maxixes, sambas, marchas-rancho, obras eruditas de compositores como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone (1897-1986), canções de Chico Buarque, temas e improvisações de Hermeto Pascoal, enfim, é uma faceta viva da musicalidade brasileira que traz como nexo simbólico a nostalgia, a flecha que aponta para o passado, o interno, a tradição, a "raiz". Como veremos adiante, trata-se da ficção da autenticidade, absolutamente necessária para que haja vínculo social. Note-se que, para tal, esses universos de tópicas flutuam acima da divisão entre o erudito e o popular,[12] em uma esfera em que, articulados entre si e com outras musicalidades que surgem, constituem discursos fundamentais para se imaginar uma música "nacional" brasileira.

O compositor Villa-Lobos utiliza esses recursos da época-de-ouro muitas vezes de forma transformada, porém a retoricidade das tópicas se mantém presente. Vejamos o exemplo abaixo, em que a marcha de baixo costura uma reminiscência do choro:

Ex. 7: Trecho das *Bachianas Brasileiras Nr. 4*, Ária, c. 7-12

12 Como exemplos do estudo de tópicas na música de concerto, posso mencionar Cazarré (2001), que estudou tópicas nas danças negras (batuques, sambas, jongos, lundus etc.), parte do repertório pianístico brasileiro desde 1850. Camargo Guarnieri emprega amplamente tópicas caipiras e época-de-ouro (Piedade; Bencke, 2009), e o estilo de Villa-Lobos tem como um de seus marcos as tópicas indígenas e ecológicas, além de um profundo idioma época-de-ouro (Piedade, 2012b).

Aqui o tema francamente nordestino, uma tópica nordestina, é costurado nos c. 10-11 pela linha descendente de baixo, uma tópica época-de-ouro. O uso de duas ou mais remissões retóricas simultâneas que apontam para o encaixe de mundos de significados diversos, causando uma espécie de profusão criativa, constitui um elemento central da complexidade da linguagem de Villa-Lobos, que inclusive deve ter ajudado na construção de sua imagem como homem de talento e criatividade quase incontroláveis: nas palavras de Francisco Mignone, uma "besta com B maiúsculo, o elemento da irracionalidade irrompente, vulcânica [...] uma força magnífica [...] das cavernas da irracionalidade" (Mignone, 1969, p. 83). Villa-Lobos traz, por vezes de fato, um excesso, um excedente de significado, um contraponto de tópicas diferentes (Piedade, 2012b).

Essa característica é marcada também pela presença retórica do mundo da selva tropical, a floresta amazônica. Sua diversidade constitui um universo de tópicas que podemos chamar amazônicas, que perpassa por vários universos, como as tópicas que tratam dos fenômenos naturais em sua brutalidade, as tópicas animais, que retratam tipicamente pássaros habitantes da floresta, como o uirapuru, geralmente utilizando princípios de iconicidade, ou referências aos povos indígenas e suas cosmologias. Um exemplo das tópicas desse tipo é sua enunciação como lugar da teofania, em que deuses, demônios ou espíritos da natureza habitam e têm sua voz musical. Isso se dá, por exemplo, na *Suíte Amazonas*, obra cujas seções contêm títulos que criam um roteiro para a interpretação: "Contemplação do Amazonas", "Ciúmes do Deus dos Ventos", "O espelho da jovem índia" etc. Se na versão orquestral salta ao olhar analítico o jogo de texturas (Nascimento; Guigue, 2005), na versão para piano essas tópicas amazônicas aparecem transparentes. Veja isso no exemplo abaixo:

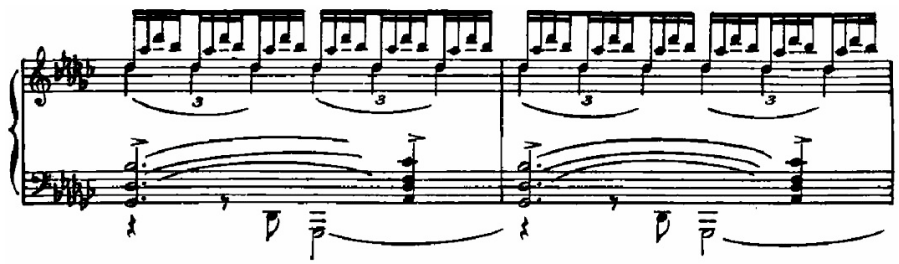
Ex. 8: Seção 9 da *Suíte Amazonas* (versão para piano)

Em toda esta seção há uma polirritmia entre o firme *ostinato* da mão esquerda e a melodia da mão direita que, por meio do uso de modulações rítmicas, expressa uma liberdade notável aqui, a independência da voz de um ente da floresta, uma tópica amazônica que remete igualmente à voz de um pássaro ou de um espírito. Nas cosmologias indígenas, alguns animais são muitas vezes considerados perigosos espíritos que vestem uma "roupa" de bicho. Essa roupa pode ser musical, um canto de pássaro mágico que

paira sobre o ritmo brutal do mundo selvagem (caracteristicamente apresentada em forma *ostinato*, como na *Sagração da Primavera* de Stravinsky ou em várias obras de Bartók).[13]

As tópicas indígenas em Villa-Lobos merecem um estudo aprofundado (Moreira, 2010). A questão é antropologicamente importante, pois se trata da representação do Outro por meio do que designou por estética primitivista, criando artisticamente a dualidade moderno-civilizado e primitivo-selvagem, e expressando o mal-estar da civilização pela perda de vínculo com o mundo natural. Pode-se dizer que o ponto central dessas tópicas é a criação da alteridade como espelho de um paraíso perdido, correspondendo com ideias musicais que estavam no ar no início do século XX (Gorge, 2008).

Como em Camargo Guarnieri, as tópicas caipiras são muito frequentes em Villa-Lobos, na melodia do *Trenzinho Caipira*, ou nos acordes de viola no *Plantio do Caboclo*, obra que faz parte do *Ciclo Brasileiro* para piano (exemplo abaixo):

Ex. 9: trecho do *Plantio do Caboclo*, c. 10-11



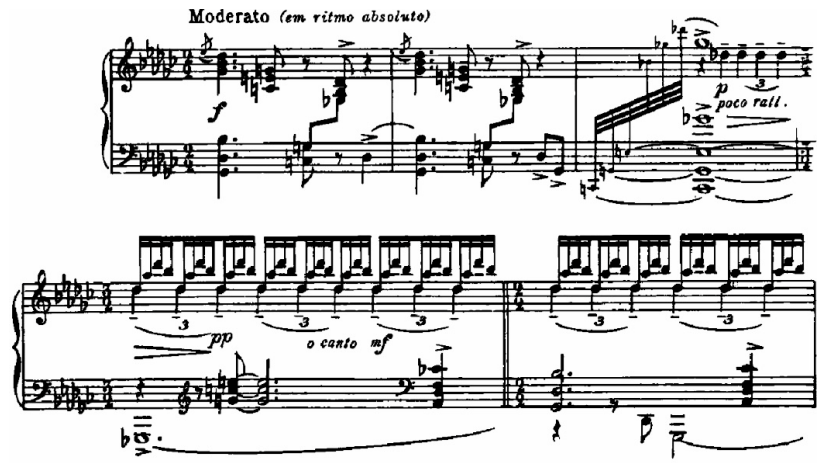
As tríades abertas da mão esquerda, na região típica do violão, evocam um ponteado lento caipira, inclusive em termos harmônicos (V7-I). Em termos rítmicos temos uma toada caipira. O universo sertanejo é habitado

13 Ver Salles (2009).

por esse luminoso *ostinato* da mão direita na região aguda, evocando talvez gorjeios de mil pássaros que trazem uma paz celeste ao cenário quase portinariano do caipira na lida da terra.

Ainda nessa peça, gostaria de chamar a atenção para certas curiosas introduções que muitas vezes apresentam um estilo mais dissonante, "moderno", entenda-se europeu. É como se o Villa-Lobos internacional, universal, europeu, abrisse a cena para o Brasil profundo musical. Nessa mesma peça pode-se ter um exemplo:

Ex. 10: trecho do *Plantio do Caboclo*, c. 1-5



Esses três primeiros compassos trazem um estilo culto, com remissão à musicalidade da modernidade musical europeia, o que se poderia chamar nesse caso de "tópica impressionista", inclusive pela oposição tonal das tríades a uma distância de trítono (Sol bemol/Dó), quase que uma citação de Debussy. E no quarto compasso, quando o *ostinato* que vai brilhar por toda a peça tem início, uma tríade de Dó maior ainda resiste, mas o impressionismo se dissipa e o quadro caipira toma conta da cena completamente, domesticando o Villa-Lobos europeu. Algo parecido pode ser encontrado na Ária das *Bachianas* n. 4.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos aqui um esboço de uma perspectiva teórica que pode ser útil na compreensão das musicalidades latino-americanas. Alguns exemplos de universos de tópicas, tais como época-de-ouro, brejeiro, caipira, nordestina, amazônica foram apresentados, trazendo Pixinguinha e Villa-Lobos. Os conceitos de isotopia e retoricidade serviram como base para a aplicação da teoria das tópicas no contexto da musicalidade brasileira. Para concluir este artigo, cabe trazer o dinamismo do cenário musical atual.

O debate sobre transformações e mudanças no universo da música é, em geral, tratado por meio do típico discurso das "influências", que acaba esterilizando processos cuja pertinência excede o indivíduo e abrange a comunidade ou a cultura. Se a musicologia contemporânea tem se debruçado intensivamente sobre essa abrangência sociocultural das músicas (Araújo *et al*., 2008; Clayton *et al*., 2003; Stobart, 2008; Williams, 2007), ao mesmo tempo há um desvio de olhar do texto musical, desvio que é herdeiro da velha crítica kermaniana ao formalismo da análise musical (Kerman, 1987; Cook; Everist, 2001). Para mim, uma forma de superar esses dilemas é analisar as músicas por meio da musicalidade e das tópicas musicais, buscando recompor o significado a partir do ouvido, da partitura ou transcrição e de uma hermenêutica sociocultural. Tal tarefa se torna cada vez mais complexa no mundo atual devido ao constante armazenamento e disponibilização de repertórios musicais que inflam e geram a imensa diversidade da música composta, tocada e ouvida hoje em dia, bem como devido ao fluxo das culturas mundiais em aceleração aparentemente irrefreável. Se a música é um fenômeno fundamental nesse processo, os gêneros e estilos musicais também são fluxos, tramados ao calor da história. Motivos, frases, harmonias, modos de tocar, elementos que se atravessam formando novas combinações: através das tópicas, cristalizações estáveis desses conteúdos, talvez seja possível iluminar as musicalidades mutantes do século XXI.

REFERÊNCIAS

AGAWU, V. K. **Playing with signs**: a semiotic interpretation of classic music. Princeton: Princeton University Press, 1991.

ALLANBROOK, Wye Jamison. **Rhythmic gesture in Mozart**: Le nozze di Figaro & Don Giovanni. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities**. London: Verso, 1983.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

ANGENOT, Marc. **Glossário da crítica contemporânea 1**. Lisboa: Comunicação, 1984.

ARAÚJO, Samuel *et al*. Entre palcos, ruas e salões: processos de circularidade cultural na música dos ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro (1890-1930). **Em Pauta**, v. 16, n. 26, p. 73-94, 2005.

BAKHTIN, Mikhail M. The Problem of Speech Genres. *In*: EMERSON, C.; HOLQUIST, M. (Ed.). **Speech Genres and Other Later Essays**. Austin: University of Texas Press, 1986. p. 60-102.

BASTOS, Marina Beraldo. 2008. **Tópicas na música popular brasileira**: uma análise semiótica do choro e da música instrumental. Monografia de Conclusão de Curso de Graduação, Universidade de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: http://www.pergamum.udesc.br. Acesso em: 23 jan. 2024.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CAZARRÉ, Marcelo. **A trajetória das danças de negros na literatura pianística brasileira**: um estudo histórico-analítico. Pelotas: Ed. da UFPEL, 2001.

CLAYTON, Martin *et al*. (Ed.). **The Cultural Study of Music**: A Critical Introduction. New York: Routledge, 2003.

COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Ed.). **Rethinking Music. Oxford**: Oxford University Press, 2001.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

DOMINGUEZ, Maria Eugénia. Versiones, apropiación e intermusicalidad en el Rio de la Plata. **Antropologia em Primeira Mão**, Florianópolis, n. 126, 2011.

DUBOIS, Jean *et al*. **Rhétorique Générale**. Paris: Larousse, 1970.

GORGE, Emmanuel. **La Musique et l'Altérité**: miroirs d'un style. Paris: L'Harmattan, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julius. **Sémantique Structurale**. Paris: Larousse, 1966.

HAMM, Charles. **Putting Popular Music in its Place**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

HATTEN, Robert S. ***Interpreting musical gestures, topics, and tropes**:* Mozart, Beethoven, Schubert. Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Ed.). **The Invention of Tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

HOOD, Mantle. The Challenge of Bi-musicality. **Ethnomusicology**, v. 4, n. 2, p. 55-59, 1960.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MACHADO, Cacá. **O enigma do homem célebre**: ambição e vocação de Ernesto Nazareth. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MENEZES BASTOS, R. J. Apyap World Hearing: On the Kamayurá Phono-Auditory System and the Anthropological Concept of Culture. **The World of Music**, v. 41, n. 1, p. 85-96, 1999.

MEYER, L. B. **Emotion and Meaning in Music**. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

MIGNONE, Francisco. Villa-Lobos na música sinfônica. *In*: VILLA-LOBOS, A. (Ed.). **Presença de Villa-Lobos**: Volume 3. 1 ed. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, 1969. p. 83-93.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONELLE, Raymond. Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux. *In*: GRABOCZ, Márta (Ed.). **Sens et Signification en Musique**. Paris: Hermann, 2007. p. 177-193.

MONELLE, Raymond. **The Musical Topic**. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. **O elemento indígena na obra de Villa-Lobos**: observações músico-analíticas e considerações históricas. 2010. Dissertação de mestrado em Música, Universidade de Santa Catarina, Florianópolis, 2010. Disponível em: http://www.pergamum.udesc.br. Acesso em: 23 jan. 2024.

NASCIMENTO, Darlan; GUIGUE, Didier. Timbres e texturas em Debussy e Villa-Lobos: um estudo analítico e comparativo de "La Mer" e "Amazonas". **Anais do XV Congresso da ANPPOM**, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: http://www.anppom.com.br. Acesso em: 24 jan. 2024.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. **O Índio e o Mundo dos Brancos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

PIEDADE, A. T. C. Música e Retoricidade. **Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto**. Ribeirão Preto: USP, 2012a.

PIEDADE, A. T. C. Rhetoricity in the music of Villa Lobos: musical topics in Brazilian early XXth-century music. Comunicação apresentada na **International Conference on Music Semiotics in Memory of Raymond Monelle**. Edinburgo: The University of Edinburgh, 2012b.

PIEDADE, A. T. C. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 23, p. 103-112, 2011.

PIEDADE, A. T. C. Análisis musical y contexto na música indígena: la poética de las flautas. **Revista Argentina de Musicología**, v. 1, p. 41-62, 2009.

PIEDADE, A. T. C. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. XI, 2007.

PIEDADE, A. T. C. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. **Opus**, v. 11, p. 113-123, 2005. Disponível em: http://www.anppom.com.br/opus/pt-br/issues/11. Acesso em: 23 jan. 2024.

PIEDADE, A. T. C. **O Canto do Kawoká**: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu. 2004. Tese de Doutorado em Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004. Disponível em: http://www.musa.ufsc.br/docs/acacio.htm. Acesso em: 23 jan. 2024.

PIEDADE, A. T. C. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities. *In*: ATKINS, E. T. (Ed.). **Planet Jazz**. Jackson: University Press of Mississipi, 2003. p. 41-58. Disponível em: http://www.musa.ufsc.br/docs/acacio.htm. Acesso em: 23 jan. 2024.

PIEDADE, A. T. C. Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades. **Antropologia em Primeira Mão**, Florianópolis, v. 21, 1997.

PIEDADE, A. T. C.; MENEZES BASTOS, Marina. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. 11, 2007. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume1/numero2/musica/improvisacoes_instrumental.pdf. Acesso em: 21 jan. 2024.

PIEDADE, A. T. C.; BENKE, Ester. Tópicas em Camargo Guarnieri: uma análise da Sonatina Nr. 1. **Anais do XIX Congresso da ANPPOM**, Curitiba, 2009. Disponível em: http://www.anppom.com.br. Acesso em: 21 jan. 2024.

PLESCH, Melanie. The *topos* of the guitar in the Late Nineteenth- and Early Twentieth-Century Argentina. **The Musical Quarterly**, v. 92, n. 3-4, p. 242-278, 2009.

PLESCH, Melanie. Topic theory and the rhetorical efficacy of musical nationalisms: the Argentine case. Comunicação apresentada na **International Conference on Music Semiotics in Memory of Raymond Monelle**. Edinburgo: The University of Edinburgh, 2012.

RATNER, L. G. **Classic music**: Expression, form, and style. New York: Schirmer Books, 1980.

RICOEUR, Paul. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos**: Processos Composicionais. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SISMAN, Elaine Rochelle. **Mozart**: The "Jupiter" Symphony, no. 41 in C major, K. 551. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

STOBART, Henry (Ed.). **The New (Etnho)musicologies**. Lanham: Scarecrow Press, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **Genres in Discourse. Cambridge**: Cambridge University Press, 1990.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Música brasileira e modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

WALSER, Robert. **Running with the Devil**: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music. Hanover: University Press of New England, 1993.

WILLIAMS, Alastair. **Constructing Musicology**. London: Ashgate, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e Esquecimento**. São Paulo: Hucitec, 1997.

2

PERSEGUINDO FIOS DA MEADA:

PENSAMENTOS SOBRE HIBRIDISMO, MUSICALIDADE E TÓPICAS

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-148-2.2

HIBRIDISMO

Fala-se muito de hibridismo nos estudos de música popular, principalmente no que tange à constituição e mudança nos gêneros e linguagens musicais. Gostaria de refletir sobre esse conceito. Para os gregos antigos (tomemos este ponto como originário), a *hybris* nomeava uma força excessiva que violava as leis naturais. Essa ideia foi sendo historicamente transformada e filtrada, primeiramente pelos romanos antigos e depois pela cultura europeia dos primeiros séculos, passando pelo sentido de transgressão de parentesco em direção àquele do orgulho que rompe com a lei moral. No século XIX, Mendel consolidou o uso de termo *híbrido* para nomear organismos criados artificialmente a partir do cruzamento de espécies naturais. Trata-se da criação de um novo corpo: nos termos da genética atual, um novo DNA. No campo das humanidades, o termo hibridismo aparece como metáfora biológica já em escritos oitocentistas sobre raças humanas. O paradigma evolucionista imperava no pensamento antropológico, e temos aqui não apenas o uso do termo hibridismo em um contexto que hoje entendemos como racista, como também a ideia de que o hibridismo, aplicado ao mundo social, porta um componente ideológico, uma remissão à questão de poder, seja isso consciente ou subliminarmente. Esse vínculo congênito tem sido revelado especialmente nos estudos do pós-colonialismo (Bhabha, 1994). Tomando os processos de mudança e fertilização cruzada como legítimos agentes das forças de poder no mundo, o discurso antiessencialista do hibridismo permeia várias teorias da globalização há pelo menos duas décadas (ver Canclini, 1995).

Atualmente, aparentemente estamos longe dos sentidos antigos de *hybris*, nós que habitamos o mundo da velocidade e da mudança; o excesso e a transformação parecem ter-se instaurado no calor da sociedade ocidental e aí serem tomados como processos naturais. Digo "calor", aqui, no sentido levi-straussiano de sociedades quentes (Lévi-Strauss, 1989), ou seja, aquelas que concebem o devir como História, dirigindo-se para o futuro através do progresso e da transformação tecnológica. Note-se que, para Latour (1994), a modernidade é iniciada pela separação entre mundo social, mundo natural e religioso, e a própria palavra "moderno" implica em uma mediação entre estes mundos, onde há misturas de gêneros completamente novas, os "híbridos de natureza e cultura". O processo de hibridização seria, dessa forma, congênito ao espírito moderno e à sociedade quente ocidental.

Na literatura das humanidades, as transformações da cultura e a criação de categorias híbridas não são entendidas como uma violação da natureza, nem como ato da soberba humana que se põe acima da moralidade, e nem sempre como processos que envolvem ideologias implícitas. No entanto, talvez um pouco de tudo isso esteja em jogo quando olhamos para os fenômenos cobertos pela metáfora do hibridismo no campo da cultura, e talvez possa haver laços com o sentido originário.

No contexto da temática do hibridismo na virada do séc. XX para o XXI, podemos perguntar: as teorias do hibridismo cultural anunciam esse estado híbrido como uma nova roupa da cultura? A hibridez cultural depende do multiculturalismo? O hibridismo surge como uma consequência da modernidade? Muitas dessas questões já se encontram bem trabalhadas na vasta literatura das ciências sociais a respeito.[14] Gostaria de pontuar aqui as seguintes questões: o corpo híbrido traz em si elementos divergentes que, uma vez incorporados, pacificam-se mutuamente? Se não há uma paz, haveria ao menos uma lei social necessária para regular os elementos hibridizados, e então será que o corpo híbrido é regulado por um terceiro, que coloniza os elementos no processo de hibridização? Gostaria aqui de pensar esses pontos no campo da música.

De início, vamos identificar dois tipos de hibridismo: chamemos de hibridismo homeostático aquele que pressupõe o corpo híbrido como domesticado, equilibrado, onde há uma real fusão, ou seja, A deixa de ser A enquanto tal e B deixa de ser B enquanto tal para que se encontrem em conjunção na construção de um novo corpo estável C, o híbrido; no outro tipo de hibridismo não há fusão, nem equilíbrio, A não pode deixar de ser A, e nem B pode fazê-lo, ambos estando dispostos em um corpo que não é C, mas AB. Em AB, é importante que A se mostre como A e que B se mostre como B. Mais propriamente, A necessariamente se afirma enquanto A perante B e vice-versa. A é contrastivo em relação a B no corpo AB, cujo cerne é justamente esta dualidade. Se este corpo

14 Para referências básicas no debate do hibridismo na atualidade, incluindo autores que criticam este conceito, ver Bhabha (1994), Brah e Coombes (2000), Clifford (1997), Featherstone e Lash (1999), Nederveen Pieterse (1995; 2001) e Werbner e Modood (1997).

AB, no qual as identidades de A e B se apresentam conjunta e contrastivamente, pode ser chamado de híbrido, então podemos falar aqui de um hibridismo contrastivo.

Assim, vamos considerar o hibridismo na música. Vamos falar de A e B em AB não como suas seções formais, mas como motivos ou frases específicas em modos determinados, progressões harmônicas típicas, ritmos padronizados, timbres denotativos ou combinações de tudo isso em estruturas curtas. Creio que, ao menos na música, na maioria dos casos se trata do segundo tipo de hibridismo, o contrastivo, e é por isso mesmo que eu gostaria destacar a importância da retórica musical aqui. Em AB, o elemento A está ali para ser ouvido enquanto A, e o elemento B também se apresenta como B. Cada um deles tem um papel na expressão musical e por isso são criados para serem reconhecidos. Ou seja, na composição musical, tanto quanto na improvisação, a enunciação desses elementos é voltada para a audiência em busca de compreensão. Isso configura o viés expressivo, a necessidade de comunicação, a retórica por trás do hibridismo contrastivo. Vou retomar isso mais adiante.

Uma das limitações da abordagem acima é que ela é voltada para o objeto em si, mas talvez no campo da música o microscópio deva se tornar um macroscópio, pois o objeto, música, porta consigo necessariamente nexos socioculturais e históricos cuja imbricação semântica com os sons torna difícil considerá-los exteriores. Ou seja, os fatos culturais que permeiam e constroem os gêneros musicais fazem parte do objeto tanto quanto os sons. Claro que podemos isolar os sons, criar partituras, observar os mecanismos musicais, analisar tecnicamente, trata-se de um passo fundamental no entendimento dos processos teóricos em música, mas quando se pretende lançar um olhar compreensivo,[15] é necessário recompor a integridade do objeto. Nessa direção, vamos pensar a retórica por trás do hibridismo por meio dos conceitos de musicalidade e de tópicas musicais.

15 Compreensão no sentido de uma hermenêutica da cultura (Cf. Geertz, 1997).

MUSICALIDADE

Em estudos sobre o jazz brasileiro (Piedade, 1997; 2003; 2005; 2010; Piedade; Bastos, 2007), musicalidade é uma memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. A musicalidade é desenvolvida e transmitida culturalmente em comunidades estáveis no seio das quais possibilita a comunicabilidade na performance e na audição musical. Vamos entender aqui comunidade no sentido de agrupamento social com valores compartilhados, como em Bauman (2003), seja esse grupo territorializado ou não.[16] Qualquer grupo social é sujeito a permanentes transformações, daí que "estabilidade", aqui, significa uma duração historicamente observável de um agrupamento, à qual se atribui significância em termos metodológicos.

Mais do que uma língua musical, portanto, musicalidade é uma audição-de-mundo que ativa um sistema musical-simbólico por meio de um processo de experimentação e aprendizado que, por sua vez, enraíza profundamente essa forma de ordenar o mundo audível no sujeito. No jazz brasileiro, chamado pelos nativos de "música instrumental", há uma relação típica com o jazz norte-americano que é ao mesmo tempo de tensão e de síntese, de aproximação e de distanciamento. A forma como a musicalidade brasileira e a norte-americana se encontram no jazz brasileiro confere com a ideia de hibridismo contrastivo: as tópicas musicais presentes nos temas e improvisações estabelecem uma relação de fricção de musicalidades.[17] Essa revela a sua relação com discursos sobre imperialismo cultural norte-americano, identidade brasileira, globalização e regionalismo.

16 Ver também a ideia de "tribos contemporâneas" (Maffesoli, 1987).

17 Tópicas são figuras de retórica. O termo é oriundo do conceito aristotélico *topoï*, parte do jargão filosófico dos estudos de Retórica. O que alguns musicólogos têm denominado *topics* envolve uma teoria analítica da expressividade e do sentido musical que se pode chamar de "teoria das tópicas" (Ratner, 1980; Agawu, 1991; Hatten, 2004). O universo estudado por esses autores é o da música europeia do período clássico e romântico. No entanto, creio que a teoria das tópicas é uma excelente via na compreensão da significação musical e da musicalidade em geral, sendo que sua adaptação para o âmbito da música brasileira é uma maneira fértil de lidar com o aspecto expressivo da musicalidade brasileira (ver Piedade, 2007).

Entretanto, a musicalidade não é um sistema fechado e imutável. Um indivíduo pode tentar desenvolver seu ouvido musical em um outro sistema musical, e com isso ele está desenvolvendo uma outra musicalidade, o que significa o exercício de uma competência em uma pedagogia estética sonora particular. O que Hood (1960) chamou de "bimusicalidade" começou a apontar nessa direção. O que hoje se torna claro é que esse processo de musicalização envolve decisões eminentemente socioculturais, e essas são tomadas ainda que inconscientemente. Ou seja, um indivíduo pode buscar tornar-se nativo de uma comunidade musical por meio de uma autodeterminação em absorver aquela forma particular de musicalidade, mas esse afinco nisso necessariamente inclui elementos simbólicos que coordenam os nexos socioculturais da musicalidade. Esses fazem parte do pacote absorvido pelo estudante. Por isso, a musicalidade não está no indivíduo, não depende de sua habilidade, mas se encontra sim na comunidade e seus gêneros musicais, que estão em permanente trânsito e transformação.

Falamos de hibridismo contrastivo e fricção de musicalidades, mas e o hibridismo homeostático na música, seria possível? Essa situação de contraste ou conflito poderia ser um período transitório que tenderia à construção de uma estabilidade de gênero? E esse poderia reiniciar o ciclo entrando em fricção com outro conjunto? A fricção pode ser vista como uma fase de um processo que leva a um estado de homeostase que se poderia chamar de "fusão de musicalidades". Como a musicalidade é uma memória, as musicalidades constituintes da fusão não mais se farão distintas no mundo nativo e não haverá, portanto, nenhuma fricção. Para que essa fusão pudesse ocorrer seria necessário que os elementos socioculturais inerentes às musicalidades, referentes a aspectos existentes no mundo social das comunidades musicais, também entrassem, de alguma forma, em alguma espécie de diluição. O conflito existente no contraste haveria de ser apaziguado por um consenso ou acordo. Esse acordo seria eminentemente simbólico, pois a desigualdade é congênita ao mundo social. Sobretudo, é o tempo histórico que possibilita a fusão. Creio que esse movimento de fusão é permanente na história da música e que é justamente esse processo que está na base da invenção das tradições (Hobsbawm; Ranger, 1983). Uma tradição é sempre entendida pelos nativos como realidade homeostática, porém há na sua origem um acordo esquecido, um contraste diluído. Há que haver um esquecimento do contraste inicial:

a tradição é A que, na verdade, é um C, ou seja, um AB. Se não houvesse esse tipo de esquecimento, a humanidade não poderia ouvir música, pois toda a multiplicidade imemorial de gêneros e elementos que fundam as músicas se exporia diante de nossos ouvidos.

O esquecimento ou a naturalização da diferença são, de fato, processos congênitos da memória e, portanto, da história (ver Ricoeur, 2000; Zumthor, 1997). Sobretudo, sem o esquecimento de que o tradicional, o gênero "raiz", é na verdade um híbrido, produto da circulação transnacional das ideias musicais, as comunidades não poderiam chamar alguma música de tradicionalmente sua. O tradicional é transnacional por natureza. Na história da música, há o constante desenrolar de um processo de fricção e fusão de musicalidades: tópicas, estilos e gêneros contrastivos são reunidos e diluídos em outros de sua espécie, e esses, por sua vez, avançam, formando novas tópicas, estilos, gêneros, unidades com identidade própria que podem vir a se fundir.

O que eu gostaria de destacar é que quando se fala de "influência" se trata de reconhecer as musicalidades constituintes de um estilo, seja pela análise das mais evidentes, contrastivas, ou por uma arqueologia que revela mesmo no mais autorregulado dos estilos uma diversidade de vínculos distantes. Por exemplo, no caso da linguagem musical de J. S. Bach, já é bem conhecido o fato de que o compositor estudou muito a música barroca italiana, conhecendo profundamente os estilos de Frescobaldi, Vivaldi, Corelli e formas como *concerto* e *ricercare* (ver Wolff *et al*., 2010). Para o ouvinte regular contemporâneo, entretanto, esse eco se encontra fundido na musicalidade bachiana, juntamente com outras musicalidades que constituem seu estilo. Além disso, o estudo da integridade sociocultural das musicalidades nessa fusão pode revelar aspectos sociais, políticos e religiosos importantes para uma compreensão mais funda da música, da pessoa e do tempo de Bach: nexos ativos, reconhecidos na sua época, como as figuras de retórica, e mesmo outros mais subliminares, relacionados a questões políticas e sociais (Mcclary, 1987). Outro exemplo é a presença da modinha na música brasileira, já exaustivamente estudada (Veiga, 1998). Dada como gênero atualmente extinto, a modinha teve grande sucesso no Brasil a partir do século XIX, principalmente na corte (ver Monteiro, 2008), e penetrou na musicalidade brasileira de forma definitiva, sobrevivendo através de tópicas tremendamente

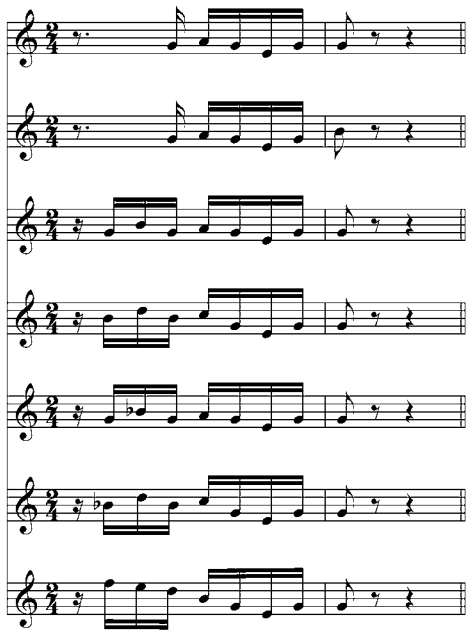
ativas em vários repertórios da música brasileira:[18] trata-se de uma parte fundamental do universo de tópicas época-de-ouro (adiante tratarei mais disso). Pode-se mencionar também a musicalidade caribenha no samba-canção, via bolero (Araújo, 1999), que marcou uma parte importante da bossa nova: tópicas caribenhas estão vivas em diversos repertórios brasileiros, especialmente a batida de bongô. Esses casos podem ser considerados exemplos de fusão de musicalidades, pois aparentemente não há conflito inerente; ao contrário, parece ter havido um consenso tácito na geração desses gêneros que lançou para o esquecimento a multiplicidade original (que, no entanto, não deixa de existir e de se revelar seja no discurso do senso comum ou na análise). Haveria centenas de exemplos como esses a dar. De fato, creio que esse processo de fricção e fusão de musicalidades se dá constantemente em vários sistemas musicais do mundo todo. Acho que o cenário das musicalidades, como aquele das culturas, é de permanente encontro, intercâmbio e mudança ocorrendo em diferentes intensidades e velocidades. Há setores da música mundial que são mais propensos às mudanças rápidas, enquanto outras regiões musicais trabalham mais pela permanência. Ou seja, usando novamente o conceito de Lévi-Strauss, creio que há musicalidades frias e quentes.

Muitas vezes se utiliza o conceito de hibridismo para tratar da imbricação de elementos estilísticos que sintetizam uma obra ou gênero musical. Essa mistura de elementos é normalmente positivada, tomada como índice de complexidade ou sofisticação. Pressupõe-se assim a possibilidade de síntese, de fusão, mas essa nem sempre implica em unidade, ainda que a consciência perceptiva tenda de início a tomar o corpo sonoro como uno e estável. Tenho trabalhado a noção de tópicas musicais da musicalidade brasileira para tentar identificar e isolar estes elementos A e B que são utilizados em largo espectro em diversos repertórios da música brasileira, com a particularidade de se fazerem contrastivos entre si a ponto de se destacarem no tecido musical e de portarem remissões significativas a elementos culturais. Esses elementos, creio, podem ser agrupados em um número reduzido de categorias gerais, os universos de tópicas. Entre os universos de tópicas mais centrais da musicalidade brasileira, há as tópicas "brejeiro", "época-de-ouro" e "nordestinas". Abaixo vou apresentar um resumo desses três universos de tópicas, conforme exposto em Piedade (2007) e Piedade e Menezes Bastos (2007).

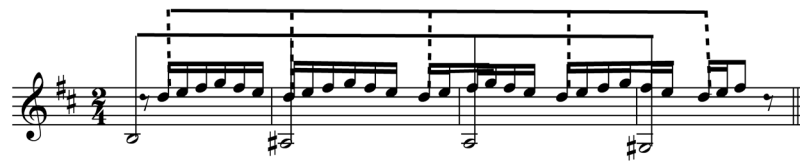
18 Lima (2001) traz partituras e análises de uma coleção de modinhas do século XVIII. Ali se pode encontrar diversas figurações de tópicas época-de-ouro que ainda hoje transitam pela música brasileira.

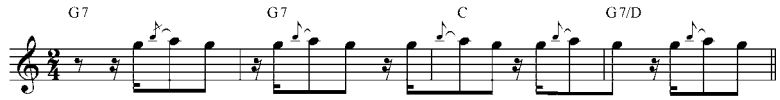
TÓPICAS

Desde cedo, na literatura, o Nordeste se apresentou como Brasil profundo, e a musicalidade nordestina levou a um universo de tópicas muito importante na música brasileira. Não basta ser dórico ou mixolídio, com ou sem 4ª aumentada, para levantar uma evocação do nordeste: é preciso que essas alturas apareçam em figurações específicas, como a cadência nordestina. No Exemplo 1 encontra-se a cadência nordestina em Sol com variações adequadas ao dórico e ao mixolídio:

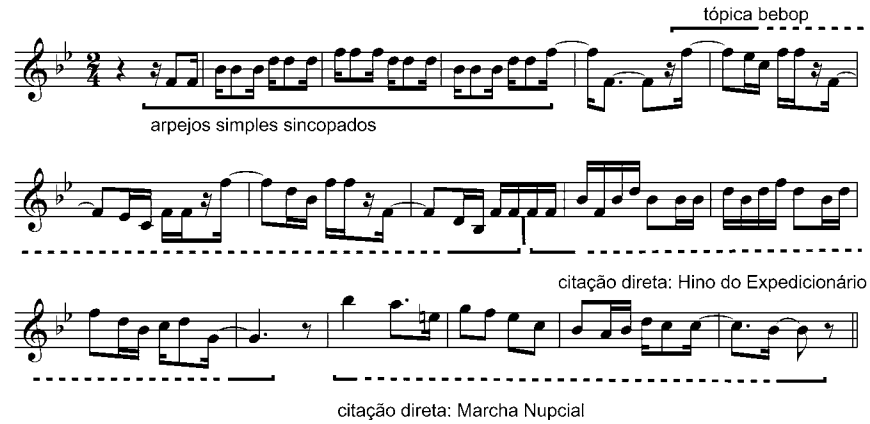
Ex.1: Cadência nordestina em Sol

As tópicas nordestinas são peças-chave do repertório do baião, e dali migraram para uma parcela enorme dos gêneros musicais brasileiros. Criou-se o mito do nordeste musical, o mistério do nordeste profundo, que foi fonte exuberante para compositores nacionalistas e continua sendo, passando por Elomar, o movimento armorial, o jazz brasileiro e muitas outras paragens.

O brejeiro é aquele estilo em que as figurações aparecem transformadas por subversões, brincadeiras, desafios, exibindo e exigindo audácia e virtuosismo, mas tudo isso de forma organizada, elegante, altiva, por vezes sedutora, maliciosa. Trata-se de um gesto eminentemente individualista: o indivíduo se destaca da massa, como que zombando de sua regularidade e previsibilidade monótona. O brejeiro está profundamente relacionado a alguns gêneros, como o choro, ali transparecendo originariamente no papel do flautista dos grupos formados no final do século XIX, que usualmente desafiava seus acompanhantes com frases irregulares e rápidas, exibindo algum virtuosismo instrumental. O brejeiro na musicalidade brasileira se manifesta no gingado da capoeira: o corpo faz gestos surpreendentes, o oponente toma uma rasteira e cai. O brejeiro se consolida na figura mítica do malandro, que ginga a sociedade com seus pés, desafia a legalidade com sua esperteza. Ou seja, desloca o tempo forte e o acentua no fraco, realiza a "quebrada", ataca uma nota com uma ornamentação cromática que causa a impressão de erro, mas que revela a precisão de uma transformação brejeira. Vou apresentar alguns exemplos, alguns desses já mencionados em Menezes Bastos (2008), onde há vários exemplos de tópicas no choro e no jazz brasileiro. Um exemplo é o bem conhecido deslocamento rítmico da segunda parte de *Lamentos*, de Pixinguinha, conforme mostra o Exemplo 2:

Ex. 2: Deslocamento brejeiro em *Lamentos*

A métrica do choro é tipicamente bastante regular, de modo que esses deslocamentos se destacam como figurações bem marcantes. No Exemplo 3, temos outro deslocamento rítmico brejeiro que se dá no início do choro *Um a Zero*, de Pixinguinha:

Ex. 3: Deslocamento brejeiro em *Um a Zero*

É interessante notar que esta melodia foi escrita para flauta, de modo que o trecho remete ao canto insistente de um pássaro que atravessa a música. O brejeiro também se apresenta na composição *Joaquim Virou Padre*, de Pixinguinha, nas suas subidas e descidas cromáticas surpreendentes para os anos 20 e que lembram a irreverência de Thelonius Monk em *Well You Needn't*, de 1957. As tópicas brejeiro aparecem também no tom lascivo e debochado de algumas melodias que vão ser importantes na gafieira, notadamente nos solos de trombone, mas já no *Trombone atrevido*, também de Pixinguinha, as notas repetidas evocam esse espírito. No choro *Na Glória*, de Ary dos Santos e Raul de Barros, essa tópica brejeiro aparece na terceira seção. Essa parte se inicia com arpejos sincopados de Si bemol, lembrando um toque militar carnavalizado, e em seguida aparece uma tópica *bebop* (ver Piedade, 1997; 2003; Piedade; Menezes Bastos, 2007) que, aliás, muitas vezes é executada com *swing* de jazz. Em seguida, citações diretas brejeiramente evocam o militar, com o hino do expedicionário e a cerimônia de casamento, com trecho da marcha nupcial de Mendelssohn. Vejamos esta densa passagem no Exemplo 4:

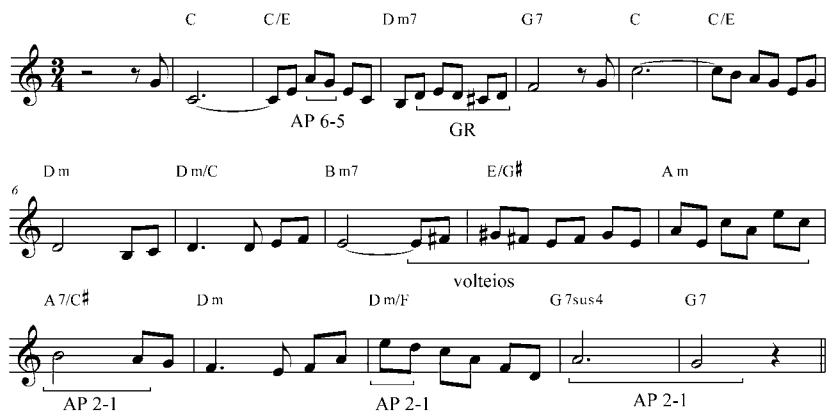
Ex. 4: Tópicas brejeiro na terceira seção de *Na Glória*



A citação direta é mais do que simplesmente uma paródia, é uma "citação em contexto" (Piedade, 2005), uma citação típica do espírito brejeiro, que trata-se de encaixar um tema na estrutura da peça que está sendo executada um tema, de forma que esse outro tema seja reconhecido pela audiência. Há um contexto específico em toque; esse encaixe envolve estratégia, perícia e malícia brejeira, e isso também deve ser reconhecido pela audiência. Eis aqui uma situação típica da retórica. Ao mesmo tempo, o tema citado porta uma significação própria que, injetada no tecido que lhe acolheu, cria uma conotação implícita. Nesse caso, há claramente uma paródia à rigidez militar, mas também uma referência aos Estados Unidos via tópica jazz, e por fim, ao casamento, talvez índices que apontem para o quartel e a igreja do bairro. De qualquer forma, a própria audiência costura essas significações, ainda que tacitamente.

O universo de tópicas época-de-ouro inclui floreios melódicos das antigas modinhas, polcas, valsas e serestas brasileiras. A execução de traços dessas melodias ornamentadas evoca a simplicidade, a singeleza e o lirismo do Brasil antigo. Esse Brasil profundo se expressa em floreios melódicos em certas frases, padrões harmônicos, ornamentação típica (muitas apojaturas e grupetos) que estão fortemente presentes nas modinhas, polcas, no choro e, a partir daí, em vários outros repertórios de música brasileira ou mesmo em segmentos de obras de um estilo completamente diferente do ambiente época-de-ouro. Para ficar com Pixinguinha, o Exemplo 5 apresenta um trecho da valsa *Rosa* com várias tópicas época-de-ouro, como o grupeto, o volteio e as apojaturas 6-5 e 2-1:

Ex. 5: Tópicas época-de-ouro em *Rosa*



Esse tipo de figuração vem adentrando a musicalidade brasileira aos poucos ao longo do século de XIX e se consolida na obra de compositores como Ernesto Nazareth, que se inspirava no lirismo romântico europeu de compositores como Chopin (Machado, 2007). Surge em modas, polcas, maxixes, sambas, marchas-rancho, obras eruditas de compositores como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, canções de Chico Buarque, temas de Hermeto Pascoal e improvisos de Toninho Horta, sendo, enfim, uma faceta viva da musicalidade brasileira que traz como nexo simbólico a nostalgia, a flecha que aponta para o passado, o interno, a tradição, a raiz. Como veremos adiante, trata-se de uma ficção absolutamente necessária para que haja vínculo social. Esses universos de tópicas flutuam acima da divisão entre o erudito e o popular,[19] em uma esfera na qual, articulados entre si e com outras musicalidades que surgem, são discursos fundamentais para imaginar a música brasileira.

Gostaria de comentar aqui um aspecto das tópicas época-de-ouro: é o conjunto de tópicas "de banda". Um dos nós da musicalidade brasileira encontra um nexo nas bandas militares. A formação aparentemente chega ao Brasil com a corte de D. João VI (Binder, 2006).[20] As bandas militares formaram um modelo que a sociedade civil podia reproduzir, e assim foram criadas sociedades musicais em vários municípios brasileiros, chamadas de "Lira", "Filarmônica", "Orfeão", "Associação" ou "Corporação", ou mesmo "Banda". Os trajes militares e a formação típica se mantiveram, configurando quase que grupos "travestidos" de militar; havia nas bandas civis um éthos militar (Binder, 2006, p. 77-82). Esse é um aspecto importante. Do universo militar a sociedade deseja emular a ordem, a utopia de uma disciplina ausente na sociedade. A obediência às regras espraia-se na obediência ao maestro, a banda funcionando como alegoria da sociedade ideal. O lugar da banda é o coração da cidade, o coreto da praça principal, onde se encontra também a igreja matriz, e aos domingos se desenrola o ritual de uma sociedade perfeita, simples, ordenada, religiosa. Esses nexos ecoam

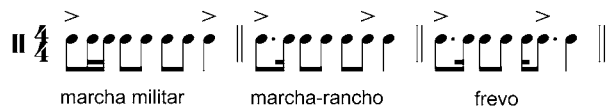
19 Como exemplos do estudo de tópicas na música de concerto, posso mencionar Cazarré (2001), que estudou tópicas nas danças negras (batuques, sambas, jongos, lundus etc.), parte do repertório pianístico brasileiro desde 1850. Camargo Guarnieri emprega amplamente tópicas caipiras e época-de-ouro (Piedade; Bencke, 2009), e o estilo de Villa-Lobos tem como um de seus marcos as tópicas indígenas e ecológicas, além de um profundo idioma época-de-ouro (Piedade, 2009).

20 Binder (2006, p. 62) na verdade afirma que a formação das bandas é anterior à chegada da corte.

no imaginário nativo quando as tópicas "de banda" aparecem. A música da banda, por excelência, é a combinação do som dos sopros com a rítmica da marcha, o dobrado.

O militar na musicalidade das bandas remete, portanto, à ordem, disciplina, à perfeição do mundo social, e no frevo e marcha-rancho, à sua subversão carnavalizada pela síncope. O Exemplo 6 traz um esquema simplificado dessas relações, sobra as quais continuarei tratando adiante:

Ex. 6: Deslocamentos de acentuação na marcha, marcha-rancho e frevo



O éthos militar atravessa esses gêneros não apenas em termos rítmicos, mas como uma musicalidade plena. Em todos os casos, ele porta traços de um antigo símbolo de alta classe; as bandas tocavam em festas da nobreza, em grandes recepções e cerimônias oficiais da corte imperial, os "rituais de monarquia" (como fala Binder, 2006, p. 90). Uma música "elevada" para ocasiões "elevadas", a força do metal aponta para a altivez, o vigor do Estado. Esses nexos, juntamente com a nostalgia típica do universo época-de-ouro, estão presentes na realidade musical das tópicas de banda: quando elas soam, soa também a doçura passageira do vigor juvenil e da utopia de transformação social. Como disse Chico Buarque na sua famosa canção, "tudo tomou seu lugar depois que a banda passou".

Na capital do Brasil no início do século XX, a musicalidade das bandas vai influenciar a formação do mundo do carnaval com o surgimento da "marchinha", a marcha-rancho. Pode-se dizer que ela mesma é um fruto híbrido: de um lado, a ênfase melodiosa *legato* típica das tópicas de seresta e modinha e, de outro, o pulso bem-marcado da rítmica das tópicas de banda. Nessa mistura musical e sociocultural, nessa fusão de musicalidades, anseios sociais são tratados de maneira ritualizada (ver Araújo *et al*., 2005).

No Recife, a aceleração do dobrado e sua fusão com outras musicalidades geraram o frevo, que efetiva uma espécie de carnavalização da musicalidade das bandas civis através das tópicas brejeiro. Quero dizer, o frevo, além

do andamento rápido, traz figurações melódicas de grande agilidade, terminações acentuadas em tempo fraco, tipicamente instrumentais. Há no frevo uma transgressão do militar, um espírito guerreiro (Araújo, 1997) que pode remeter a um nexo afro-brasileiro ou indígena. De início música instrumental (Suassuna *et al*., 1997, p. 223), o frevo foi se transformando em dança, carnaval típico, frevo-canção e gênero musical estável na música brasileira. No entanto, no frevo ainda sobrevivem os pilares da marcha militar, nele ainda está ativo o nexo aerofônico com a musicalidade das bandas. Por isso, além do universo brejeiro, o gênero frevo partilha do universo de tópicas época-de-ouro. Entre os compositores atuais que cultivam tópicas de banda, especialmente via frevo, se encontram Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti e Marlos Nobre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que eu estou tentando mostrar com esses exemplos é que o conceito de hibridismo nos estudos musicais funciona em uma camada tal que muitas vezes oculta um processo interior e anterior cuja investigação tem, a meu ver, bom rendimento por meio da musicalidade e do ensejo retórico implícito nesses gêneros. O termo hibridismo ganhou muito peso nos estudos literários e humanidades a partir de Bakhtin (2008), porém, com a crítica cultural dos anos 70, os estudos do pós-colonialismo impingiram na ideia de hibridismo seu necessário caráter ideológico que, apesar de indubitavelmente importante, muitas vezes simplesmente não é o caso nos estudos musicais (Bhabha, 1994).

O debate sobre transformações e mudanças no universo da música é, em geral, tratado por meio do típico discurso das "influências", que acaba esterilizando processos cuja pertinência excede o indivíduo e abrange a comunidade ou a cultura. Se a musicologia contemporânea tem se debruçado intensivamente sobre esta abrangência sociocultural das músicas (ver Araújo *et al*., 2008; Clayton *et al*., 2003; Stobart, 2008; Williams, 2007), ao mesmo tempo há um desvio de olhar do texto musical, desvio que é herdeiro da velha crítica kermaniana ao formalismo da análise musical (Kerman, 1987; ver Cook; Everist, 2001). Para mim, uma forma de superar

esses dilemas é analisar a mecânica do hibridismo por meio da musicalidade e das tópicas musicais, buscando recompor o significado a partir do ouvido e da análise musical e por meio de uma hermenêutica sociocultural. Entretanto, tal tarefa se torna cada vez mais complexa no mundo atual devido ao constante armazenamento e disponibilização de repertórios musicais que inflam e geram a imensa diversidade de músicas compostas, tocadas e ouvidas hoje em dia, bem como devido ao fluxo das culturas mundiais em aceleração aparentemente irrefreável.

O cenário mundial das músicas é estruturado por uma assimetria de centro e periferia, sendo que o fluxo cultural torna a periferia mais receptora de bens materiais ou simbólicos emanados a partir do centro, embora o fluxo contrário exista, aliás, sob a vigência de um sistema de propriedade bastante desigual (Malm, 2008). Segundo Hannerz (1991), isso faz parte de um processo de homogeneização global da cultura que pode levar a duas possibilidades: uma é a "saturação", na qual o fluxo de influência transnacional seria tal que tomaria completamente a sensibilidade de uma cultura periférica, tornando-a cada vez mais indistinta em relação ao centro. É a versão global da ideia de assimilação, ou integração. Outra tendência é o que o autor chama de "maturação", em que as culturas periféricas poderiam colonizar esse fluxo por meio de processos como a criolização, hibridismo, sincretismo, entre outros, o que acabaria por dissolver a polarização centro-periferia nos fluxos culturais. Não compartilho dessa utopia de dissolução da polarização global, mas acredito também que a cultura é ela mesma uma virtualidade em fluxo (ver Hannerz, 1997). Ou seja, a cultura é um fluxo e seu aspecto estável decorre da necessidade de criação de tradições e territórios particulares com os quais um grupo se identifica; é a necessidade humana de pertencimento a um grupo limitado, contrastivo em relação a outros que cria a cultura.[21] A música é um fenômeno fundamental nesse processo, mas as músicas também são fluxos tramados ao calor da história. Gêneros, estilos, motivos, frases, harmonias que se atravessam formando novas combinações: o hibridismo é um processo congênito e inevitável na música. Por meio das tópicas, como elas são cristalizações estáveis desses conteúdos, talvez seja possível perseguir algumas linhas que costuram os tecidos mutantes que compõem as músicas no século XXI.

21 A contrastividade é mesmo um fator fundante da própria identidade e etnicidade (Barth, 1998).

REFERÊNCIAS

AGAWU, V. K. **Playing with signs:** a semiotic interpretation of classic music. Princeton: Princeton University Press, 1991.

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. Carnaval do Recife: a alegria guerreira. **Estudos Avançados**, v.11, n. 29, p. 203-216, 1997.

ARAÚJO, Samuel. The Politics of Passion: The Impact of Bolero on Brazilian Musical Expressions. **Yearbook for Traditional Music**, v. 31, p. 42-56, 1999.

ARAÚJO, Samuel *et al*. Entre palcos, ruas e salões: processos de circularidade cultural na música dos ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro (1890-1930). **Em Pauta**, v. 16, n. 26, p. 73-94, 2005.

ARAÚJO, Samuel *et al*. (Ed.). **Música em Debate** – perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Unb, 2008.

BARTH, Fredrik. **Ethnic groups and boundaries**: the social organization of culture difference. Prospect Heights: Waveland Press, 1998.

BAUMANN, Zygmund. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BHABHA, H. K. **The Location of Culture**. London: Routledge, 1994.

BINDER, Fernando Pereira. **Bandas Militares no Brasil**: difusão e organização entre 1808-1889. 2006. Dissertação de Mestrado, Unesp, São Paulo, 2006.

BRAH, Avtar ; COOMBES, Annie (Ed.). **Hybridity and its Discontents**: Politics, science, culture. Londres: Routledge, 2000.

CANCLINI, Néstor García. **Hybrid Cultures**: Strategies for Entering and Leaving Modernity. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

CAZARRÉ, Marcelo. **A trajetória das danças de negros na literatura pianística brasileira**: um estudo histórico-analítico. Pelotas: Ed. da Ufpel, 2001.

CLAYTON, Martin *et al*. (Ed.). **The Cultural Study of Music**: A Critical Introduction. Londres: Routledge, 2003.

CLIFFORD, James. **Routes**: Travel and Translation in the Late Twentieth Century. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Ed.). **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

FEATHERSTONE, Mike; LASH, Scott (Ed.). **Spaces of Culture**: City, Nation, World. Londres: Sage, 1999.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa.* Petrópolis: Vozes, 1997.

HANNERZ, Ulf. Scenarios for Peripheral Cultures. *In*: KING, Anthony (Ed.). **Culture, Globalization and the World-System**. Londres: Macmillan, 1991. p.107- 128.

HANNERZ, Ulf. Fluxos, Fronteiras, Híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. **Mana**, v. 3, n. 1, p. 7-39, 1997.

HATTEN, R. S. **Interpreting musical gestures, topics, and tropes***:* Mozart, Beethoven, Schubert. Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Ed.). **The Invention of Tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

HOOD, Mantle. The Challenge of Bi-musicality. **Ethnomusicology**, v. 4, p. 55-59, 1960.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos Modernos**: Ensaios de Antropologia Simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O Campo da Antropologia. *In*: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural Dois**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989. p.11-40.

LIMA, Edilson de. As Modinhas do Brasil. São Paulo: Edusp, 2001.

MACHADO, Cacá. O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo na sociedade de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MALM, Krister. A expansão dos direitos de propriedade intelectual e a música – uma área de tensão. *In*: ARAÚJO, S. *et al*. (Ed.). **Música em Debate** – perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2008. p. 87-98.

MCCLARY, Susan. The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year. *In*: LEPPERT, Richard; McCLARY, Susan (Ed.). **Music and Society**: The Politics of Composition, Performance and Reception. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. p. 13-62.

MENEZES BASTOS, Marina Beraldo. **Tópicas na música popular brasileira**: uma análise semiótica do choro e da música instrumental. 2008. Monografia de Conclusão de Curso de Graduação, Universidade de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

MONTEIRO, Maurício. **A construção do gosto**: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro 1808-1821. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

NEDERVEEN PIETERSE, Jan. Globalization as Hybridization. *In*: FEATHERSTONE, Mike *et al*. (Ed.). **Global Modernities**. London: Sage, 1995. p. 45-68.

NEDERVEEN PIETERSE, Jan, Hybridity, So What? – The Antihybridity Backlash and the Riddles of Recognition. **Theory, Culture & Society**, v. 18, n. 23, p. 219-245, 2001.

PIEDADE, Acácio; MENEZES BASTOS, Marina. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. 11, 2007.

PIEDADE, Acácio; BENKE, Ester. Tópicas em Camargo Guarnieri: uma análise da Sonatina Nr. 1. **Anais do XIX Congresso da ANPPOM**, Curitiba, 2009.

PIEDADE, Acácio. Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades. **Antropologia em Primeira Mão**, v. 21, Florianópolis, 1997.

PIEDADE, Acácio. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities. *In*: ATKINS, E. T. (Ed.). **Planet Jazz**. Jackson: University Press of Mississippi, 2003. p. 41-58.

PIEDADE, Acácio. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. **Opus**, v. 11, p. 113-123, 2005.

PIEDADE, Acácio. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. 11, 2007.

PIEDADE, Acácio. Tópicas em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro. **Anais do Simpósio Internacional Villa-Lobos**. São Paulo, 2009.

PIEDADE, Acácio. Música Instrumental. *In*: HORN, David; LAING, Dave; SHEPHERD, John (Ed.). **Encyclopedia of Popular Music of the World** - Vol. IX, Genres of Caribbean and Central and South American Origin. Londres: Continuum, 2010.

RATNER, L. G. **Classic music***:* Expression, form, and style. New York: Schirmer Books, 1980.

RICOEUR, Paul. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

STOBART, Henry (Ed.). **The New (Etnho)musicologies**. Lanham: Scarecrow Press, 2008.

SUASSUNA, Ariano *et al*. O Nordeste e sua música. **Estudos Avançados***,* v.11, n. 29, p. 219-240, 1997.

VEIGA, Manoel. O estudo da modinha brasileira. **Latin American Music Review**, v. 19, n. 1, p. 47-91, 1998.

WERBNER, Pnina; MODOOD, Tarig (Ed.). **Debating Cultural Hybridity**: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism. Londres: Zed Books, 1997.

WILLIAMS, Alastair. **Constructing Musicology**. Londres: Ashgate, 2007.

WOLFF, Christoph *et al*. Bach. **Grove Music Online/Oxford Music***,* Oxford, 2010. Disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023. Acesso em: 10 out. 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e Esquecimento**. São Paulo: Hucitec, 1997.

3

MÚSICA E RETORICIDADE

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-148-2.3

INTRODUÇÃO
UMA BREVE EXPLANAÇÃO SOBRE A IDEIA DE RETORICIDADE

A teoria das tópicas musicais, desde que surgiu com Ratner (1981), se tem mostrado uma poderosa ferramenta de análise semântica da música do período clássico (Agawu, 1991; Hatten, 2004; Sisman, 1993). Para além da música clássica, essa teoria tem sido aplicada à música de outros períodos. Tenho aplicado essa perspectiva no caso de um universo completamente diferente: a música brasileira do final do século XIX e primeira metade do século XX, quando vários gêneros em formação se consolidam nas musicalidades brasileiras (Piedade, 2005; 2007; 2011). Figurações musicais forjadas no seio da cultura, construídas por meio de complexos processos históricos e culturais de natureza transrregional e transnacional e, portanto, muito mais do que meros clichês ou maneirismos, as tópicas aparecem nesse repertório de forma saliente, enquanto em outros momentos parecem agir em camadas mais sutis. A aplicação da teoria das tópicas para esse caso, o de uma música nacional, levanta questões complexas, tais como a ideia do Brasil como uma comunidade imaginada e da música brasileira como uma construção sociocultural, daí tocando em conceitos plurais como identidade, cultura, regionalismo, folclore, que não serão discutidos neste artigo. No entanto, é ali que desperta o problema teórico de que tratarei aqui, o problema que surge da confrontação entre a teoria das tópicas e algumas ideias do campo da retórica atual. O conceito de retoricidade traz uma luz interessante para esse problema.

Retoricidade não é exatamente o mesmo que retórica, que é tradicionalmente entendida como uma técnica de produção de discurso que remete à Retórica Clássica, disciplina consolidada por Aristóteles e que vigorou durante séculos no Ocidente, entrando em decadência no século XIX. Essa Retórica Clássica é entendida como um instrumento de comunicação e de efetivação da intenção comunicativa do orador em uma dada situação especial do discurso. O fato é que, pelo menos desde Nietzsche, muitos pensadores vêm afirmando que não há independência entre discurso, intenção e sentido e que, portanto, a retórica não é um mero instrumento que eventualmente entra em ação nas ditas situações.

Trata-se aqui na verdade de uma concepção de linguagem na qual a retórica é uma condição inerente do discurso, uma dimensão inevitável aliás de qualquer discurso. Como veremos neste artigo, a ideia de retoricidade resolve um problema teórico que se apresenta quando colocamos frente a frente a teoria das tópicas e a teoria das figuras conforme a chamada Nova Retórica e os conceitos, ali forjados, de isotopia e alotopia. Esses conceitos, bem como o de tópica, em sua plena diferença em relação à ideia de figura, serão tratados neste texto na forma como podem ser aplicados diretamente para o caso da música.

ASPECTOS DA RETÓRICA NO SÉC. XX

A retórica antiga, a grande disciplina que foi o carro-chefe na educação durante dois milênios e meio, tomou seu primeiro golpe duro com o cartesianismo e, em seguida, com o positivismo, finalmente declinando completamente diante do romantismo no século XIX. A retórica tem sido vista no senso comum como uma disciplina de ação superficial, da ordem da ornamentação, referente a uma camada do discurso que não é essencial, não é profunda, não é estrutural; esse é o sentido da expressão "isso é uma peça de retórica", ou seja, "isso é uma manipulação dos fatos", ou ainda, "isso é ilusório", e também "isso que se diz está a serviço de uma artimanha do discurso que desvia a luz do que é essencial, da verdade". Esses lugares comuns sobre a retórica revelam uma visão crítica que se formou ao longo de décadas e se inscreve em uma ideologia cientificista modernista (que aliás é muito saliente na musicologia analítica), a qual pressupõe que pode haver um discurso neutro, puro, isento de intencionalidade expressiva. Em suma, pressupõe uma perspectiva de que o significado se encontra na gramática, não na expressão.

Em meados do século XX, um novo pensamento retórico surge na Europa, com Roland Barthes, Gérard Genette, Tzvetan Todorov e Grupo μ. A chamada "Nova Retórica", menos votada à produção de discurso e mais dedicada à sua interpretação, se afasta da oratória dos antigos e se aproxima da leitura semiótica. A interpretação retórica das imagens feita por

Barthes é um exemplo (Barthes, 1964), inaugurando uma leitura da imagem que desvenda a retoricidade das imagens publicitárias. No final dos anos 60, um conjunto de pesquisadores na Bélgica, o chamado Grupo μ (letra grega, "mu"), desenvolve uma nova retórica geral em que se destaca uma elaboração forte do conceito de figura. A figura aqui surge do distanciamento (écart) em relação ao chamado grau zero, dessa forma se salientando da camada redundante do conteúdo em comunicação, assim chamando a atenção do interlocutor/ouvinte/leitor (Dubois *et al*., 1970). A figura surge, pois, da quebra da expectativa. A reflexão do Grupo μ se estende para a literatura e as artes visuais.

Paralelamente a essa corrente, que centra mais na elocução e na poética, outros autores recriam uma outra nova retórica, aqui como uma teoria da argumentação (Perelman; Olbrechts-Tyteca, 1958); uma retórica portanto centrada não na elocução, mas na invenção (Reboul, 1991, p. 98). Essa linha, que consiste no estudo de técnicas discursivas que levam ao reconhecimento da validade de teses apresentadas, põe em relevo a raciocínio por analogia.[22]

A meu ver, uma ideia importante que funda essa perspectiva é a de que o raciocínio não se limita a ser uma mera dedução formal sobre um problema no mundo, mas é, ele mesmo, uma argumentação, uma intenção de agir (Perelman, 2009). Ou seja, a linguagem se configura enquanto forma de agir sobre os outros homens, um agir comunicativo (Habermas) por meio do *logos*, seu gesto básico sendo a comunicação por meio de argumentos. Esse pressuposto estabelece uma revolução no princípio básico da linguagem e desvirtua o sentido da representação em si para a pragmática da argumentação: a linguagem desponta não como estrutura, mas como ferramenta de agentes que a constroem constantemente. O sentido resulta de enunciados considerados inteligíveis, válidos, verossímeis, e assim a compreensibilidade é resultado de um acordo em um ambiente previamente consensual, o que implica que nesse ambiente os enunciados se reportam a si mesmos e a enunciados anteriores (Anscombre, 1995).

22 Um panorama da renovação da retórica no século XX pode ser encontrado em Meyer (1999, p. 247-287).

Nessa mesma direção, mas com outras palavras, Barthes (1970, p. 72-73) afirmou que "le signe est une fracture que ne s'ouvre jamais que sur le visage d'un autre signe". Assim, a remissão que o signo produz não se dirige para um objeto no mundo, mas para uma categoria de discurso previamente construída, a qual por sua vez segue o mesmo processo. Isso se aproxima do que Peirce chamou de cadeia semiótica, porém o que importa aqui é que todo esse terreno é movente, temporário, contextual. O sentido emerge a partir do diálogo de categorias que se encontram em uma intertextualidade contínua, categorias que, por sua vez, surgem a partir de discursos que vêm sendo construídos a partir de enunciados que se reportam uns aos outros desde sempre. Esse processo conduz a uma concepção de sentido como consequência de uma compreensibilidade que não surge da referencialidade direta do signo, relação por demais fixa para o dinamismo da vida e diversidade das formas de vida, mas sim de uma referência que é externa ao enunciado. Anscombre (1995, p. 33) afirma que "o nó semântico profundo dos enunciados não consiste na mera doação de uma referência ao mundo, mas nas relações que este enunciado estabelece entre os discursos que o precedem e o sucedem".

A meu ver essas ideias provocam um largo deslocamento na questão da semântica. Ou seja, resumindo essa teoria: a argumentação não se coloca apenas "dentro" das possibilidades do discurso, sendo uma das potencialidades linguísticas que pode ou não ser posta em prática, mas sim no nível mais fundo da linguagem ela mesma, pois para esses autores a linguagem não tem como objetivo principal a representação do mundo, mas a argumentação (Anscombre; Ducrot, 1983; Ducrot, 1972). Nessa filosofia da linguagem, em que semântica e pragmática são integradas, o sentido profundo de um enunciado não é separável de seu contexto, ele não é determinável a partir de sua forma de superfície, mas de seu valor semântico profundo (Wittgenstein certamente exerce uma forte influência aqui). Nesse seu caráter dinâmico, esse sentido profundo de um enunciado é construído por estratégias discursivas que ele dispõe e coloca em jogo na situação comunicativa.

Essa nova perspectiva retórica é de alto interesse para pensar a música, que sem dúvida possui o atributo de se dar em performances expressivo-comunicativas. Claro, tomo como fundamento a ideia da música

como discurso constituído por enunciados musicais. A partir disso, de fato, a dimensão retórica da linguagem musical tem uma grande vantagem na investigação da significação musical, pois pressupõe um vínculo inquebrável entre éthos, *pathos* e *logos*, dessa forma possibilitando uma visão unificada do complexo comunicativo que emerge na performance musical entre os produtores de discurso musical (compositores e intérpretes), a comunidade de ouvintes e a linguagem musical ela mesma. As novas teorias da argumentação podem enriquecer muito a musicologia analítica, principalmente a partir da noção de enunciado musical como unidade mais pragmática do que estrutural. Isso certamente traz um fundamento enriquecedor para o sentido amplo em que se imbricam segmentação formal, significado musical e a retroalimentação entre estrutura e expressão na performance. Discutirei a seguir o acima referido problema que deriva da noção de tópica que vem sendo utilizada na musicologia e a de figura conforme o Grupo μ, problema para o qual a ideia de retoricidade se apresenta como saída.

A DIFERENÇA ENTRE TÓPICA E FIGURA, CRUZANDO ALGUNS CONCEITOS

O pensamento do Grupo μ até recentemente quase não influenciou a musicologia europeia, que se manteve interessada na releitura dos tratados barrocos e na tipologia das figuras do *Affektenlehre*. Bartoli tem empregado com sucesso alguns dos conceitos do Grupo μ em suas análises (Bartoli, 2005a; 2005b), embora a oposição entre tópica e figura não tenha ali surgido.

A palavra "tópica" vem do grego *topos* (lugar), indicando um estereótipo lógico-discursivo (Aquien; Molinié, 1999, p. 223-224). Na argumentação retórica, os *topoï* são lugares fundamentais do discurso pois representam certas ideias gerais às quais se pode reportar visto que são previamente compreendidas por uma dada comunidade de linguagem, e muitas vezes fazem parte das premissas que se aplicam a todos os gêneros de discurso. Na música, a ideia de tópica tem sido empregada basicamente como símbolo cujos traços icônicos e indexicais são governados por convenção

(Monelle, 2000, p. 17). Esse caráter deriva dos gestos convencionais e dos gêneros familiares a uma comunidade que se situa na base da ação afetiva das tópicas.

Esse campo onde as tópicas vivem, por assim dizer, onde elas se concatenam, onde se dispõe uma após a outra, pode ser chamado de cadeia isotópica. O conceito de isotopia, largamente empregado pelo Grupo μ, vem da necessidade de redundância das categorias morfológicas do discurso para que ele possa ser mais eficaz (Greimas, 1966, p. 69). Isotopia é uma cadeia semântica marcada por um sistema de redundâncias, um conjunto redundante de categorias semânticas que torna possível a leitura narrativa. Não pode haver ambiguidades na isotopia, que é o processo semântico no qual o contexto se cria, no qual os elementos se sucedem em dependência do elemento anterior. É na isotopia que um elemento projeta uma certa expectativa à frente de si, que pode ser preenchida ou desapontada.[23]

Podemos pensar a isotopia como a faixa de concatenação de *topoï* pertinentes em um enunciado, ali se relacionando entre si enquanto *isotopos*. As tópicas são, portanto, os sedimentos da isotopia. Elas são seus elementos formadores, e a isotopia é o campo das tópicas. A figura retórica na verdade é o que provoca uma ruptura na cadeia isotópica. Ela lhe é impertinente, ela surpreende por sua alotopia e assim provoca um processo de interpretação.

Alotopia é, portanto, a ruptura da isotopia. Ela é um modo de construção inerente a toda narrativa, visto que o elemento alotópico marca a aparição de um elemento novo que, por sua vez, recalibra a isotopia que dali segue adiante. O elemento alotópico é aquele que provoca o distanciamento perceptivo da isotopia; a figura é exatamente isso para o Grupo μ. Dessa forma, nessa concepção, figura é algo completamente diferente de lugar, ou seja, de tópica e, portanto, seria incorreto dizer que tópicas são figuras.

Segundo essa concepção, as tópicas na verdade não são figuras musicais, mas sim os tijolos que formam a cadeia isotópica, base sobre a qual se dá a produção de sentido convencional, o chão dos lugares comuns.

23 A flecha para a frente de Meyer (1973) em seu sistema analítico baseado na implicação e realização não é nada mais do que o processo isotópico e a espera que sua ruptura engendra.

Os ouvintes recebem a isotopia sem surpresas, eles absorvem as tópicas em sua plenitude expressiva e, assim, o tecido musical é tomado como pertinente, próprio, adequado, correto. Na verdade, é aí que as tópicas entram em ação e, nesse sentido, pode-se dizer que sua efetividade ocorre ao menos em parte de forma inconsciente ou, pelo menos, fracamente lógico-racional. Ou seja, o ouvinte não ouve uma sinfonia clássica e decodifica "ah, isto é uma tópica pastoral, logo eu absorvo todos os significados inerentes a este gênero". Essa cadeia semântica, a isotopia onde certas estruturas musicais adquirem retoricidade e se tornam tópicas, o trespassa sem surpresa, visto que é composta de lugares comuns. Já a "figuralidade" tem como condição a saliência de um elemento que rompe com essa redundância isotópica por meio da alotopia: o ouvinte franze o cenho, algo o surpreende, a figura engendra necessariamente uma estrutura saliente.

Ocorre que essa saliência bem pode ter diferentes graus, diversos níveis de figuralidade e a alotopia pode ser maior ou menor. Esse fator de figuralidade é a retoricidade, que é o mesmo fator que está na constituição da tópica. Retoricidade é, portanto, a qualidade retórica do discurso e seu grau de intensidade argumentativa. Pode-se dizer que o maior ou menor grau de retoricidade musical é proporcional ao maior ou menor grau de adesão que se pretende causar no ouvinte. Assim, a retoricidade na música pode ser entendida como a densidade de conteúdo retórico que se apresenta em um trecho, em uma obra, ou mesmo em todo um repertório musical. Dessa forma, e aqui assumindo as ideias acima expostas acerca da teoria da argumentação de que a retórica é uma instância constitutiva da linguagem, entendo que a retoricidade é uma qualidade fundamental da música. Em menor ou maior grau, em qualquer repertório musical, se encontram, certamente não o tempo todo, mas em vários momentos, estruturas convencionais compartilhadas que são empregadas com um intuito de causar um determinado efeito no ouvinte. O estudo da retoricidade envolve a identificação de tópicas musicais, unidades que compõem o campo com grau baixo de retoricidade, da isotopia (a rede semântica de base), bem como das figuras, que têm elevada retoricidade e, desse modo, rompem essa cadeia.

Assumo aqui que uma tópica pode ser usada de forma tal a criar alotopia, ou seja, ela pode se tornar uma figura. Vejamos como isso pode ocorrer. Uma tópica bem constituída e bem pertinente ao texto musical,

como vimos, sedimenta a cadeia isotópica e não provoca surpresa nem distanciamento no ouvinte. Ela pode ser isolada e interpretada por um analista, que é um sujeito que está em condições (ao menos deveria estar) de interromper o fluxo musical, tendo em mãos a partitura e/ou gravação, e relacionar estruturas musicais, gestos expressivos e conhecimentos histórico-culturais. Entretanto, o produtor do discurso musical (na música escrita, na maioria das vezes sendo o compositor) pode alterar o grau de retoricidade dessa tópica, por exemplo, mudando sua posição no discurso e a colocando em uma sequência inesperada, aumentando assim sua retoricidade. Pode-se, portanto, fazer o lugar se tornar figura em diferentes graus. A tópica, que é algo esperado e aceito sem pensar no plano da isotopia, pode ser alterada ou deslocada, causando distanciamento ou saliência em relação à cadeia isotópica. A meu ver, Haydn foi um mestre da retoricidade, utilizando de forma variada os lugares comuns da música clássica e, sutilmente, jogando com o grau de expectativa atendidas e surpresas nos ouvintes e, ainda, com muito humor.

CONCLUSÃO

O estudo da retoricidade, das tópicas e da isotopia requer ou pressupõe um contexto sócio-histórico-cultural ao qual o musicólogo deve "aderir", para usar aqui um termo da retórica. Nesse contexto, se imagina o consenso quanto à propriedade de certas estruturas musicais compartilhadas. Aqui estamos na base daquilo que tenho chamado de musicalidade (Piedade, 2005; 2011). É interessante lembrar que a investigação da retoricidade na música evidentemente requer conhecimentos técnicos analítico-musicais, mas não se trata de algo de natureza formal. Pelo contrário, tem um forte viés analítico histórico, interpretativo-hermenêutico e mesmo antropológico. Entretanto, a sequência de tópicas, que constitui a camada de retoricidade, pode ser colocada em paralelo com o plano estrutural-formal, como fez por exemplo Agawu (1991) no caso das tópicas, o que fornece ao leitor uma interpretação analítica bastante completa, reunindo de forma ideal estruturas musicais e semanticidade.

Ainda assim, a abordagem envolvendo tópicas e figuras musicais está sujeita a críticas e reprovações do ponto de vista do olhar formalista modernista por conter elementos que se originam na subjetividade. Embora se possa achar que essa crítica é pertinente, é bom admitir que o esforço analítico que não se aventura pela semiótica ou retórica, enfim, que se priva da abordagem do significado musical muitas vezes se crendo mais fiável porque se restringe ao essencial, frequentemente descamba em um formalismo complexo de tal forma que acaba levando a parte nenhuma. Como Guck (1998), penso que uma análise musical só tem a ganhar quando sua narrativa é menos subliminar e há mais explicitação dos fatores subjetivos, inerentes a qualquer discurso. De fato, se os analistas continuarem insistindo no modelo positivista e cientificista, o campo da análise musical perderá sua identidade nesse emaranhado de perspectivas críticas mais amplas, como sentencia Samson (2001). Todas as investigações musicológicas têm seu grau de interesse, principalmente se coadunadas umas às outras. A musicologia analítica com viés retórico busca na partitura e na performance alguns elementos mediadores do discurso musical que desencadeiam ou favorecem o grau de retoricidade. Dessa forma, pensar a retoricidade na música areja o formalismo que, embora necessário, é igualmente limitado quando solitário.

REFERÊNCIAS

AGAWU, V. K. **Playing with signs**: a semiotic interpretation of classic music. Princeton: Princeton University Press, 1991.

AQUIEN, Michèle ; MOLINIÉ, Georges. **Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique**. Paris: Librairie Générale Française, 1999.

ANSCOMBRE, Jean-Claude. De l'argumentation aux topoï. *In*: ANSCOMBRE, Jean-Claude (Ed.). **Théorie des Topoï**. Paris: Éditions Kimé, 1995. p. 11-47.

ANSCOMBRE, Jean-Claude; DUCROT, Osvald. **L'Argumentation dans la langue**. Bruxelas: Mardaga, 1983.

BARTHES, Roland. **L'Empire des Signes**. Génève: Skira, 1970.

BARTHES. Rhétorique de l'image. **Communications**, v. 4, p. 40-51, 1964.

BARTOLI, Jean-Pierre. Rhétorique Musicale. **Musurgia**, v. 12, n. 1-2, 2005a.

BARTOLI, Jean-Pierre. Le refrain final du Quatuor op. 33 no 2 de Joseph Haydn: une analyse rhétorique à partir du modèle du Groupe *µ*. **Musurgia**, v. 12, n. 1-2, 2005b.

DUBOIS, J. *et al*. **Rhétorique Générale**. Paris: Librairie Larousse, 1970.

DUCROT, Osvald. **Dire et ne pas dire**. Paris: Hermann, 1972.

GREIMAS, A.-J. **Sémantique Structurale**. Paris: Larousse, 1966.

GUCK, Marion A. Analytical Fictions. **Music/Ideology**: resisting the aesthetic. Amsterdam, p. 157- 172, 1998.

HATTEN, R. S. **Interpreting musical gestures, topics, and tropes**: Mozart, Beethoven, Schubert. Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

MEYER, L. B. **Explaining Music**: essays and explorations. Los Angeles: University of California Press, 1973.

MEYER, Michel. **Histoire de la Rhétorique des Grecs à nos jours**. Paris: Librairie Générale Française, 1999.

MONELLE, Raymond. **The sense of music**: semiotic essays. Princeton: Princeton University Press, 2000.

PERELMAN, Chaïm. **L'Empire Rhétorique**: rhétorique et argumentation. Paris: J. Vrin, 2009.

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYBECA, L. **La Nouvelle Rhétorique**. Traité de l'Argumentation. Paris: P. U. F., 1958.

PIEDADE, Acácio. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. **Opus**, v. 11, p.113-123, 2005.

PIEDADE, Acácio. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. 11, 2007.

PIEDADE, A. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 23, p. 103-112, 2011.

RATNER, L. G. **Classic music**: Expression, form, and style. New York: Schirmer Books, 1981.

REBOUL, Olivier. **Introduction à la Rhétorique**. Paris: P. U. F, 1991.

SAMSON, Jim. Analysis in Context. *In*: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Ed.). **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 2001. p. 35-54.

SISMAN, E. R. **Mozart**: The "Jupiter" Symphony, no. 41 in C major, K. 551. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

4

TÓPICAS EM VILLA-LOBOS:

O EXCESSO BRUTO E PURO

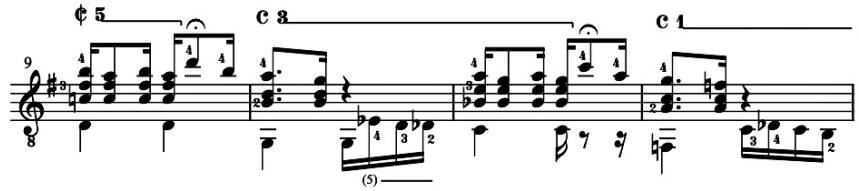
DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-148-2.4

Analisar a música de Heitor Villa-Lobos continua sendo uma tarefa difícil. Talvez seja por seu caráter independente, já que se sabe que, já na primeira década do séc. XX, Villa-Lobos estava trabalhando em uma linha que seria similar àquela preconizada pelo modernismo musical de 22 e pelo pensamento de Mário de Andrade (Luper, 1965). Ou talvez seja porque sua música é profundamente imbricada em termos semióticos, densamente povoada por registros da cultura. De fato, o próprio Villa-Lobos fez declarações nas quais se coloca como um compositor que pinta impressões, paisagens, emoções, sua música sendo um veículo para a expressão de fenômenos "exteriores à obra" (Wisnik, 1977, p. 37-8). Seguindo essa via, a análise musical da obra de Villa-Lobos pode procurar dotar-se de formas de se reportar a esse nível que transborda em sua música. Acredito que aquilo que vem sendo chamado de "teoria das tópicas" pode contribuir para esse esforço. Pretendo aqui trazer uma brevíssima descrição dessa teoria e fazer um mapeamento preliminar de universos de tópicas em Villa-Lobos.

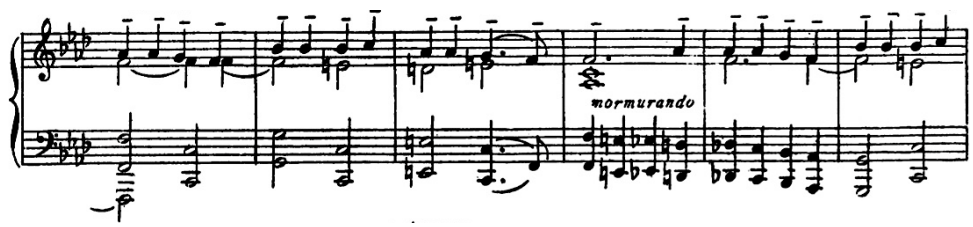
Tópicas são figuras retóricas na música, e entendê-las implica em tomar a música como discurso e assumir o interesse comunicativo do compositor. Determinadas figurações são empregadas na narrativa musical com o objetivo de serem compreendidas, caso contrário há um fracasso comunicativo que equivale à inexpressão. Venho pesquisando um conjunto de tópicas musicais que entendo constituir um aspecto importante do universo da música brasileira, constituintes, portanto, da musicalidade brasileira, que flutuam acima da divisão popular/erudito (ver Piedade, 2005; 2007). Tópicas são figurações musicais forjadas no seio da cultura, construídas por meio de complexos processos históricos e culturais de natureza transrregional e transnacional. Mais do que clichês ou maneirismos, as tópicas são elementos estruturais (motivos, variações, texturas, ornamentos etc.) que portam significados e que constituem o texto musical. Se, muitas vezes, aparecem ali de forma saliente, em outros momentos parecem agir em camadas mais sutis. No caso de Villa-Lobos, assim como em Camargo Guarnieri (Piedade; Bencke, 2009), o universo musical do Brasil antigo das modinhas e serestas está muito presente. Trata-se aqui de constituir o imaginário, (re)criar o mito de origem segundo o qual o autêntico, o puro, a verdadeira musicalidade brasileira se perdeu nas sombras do passado e pode ser reavivada por meio

de figurações específicas. Chamo este conjunto de tópicas de "época-de--ouro". No exemplo abaixo, retirado do *Chôro Nr. 1* para violão, nota-se a presença de três tópicas época-de-ouro (Fig. 1).

Figura 1: Chôro Nr. 1, cc. 9-12

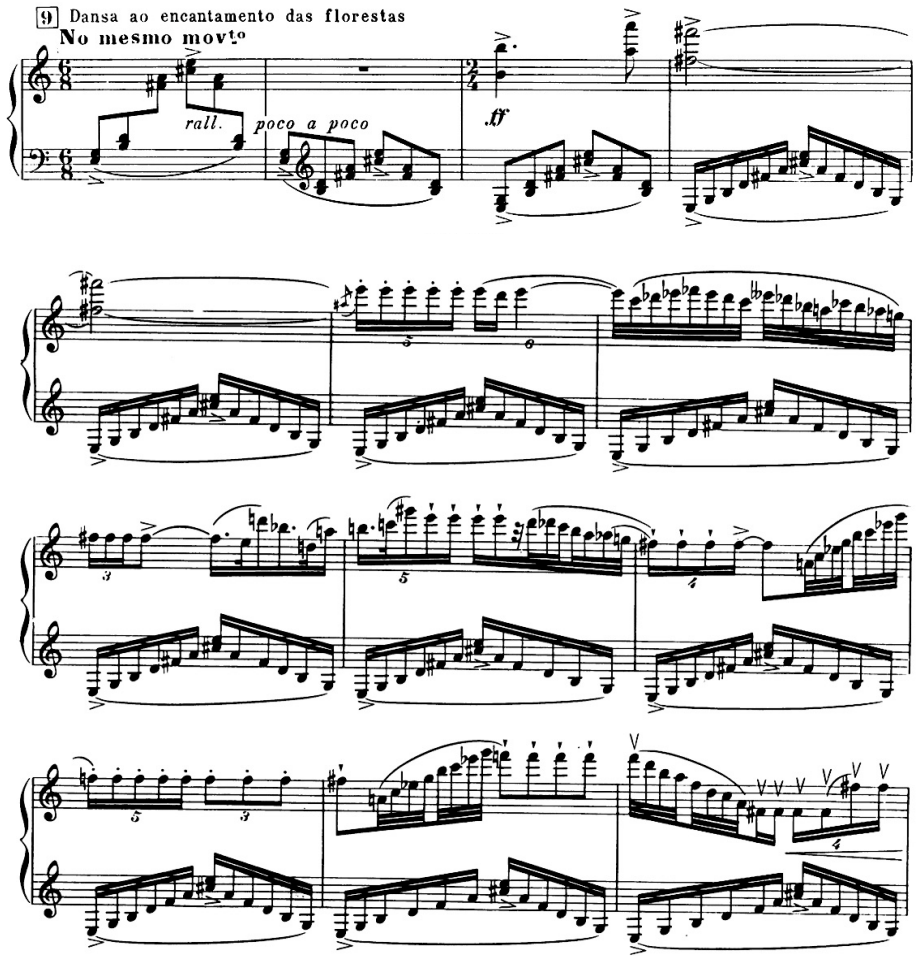


A fermata do c. 9 é uma emulação do lirismo *rubato* no canto, muito empregado em serestas, normalmente ocorrendo um *glissando* descendente após a nota alta retida; nos segundos tempos dos cc. 10 e 11 há o claro o uso do bordão como "baixaria de choro"; outro elemento mais sutil é o uso de apojaturas na melodia nos primeiros tempos dos cc. 10 e 12. Tópicas época-de-ouro são abundantes em Villa-Lobos, como por exemplo nas frases descendentes em grau conjunto na região grave que servem de conectores entre segmentos temáticos. Tais conectores remetem sempre ao mencionado bordão do violão de sete cordas no choro, em que essas frases de curva descendente e grau conjunto (ainda que comecem com curva ascendente ou salto) também servem de conectores entre partes dos temas. Ocorre que Villa-Lobos utiliza esse recurso muitas vezes de forma transformada, frequentemente utilizando quiálteras, porém mantendo a tópica, costurando na obra uma reminiscência chorística, como no exemplo abaixo (Fig. 2):

Figura 2: Bachianas Nr. 4, Ária, cc. 7-12

Aqui o tema francamente nordestino, constituindo uma tópica nordestina, é costurado nos cc. 10-11 pela linha descendente de baixo, uma tópica época-de-ouro. O uso de duas ou mais remissões retóricas simultâneas que apontam para o encaixe de mundos de significados diversos, causando uma espécie de profusão criativa, constitui um elemento central da complexidade da linguagem de Villa-Lobos, que inclusive deve ter ajudado na construção de sua imagem como homem de talento e criatividade quase incontroláveis. Nas palavras de Francisco Mignone (1969, p. 83), uma "besta com B maiúsculo, o elemento da irracionalidade irrompente, vulcânica [...] uma força magnífica [...] das cavernas da irracionalidade". Villa-Lobos traz, por vezes de fato, um excesso, um excedente de significado, um contraponto de tópicas diferentes.

Essa característica é marcada pela presença retórica do mundo da floresta tropical, a floresta amazônica. Sua diversidade constitui um universo que perpassa por várias tópicas, como tópicas selvagens (não me refiro a povos indígenas, mas ao aspecto selvagem da natureza), que tratam da brutalidade dos fenômenos naturais e tópicas animais, que retratam tipicamente pássaros habitantes da floresta, como o uirapuru, geralmente utilizando princípios de iconicidade.

Outro exemplo das tópicas de floresta tropical é sua enunciação como lugar da teofania, em que deuses, demônios ou espíritos da natureza habitam e têm sua voz musical. Um exemplo dessa tópica está, por exemplo, na *Suíte Amazonas*. Nessa peça, as seções contêm títulos que criam um roteiro para a interpretação: Contemplação do Amazonas, Ciúmes do Deus dos Ventos, O Espelho da Jovem Índia etc. Se na versão orquestral salta ao olhar analítico o jogo de texturas (Nascimento; Guigue, 2005), na versão para piano as tópicas de floresta tropical aparecem transparentes:

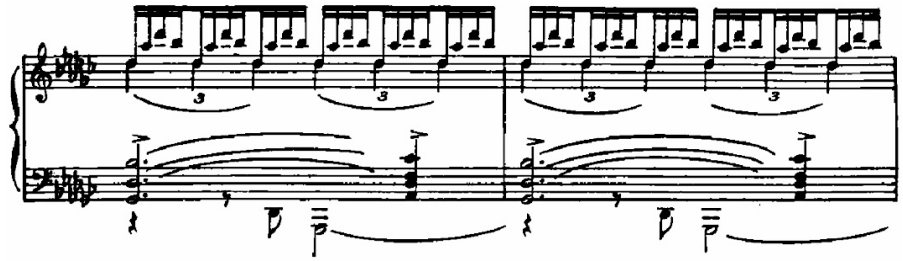
Figura 3: Seção 9 de Amazonas (versão para piano)

Em toda essa seção há uma polirritmia entre o firme *ostinato* da mão esquerda e a melodia da mão direita que, pelo uso de modulações rítmicas, expressa uma liberdade notável, a independência da voz de um ente da Floresta. Essa é uma tópica de floresta tropical que é igualmente tópica animal, pois se trata da voz de um pássaro ou de um espírito. Nas cosmologias indígenas, alguns animais são muitas vezes considerados perigosos espíritos que vestem uma "roupa" de bicho. Essa roupa pode ser musical, um canto de pássaro mágico que paira sobre o ritmo brutal de uma tópica selvagem (caracteristicamente apresentada em forma *ostinato*, como na Sagração ou em várias obras de Bartók).

A natureza e o homem, no imaginário ocidental, são polos distintos. A separação natureza/cultura é objeto de sofisticadas filosofias, como a de Lévi-Strauss (1962). O mundo da retórica musical expressa essa cisão de várias formas, uma delas sendo a diferenciação entre tópicas de floresta tropical e tópicas indígenas na música de Villa-Lobos. O mundo indígena trazido pelas obras de Villa-Lobos é herdeiro do índio romantizado do *Il Guarany*, o "nobre selvagem" habitante das matas profundas, absolutamente coerente com pressupostos da modernidade, mas ao mesmo tempo relacionado com os modernistas do antropofagismo de 22 e com esforços semelhantes em outros compositores latino-americanos (Béhague, 2006). Ou seja, permeia aqui a ideologia do índio descoberto em sua dignidade como cidadão da Nação, etapa do esforço rondoniano para o avanço modernizador positivista do Estado Brasileiro pelos cantos selvagens de seu território. Ao mesmo tempo, o índio é o mito anárquico do Brasil para o modernismo de 22, o Macunaíma. Uma contradição? Esse índio duplo é aquele evocado nas obras de Villa-Lobos. E mais, ele mesmo é figurado com tal, índio branco, compositor selvagem, aos olhos do palco europeu (Chic, 1987).

De fato, as tópicas indígenas em Villa-Lobos merecem um estudo aprofundado. Já nos 3 Cantos Indígenas, Villa-Lobos utilizou melodias indígenas transcritas pelo viajante Jean de Léry em 1578 e citadas na *Encyclopédie Universelle* de Diderot em 1751; temos aqui uma construção da musicalidade indígena filtrada em música do nobre selvagem, um fato cultural complexo (Gorge, 2000). Veja-se também o caso das *Três Danças Características (africanas e indígenas)*, em que Villa-Lobos emprega um tema que supostamente colheu entre os índios Caripuna do Mato Grosso (Wright, 1992, p. 10-13). A questão é antropologicamente importante, pois se trata da representação do Outro através do que se chamou de "estética primitivista", criando artisticamente a dualidade moderno-civilizado e primitivo-selvagem, e expressando o mal-estar da civilização pela perda de vínculo com o mundo natural. O ponto central dessas tópicas é a criação da alteridade como espelho do paraíso perdido (ver Gorge, 2008).

Como em Camargo Guarnieri (Piedade; Bencke, 2009), as tópicas caipiras são muito frequentes em Villa-Lobos, na melodia do trenzinho caipira, ou nos acordes de viola no *Plantio do Caboclo* (Fig. 5):

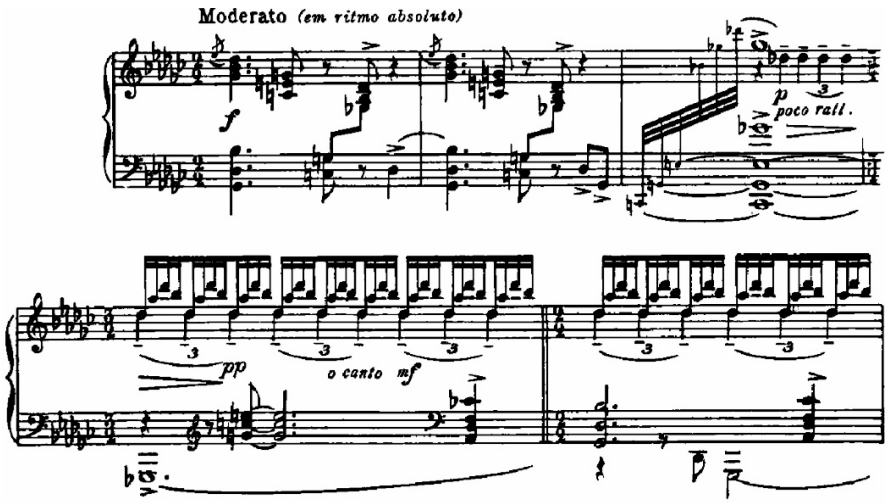
Figura 4: do Ciclo Brasileiro, Plantio do Caboclo, cc. 10-11



As tríades abertas da mão esquerda, na região típica do violão, evocam um ponteado lento caipira, inclusive em termos harmônicos (V7-I). Em termos rítmicos temos uma toada caipira. O universo sertanejo é habitado por esse luminoso *ostinato* que de mão direita na região aguda, evocando talvez gorjeios de mil pássaros que trazem uma paz celeste ao cenário quase portinariano do caipira na lida na terra.

Ainda nessa peça, gostaria de chamar a atenção para certas curiosas introduções, que muitas vezes apresentam um estilo mais dissonante, "moderno", entenda-se europeu. É como se o Villa-Lobos internacional, universal, europeu, abrisse a cena para o Brasil profundo musical. Nessa mesma peça, pode-se ter um exemplo (Fig. 6):

Figura 5: do Ciclo Brasileiro, Plantio do Caboclo, cc. 1-5



Basta tocar estes três primeiros compassos para perceber que se trata de uma tópica impressionista, inclusive pela oposição tonal das tríades a uma distância de trítono (Sol bemol/Dó), quase uma citação de Debussy. E no quarto compasso, quando o *ostinato* que vai brilhar por toda a peça tem início, uma tríade de Dó maior ainda resiste, mas o impressionismo se dissipa e o quadro caipira toma conta da cena completamente, domesticando o Villa europeu. Algo parecido pode ser encontrado na Ária das Bachianas n. 4.

Como conclusão deste breve artigo, afirmo que seria necessário muito mais espaço para explorar os universos de tópicas em Villa-Lobos, aqui lançadas como em um mapeamento preliminar. Vimos algumas tópicas: época-de-ouro, nordestinas, selvagens, de floresta tropical, indígenas, caipiras, impressionistas, mas isso não esgota o universo excessivo de Villa-Lobos, que também abrange tópicas brejeiro, entre outras. Creio que a excessividade semântica é um traço da linguagem musical de Villa-Lobos. Ele mesmo era um artista múltiplo em vários sentidos: meteórico, "vulcânico", político, mesclando o vasto talento natural e a bruteza de um gênio dos trópicos, sendo simultaneamente bruto e puro.

REFERÊNCIAS

BÉHAGUE, Claude. Art Music Studies Indianism in Latin American Art-Music Composition of the 1920s to 1940s: Case Studies from Mexico, Peru, and Brazil. **Latin American Music Review**, v. 27, n. 1, p. 28-37, 2006.

CHIC, Ana Stella. **Villa-Lobos: Souvenirs de l' Indian Blanc**. Paris: Actes du Sud, 1987.

GORGE, Emmanuel. **Le Primitivisme Musical: facteurs et génèse d' um paradigme estétique**. Paris: L'Harmattan, 2000.

GORGE, Emmanuel. **La Musique et l'Altérité**: miroirs d' um style. Paris: L'Harmattan, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **La Pensée Sauvage**. Paris: Plon, 1962.

LUPER, A. T. The Musical Thought of Mario de Andrade (1893-1945). **Anuario**, v. 1, University of Texas Press, p. 41-54, 1965.

MIGNONE, Francisco. Villa-Lobos na música sinfônica. *In*: VILLA-LOBOS, A. **Presença de Villa-Lobos**: 3º Volume. 1 ed., Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, 1969. p. 83-93.

NASCIMENTO, Darlan; GUIGUE, Didier. Timbres e texturas em Debussy e Villa-Lobos: um estudo analítico e comparativo de "La Mer" e "Amazonas". **Anais do XV Congresso da ANPPOM**, Rio de Janeiro, 2005.

PIEDADE, A. T. C.; BENKE, E. Tópicas em Camargo Guarnieri: uma análise da Sonatina Nr. 1. **Anais do XIX Congresso da ANPPOM**, Curitiba, 2009.

PIEDADE, A. T. C. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. **Opus**, v. 11, p. 113-123, 2005.

PIEDADE, A. T. C. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. 11, 2007.

WISNIK, José Miguel. **O Coro dos Contrários**: a música em torno da semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

WRIGHT, Simon. Villa-Lobos. **Oxford Studies of Composers**. Oxford: Oxford University Press, 1992.

5

Uma análise do prelúdio da *Bachianas Brasileiras n. 2* sob a perspectiva das tópicas, da retoricidade e da narratividade

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-148-2.5

INTRODUÇÃO

A música de Heitor Villa Lobos tem merecido nos últimos anos muitos olhares novos, que renovam as perspectivas musicológicas que se voltavam para a sua obra, trazendo à tona nichos de grande riqueza e valor musical que não tinham sido considerados anteriormente.[1] Ao mesmo tempo, a própria linguagem musical do compositor, que envolve elementos como idiomas nacionais/regionais, identidades múltiplas, presença indígena, modernismo, política, citações, densidade semiótica, controle de alturas, estruturas simétricas e estratégias composicionais muito originais, desafia e incita a abertura e a aplicação de novos e renovados métodos investigativos e teorias. É nesse impulso que a teoria das tópicas tem sido uma das perspectivas empregadas que a meu ver tem gerado interessantes consequências, tanto para a compreensão da musicalidade de Villa Lobos quanto para o próprio quadro teórico que se desenvolve na sua música. O presente capítulo emprega essa teoria, na esteira de trabalhos anteriores,[2] e se abre para três perspectivas: a retórica, com os conceitos de tópicas e de retoricidade, a da intertextualidade e a da teoria da narratividade. Com ajuda desse suporte teórico, pretendo comentar o prelúdio da *Bachianas Brasileiras n. 2* e fundamentar uma interpretação desta obra. Para começar, vou levantar alguns conceitos e questões teóricas com que venho trabalhando e que sustentam a análise, que virá na sequência, antecedida por uma breve contextualização da obra.

ALGUNS PONTOS TEÓRICOS

Vou comentar aqui alguns dos conceitos que venho utilizando e que julgo necessários para a análise da música brasileira em termos retóricos. Deve-se notar que sigo uma teorização da linha hermenêutica, um tanto desapegada do formalismo analítico. Me alinho com aqueles musicólogos

1 Por exemplo, Salles (2009)

2 Piedade (2013)

que não abrem mão da dimensão sociocultural-histórica e da semântica na música e que buscam promover seu diálogo e interação com o núcleo mais duro da análise musical. Se há uma nova trilha a seguir, ela deve estar nesse jogo entre estrutura e significado.[3]

Em primeiro lugar, destaco a ideia de musicalidade no sentido de um conjunto de elementos musicais e simbólicos profundamente interligados que constituem uma espécie de sistema sociomusical que orienta um mundo musical particular, que é produzido, reproduzido e compartilhado por uma determinada comunidade. A musicalidade, assim como a identidade, é um conceito contrastivo, ou seja, uma musicalidade se constitui apenas e na medida em que haja a oposição a uma outra. Assim, quando se falar sobre musicalidade brasileira em sentido mais amplo, o conceito se refere a essa identidade construída diante de outra grande categoria no âmbito das nações, como a musicalidade argentina ou a norte-americana. Esse mesmo aspecto de construção a partir de uma identidade contrastiva continua a se aplicar dentro da categoria de musicalidade nacional, porque existem vários estilos regionais diferentes que podem formar musicalidades individuais em contraste com outras regiões e estilos entre si e que, no entanto, se apaziguam e se encaixam na musicalidade nacional mais ampla.[4]

Tópicas musicais já têm sido definidas na literatura,[5] mas aqui estou divergindo um pouco de algumas definições anteriores pois procuro relacionar tópicas não a gêneros ou estilos, mas a musicalidades. Dessa forma, tópicas são aquelas estruturas convencionais e consensuais, lugares-comuns dos discursos musicais, que estão fundadas em uma musicalidade

3 A ideia de que o sentido musical resulta da interação entre estrutura e significado nem é tão nova assim se levarmos em conta a já antiga tradição da semiologia e semiótica musicais (Nattiez, 1975) e os estudos pioneiros de Meyer (1956). O que é relativamente novo é o caminho do estudo pelas tópicas e pela retoricidade, que mescla semiótica, análise, hermenêutica, recepção e retórica (Mckay, 2007; Kramer, 2011; entre outros).

4 A musicalidade funciona também como uma espécie de identidade musical e por isso um estudo do conceito antropológico de identidade pode ser útil (Oliveira, 2006). Nessa perspectiva, uma identidade se funda frente à alteridade; só faz sentido falar de algo "nosso" e me sentir unido a outros membros de meu grupo se "nós" estivermos diante de algo de um outro. É a alteridade que constitui a identidade. Esse mecanismo contrastivo funciona sempre em níveis múltiplos; no interior de uma musicalidade convergem outros grupos de identidade musical que a constituem ou que a atravessam diagonalmente. É o mundo da prática e das formas de vida que ditam a força e a persistência de uma musicalidade, pois a musicalidade é um terreno historicamente movente.

5 Ver Mirka (2014).

específica e ali mantêm certa estabilidade histórica, de maneira que possam ser reconhecidas por uma audiência e produzir novos significados. Fora de uma musicalidade em que é constituinte, portanto, uma tópica não tem o efeito que se espera, mesmo se empregada com intencionalidade. A musicalidade é formada pelos lugares-comuns que a habitam, e as tópicas funcionam de forma efetiva na musicalidade.

Quando tópicas aparecem dentro do repertório de onde elas se originaram, digamos, por exemplo, no caso da musicalidade brasileira, tópicas de samba em um samba, nesse caso elas normalmente não são salientes para seu público porque se comportam como constituintes do próprio gênero, aparecendo no lugar certo onde elas convencionalmente deveriam estar. Isso é a isotopia: o campo onde habitam as tópicas de baixa retoricidade. A isotopia é a característica que permite a aceitabilidade e a estabilidade do significado convencional em uma cadeia de ideias musicais. Quando, ao contrário, uma tópica aparece em momentos incomuns ou em diferentes repertórios, ela pode provocar um efeito de surpresa causado pela quebra da isotopia, produzindo assim na audiência a necessidade de uma reinterpretação desse elemento gerado pela alotopia, que é a ruptura da isotopia.

Dessa forma, elementos característicos de determinados gêneros e estilos, ou simples clichês que ali fazem parte do modelo básico de música, podem se cristalizar como tópicas utilizadas em diferentes repertórios, desde que coexista uma mesma musicalidade que permita sua compreensibilidade. Portanto, as tópicas que aparecem na cadeia isotópica têm baixa retoricidade, enquanto aquelas que quebram o eixo sintagmático desse campo, que é familiar e homogêneo, têm retoricidade mais alta e produzem remissões, provocando a geração de novos significados. Retoricidade, assim, concerne ao nível de efeito retórico que é pretendido pelo compositor e produzido na audiência. Tópicas de baixa retoricidade normalmente são naturalizadas e, em geral, não são nomeadas e nem percebidas conscientemente, uma vez que se sucedem sem qualquer surpresa, desencadeando uma sequência de eventos musicais que ocorre conforme a expectativa. Por isso, tópicas de baixa retoricidade são homólogas a simples elementos ou a características do gênero ou estilo que, potencialmente, podem ser utilizados como tópicas. Por exemplo, uma baixaria de choro, no choro, ou uma improvisação à maneira de Charlie Parker no momento do *chorus* em

um *standard* de *jazz*, ou uma cadência virtuosística no final de um concerto clássico para piano e orquestra, são elementos convencionais e esperados. Nada de novo, tudo no lugar, baixa retoricidade. Por outro lado, esses mesmos elementos transformados, deslocados, ou ainda empregados em outros textos musicais podem funcionar como tópicas. Esse seu uso lhes afere uma elevada retoricidade e quebra uma expectativa, provoca uma ressignificação, enfim, produz um deslocamento na cadeia isotópica.[6]

É importante notar que tópicas são "pedaços" de gêneros, de estilos ou de gestos musicais concernentes a uma musicalidade, estruturas que são selecionadas e recolocadas em um novo plano, portanto funcionando como textos dentro de textos, ou seja, aquilo que se chamou de intertexto.[7] Dessa forma, a utilização de tópicas se dá como fenômeno retórico pertinente ao âmbito de uma intertextualidade estendida, pois não se trata apenas de citação ou alusão a um texto em outro, mas da constituição mesmo do texto musical que é nuançado pela retoricidade.

Por fim, toda essa reunião de tópicas e de outros intertextos em uma obra musical pode ser apreciada pelo viés de uma teoria da narratividade,[8] ou seja, uma audição que pressupõe que todo este aparato retórico esteja a serviço de um roteiro de significados musicais que pode ser entendidos no tempo como uma narrativa.

Resumindo essa perspectiva geral, ela parte de certa musicalidade em questão, referente à obra que é colocada para análise, e trata de levantar os elementos formais que decorrem de sua segmentação em motivos e frases, sua dimensão harmônica, texturas, etc. Por meio da escuta e da investigação do contexto sociocultural, pode-se estabelecer alguns desses pilares e interpretá-los, conforme sua retoricidade e intertextualidade, como tópicas, citações ou alusões, para em seguida elevar o escopo analítico e buscar recompor uma possível estratégia narrativa na obra. O trabalho

6 Para mais detalhes sobre os conceitos de isotopia, alotopia e retoricidade ver Piedade (2012).

7 Intertexto é essa estrutura musical que viaja de uma obra a outra, ecoando um arquitexto original (Genette, 1982). Klein (2007) faz um estudo interessante sobre a intertextualidade na música de concerto, porém a questão não é tratada em termos de retórica ou de tópicas.

8 Almén (2008); Klein e Reyland (2013)

é de natureza hermenêutica[9] e, portanto, depende de um bom balanço intersubjetivo e de convincente fundamentação histórico-cultural. A análise que segue tentou seguir essas diretrizes. Antes disso, apresento uma breve revisão de algumas das tópicas com que venho trabalhando nesse repertório.

TÓPICAS NA MÚSICA NACIONALISTA BRASILEIRA

Para o repertório em foco, a música de concerto da escola nacionalista brasileira, proponho alguns conjuntos de tópicas que julgo relevantes. Esses conjuntos funcionam como fontes de uma musicalidade entendida como brasileira, conforme ela foi construída a partir do modernismo na capital do país e em toda a Região Sudeste, e serviram como materiais musical-simbólicos para os compositores criarem uma música nacional, plena de remissões a musicalidades interiores e constituintes de uma virtual brasilidade musical como idealizada na época, lembrando que essa musicalidade nacional pressupunha uma alteridade em relação a outras musicalidades eleitas para o diálogo, efetivamente neste caso a europeia, particularmente da tradição francesa. Esses conjuntos de tópicas são principalmente os seguintes: brejeiro, época de ouro, caipira, nordestino, afro-brasileiro, indígena e sons da floresta. No presente trabalho vou tratar somente das tópicas brejeiro, época de ouro e caipira, que são as que aparecem na obra a ser analisada.

A tópica brejeiro provém da evocação de um estilo e tem uma natureza técnica, relacionada a certas transformações específicas na estrutura musical. Com espírito de jogo, destreza e engano, o brejeiro subverte alguns parâmetros, em geral tendo repercussão na dimensão rítmica. Deslocamentos rítmicos, deslizes melódicos, tudo em favor de um gesto de malícia e provocação. Trata-se de um estilo, um modo de tocar, que pretende flagrar um certo jeito brasileiro de contornar e esquivar, coerente com a figura do malandro e com a dança da capoeira. O brejeiro no *Canto*

9 Kramer (2011)

do Capadócio está nos glissandos e nos maneirismos do saxofone e do trombone. O próprio título do prelúdio aponta essa característica: o *Canto do Capadócio* aparece na partitura (Edições Ricordi) traduzido em outras línguas como "canto do camponês", porém a palavra "capadócio" era usada na primeira metade do século XX no sentido de "malandro". Por isso, podemos imaginar que o referido canto seja a melodia cheia de glissandos da primeira seção da obra, como veremos abaixo.

A tópica *época de ouro é constituída por figurações musicais que evocam o Brasil antigo, anterior ao século XX*, envolvendo, portanto, um *páthos* nostálgico. Em geral, trata-se de elementos como curvas melódicas cheias de ornamentações, apojaturas, grupetos, saltos expressivos ao estilo lírico, diminuendos e suspensões e características de melodias de *gêneros como choro, modinha, seresta e valsa. Todos e*sses elementos se mesclam no texto musical para recriar um Brasil profundo do passado, principalmente o Brasil urbano, que parece esconder uma musicalidade "mítica" que se perdeu no tempo antigo, mas que sempre retorna à tona com essa tópica. No prelúdio em análise, os diversos zigue-zagues e apojaturas presentes na seção A evocam esse espírito. O próprio som do saxofone produz um efeito interessante nesse sentido, pois traz um gosto de choro para essas harmonias iniciais.

O universo caipira apresenta a musicalidade do interior na Região Sudeste do Brasil, com suas danças típicas, suas formações, como a dupla caipira, e seus instrumentos, como a viola caipira. Assim como a tópica época de ouro, ao remeter ao passado a tópica caipira carrega significados importantes em relação ao modo como os brasileiros imaginam o Brasil antigo, evocando uma "autenticidade" que está enraizada e preservada no interior do país. A figura do caipira, que de início tinha a conotação de gente atrasada, ignorante, subdesenvolvida, acabou sendo ressignificada por intelectuais e artistas marcados pelo modernismo e herderianismo e ressurgiu como personalidade que guarda importantes traços da brasilidade, intocados pela civilização moderna. Villa-Lobos lança mão desse universo caipira em diversas de suas obras. Um exemplo famoso está na própria *Bachianas Brasileiras n. 2*, 4º Movimento, o "Trenzinho do Caipira". Em toda a segunda seção do *Canto do Capadócio* há tópicas desse grupo. Assim sendo, vamos à obra.

BACHIANAS BRASILEIRAS N. 2

Bachianas Brasileiras é um ciclo de nove composições para diferentes formações, composto entre 1930 e 1945, período no qual Villa-Lobos retornou da França e se engajou na agenda política do governo Vargas. Um grande conjunto de tópicas foi largamente utilizado pelo compositor nessa sua fase neoclássica e nacionalista. Por exemplo, o estilo culto na citação da linguagem de J. S. Bach, que não está presente em todas as obras do ciclo, como nessa, cujo prelúdio examinaremos.

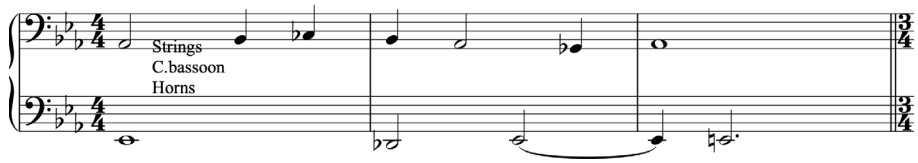
A *Bachianas Brasileiras n. 2* foi escrita para orquestra em 1930 e tem quatro movimentos, sendo o já referido quarto movimento o mais conhecido e executado no Brasil. São eles: I – *Prelúdio: Canto do Capadócio*; II – *Aria: Canto da Nossa Terra* ; III – *Dança: Lembrança do Sertão;* IV – *Toccata: Trenzinho do Caipira*. Pode-se apreender pelos subtítulos que a temática é centrada na questão do interior, e de fato os outros movimentos contêm tópicas caipiras e pastorais. O "capadócio" do primeiro movimento chama a atenção por essa especificidade do termo, muitas vezes pejorativo, que aponta para o trapaceiro, o malandro.

A forma geral do prelúdio é um A-B-A, e as seções seguem a seguinte estruturação, conforme a edição da Ricordi, a única publicada dessa obra:

Abertura - Adágio	c. 1-3
Parte A	
1˚ tema	c. 4-26
1˚ tema (1ª repetição)	c. 26-40
1˚ tema (2ª repetição)	c. 40-54
Parte B	
2˚ tema	c. 55-77
Evocação da abertura	c. 77-78
Parte A (reexposição)	
1˚ tema	c. 79-99

COMENTÁRIOS ANALÍTICOS

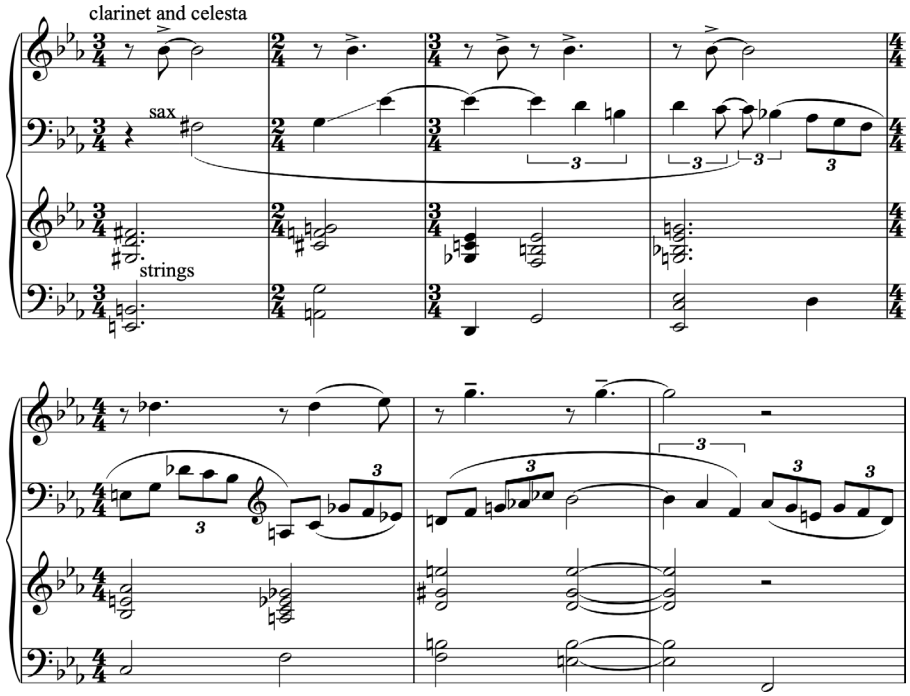
A introdução apresenta um curto tema que parece prenunciar algo dramático. Trata-se de um pequeno prelúdio do prelúdio, que será aludido novamente no início da reexposição. A Figura 1 traz esses primeiros compassos da obra:

Figura 1: Introdução

Fonte: transcrição analítica do autor[10].

Note-se que o trecho, a duas vozes, parece estar na tonalidade de Ab menor, a melodia na voz superior, bordando por cima e por baixo a nota Láb, e na outra voz, uma quarta abaixo, a nota Mib é bordada por baixo, porém o último Mi se torna natural, desestabilizando a estrutura, como se o trecho terminasse no VI grau de Ab menor. Esse pequeno passo de meio tom no final da frase voltará a aparecer no acorde final do 1º tema e do prelúdio, na transformação de um acorde menor com 7ª em acorde meio-diminuto, como veremos adiante. Por ora, fica o caráter sóbrio e essa quebra no final, que provoca certa instabilidade.

Esse trecho um tanto enigmático põe em ação um caráter trágico que vai imprimir um tom escuro ao cenário que segue: a exposição do primeiro tema, que traz muitos acordes do tipo dominante com 7ª e 9ª ou 13ª em ciclos de quartas nas cordas (Mi-Lá-Ré-Sol-Dó-Fá-Mi), servindo como progressão harmônica para um saxofone tenor solo muito saliente (Figura 2).

10 Todas as figuras desse artigo trazem reduções analíticas provisórias da grade orquestral realizadas pelo autor com o objetivo único de facilitar a leitura.

Figura 2: Compassos 4-10

Fonte: transcrição analítica do autor.

Essa escrita para saxofone solo, com um glissando estratégico no início, cobrindo uma sexta menor ascendente, intervalo importante nessa obra, como veremos, revela um caráter "escorregadio" coerente com o estilo brejeiro. Para mim, aqui se manifesta a figura do capadócio: é o malandro que fala com seu jeito manhoso. O próprio timbre do instrumento provoca uma referência ao mundo do choro. Como foi dito, o timbre é uma ferramenta importante na significação e na retoricidade. Esse prelúdio apresenta uma utilização inteligente da remissão timbrística, por meio da escolha de instrumentos-chave e transferência timbrística, como comentarei a seguir.

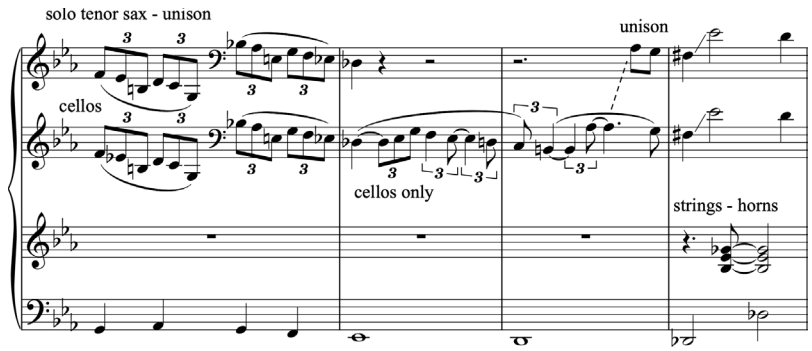
Pode-se argumentar que a presença do saxofone no choro se dá a partir de Pixinguinha principalmente nos anos de 1920, e que aqui está em jogo uma remissão ao universo do choro via timbre do saxofone solo na orquestra, que é algo relativamente raro na tradição orquestral brasileira até essa época. Além disso, a frase dos c. 8 e 9 me parece uma espécie de *riff* do choro, uma fórmula muito empregada no caso de uma harmonia em ciclo de quartas.

Observa-se também, no pentagrama superior, a voz do clarinete, que aparece muitas vezes acompanhando o tema principal, voz essa que outras vezes é feita pelo oboé e que, a meu ver, devido ao timbre, à repetitividade melódica e à irregularidade rítmica, remete a um canto de pássaro, funcionando como tópica de sons da floresta que está presente em diversas obras de Villa-Lobos.[11]

O tema segue repleto de apojaturas e zigue-zagues, trazendo um desenho muito coerente com a tópica época de ouro e somando essa remissão ao timbre do saxofone, como mencionado acima. Há aqui também uma série de transferências timbrísticas entre instrumentos-chave em termos simbólicos, como foi dito acima: saxofone e violoncelo e trombone.

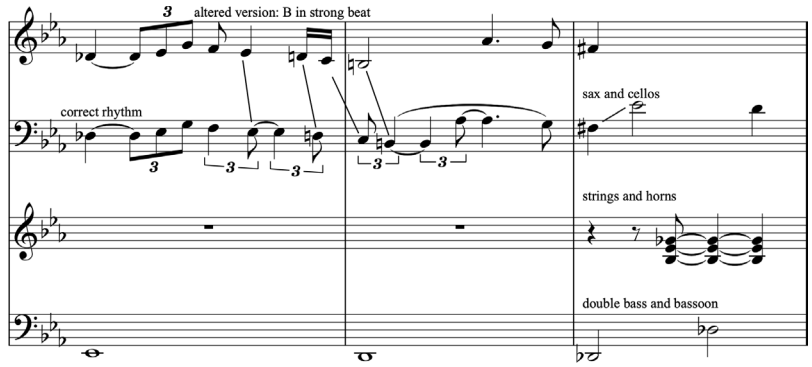
O destaque ao violoncelo reflete a importância crucial dele para Villa Lobos, que praticamente foi o responsável pelo desenvolvimento de uma linguagem para esse instrumento que o aproximou da música popular. Esse fato desembocou na presença maciça deste instrumento em diversos repertórios populares no Brasil, como na música de Tom Jobim. A Figura 3 traz essa transferência inicial:

11 Certas notas repetidas irregularmente por instrumentos solo de sopro como oboé ou clarinete são características desse "motivo da araponga" utilizado por Villa-Lobos.

Figura 3: Compassos 11-14

Fonte: transcrição analítica do autor.

Nesse início do prelúdio, portanto, já se tem uma considerável densidade de significados. Após a breve abertura sóbria-trágica-escura, um saxofone brejeiro fala em um ambiente época de ouro, com um toque de floresta. A Figura 4 mostra, no c. 12-13, a forma como a frase é "esticada" em relação à métrica, evidenciando a transferência de um toque brejeiro e a presença do que chamei de "motivo Tristão" (letra T):[12]

Figura 4: Compassos 12-14, com parte modificada

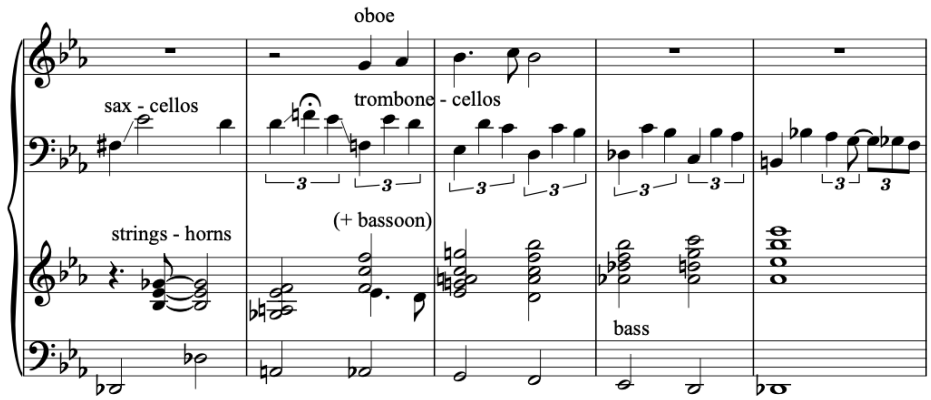


Fonte: transcrição analítica do autor.

12 Motivo que lembra o *design* melódico das primeiras notas do prelúdio de Tristão e Isolda, de Richard Wagner, em que o motivo (Lá3-Fá4-Mi4-Ré#4) é executado pelos violoncelos, com a orquestra em *tacet*. Esse motivo, parte importante do início da ópera, foi largamente debatido e aparece aqui claramente como uma alusão. Aliás, esse se trata de um intertexto muito comum em diversas obras (Piedade, 2008).

Outra transferência timbrística que ocorre no c. 15 é a do saxofone para o trombone, com os violoncelos prosseguindo em uníssono.

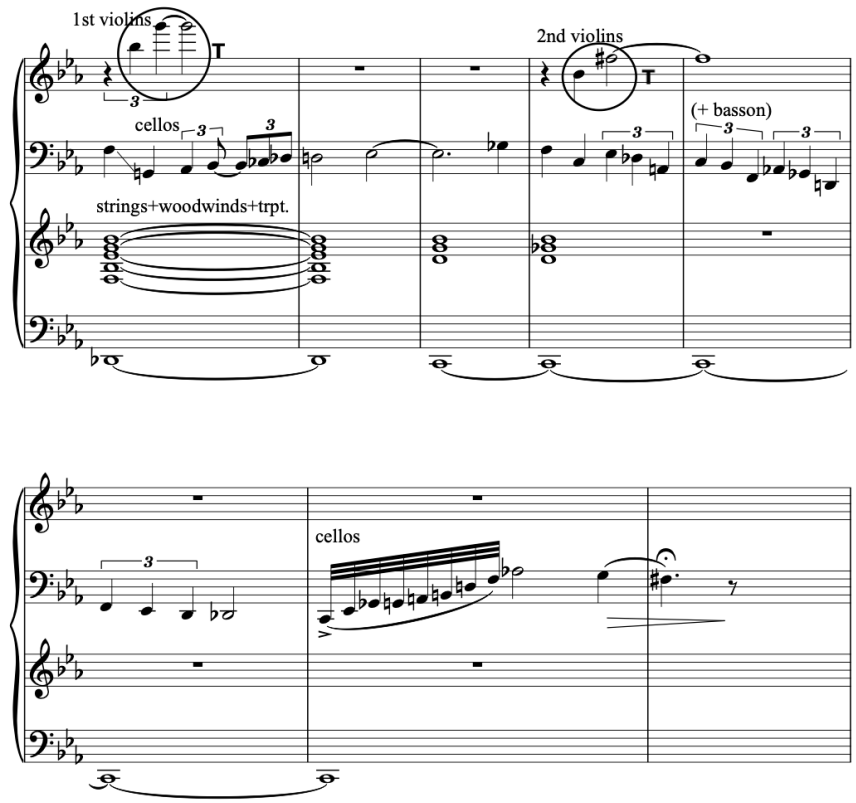
Figura 5: Compassos 14-18, transferência do saxofone para o trombone.



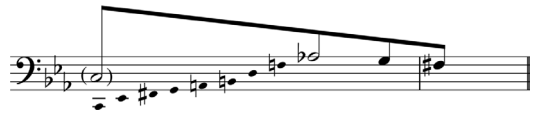
Fonte: transcrição analítica do autor.

Esse trombone de vara com zigue-zagues descendentes em glissando tem um efeito muito particular pois toca em um lugar específico da musicalidade brasileira: basicamente brejeiro, temos aqui o germe do que se pode chamar de "trombone brasileiro", personagem importante das bandas de gafieira que se consolidariam na década seguinte. A partir daí, o trombone, em um estilo cheio de glissandos e com som metálico, tem um papel importante no mundo do samba e do choro, como se pode constatar, por exemplo, no famoso choro *Na Glória*.

No exemplo seguinte se pode ver que o trombone sai de cena no c. 21, deixando o final da primeira exposição do 1º tema com os violoncelos na região grave, com um tom sombrio que remete à atmosfera da introdução. Essa dissolução e esse escurecimento geral da orquestração são acompanhados por duas referências ao motivo Tristão, uma 6ª menor ascendente, referências portanto incompletas, na região aguda pelos violinos.

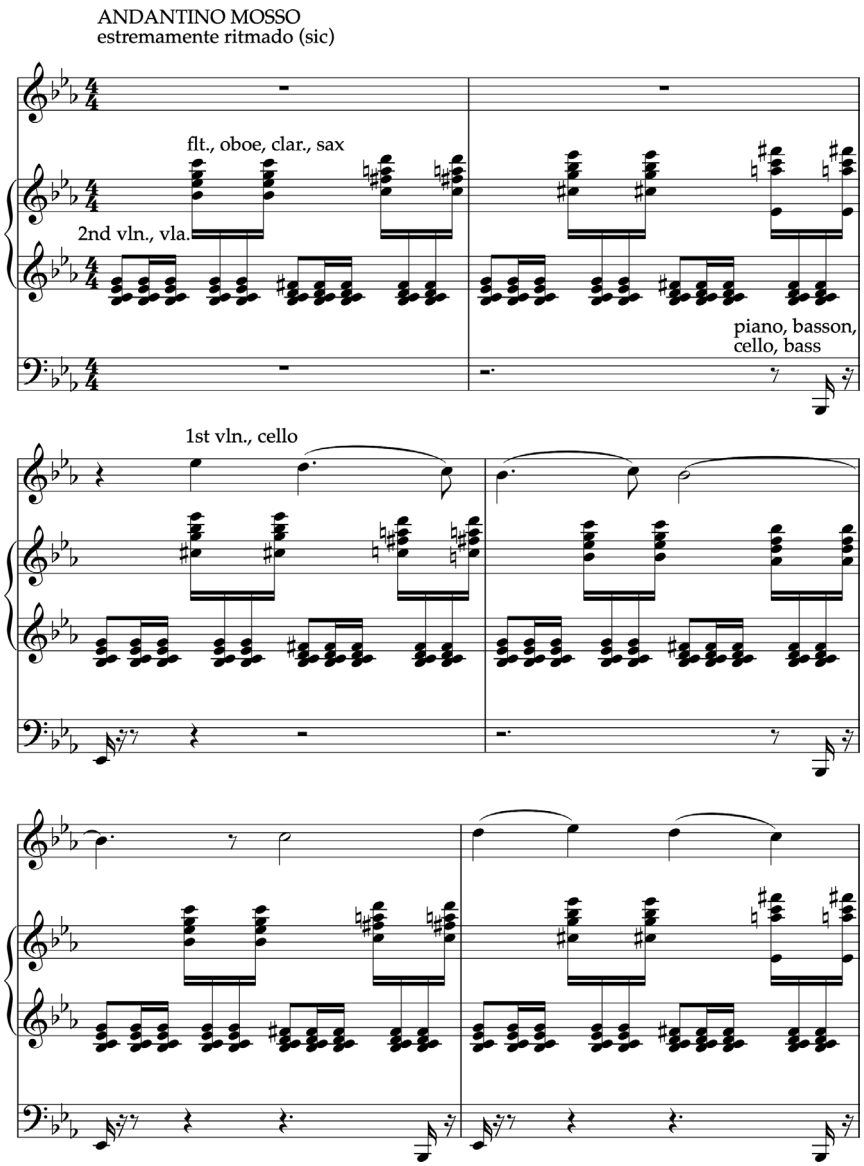
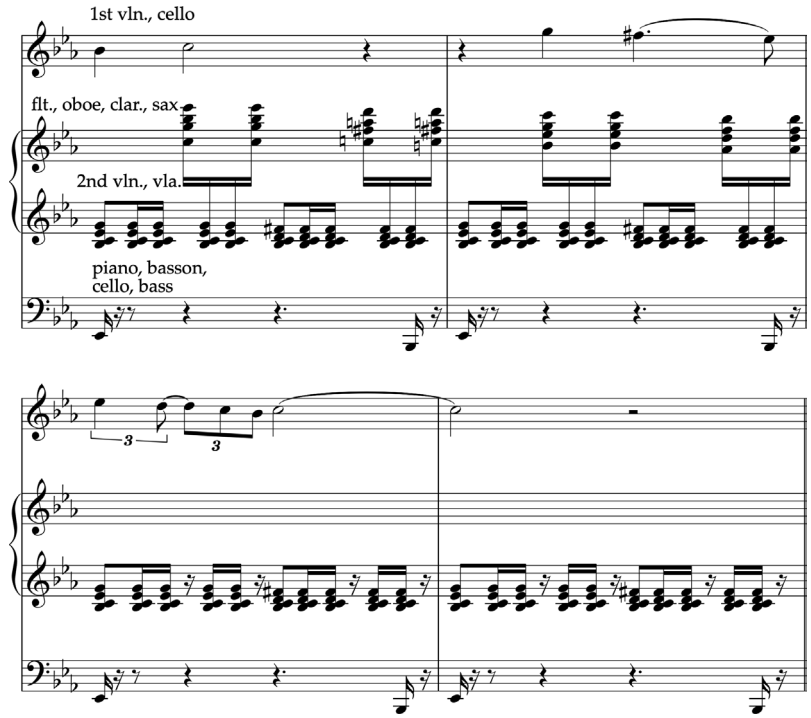
Figura 6: Compassos 19-26, final do 1º tema

Fonte: transcrição analítica do autor.

Na figura acima se pode observar que, encerrando essa cena, nos c. 25-26, os violoncelos estendem o caminho que vinha se dirigindo aos graves com um intervalo ascendente de 6ª menor, composto e preenchido por fusas, seguido de dois passos cromáticos descendentes. Esse é novamente o motivo Tristão, alterado, como mostra a Figura 7:

Figura 7: Redução da citação do motivo tristão no compasso 25-26, nos violoncelos

Fonte: transcrição analítica do autor.

O restante da parte A apresenta mais duas exposições do 1º tema, com orquestrações diferentes, ouvindo-se diversas vezes o intervalo de 6ª menor ascendente, destacado de qualquer outra frase. Esse intervalo em si mesmo, dessa forma como aparece aqui, já alude ao início da obra wagneriana, cujo primeiro acorde é o famoso meio diminuto. Ora, aqui no prelúdio da *Bachianas n. 2* o meio-diminuto serve de acorde final da seção A e do prelúdio como um todo. Após o estabelecimento da tônica final, C menor, ocorre um deslizamento da 5ª justa para a diminuída, replicando o deslizamento cromático ascendente mencionado na análise da introdução. É algo raro de se ver, na literatura da época, uma obra que finaliza nesse tipo de acorde no papel de tônica, como se o compositor ali não buscasse uma finalização, mas, por conta do caráter instável do meio-diminuto, muito mais uma remissão à inquietude interior típica da estética expressionista europeia, na qual o acorde meio diminuto serviu muito à transfiguração do tonalismo em atonalismo (Piedade, 2008).

A primeira seção se fecha com esse caráter escuro wagneriano, após as tópicas época de ouro e brejeiro, e subitamente dá lugar a um cenário completamente diferente que irrompe. Na segunda seção, a partir do c. 55, como uma janela, abre-se uma paisagem de claridade e alegria, com um espírito de dança, a harmonia em modo maior girando entre I-V, uma melodia simples, em grau conjunto. Enfim, a inocência da tópica caipira entra em cena.

Figura 8: Início da seção b, c. 55-61

Fonte: transcrição analítica do autor.

A figura rítmica é típica de danças caipiras e está presente em alguns toques de viola e em subgêneros como o pagode de viola, sendo que aqui os acentos foram transferidos timbristicamente das cordas para as madeiras. A expressão em toda essa seção é imensamente diferente da primeira, pois ela é muito mais leve e traz um pouco de inocência e espírito pastoral. Ao final dessa parte, a reexposição de A restabelece o mesmo clima do início do prelúdio. No c. 77-78, a introdução é evocada, dada a aparição da mesma 4ª justa entre contrabaixos e violoncelos. Uma alusão interna que tem o mesmo efeito de fechamento e escurecimento. No final do prelúdio, como visto no final da primeira seção, a cortina se fecha com a transformação da tônica C menor em C meio-diminuto pelo deslizamento da 5ª. Por fim, um filtro orquestral deixa apenas a nota Mib, nos violoncelos e trompas, em pianíssimo e decrescendo ao silêncio.

COMENTÁRIOS FINAIS

Uma escuta inicial desse prelúdio traz à tona esse ABA tão dissimilar, mantendo uma interrogação mesmo ao final do movimento, acentuada pela expressiva finalização no acorde meio diminuto. Para concluir esta análise, entretanto, vamos ampliar o escopo e tratar das diferenças de cenário das seções A e B, conforme uma escuta na perspectiva da musicalidade brasileira, tal como tratada no início deste capítulo: uma espécie de sistema sociomusical que orienta um mundo musical particular produzido, reproduzido e compartilhado por uma determinada comunidade historicamente situada. Para falar dessa musicalidade, vamos tratar de questões mais antropológicas sobre a cultura brasileira.

A oposição cidade/campo está presente nas cosmologias de diversas culturas, tendo um lugar particularmente importante na cultura brasileira. Vamos falar desse binômio no contexto brasileiro e de acordo com um *Zeitgeist* latino-americano da primeira metade do século XX. Quando colocada nessa dicotomia, a noção de "cidade" amalgama na imaginação interna interpretantes complexos, abraçando várias ideias de "civilização" e cultivo (no sentido de educação), a Europa e o mundo desenvolvido, o cosmopolitismo, o contato com a cultura global e com as pessoas e coisas "de fora", enfim, o acesso do Brasil ao teatro das nações e a consequente valorização do espírito brasileiro (a cultura brasileira parece ainda ressentida do colonialismo e busca produzir e reproduzir uma eterna carência ou insuficiência de reconhecimento pelos seus méritos independentes). Esse polo da dicotomia aglutina esses sentidos em oposição ao outro polo, habitado pela noção de campo, ou interior ou, antigamente, "sertão"; um contraponto necessário ao urbano. Os significados reportam que há todo um mundo interior, profundo, preservado, razoavelmente "puro", rico de fontes e raízes culturais, originário, um Brasil originário, herderianamente a descobrir todo um universo único que, unido ao polo urbano, compõe a dicotomia que se funde na imaginação de uma identidade nacional. Em resumo: há um Brasil

cosmopolita, urbano, conectado às culturas "avançadas" e simultaneamente há um Brasil profundo, interno, rico e selvagem (essa mesma lógica é certamente presente em outras culturas latino-americanas e seus imaginários nacionalistas, e igualmente se pode avançar uma hipótese e pensar que este tipo de oposição tem certa homologia com o dualismo cultura-natureza, que Claude Lévi-Strauss enfatiza em sua análise dos mitos e cosmologias ameríndias).[13] O antropólogo Roberto Da Matta (1979) fala deste ponto como esferas contraditórias e complementares da casa e da rua na cultura brasileira: a casa é o privado, o limpo, o ordenado, o seguro, centrada na unidade familiar, e a rua é o público, o desordenado, o sujo, do outro, a perigosa vida nas vias urbanas. Enfim, imagine-se essa oposição como bastante presente na cultura brasileira na época em que *Bachianas Brasileiras n. 2* foi composta, sendo que Heitor Villa-Lobos estava também imbuído dessa lógica. É a partir dela que uma interpretação da narratividade nessa obra pode ser desenvolvida.

Se analisarmos o prelúdio da *Bachianas Brasileiras n. 2* levando esse dualismo em consideração, pode-se sentir a contradição e o equilíbrio entre dois cenários. A imaginação do ouvinte[14] pode conduzi-lo a um tipo de viagem que parte da capital brasileira, com sua urbanidade e musicalidade peculiar, nesse caso um misto de ecos do choro e do Brasil antigo permeados pela malandra ginga carioca e por influências da linguagem europeia de *fin de siècle* wagneriana e pré-expressionista. As tópicas brejeiro e época de ouro, as alusões ao mundo de Tristão e Isolda, o uso do acorde meio diminuto e a atmosfera escura e expressiva são ferramentas retóricas para essa imaginação. De repente, por meio das tópicas caipiras, abre-se uma janela que conduz o ouvinte para o interior, para o Brasil profundo, toda uma paisagem se abre como uma alegre festa rural no campo. Como se fosse um pensamento que se desvanece, o cenário rapidamente se fecha, escurecido pela alusão à abertura dramática inicial, e outra janela reconduz de volta à

13 Lévi-Strauss (1991)

14 Isso pressupondo que esse ouvinte compartilhe a musicalidade em questão, que, como dito, foi construída na capital brasileira durante o final do século XIX e a primeira metade do século XX, abrangendo a Região Sudeste, principalmente suas grandes cidades. Ocorre que essa musicalidade se propagou juntamente com a ideologia nacionalista e ainda hoje se encontra bastante ativa.

cidade, talvez trazendo para a velha cidade um pouco de ar fresco das raízes profundas da zona rural.[15]

Enfim, tópicas musicais e intertextos são as ferramentas necessárias para compor essa possível narrativa do primeiro movimento da *Bachianas Brasileiras n. 2*. Constituem os blocos estratégicos que, encadeados conforme sua retoricidade, são capazes de embalar o ouvinte que compartilha esses códigos e convenções. Nesse sentido, assim como outras obras do período da música nacionalista no Brasil, se analisadas com uma perspectiva similar, o *Canto do Capadócio* revela-se uma espécie de poema sinfônico que pinta as paisagens da nação, trazendo essa oposição entre Casa/Cidade e Rua/Campo e, nesse caso, aqui permeado por influxos dramáticos de um imaginado expressionismo com representações wagnerianos escuras, gestualidades brejeiras e com as tópicas época de ouro e caipira. Os principais personagens dessa história são, portanto, postos em ação por meio do uso habilidoso que Villa-Lobos tem da retoricidade, das tópicas musicais e dos intertextos.

REFERÊNCIAS

ALMÉN, Byron. **A Theory of Musical Narrative**. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis**: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**: la littérature au seconde degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

KLEIN, Michael; REYLAND, Nicholas. **Music and Narrative since 1900**. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

KRAMER, Lawrence. **Interpreting Music**. Los Angeles: University of California Press, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Cru e o Cozido**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MCKAY, Nicholas. On Topics Today. **Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie**, v. 1-2, n. 4, p. 159-183, 2007.

15 O termo "janela" se refere a uma ferramenta intertextual que discuto em Piedade (2014).

MEYER, L. B. **Emotion and Meaning in Music**. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

MIRKA, Danuta. **The Oxford Handbook of Topic Theory**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Fondements d'une Sémiologie de la Musique**. Paris: U.G.E., 1975.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. **Caminhos da Identidade**: Ensaios sobre Etnicidade e Multiculturalismo. São Paulo: Ed. da Unesp, 2006.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Anotações sobre o Tristão no Fauno: Dois Prelúdios ao Pós-Tonal. **Revista DAPesquisa**, v. 1, n. 3, 2008.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Música e Retoricidade. Encontro de musicologia de Ribeirão Preto, 4 ed., **Anais**. São Paulo, 2012. p. 296-300.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Rhetoricity in the Music of Villa Lobos: Musical Topics in Brazilian early XXth-Century Music. **International conference on musical semiotics in memory of Raymond Monelle**, Edimburgo, 2013.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. As janelas de Salvatore Sciarrino: para pensar a remissão interna e a intertextualidade na composição. Encontro nacional de composição musical de Londrina (ENCOM), 3 ed., **Anais**. Londrina, 2014.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos**: Processos Composicionais. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.

6

MÚSICA E IDENTIDADE ATRAVÉS DA TEORIA DAS TÓPICAS

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-148-2.6

O tema da identidade brasileira na música tem sido debatido pelo menos desde o final do século XIX, tendo gerado calorosas discussões, críticas e disputas estéticas. Quando se fala em identidade brasileira na música, imediatamente vêm à tona as ideias deste grande complexo ideológico que chamamos de "nacionalismo", termo que tem sentidos diversos dependendo do período histórico e dos lugares de referência. Os ideais do movimento nacionalista, remanescentes do pensamento de Mário de Andrade sobre música brasileira (Toni, 2019), certamente chegaram a um desgaste nos anos que antecederam 1960, que foi uma década que enturvou a distinção entre cultura erudita e popular, fazendo florescer novas ideias sobre o que deveria ser uma música brasileira (Neves, 1981). Dali em diante, apesar de parecer que tenha sido um pouco abandonado no final do século 20 e início do 21, o assunto continua vivo nos discursos de músicos e apreciadores da cultura musical no Brasil. Pretendo discutir neste artigo apenas uma das facetas do problema da identidade brasileira na música de concerto: o emprego da teoria das tópicas. Inicialmente, entretanto, vou tratar do conceito de identidade, por si só bastante complexo. Minha perspectiva vai ser antropológica. Depois disso, vou tratar da teoria das tópicas, porém igualmente com o olhar antropológico, que levará a alguns exemplos da aplicação dessa teoria em certos recortes do repertório da música de concerto brasileira.

IDENTIDADE

Identidade é um conceito muito querido da Antropologia, em que desde muito cedo se debate os conceitos de etnicidade e identidade. O assunto surge como uma questão antropológica primária, aquela que produz as perguntas: o que faz com que pessoas se vinculem a grupos extensos de indivíduos e convivam sob um sistema de comunicação e troca que chamamos de cultura? O que é a identidade que agrega esses indivíduos? O que seria uma identidade nacional? O próprio conceito de nação já conduz a um labirinto argumentativo, ao ponto de que podemos afirmar que nações não existem; o que há ali (no discurso) é uma criação da imaginação humana (Anderson, 1983).

Primeiramente, pode-se dizer que não há uma única identidade; há múltiplas identidades em cada um de nós. Talvez uma identidade originária seja resultante da percepção da criança de que ela tem um corpo separado dos outros indivíduos e coisas do mundo. O conhecimento de si próprio e nossas imagens no espelho funcionam como ferramenta elementar na constituição dessa primeira identidade, a identidade individual, que nos acompanha a vida toda. Com o tempo, novas esferas identitárias vão se somando, sem que as identidades anteriores se dissolvam: a família, a família estendida, os amigos, o bairro, o sotaque, a região, o país etc. Muitos círculos de identidade vão se agregando e perpassando cada um de nós. Ao mesmo tempo em que nos constituem, as identidades se manifestam quando são chamadas. Carregamos compilações de identidades, compactadas, dormentes, em modo *stand by*, mas que podem ser ativadas no calor da situação, e podem vir à tona rapidamente, de forma inconsciente e movidas por afetos. Por isso há uma complicação quando se fala em identidade brasileira, ou mesmo em música brasileira. Trata-se de muitas coisas permeadas por muitas outras, conceitos atravessados por ideologias e imaginação, sem nenhuma existência real, exceto no discurso. E, no entanto, parecem consensuais e operativos na prática.

Além disso, identidades não são estáveis no tempo: elas se consolidam, se dissipam, se transformam. Como as próprias culturas, identidades se movem com o tempo, dependem de uma construção constante e de esforços para sua manutenção. Cabe a pergunta: onde e como identidades são construídas e mantidas? É no discurso, no âmago da linguagem, que as identidades são criadas, e é pelo discurso que se manifestam. Se eu falo, eu falo e produzo, eu faço acreditar e o real aparece; aquilo que eu não falo eventualmente nem aparece. Ecoam aqui ideias oriundas de uma linha da antropologia que estuda a linguagem que eu acho bem interessante e eu pude vivenciar na minha experiência etnográfica (Duranti, 2009). Realizei trabalhos de campo junto a sociedades indígenas durante meu mestrado e doutorado em antropologia e pude verificar que certas coisas que os índios me falavam, mas que eu não enxergava, eram fenômenos forjados na linguagem, entidades do discurso (Piedade, 1999; 2004). O discurso tem esse poder de construir as coisas, de as manter e expandir o real e a identidade.

Identidades podem mudar de forma, evoluir ou involuir; um indivíduo pode trocar seus símbolos e construir uma nova camada de identidade, pois a mudança não é um problema neste processo. O mesmo se pode dizer da cultura: a cultura não muda devido a uma força degenerativa, a um assalto externo, ela muda por dentro, porque a mudança faz parte da genética da cultura. O ser humano é cultural e sofre essa transformação constante da cultura, mesmo que lute com sua ideologia contra essa transformação. Me interessa a perspectiva antropológica e filosófica que predica que nada é fixo, tudo se move. Acreditou-se que certas coisas eram fixas, mas o que ocorre é que são historicamente persistentes, o que é outra coisa. O ritmo de mudança é por vezes lento demais para ser percebido ao longo de uma só vida, e por outras vezes, tão rápido que suscita reações emocionais de resistência. Um exemplo é quando se fala em identidade brasileira, ou "brasilidade". Já que todo mundo que está por perto parece saber o que é isso, achamos que também o sabemos, parece que se trata de algo concreto e não de uma construção do discurso. Ora, o que é Brasil? Concretamente, é um Estado, com fronteiras fincadas no território físico, é um Estado com uma constituição que rege seus habitantes. Isso é o Brasil concreto. Tudo o que falta a isso para estabelecer uma identidade brasileira resulta da imaginação.

Teóricos do nacionalismo afirmam essa realidade tênue, abstrata, essa unidade construída pela imaginação, pelo discurso, essa unidade cultural e étnica que é uma nação (Hobsbawn; Ranger, 1983; Anderson, 1983). O conceito vem do grego antigo, *ethnos*. Podemos definir *grosso modo* uma etnia como sendo um grupo humano cujos membros compartilham mitos de origem e descendência, memórias históricas, padrões de comportamento, valores culturais, e esse grupo em geral está associado a um território demarcado e utiliza uma língua própria. O Estado-Nação não é uma realidade homogênea, sendo em geral multiétnico e possuindo lutas e exclusões internas, porém é capaz de se unir na identidade nacional para enfrentar seus inimigos (Marx, 2013). Etnias nem sempre possuem um território oficial. Falta a elas essa concretude. Por isso há também disputas e guerras nas quais os povos se solidarizam internamente, tentando manter um nível de coesão, fazendo emergir uma identidade étnica. Essa emergência se dá no calor da hora pelo discurso, por meio de símbolos, repetições e pequenos rituais.

O antropólogo brasileiro Roberto Cardoso de Oliveira conceituou um fator importante que é caráter contrastivo da identidade (Oliveira, 1964). Como surge a minha identidade? Porque eu tenho tantas delas, não posso vivê-las todas ao mesmo tempo. Então as identidades vão surgindo, emergem, são invocadas quando há um Outro. A identidade precisa da alteridade para se deflagrar. A identidade brasileira, assim, um dos níveis identitários, em si já surge de um apagamento (temporário!) das suas contradições internas e desponta defronte a uma manifestação da identidade contrastante, seja aborígene, boliviana, norte-americana etc. Nesse sentido, fala-se em identidade brasileira, mas, na verdade, isso não existe sempre: é uma construção momentânea, invocada quando o sujeito olha para o mundo, para uma arena mundial, se defrontando com a alteridade, é ali que faz sentido falar em Brasil. Até mesmo como ato de esforço e reforço na construção dessa identidade nacional, ainda que, sabemos, internamente haja outras identidades, até mesmo contraditórias em relação a esse nacional "eleito" para representar a nação. A alteridade interna é amansada em favor da identidade nacional, pois há símbolos que não são compartilhados em certas regiões do país, onde há grande diversidade de sotaques e até línguas diferentes, por exemplo no caso indígena. Tudo isso entra no mesmo caldo da identidade brasileira no calor da arena das nações. Com essas reflexões não estou querendo afirmar que não é válido se falar em identidade brasileira, mas sim que é importante, quando falamos nesse assunto, levar em conta que não se trata de uma coisa tão sólida, coerente, que não é de fato tão constante e consensual como se revela no discurso.

Mas o que é então identidade musical? A música é um dos elementos fundamentais na construção da identidade nacional, como diversos autores já constataram (Stokes, 1997; Frith, 1996). Não tenho simpatia pelo termo "identidade musical", prefiro a ideia de musicalidade, conforme utilizei antes (Piedade, 2005). Isto porque aquilo de que importa tratar é mais do que somente música, é musicalidade, que tem raízes na memória coletiva, no compartilhamento cultural, é mais do que os sons e as práticas musicais. Acredita-se que há uma musicalidade brasileira, que ela é "natural" àqueles que se formam no interior deste território. Em uma conversa entre músicos, há um consenso a respeito disso: sabe-se do que se está falando e, portanto, a ideia funciona como um lugar comum. É o discurso que cria esse lugar

e faz imaginar a musicalidade brasileira. A despeito disso, os habitantes de um território tão amplo e culturalmente diverso têm diferentes musicalidades: dentro do Brasil há muitos mundos e uma abundância de gêneros musicais que se transformam a cada dia. Por exemplo, quando se fala em música nordestina, se diz que lá no Nordeste "reina o baião" e, no entanto, há nesta mesma região o mundo afrobaiano também, musicalidades muito diferentes. Um exame mais focado nesse contexto vai constatar que esse Nordeste também muda muito e é constituído por diferentes sotaques e estilos, cada um tendo o seu histórico próprio, seu mito de origem. Na música de concerto do período nacionalista esse gênero foi muito explorado nos palcos de salas de concerto enquanto, ao mesmo tempo, havia um baião que era tocado, ouvido e dançado no Sertão nordestino. Porém a intenção de extrair essa musicalidade regional e movê-la para o contexto de uma sala de concerto corre o risco de reduzi-la a traços rasos que apenas esbarram na sua superfície. A meu ver, seria mais contributivo estudar essa musicalidade quase como se fosse um verdadeiro mundo literário, e seria necessário ler e analisar, ir ao local, conhecer, conversar com as pessoas, e notar que mesmo ali, nesse espaço que parece tão unitário, há contrastes e incertezas.

Em síntese, para seguir para o assunto das tópicas: primeiramente, não existe uma identidade, mas sim múltiplas identidades, que vão se formando com ajuda da imaginação, como roupagens que se criam dentro de uma ficção de discurso que chamamos Brasil para contrastar com o resto do mundo na arena das nações. Essa identidade nacional carrega uma multidão de identidades internas, locais e individuais, mas que deixam de prevalecer quando o sujeito se coloca no nível da identidade brasileira. Tudo é uma criação e, de concreto mesmo, de objetivo, há apenas o território nacional, o Estado. O resto, que podemos chamar de Nação, é um algo imaginado, virtual, é um desejo que o discurso vai criando e mantendo, e é instável, se transformando com o tempo. Para que a identidade brasileira desponte é necessário o Outro, o contraste, a oposição. Quando se pensa esse Outro no caso da música, ele pode ser a música europeia, a música norte-americana, a música indígena etc. Na arena das nações, pode-se subir a um outro patamar e conclamar uma identidade sul-americana, e ali brasileiros se identificam com argentinos, paraguaios etc. Esse acordo tácito é muitas vezes empregado com um viés político, como aliás quase tudo o que foi dito

aqui, no sentido amplo de política e micropolítica. Apagamos provisoriamente nossas diferenças, nos unimos para nos contrapormos a um algum Outro. A meu ver, é somente nesse terreno efêmero e divergente que faz sentido se falar em identidade musical brasileira.

TEORIA DAS TÓPICAS

Após essas ponderações sobre o conceito de identidade, vamos abordar a chamada Teoria das Tópicas, entretanto sem despertar a expectativa de que isso poderá responder a alguma das questões levantadas. Apresentarei as tópicas do período clássico e comentarei algumas tópicas brasileiras conforme minhas publicações, às quais vou remeter o/a leitor/a para obter maiores detalhes. Confesso que esse modelo tem algumas fraturas e precisa ser revisto, o que já está em andamento, mas sem dúvida é uma proposta inicial para adentrar esse terreno da retoricidade na música de concerto produzida e apreciada no Brasil.

Uma boa definição para tópicas é "lugar comum". O termo advém da retórica grega, do conceito de *topos*, principalmente em Aristóteles. Na verdade, a retórica antiga era uma ferramenta para construir o pensamento e a argumentação para as exposições orais dos retores. O lugar comum é como um ponto de repouso, de encontro, de consenso, mas se trata de um lugar da e na linguagem; ele encontra-se inteiramente no discurso. Um exemplo de lugar comum é o "amor de mãe", um lugar que pode ser apelado já que grande parte das pessoas sabe o que é e imagina que ele é algo do mundo empírico, universal. Então, com essa ideia, esse lugar comum, não é necessária explicação: posso apelar a essa tópica do "amor de mãe" no meu discurso para conseguir compreensão quanto a um ato meu, atenuar seu julgamento (Reboul, 2009, p. 62). Assim, posso criar uma aderência com o público e fortalecer meus argumentos. A ideia de tópicas vem, portanto, da disciplina retórica que prevaleceu por vários séculos no Ocidente, notadamente no ensino, e perdurou praticamente até o século XIX, quando caiu em desuso (Aquien; Molinié, 1999). Em meados do século XX a retórica foi renovada e expandida, e voltou-se a falar sobre tópicas.

A noção de tópica também está presente nos estudos literários, onde é comum falar em tópicas como a solidão amorosa, a tópica do tédio, a tópica do artista incompreendido, a tópica do poeta maldito, entre muitas outras (Hansen, 1997; 2000). São lugares comuns assim que, no âmbito da literatura, se manifestam no texto e não requerem uma explicação. Como as tópicas reaparecem em diferentes textos, entra em jogo a questão da intertextualidade. Para Kristeva, não há texto novo. Ele é um aglomerado de referências e citações e se constitui por meio da absorção e da transformação de outros textos que lhe são anteriores. O texto é um ponto de interação de vários textos, "uma permutação de textos", já que nele outros textos se interceptam e se neutralizam (Kristeva, 1969, p. 116). Por meio dessa poderosa teoria, podemos considerar que a tópica é um tipo de intertexto. Ela se refere a outras coisas além de si mesma, como a realidade prévias, acordadas pela comunidade de fala. Do ponto de vista semiótico, a tópica é, sem dúvida, um tipo de signo, que pode ser definido como algo que representa outra coisa, simula, ou emula outro fenômeno, do qual ocupa o lugar. Na música há muitos signos em operação, mas a tópica é um tipo especial. Há nela uma qualidade particular de significação pois é um signo que representa, porém arrasta consigo, muito mais do que o referente. Aquilo a que a tópica remete não é somente um objeto no mundo, mas é um fenômeno assentido por um grupo de pessoas, uma comunidade de fala, que cria esse nó duradouro no discurso contendo elementos históricos, culturais e julgamentos, que são ilustrados pela literatura e alimentados pela imaginação de um grupo de cultura compartilhada. Essas "mônadas" de linguagem e cultura são mantidas não apenas nos discursos verbalizados, mas também por meio das artes, da literatura e dos textos históricos, tendo uma vivacidade que vai se provar útil para um encontro de pensamentos naquele ponto de repouso e consenso, que serve para marcar zonas de certeza antes de seguir adiante no discurso sobre coisas complexas, como a ideia de arte, por exemplo.

Algumas tópicas são frágeis e caem no esquecimento, enquanto outras são muito duradouras. Vamos começar a falar de tópicas na música adiante e darei exemplos. Falar em retórica musical imediatamente leva a pensar no período Barroco, dos séculos XVII e XVIII, quando vários tratados de retórica musical refletiam o uso sistemático de figuras musicais específicas da época (Bartel, 1997). Havia figuras musicais que representavam,

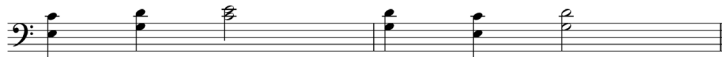
por exemplo, a descida aos infernos, o escuro da alma, a ascensão a Deus, a aflição da dúvida, o suspiro, a indecisão etc. As figuras estão presentes no repertório da época e se encontram descritas nos tratados antigos, então essa retórica musical chegou até o presente bem documentada. Compositores e compositoras estudavam esses livros pois, de fato, eram vistos como tratados de composição. Se queriam dar uma pitada de humor na sua música, consultavam ali o repertório de figuras que produziam esse efeito: tal acorde, tal ritmo, tal registro, tal figura que poderia enviar essa ideia de humor específica.

É preciso lembrar que o período Barroco, como qualquer outro período da história, exceto o presente, já acabou! O Barroco antigo já se foi, ninguém vai alterar os tratados e peças já escritas e publicadas na época. O que se pode fazer é investigar, tentar compreender como isso funcionava. O período subsequente da história da música europeia, chamado período Clássico, a era de Haydn, Mozart e Beethoven, trouxe mudanças substanciais na estruturação e no pensamento musical. Até meados do século XX parecia que a retórica musical após o Barroco de repente havia deixado de existir pela falta de tratados e referências. Leonard Ratner foi o primeiro que falou em tópicas do período clássico, evidenciando que, apesar da falta de tratados de época sistematizados sobre o assunto, havia uma forte retórica musical nesse período também (Ratner, 1980). Esse trabalho pioneiro foi o primeiro que falou abertamente sobre tópicas na música. Em inglês a palavra é *topic*, o que poderia ser traduzido por "tópico" ou "tópica". No universo literário e jurídico, se fala em tópicas. Há um pouco de controvérsia na musicologia sobre a tradução do termo, mas não interessa aqui pois optei por "tópicas". Antes de tratar das tópicas do período clássico, quero lembrar que depois de Ratner surgiram outros trabalhos que investigaram outras épocas e repertórios na música romântica, na música moderna do século 20 e na música da atualidade (Mirka, 2014).

A grande dificuldade de se estudar as retóricas, retoricidades e tópicas na música atual é que já ouvimos muita coisa. Há uma imensidão sonora de músicas que são acessíveis hoje. Imagine, por exemplo, como era no tempo de Haydn: era só aquilo que se ouvia, mal se conhecia a música do passado. E antes disso, o Barroco era um mundo musical muito restrito, apesar de riquíssimo, mas havia certas regras musicais gerais muito

limitadas, não era tão amplo e complexo como hoje e, por isso mesmo, era mais simples realizar e identificar alguns comportamentos, gestos musicais e tópicas.

Gostaria de apresentar uma tópica de longa duração que atravessou o período clássico, romântico e ainda persiste: o chamado "motivo das trompas". Essa tópica, estudada por Raymond Monelle, é uma antiga figuração que continua viva, que foi atravessando as épocas tendo os seus significados atualizados (Monelle, 2006). Apresento abaixo uma das fórmulas possíveis do motivo das trompas:

Figura 1: Exemplo de motivo das trompas em Dó

Fonte: transcrito pelo autor

O motivo tem basicamente essa melodia com dois tons ascendentes na voz superior, e a voz inferior trazendo intervalos harmônicos de sexta menor, quinta justa e terça maior, podendo ser executado por dois trompetes naturais antigos (sem pisto). Esse motivo foi utilizado no mundo da caça há muitos séculos, muitas vezes com uma estrutura rítmica que sugere a cavalgada. Ao mesmo tempo, porta uma conotação de nobreza, pois servia para anunciar a entrada de membros da realeza. Posteriormente, em trechos mais lentos e em *legato*, trompas desfilaram esse motivo para expressar um caráter idílico de natureza, um bucolismo melancólico, o que foi muito empregado no período romântico por Brahms, Mahler e muitos outros. Trata-se aqui de uma tópica chamada Pastoral, que remete à natureza, à simplicidade, talvez devido às relações naturais dos intervalos ali. A tópica pastoral foi enormemente empregada em Mozart, Beethoven, Brahms e muitos outros, nem sempre nas trompas, por vezes nas cordas, ou mesmo no piano (Monelle, 2006). Com o tempo, o motivo foi se atualizando e recuperou o antigo mundo da caça, com sua rítmica própria, transformando-o em um gatilho para uma conotação de bravura, de espírito guerreiro. Surgiu uma tópica épica, que chegou ao cinema, por exemplo em Star Wars, Senhor dos Anéis, e muitos outros filmes, e ainda hoje se apresenta. Todos esses significados que emergiram desde pelo menos o século XVI foram se adensando, e o motivo ainda está por aí, tanto a trompa bucólica quanto

a épica. Essa cadeia de ressignificações continua viva e pode ser ativada. O motivo das trompas é um exemplo raro de longa permanência, um simples motivo atravessando tantos séculos e se renovando.

A tópica Pastoral, que se refere ao campo, ao bucolismo, à melancolia do mundo natural e a outras qualidades, está muito presente na literatura também. O motivo das trompas é uma tópica que pertence a esse grupo, mas há outras configurações. Por exemplo, melodias simples, modais, em cuja execução as notas são acompanhadas por uma nota fixa, em geral a fundamental ou a quinta, em uma espécie de bordão do tipo *drone*. Na música folclórica alguns instrumentos produzem esse efeito, como toda a família das gaitas de fole e as rabecas, e isso ocorre em muitas tradições do mundo todo. Compositores e compositoras empregam essa técnica quando desejam dar uma pincelada no Pastoral em suas composições. No Brasil do século XX, o modernismo nacionalista musical empregou amplamente essa técnica. Guerra-Peixe em muitas obras, por exemplo. Ela foi usada inclusive na música para piano, porque as tópicas são estrutura musicais que podem ser usadas em diferentes instrumentos sem perder sua retoricidade.

Gostaria, neste momento, de relembrar algumas premissas importantes para seguir adiante. Primeiramente, a construção do significado de qualquer coisa, seja real ou não, se dá pela linguagem. A percepção das coisas depende da fala que as nomeia, e a palavra constrói os contornos da coisa que, dessa forma, entra no pensamento. Outro ponto é o conceito de identidade na perspectiva antropológica: a questão da multiplicidade e da alteridade. Sobre identidade no âmbito da música, afirmei que é mais proveitoso empregar o conceito de musicalidade. Sobre as tópicas, foram definidas como lugar comum, ponto de encontro do pensamento, local de consenso, sendo um signo especial que remete a gestos e ideias culturais. Falamos, por exemplo, sobre o motivo das trompas, uma tópica duradoura.

Afirmei que tópicas são intertextos no sentido dos estudos de intertextualidade, teoria que de início tratou de textos literários e poesia, mas tem sido muito fértil na música (Klein, 2004). Em relação a uma obra atual, assume-se que há um outro texto, anterior, do qual ela teria partido. Assim, os textos não surgem do nada, eles sempre são construídos a partir

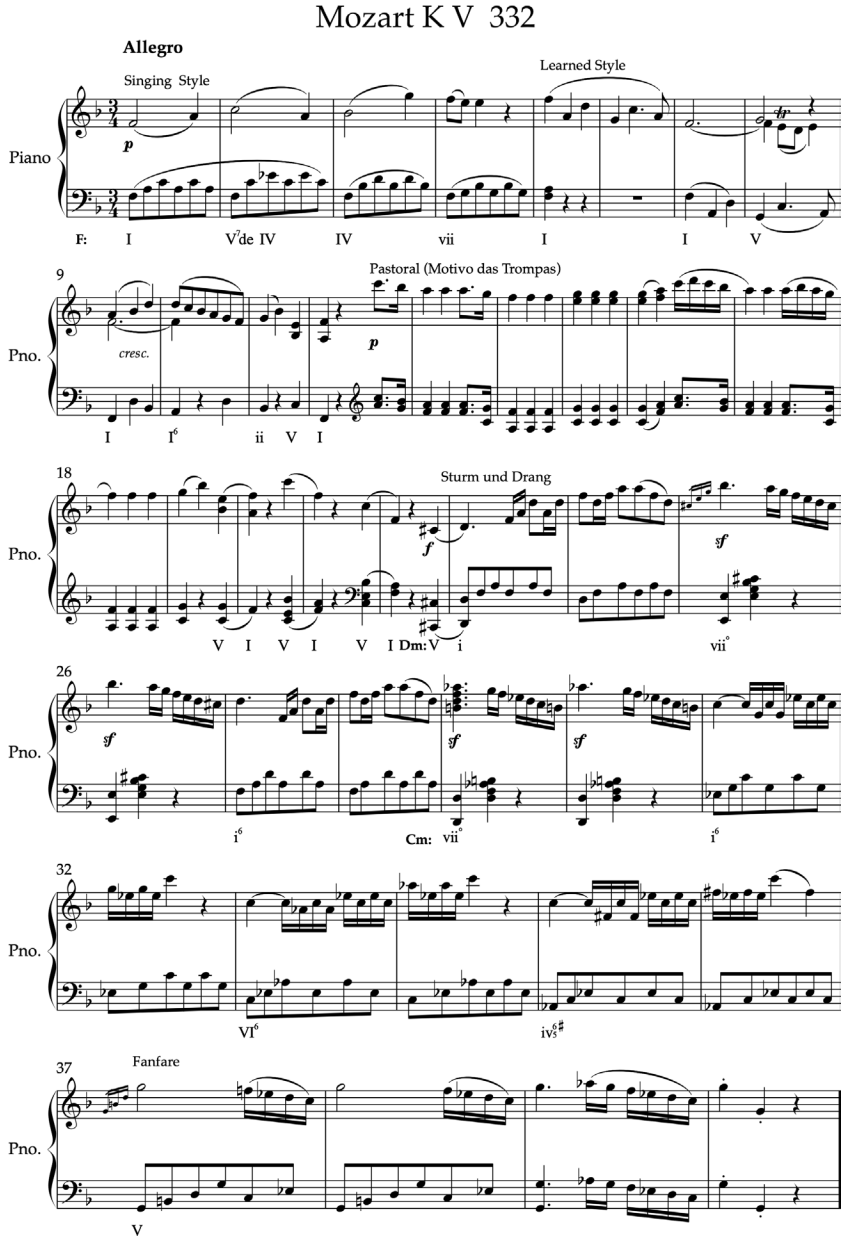
de outros textos, ainda que inconscientemente. Mesmo que um autor não queira, que deseje se afastar daquelas referências, seu peso se faz presente na obra. Na música se pode observar o mesmo quando se tenta desenvolver uma linguagem própria na composição. É quase inevitável que uma linguagem nova não traga referências a outros textos anteriores, isso é intertextualidade. Tópicas são assim também, só que texto aí não é texto escrito, é um texto da ideia de cultura, de uma experiência no mundo, de um fenômeno cultural que pode ser lido e interpretado como um texto repleto de símbolos.

TÓPICAS NO PERÍODO CLÁSSICO

Após o estudo pioneiro supracitado de Ratner (1980), outros autores se somaram à teoria das tópicas (Agawu, 1991; Allanbrook, 1983; Hatten 2004; Sisman, 1993). O universo estudado por esses autores é a linguagem musical do século XVIII, na época de Haydn, Mozart e Beethoven, a partir das descobertas de Ratner sobre danças, estilos e exemplos de pictorialismo que eram comuns no classicismo. Ratner considerou esses elementos como tópicas. Ele apresenta uma rica lista com vinte e sete tópicas da música clássica: *Alla Breve, Alla zappa, Amoroso, Aria, Bourée, Brilliant Style, Cadenza, Sensibility (Empfindsamkeit), Fanfare, Fantasy, French Overture, Gavotte, Hunt Style, Learned Style, Mannheim Rocket, March, Minuet, Musette, Ombra, Opera Buffa, Pastoral, Recitative, Sarabande, Sigh Motive (Seufzer), Sturm und Drang, Turkish Music*.

O que são essas tópicas? São danças, são gêneros musicais e gestos da cultura. A *Bourée* é uma dança, bem como *Gavotte, Minuet e Sarabande*, presentes nas suítes barrocas. Já a *Sensibility* é um momento da música clássica no qual o compositor, como o eu-lírico na literatura, é aquele sujeito que está falando através da música e mostrando seu mundo emotivo interior, sua sensibilidade. O ouvinte percebe isso e o discurso musical fica mais profundo. A *French Overture* é uma referência a um estilo de escrita típica do barroco francês, nas aberturas de óperas, sempre com muitas pontuações rítmicas. O *Hunt Style* tem a ver com o cavalgar e é

relacionado ao motivo das trompas. O *Learned Style*, que pode ser traduzido por "estilo culto", se dá quando um compositor clássico escrevia um fugato, uma fuga, alguma referência polifônica. Esse estilo culto é uma demonstração de habilidade, uma referência intertextual a um estilo prestigiado do período anterior. Um parêntesis aqui: o estilo culto está presente também na música brasileira de concerto, por exemplo em Villa Lobos, nas linhas melódicas, polifonias e fugas nas *Bachianas*. O estilo culto em Villa Lobos não está apenas na referência bachiana, mas também quando surge um material na linguagem moderna francesa, ou seja, em uma escrita harmônica que remete ao estilo de Debussy ou ao estilo desse período, como mostrarei adiante. A tópica *Ombra*, "escuridão", faz tudo ficar escuro, misterioso, dramático, tenebroso, e daí há uma angústia, um medo. É a esse cenário não pacífico que essa tópica remete. Já a *Pastoral*, como já dito, remete à natureza e à simplicidade, sendo, por isso, uma tópica mais luminosa. O *Singing Style* se apresenta na música instrumental emulando o canto. Estamos falando de tópicas na música instrumental, mas tópicas em obras com canto também são possíveis. Entretanto, no gênero operístico não se fala em estilo cantante porque o canto é inerente à ópera. Na música instrumental do período clássico há linhas melódicas que mimetizam o canto. Em Mozart isso é muito frequente. Pode-se dizer que todas as sonatas de Mozart são óperas para piano: ali há personagens cantando e há drama. Nessas obras há narrativa: por exemplo, um cantante exibe uma bela melodia virtuosismo, ligado ao *Brilliant Style*, mas de repente tudo fica escuro, angustiante, *Ombra*, e então surge a *Sensibility* e, logo em seguida, brilha o sol com a tópica Pastoral etc. Esses roteiros são muito comuns no repertório instrumental clássico (Agawu, 1991). O *Turkish Style* está ligado ao estilo das bandas militares otomanas que serviram ao império que dominou parte da Europa, notadamente Viena, e que ali, no século 18, virou motivo de humor na música. O *Sturm und Drang* se refere a turbulências harmônicas, modulações, com a presença de acordes de sétima diminuída e de sexta aumentada. Como exemplo, apresento o início da sonata n. 12 em Fá Maior de Mozart, KV 332, onde se sucedem o *Singing Style, Learned Style, Sturm und Drang* e *Fanfare*.

Figura 2: Sonata para piano Nr. 12 em Fá Maior de Mozart, KV 332

Fonte: transcrição do autor

Se esses trabalhos acima mencionados comprovaram que a teoria das tópicas é uma ferramenta muito interessante na análise da música do período clássico, outros períodos foram investigados com resultados relevantes, como é o caso do século XIX (ver Horton, 2014; Dickensheets, 2012). Para além de períodos históricos, pesquisadores buscaram tópicas na obra de compositores específicos, como Mahler, Debussy, Stravinsky, Hauer, Grisey, Adès, e em gêneros musicais como rock, pop, Techno etc., como se pode constatar nos anais da International Conference on Music Semiotics (2012). A pergunta é se essa teoria funcionaria para a música brasileira.

TÓPICAS NA MÚSICA BRASILEIRA

Agora, como já questionei anteriormente, o que é Brasil? Como é possível fazer uma transposição dessa teoria, originalmente concebida para ser aplicada em um período histórico restrito e distante, para uma realidade totalmente diferente, um país, uma cultura nacional viva? Ao mesmo tempo, não há um só Brasil e sim múltiplas identidades dentro desse território simbólico. Para adentrar esse campo e conseguir algum rendimento, eu me restringi ao Brasil do início do século XX, principalmente no período do modernismo e da escola nacionalista, quando artistas e intelectuais estavam buscando inventar uma música brasileira e criar uma linguagem autenticamente nacional em oposição à dominação europeia nas Artes.

Nas primeiras décadas do século XX, Mário de Andrade foi um importante agente nesse processo que envolvia a busca das fontes da cultura e da música brasileira no folclore e na música popular interiorana, objetos de coleta etnográfica, como fez o também compositor Béla Bartók na sua região (Travassos, 1997). Esse momento foi importante para criar lugares comuns que remetiam às fontes profundas da cultura e, por isso mesmo, foi um período interessante para estudar as tópicas que tinham e ainda têm efetividade entre os músicos brasileiros, pelo menos nas regiões Sul e Sudeste, capitaneadas pela cidade do Rio de Janeiro.

Com essas restrições, realizei alguns estudos em busca dessas "tópicas brasileiras" (Piedade, 2007; 2011; 2013) começando pelo mundo do choro, um ponto muito importante para as tópicas, e daí partindo para Villa-Lobos e outros compositores (Piedade, 2009; 2017). Nessa aventura, encontrei imediatamente uma dificuldade óbvia: o repertório musical que eu circunscrevi para análise não era tão "simples" ou homogêneo quanto aquele do período clássico, no qual a clareza formal fazia parte de uma racionalidade na criação e escuta musical, impregnada pelo *Zeitgeist*. A partir desse terreno bem formalmente delineado e sólido do classicismo, o esforço imaginativo de encontrar fórmulas recorrentes e tópicas pode navegar com mais segurança. No universo de pesquisa que selecionei, tudo era muito mais caótico, permeado de um pensamento social-moral e com uma diversidade exuberante de cenários díspares. Se os teóricos das tópicas clássicas as encontraram em sucessão, por exemplo, do *Singing Style* para um *Hunt Style* e depois uma *Fanfarre*, e assim por diante, encontrei em Villa-Lobos conjuntos simultâneos de tópicas, conferindo uma forte densidade retórica que, por vezes, foi tomada por críticos como uma linguagem caótica decorrente de uma formação deficiente. Na minha visão, a questão era completamente outra, e por isso minha pesquisa sobre tópicas não ficou restrita à análise musical e textos históricos; parti para conversas com músicos para checar se minhas intuições tinham alguma repercussão, afinal se tratava de tópicas, por isso minha formação em antropologia me ajudou muito. A investigação foi confirmando alguns universos músico-culturais que continham tópicas, os quais chamei de Brejeiro, Época-de-ouro, Nordestina, Caipira, Indígena, entre outros. Me pareceu que havia outras facetas expressivas em jogo, mas me contentei em tentar descrever estas primeiras tópicas.

O Brejeiro se expõe através da jocosidade e da virtuosidade em grande parte do choro antigo, notadamente na relação entre o flautista e os músicos acompanhantes. Relata-se que o flautista gostava de quebrar o ritmo e tentava "derrubar" os acompanhantes criando frases ritmicamente moduladas que vão atravessando a pulsação. O Brejeiro inclui notas que não são claramente definidas, que parecem que são uma nota, mas na verdade são outra. Há um deslize, um cromatismo. Relacionei esses gestos com a ideia de malandragem, essa estratégia de dissimulação, esse fazer uma coisa parecer outra. Na capoeira há esse engodo também: é uma

dança ou luta? É brincadeira ou coisa séria? Tem malícia, mas também tem desafio. No mundo literário a figura do malandro cumpre essa maquinaria do "jeitinho" brasileiro, a ideia de levar vantagem, de não ser "otário", uma coisa bem brasileira, pervasiva na esfera política e micropolítica.

A tópica Época-de-ouro foi muito evidente para mim e meus interlocutores. Ela se configura como uma referência nostálgica a um Brasil antigo; possui um lirismo melódico, como as velhas melodias "que a vovó cantava". O choro está muito presente aqui, principalmente os choros mais lentos, e as serestas, valsas, serenatas e modinhas. Há nesses gêneros um lirismo melancólico que é essa nostalgia do Brasil antigo, mais simples, quando as coisas eram mais claras. Enfim, essa ideia vai sendo construída, o Brasil do mundo urbano no Rio de Janeiro do início do século 20, um mundo vivo na memória e na literatura. Não sei quanto tempo isso vai durar, já que a história vai se fazendo a cada dia, mas creio que ainda hoje, na segunda década do século XXI, essa tópica se mantém uterina, protegida, como um lugar comum com o que podemos contar e cantar. Fórmulas da tópica Época-de-ouro estão presentes em muitos repertórios, na música de concerto, em gêneros da música popular, e dá sinal de vida até em espaços onde é inesperada, como na música contemporânea.

As tradições nordestinas também continuam atualmente configurando um universo imaginário muito forte na musicalidade brasileira, lembrando aqui que estou tratando da musicalidade das regiões Sul e Sudeste, olhando o Brasil a partir daí e projetando essa musicalidade como brasileira. A partir dessa perspectiva, o Nordeste não é só uma região do país: é um universo cultural e musical; esse conceito que remete mais ao sertão literário, que foi sendo construído musicalmente por tradições e gêneros como o baião. A tópica Nordestina difere daquela da música da Bahia, com toda as tradições ali existentes de origem africana, remetendo muito mais a uma musicalidade que vem se manifestando desde os batuques antigos no final do século XIX, que se conecta com o universo do samba de roda e que podemos chamar de tópica afro-brasileira.

A musicalidade do mundo rural da região Sudeste expandida gerou configurações musicais que constituem o que chamei de tópica Caipira. Houve um tempo em que "caipira" remetia a um sujeito atrasado, ignorante,

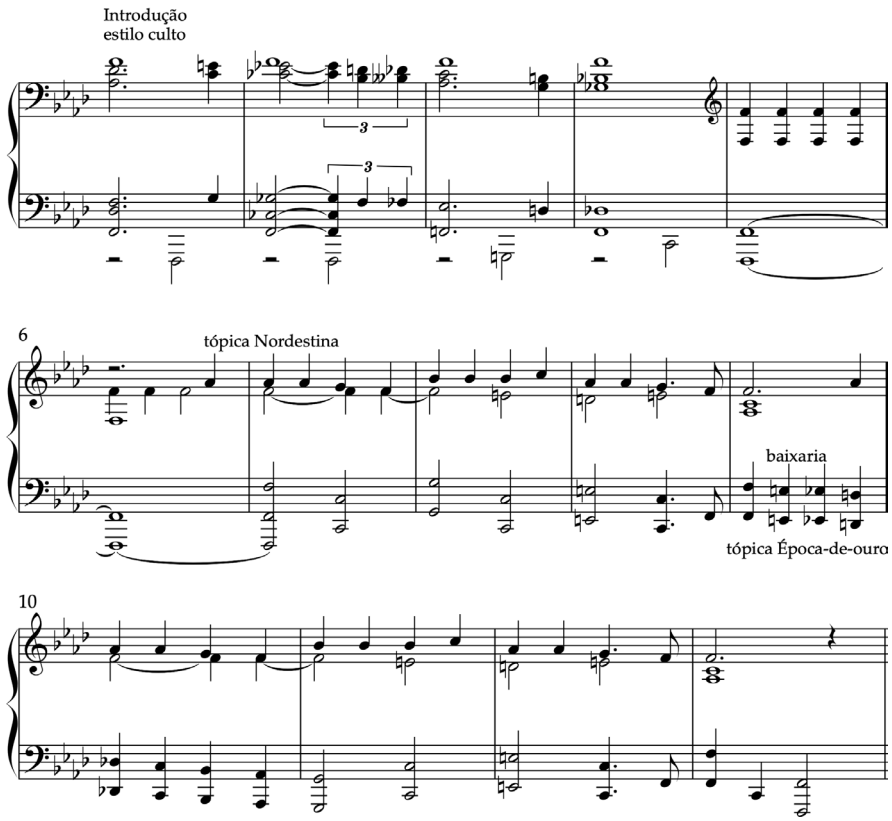
inculto e até doente, o Jeca Tatu, por exemplo. Mas o conceito se tornou positivo e foi assumido como uma identidade local. O Caipira é essa sonoridade do campo, muitas vezes cantada por duplas caipiras em intervalos paralelos de terças e sextas ao som da viola. Não é fortuita a comparação com o motivo das trompas; melodias simples, diatônicas, ricas em consonâncias e com sonoridade rústica, remetendo ao Pastoral, que está englobado na tópica Caipira.

Tanto na música de concerto, como em Villa-Lobos, quanto na música popular brasileira encontram-se importantes referências ao mundo sonoro indígena por meio de releituras de melodias coletadas em aldeias. Em geral, essas estruturas melódicas aparecem juntamente a emulações de sons da floresta, de animais e pássaros. A literatura colaborou nessa imaginação do mundo indígena, sua musicalidade, seus rituais e narrativas míticas, configurando a tópica Indígena que, por sua vez, em geral vem acompanhada da tópica da Floresta Tropical. Posso mencionar ainda a tópica Sulina, que faz referência a estilos e tradições musicais do Sul e regiões fronteiriças, tais como os gêneros chacareira, chamamé, guarânia, entre outros. Na verdade, creio que há muitas outras tópicas a serem apontadas ainda, principalmente se a perspectiva for alterada. Por exemplo, um olhar do Norte para o Brasil pode revelar tópicas diferentes daquelas aqui expostas e incluir tópicas que, na região Sudeste, estão tão naturalizadas que passam desapercebidas.

Na música de concerto do período em referência, esses universos de tópicas emergiu quando se buscou construir uma música autenticamente brasileira, como se pode ver pela sua abundância no repertório de Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Guerra-Peixe e muitos outros. Nesse repertório convivem diversas camadas de remissão, como fica claro na obra de Villa-Lobos, que comentarei brevemente.

O terceiro movimento da *Bachianas n. 4*, "Ária", traz alguns exemplos interessantes, como o uso do estilo culto. Esse não concerne a J. S. Bach, mas a Debussy, por meio do uso típico de acordes aumentados, evocando uma atmosfera musical impressionista. Logo após a introdução debussyana, uma famosa melodia nordestina é exposta, combinada com uma linha de baixo que aponta para a baixaria do Choro, funcionando exatamente ali na articulação entre frases. Villa Lobos explora frequentemente essas linhas

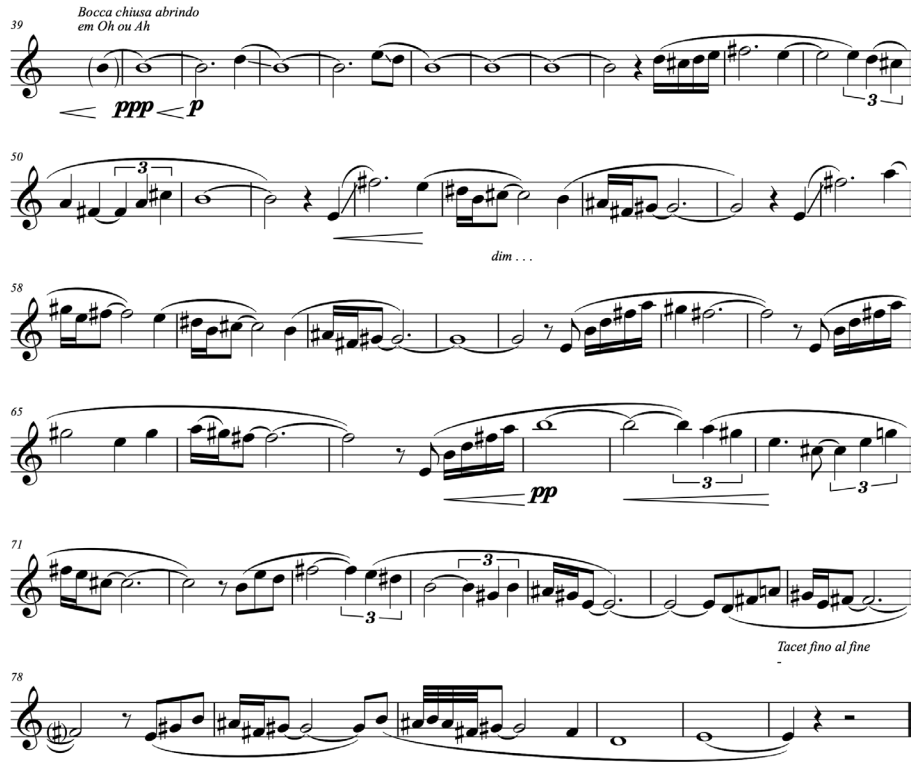
de baixo "caminhantes" em várias obras e instrumentações, sempre como uma tópica que se refere ao choro e às bandas orfeônicas, muito comuns no Brasil, que trazem esse caminhar dos trombones, da tuba. Tanto pelo choro quanto pelas bandas, a remissão é ao Brasil antigo, portanto à tópica Época-de-ouro. Ocorre que essa tópica aparece simultaneamente à tópica Nordestina que se pronuncia claramente com a melodia. Abaixo apresento o início da obra, com sua introdução imbuída do estilo da música moderna europeia, terças maiores descendentes sobre um pedal de Fá:

Figura 3: início da Aria da *Bachianas* n. 4

Fonte: transcrição do autor

Nas *Bachianas* n. 2 há diversas referências ao motivo principal de Tristão e Isolda, de Wagner e igualmente ao chamado "acorde Tristão", a tétrade meio-diminuta. Pela perspectiva das tópicas, trata-se de um outro estilo culto. A referência ao acorde meio diminuto evoca o espírito da época da tonalidade expandida do final do século XIX que caminhava para uma música pós-tonal (Piedade, 2008). Note-se que o acorde final dessa Bachianas é menor com sétima, porém logo a quinta é abaixada, e a obra termina com a instabilidade do acorde meio diminuto. Ao mesmo tempo em que essas referências cultas se apresentam, a melodia executada pelo saxofone é cheia de malícia, com glissandos e ziguezagues, evocando o espírito brejeiro dos deslizes espertos, mas também reportando, juntamente com certas progressões harmônicas, ao som do choro, da época de ouro. Nessa obra também aparece esse estilo villalobiano, podemos dizer, multi-topológico, com camadas simultâneas de significação, mostrando como sua música é semioticamente complexa.

A tópica Caipira também está presente em Villa-Lobos e talvez o exemplo mais conhecido seja o quarto movimento da *Bachianas n. 2*, "Tocata" (O Trenzinho Caipira). Porém, ela se encontra também no segundo movimento da *Bachianas n. 7*, "Giga" (Quadrilha Caipira) e muitas outras obras. Camargo Guarnieri foi um dos compositores que mais lançou mão dessa tópica, por exemplo em seus Ponteios.

Gostaria de finalizar comentando uma obra de Edino Krieger, *Canticum Naturale*, mais especificamente a segunda parte, intitulada "Monólogo das Águas", que analisamos recentemente (Damaceno; Piedade, 2020), em que a narrativa nos leva a mergulhar nas águas fundas de um rio. Nessa seção, as ondulações da água, representadas pelas linhas melódicas oscilantes e pendulares na região grave, vão apresentando esse cenário mais escuro de onde emerge uma voz feminina, um canto de soprano em vocalize, imediatamente remetendo à ideia de uma sereia ou mãe-d'água. Essa Iara tão presente nas narrativas e na literatura traz a reboque vários significados que se instauraram desde as sereias da Grécia Clássica, aquele canto feminino que enfeitiça, perigoso e sedutor. A figura abaixo mostra essa melodia:

Figura 4: Excerto de *Canticum Naturale*
(parte da soprano no Monólogo das Águas), de Edino Krieger

Fonte: transcrição do autor

Estamos na tópica da Floresta Tropical e surge essa remissão culta, só que o que é interessante aqui é que essa Iara das águas fundas da floresta tropical invoca também a tópica nordestina pela estrutura melódica do canto em modo mixolídio.

Por fim, afirmo que o levantamento analítico dessas tópicas tem muito da perspectiva hermenêutica, mas que pode e deve ser confrontada com a literatura e com os julgamentos da comunidade musical. Muitas vezes é interessante indagar compositores/as, entretanto as tópicas são por vezes oriundas de uma intuição compositiva profunda e não são necessariamente percebidas de forma consciente.

CONCLUSÃO

Podemos pensar as tópicas da musicalidade brasileira como lugares comuns de um discurso musical que tem como um de seus objetivos principais expressar um aspecto de uma identidade brasileira. Há uma paleta de figuras que o compositor ou a compositora podem usar com esse propósito em qualquer momento de suas obras. Pode-se inserir uma tópica no meio de uma peça de música aleatória, serial, minimalista, ou de qualquer outro estilo. É como se houvesse, como no período Barroco, um tratado dispondo figuras musicais disponíveis, só que não estão escritas no papel, mas na mente, incorporadas na musicalidade. Como as tópicas nem sempre são reconhecidas de forma consciente pelos ouvintes, surge também a questão da subjetividade e criatividade na recepção. Como afirmei antes, muitas vezes no ato de compor há um uso inconsciente também, pois as tópicas estão muitas vezes introjetadas na *poiesis* como matrizes consensuais da musicalidade. O estudo analítico e musicológico pode se dedicar a identificar e classificar essas unidades de significado. A teoria das tópicas pode ser aplicada a qualquer gênero musical ou musicalidade, todos os repertórios possuem lugares comuns. Além da intuição analítica, a investigação conta com as palavras da comunidade, a crítica musical, a literatura e outras fontes de dados. Cada repertório deve ser estudado e interpretado a partir de fatos culturais e históricos específicos e pertinentes, inclusive de forma comparativa. Neste ponto gostaria de trazer um exemplo prático que vivenciei quando fui apresentar uma palestra sobre tópicas em Recife, Pernambuco. Foi lá que me dei conta de que, na verdade, eu estava falando da musicalidade brasileira a partir do Sudeste e do Sul e, por isso, projetava uma análise com olhar enviesado, imaginando que essa musicalidade dava conta de uma musicalidade brasileira. Quando tratei da tópica Época-de-ouro, por exemplo, na qual o choro é tão crucial, um chorão pernambucano relatou que lá no Nordeste o choro e o samba não eram assim tão fundamentais, pois o principal era o baião. Esse acontecimento me conscientizou de que uma outra história seria necessária, outros olhares, de dentro da cultura local e que, portanto, é importante tomar cuidado para não generalizar. A musicalidade brasileira vista a partir do Nordeste traz diferenças de outra, pela perspectiva do Norte. Quando se fala em identidade brasileira na música é preciso buscar apoio e conhecimento em estudos locais e regionais.

Por fim, posso afirmar que as tópicas musicais têm significados reconhecidos na sua época e estão conectadas ao mundo literário e a fortes aspectos socioculturais. Elas derivam de gestos convencionais, de estilos e gêneros familiares da comunidade na qual se situa sua base da ação afetiva, cobrindo a expressão de um mundo complexo de comunicação, imaginação e mito. Como as identidades, as tópicas do discurso da música, da literatura, das artes, surgem, sobrevivem e desaparecem nesses campos em fluxo que são as culturas, onde navegam os intertextos que se interconectam e interagem em uma superfície sem fundo que remete a si mesma.

REFERÊNCIAS

AGAWU, V. K. **Playing with signs**: a semiotic interpretation of classic music. Princeton: Princeton University Press, 1991.

AQUIEN, Michèle; MOLINIÉ, Georges. **Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique**. Paris: Librairie Générale Française, 1999.

ALLANBROOK, Wye Jamison. **Rhythmic gesture in Mozart**: Le nozze di Figaro & Don Giovanni. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities**. London: Verso, 1983.

BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica, Musical Rhethorical figures in German Baroque Music**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

DAMACENO, J. C.; PIEDADE, A. T. C. Um vocalise nordestino na Amazônia: considerações sobre a Mãe D'água em "Canticum Naturale", de Edino Krieger. **Revista Brasileira de Música**, v. 33, n. 1, p. 79-111, 2020.

DICKENSHEETS, Janice. The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century **Journal of Musicological Research**, v. 31, p. 97-137, 2012.

DURANTI, Alessandro (Ed.). Linguistic Anthropology: A Reader. **Blackwell Anthologies in Social & Cultural Anthropology**, Wiley-Blackwell, 2009.

FRITH, Simon. Music and Identity, *In*: HALL, Stuart; De GAY, Paul (Ed.). **Questions of Cultural Identity**. London: Sage, 1996. p. 108-127.

HANSEN, J. A. A Lira de Gonzaga: entre retórica e valor de troca. **Via Atlântica**, n. 1, v. 1, p. 41-53, 1997.

HANSEN, J. A. Retórica de Agudeza. **Letras Clássicas**, n. 4, p. 317-342, 2000.

HATTEN, R. S. **Interpreting musical gestures, topics, and tropes**: Mozart, Beethoven, Schubert. Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Ed.). **The Invention of Tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

HORTON, Julian. Listening to Topics in the Nineteenth Century. *In*: MIRKA, Danuta (Ed.). **Oxford Handbook of Topic Theory**. Oxford: Oxford University Press, p. 642-655, 2014.

INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC SEMIOTICS in Memory of Raymond Monelle. **Anais**. Edimburgo, 2012.

KLEIN, M. L. **Intertextuality in Western Art Music**. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

KRISTEVA, Julia. **Semeiotikê**. *Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

MARX, A. W. **Faith in Nation**: Exclusionary Origins of Nationalism. Oxford: Oxford University Press, 2013.

MIRKA, Danuta (Ed.). **The Oxford Handbook of Topic Theory**. New York: Oxford University Press, 2014.

MONELLE, Raymond. **The Musical Topic**: Hunt, Military and Pastoral. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. **O Índio e o Mundo dos Brancos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

PIEDADE, A. T. C. **Música Yepa-Masa**: por uma antropologia da música no alto rio Negro. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

PIEDADE, A. T. C. **O Canto do Kawoká**: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu. Tese de Doutorado em Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

PIEDADE, A. T. C. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. **Opus**, v. 11, p. 197-207, 2005.

PIEDADE, A. T. C. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. 11, 2007.

PIEDADE, A. T. C. Anotações sobre o Tristão no Fauno: dois prelúdios ao pós-tonal. **Revista DAPesquisa**, v. 3, n. 5, p. 735-750, 2008.

PIEDADE, A. T. C. Tópicas em Villa-Lobos: o excesso puro e bruto. **Anais do Simpósio Internacional Villa Lobos**, São Paulo, 2009. p. 127-147.

PIEDADE, A. T. C. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. **Per Musi**, v. 23, p. 103-112, 2011.

PIEDADE, A. T. C. A teoria das tópicas e a musicalidade: reflexões sobre a retoricidade na música. **El Oído Pensante**, v. 1, n. 1, p. 1-23, 2013.

PIEDADE, A. T. C. The City and the Country in Villa Lobos Music: Musical topics, rhetoricity and narrativity in the Prelude to the Bachianas Brasileiras Nr. 2. **Revista Portuguesa de Musicologia**, v. 4, p. 83-100, 2017.

RATNER, L. G. **Classic Music**: Expression, Form, and Style. New York: Schirmer Books, 1980.

REBOUL, Olivier. **Introduction à la Réthorique**. Paris: P. U. F., 2009.

SISMAN, Elaine Rochelle. **Mozart**: The "Jupiter" Symphony No. 41 in C major, K. 551. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

STOKES, Martin. **Ethnicity, Identity and Music**: The Musical Construction of Place. Oxford: Berg, 1997.

TONI, F. C. (Org.). **Ensaio sobre a música brasileira** - Mário de Andrade. São Paulo: EDUSP, 2019.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os Mandarins Milagrosos**: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

7

TEORIA DA TÓPICAS:

UM BALANÇO PESSOAL

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-148-2.7

Este artigo segue um percurso pessoal e expressa uma visão bastante pessoal sobre a teoria das tópicas. De início, comento a forma como me aproximei da teoria e a relação entre tópica e outros conceitos que vinha trabalhando no final dos anos 1990.[1] Espero que este balanço pessoal possa ser interessante no sentido de iluminar uma perspectiva específica de abordagem da teoria das tópicas. Pretendo mostrar o desenrolar dessa perspectiva e, ao final, examinar algumas limitações e pontos críticos da teoria das tópicas. O itinerário inicial vai do jazz ao classicismo e dali à música brasileira.

No interstício de investigações antropológicas sobre música em rituais indígenas[2] realizei um estudo etnográfico sobre a chamada "música instrumental", ou "jazz brasileiro", o que me levou ao conceito de fricção de musicalidades.[3] Nesse estudo comento que, apesar dos músicos desse gênero afirmarem que produzem uma mistura do jazz com música brasileira, as análises mostraram uma relação tensa na concatenação de momentos que remetiam claramente ora à musicalidade brasileira, ora a outros seções que eram fortemente marcadas pelos estilos do jazz norte-americano (Piedade, 2003; 2005). A análise de improvisações tornou isso especialmente claro: por vezes o solista se entregava francamente ao estilo *bebop* (conforme os próprios músicos o chamavam) e, em outros momentos, explicitava ritmos e estruturas melódicas de gêneros brasileiros. A meu ver, ao enunciar o *bebop*, o solista parecia estar buscando o peso da tradição jazzística para legitimar sua prática e, mostrando domínio dos gestos musicais específicos do gênero, almejava o *status* simbólico de improvisador global pois se revela fluente nesta espécie de "língua franca" internacional. Mas isso não poderia parar por ali, pois aquilo não era jazz e sim "música instrumental brasileira". Assim, o solista buscava reagir contra esse mesmo padrão por meio da articulação de gestos

1 Já peço desculpas ao leitor por me citar diversas vezes. A proposta deste artigo, que vem de uma conversação em mesa redonda, envolve uma revisão de ideias dessa temática.

2 Estas pesquisas sobre rituais musicais indígenas geraram minha dissertação de mestrado sobre a música no noroeste amazônico (Piedade, 1997) e minha tese de doutorado sobre o ritual de flautas sagradas entre os Wauja do alto Xingu (Piedade, 2004), além de vários artigos e capítulos de livro. Mais recentemente, retomei o assunto conectando-o à área da composição musical (Piedade, 2021).

3 Este estudo partiu de um enorme estranhamento causado pela experiência em uma tribo amazônica na ocasião de meu retorno à cidade. Fui convidado a realizar performances de jazz com colegas músicos e acabei fazendo uma etnografia (Piedade, 1999).

considerados tipicamente brasileiros, especialmente pela remissão a gêneros como baião, choro, samba, entre outros. Pela análise musical e do discurso nativo, constatei que essa dualidade concedia ao jazz brasileiro uma "autenticidade" local e, ao mesmo tempo, oferecia resistência à hegemonia cultural norte-americana. Portanto, um dos fundamentos desse jazz brasileiro era justamente essa fricção de musicalidades que nunca se misturam. Aquilo que os músicos descreviam como sendo "música brasileira" e que se apresentava como uma amálgama de musicalidades regionais advindas da música nordestina, do choro, do samba, de ritmos afrobaianos, de todo esse arsenal de brasilidade, era colocado em confronto com uma estilização da musicalidade jazzística norte-americana. Dessa forma, se revelou nesse gênero musical uma dinâmica de tensão e síntese, de aproximação e distanciamento, e a fricção de musicalidades é o cerne nessa concatenação de mundos musicais que se arranham, mas nunca se misturam.

Importa aqui a pergunta: por que era algo tão simples e consensual para os músicos definir com clareza essas referências tanto ao estilo *bebop* e às diversas remissões à música brasileira? Me intrigou a grande aderência discursiva que havia a esse respeito, tanto da parte dos músicos quanto dos ouvintes aficionados. Certas estruturas musicais eram identificadas e classificadas sem hesitação, sendo categorizadas em conjuntos de gestos similares. Essas categorias do discurso, naturalizadas, remetiam a aspectos mais amplos do que o meramente musical: tradições nacionais, culturas locais, danças, construções literárias, entre outros. O que interessa reter aqui, assim, é que os músicos e ouvintes identificavam estruturas musicais que se encaixavam em agrupamentos mais amplos de gestos musicais, afetos, elementos de culturais locais, fatores históricos e contextuais, de forma a constituir categorias nativas. Nesse ponto é que verifiquei que esses gestos musicais e agrupamentos pareciam corresponder àquilo que alguns musicólogos vinham chamando de tópicas.

Essas tópicas me perseguem desde que comecei a ler a respeito, em meio às minhas pesquisas na antropologia da música. O autor que mais me impactou inicialmente foi Agawu (1991), que traz um método analítico capaz de desvendar "agendas secretas" na música do período clássico. Considerando esse repertório musical compartilhado como uma "língua falada" por Haydn, Mozart e seus contemporâneos, o autor oferece um

modelo de compreensão da sintaxe, do discurso e da natureza da comunicação nesse repertório musical. Ler esse livro fez a significação musical parecer, a um compositor estudante de antropologia, algo que tornava o universo musical do classicismo aquilo que, na antropologia da música, se chamava de sistema musical-cultural. Na interação entre o nível estrutural e o nível da expressão da língua falada desse sistema se articulavam então essas peças mágicas: as tópicas.

Meu interesse inicial pelas tópicas entrou pela via da antropologia, que originalmente está distante da abordagem tanto de Agawu quanto da maioria dos autores que abriram essa frente de investigação da significação musical, como Ratner (1980), Monelle (2006), entre muitos outros (ver Mirka, 2004). A ideia de "lugar comum", inerente ao conceito de tópica, me levou a aprofundar meus conhecimentos na área da retórica, onde os *topoï* funcionam, no discurso, como ponto de repouso, de encontro, de consenso, lugares da e na linguagem. O conceito aristotélico de *topos* e *topoï*, lugares comuns do discurso dos oradores, remete a classes gerais nas quais podem ser dispostos os argumentos ou desenvolvimentos cujo conhecimento consequentemente forma uma espécie de repertório comum, "facilitando" a invenção. Para mim foi impactante conhecer os trabalhos de um conjunto de pesquisadores da Bélgica do final dos anos 1960, o chamado Grupo μ (letra grega, "mu"), que desenvolveu uma nova retórica geral. Nela, a ideia de figura surge de um distanciamento (écart) em relação ao chamado grau zero, de forma que assim se destaca da camada redundante e esperada do conteúdo em comunicação (isotopia) e constitui uma surpresa, chamando a atenção do interlocutor/ouvinte/leitor (alotopia) (Dubois *et* al., 1970). Essa trilha pela retórica concentrou minha atenção mais na *poiesis*, no aspecto intencional presente na criação musical, com o compositor aparecendo como uma espécie de construtor de efeitos possíveis na percepção dos ouvintes. Desse ponto para a intertextualidade, com as referências a estilos e obras, e para a narratividade, com a elaboração formal de roteiros expressivos, foi um pequeno passo. Mas tenho a impressão de que nunca abandonei um olhar originalmente antropológico, o que me trouxe alguns obstáculos, mas também ganhos. Mesmo tendo atualmente deixado um pouco de lado a pesquisa sobre esses temas, as tópicas sempre retornam, me instigando a repensá-las.

Entretanto, a convergência entre a teoria das tópicas do período clássico e as classes de gestos do discurso dos músicos que pesquisei trouxe um problema: uma condição para uma aplicação ortodoxa da teoria das tópicas parece ser a existência de um contexto sócio-histórico bem estabelecido e estável, como é o caso da música no período clássico. Nesse universo musical nada muda, suas fronteiras músico-culturais estão salvaguardadas por séculos posteriores de construção histórica. Porém, ao abordar temas de uma música brasileira, ou norte-americana, enfim, uma música nacional atual, os problemas começam por não se tratar de um período histórico restrito e conhecido e pela falta de clareza sobre o que significa "nacional".

A nação, parte do conceito geopolítico de Estado-nação, é considerada por muitos cientistas sociais como algo arbitrário e até mesmo imaginário.[4] Entretanto, embora seja meramente convencional, a nação é muitas vezes concebida como uma coisa objetiva no mundo e essa essencialização muitas vezes acaba levando a paradoxos teóricos. Porém, apesar de ser uma construção social, a nação é algo real na vida das pessoas. Na verdade, uma nação X é um consenso tácito, certamente para os habitantes de X, e é também uma convicção muito importante e operativa em suas vidas e identidades. Considerando essa dimensão pragmática do conceito de nação e a pertinência da ideia de comunidades histórica e geograficamente localizadas que compartilham mundos musicais, é possível admitir repertórios musicais considerados originários do Estado-nação Brasil como sendo "música brasileira", o que permite a construção de um contexto de pesquisa que não se estabelece em um período histórico restrito, mas sim em uma comunidade contemporânea que habita seu território, bem como em conjuntos de musicalidades regionais que ali circulam. Essa "adaptação" permitiu empregar a teoria das tópicas na música brasileira e abriu uma perspectiva para a descoberta e categorização das tópicas. Alguns grupos que se destacaram no discurso nativo foram as tópicas nordestina, época-de-ouro, brejeiro, indígena e caipira (Piedade, 2011; 2013).

4 Dentre tantos, pode-se mencionar aqui Anderson (1983) e Hobsbawm e Ranger (1983).

Essas tópicas parecem transcender as fronteiras entre o popular e o erudito. A música de Villa-Lobos e o chamado "nacionalismo musical" me pareceu um campo fértil onde reverberam essas tópicas brasileiras (Piedade, 2009; 2017). E mesmo em repertórios que tentam se afastar ao máximo de sonoridades e identidades brasileiras, notadamente na música experimental ou contemporânea, muitas vezes a referencialidade das tópicas ainda se apresenta inadvertidamente, só que remetendo a outros *topoï*, como certas estruturações da música tradicional tibetana, japonesa, indígena, africana, euro-medieval etc. Seria inevitável essa impregnação do significado e das culturas do mundo nas linguagens e no pensamento musical? Mais adiante comentarei a respeito disso.

As tópicas se encontram, portanto, nesse lugar de consenso da linguagem que, por sua vez, constrói uma percepção e acaba retroalimentando sua autoprodução. Pode-se dizer que uma tópica, além de ser um tipo especial de signo, é também um intertexto, ou melhor, é um intertexto especial. Isso porque uma tópica não "cita" outra tópica, não se baseia em outra estrutura da mesma categoria, assim como um poema alude a outro, fenômenos da mesma ordem que são. A tópica é um signo de ordem especial na medida em que não substitui na linguagem um objeto do mundo, um referente, mas sim presentifica uma família de coisas e de construtos do discurso. Pode-se afirmar que uma tópica é um signo e um intertexto de tipo especial na medida em que ela remete a um conteúdo que lhe é anterior, que lhe é externo e prévio, que de antemão teria que existir para que a tópica pudesse fazer efeito. Esse conteúdo, entretanto, é de outra ordem, não é ele mesmo outra tópica, mas sim um aglomerado de remissões a formas de vida, percepções e interpretações que são instauradas em outros domínios para além do musical. Essa colagem entre uma estrutura musical que é a tópica e aquilo a que ela remete, construída de forma convencional pelo peso histórico de muitos discursos — culturais, científicos, literários e de vários outros tipos —, sempre por meio da linguagem, faz com que ela possa ser consensual nos limites de uma dada comunidade, a despeito do fato de que constitui fenômenos conectados a diferentes aspectos, já que cada pessoa vai sentir essa nuance de forma diferente. Cada pessoa vai reconstruir, ao seu modo, o fio de significação que conduz sua escuta, com essa reconstrução modelando uma espécie de roteiro condutor, um "discurso tópico" (Hatten, 2018).

Portanto, quando se fala em tópica *nordestina*, por exemplo, chega-se muitas vezes à concordância por parte de diferentes indivíduos de que estão diante de uma tópica dessa classe, o fato pode ser consensual, todavia pode revelar fragilidade diante da simples pergunta a diferentes indivíduos que participam desse consenso: o que é o "nordeste" para você? Os indivíduos podem concordar que aqueles sons remetem ao que chamam de "nordeste", mas a definição desse atributo depende de muitos fatores de formação pessoal, de experiência, presencial ou não, íntima, subjetiva, sendo, no fundo, sempre diferente. Um consenso, portanto, baseia-se em um abandono de fatores divergentes. Sua fragilidade repousa sobre o esquecimento de certos matizes. Sua força se constrói por uma espécie de projeção: a ideia de que aquele outro indivíduo está tendo essa mesma percepção. Essa projeção, que apaga nuances de ordem pessoal, é o mecanismo que coloca os indivíduos em comunidade e, portanto, em identidade. Saliento que esse apagamento automático de diferenças individuais em prol de uma identidade cultural é algo congênito à socialidade; o esquecimento é tão importante quanto a memória para a criação e manutenção não somente da tradição, mas também da própria sociedade.[5]

Enfim, se uma tópica resulta de uma projeção, de certo modo se trata de uma ficção do discurso; as tópicas "não existem", assim como diversas outras conceitualizações analíticas. O que sabemos que existe é a música, sendo tocada e ouvida. Não duvidamos que é real a existência concreta de pessoas ouvindo música e que são levadas a um estado de apreciação, de devaneio, e que vão ter, na sua imaginação interna, recriações únicas e pessoais daquilo que escutam. Se há consensos interpretativos, pode-se apenas postular que certos momentos musicais possam ser compreendidos comunitariamente de forma unívoca, mas isso nunca poderia ser efetivamente comprovado sem o uso da linguagem, sendo, portanto, somente uma hipótese. Trata-se de uma hipótese que somente passa a existir depois que o discurso já mergulhou na música, já "contaminou" (ou já "iluminou") a apreciação através de palavras que conectam as coisas, revelando marcas e definições daquelas estruturas sonoras. É aqui que um trecho musical é entendido como alegre ou triste, onde há concordância coletivas sobre determinadas interpretações.

5 Ver Ricoeur (2000).

Quando ouvimos música, nossa função imaginativa está bastante ativa. Pode-se propor uma tentativa de ouvir música sem um aporte da linguagem, ouvir tal como crianças a ouvem, ou como marcianos, ou como animais na floresta: ouvir sons que tem sua beleza intrínseca, que atraem, conduzem, ganham a atenção e conduzem a imaginação. Essa espécie de escuta reduzida é, de fato, não apenas possível como é frequentemente empregada. Aqui não se ouvem tópicas. Nesse quadro, uma tópica é um conceito dependente da linguagem: é por meio da estrutura da linguagem que o conceito de tópica passa a existir e, mesmo ali, se mostra como algo extremamente efêmero porque não há como atestar sua existência universal fora da linguagem, no sentido de atestar a relação entre estrutura musical e significado, som e cultura, levando a resultados unívocos em um grupo grande de pessoas: a tópica é uma ficção comunitária que se confirma a cada vez que alguém conversa com outro, quando alguém toca um instrumento e diz "isto é uma coisa", e "isto é outra coisa". Um outro músico diz: "Sim, concordo! Também acho!". Através da denotação, se constrói concordância, consenso. É essa "marcabilidade" que se pode confirmar com a análise musical amparada pela análise do discurso. Mas o consenso se dá no nível da linguagem e não no da música. No entanto, as pessoas, nesse ponto, já saíram da floresta da imaginação e estão na clareira da linguagem, e ali encontram essas marcas, guias, lugares comuns, as tópicas, que continuam a ser reproduzidas e operacionalizadas porque, afinal, a música mesmo nos impele a esquecê-las, já que a música nos leva forçosamente a um estado não linguágico e essas marcas são fenômenos da linguagem e não da música. Nisso as tópicas não estão sozinhas: musemas, signos, narrativas, conjuntos de alturas, contornos, redes, todas essas ferramentas teóricas são ficções do discurso, existem somente na linguagem que cria esses nós de consenso que a história vai desgastando e desatando (Piedade, 2014).

Entretanto, a teoria das tópicas, principalmente algumas vertentes desenvolvidas na América Latina, tem recebido algumas críticas de musicólogos e analistas que denunciam ali pouco lastro teórico com as teorias canônicas, metodologia sem robustez e até mesmo hipertrofia. Levanta-se que há falta de clareza científica na delimitação desse objeto analítico que é uma tópica: quem o determina? Qual é sua validade teórica? Quais são suas fronteiras contextuais? Essas questões são legítimas e o debate a esse respeito

é muito importante, mas estou convencido de que a desconfiança específica com relação às tópicas não é justa. Qualquer perspectiva teórico-analítica, por mais fundamentada em cânones anglo-saxônicos que seja, tem suas inconsistências e contradições. Além disso, estamos no campo da música e não em um laboratório de ciências duras, em que certezas científicas são construídas e desconstruídas. Para além dos fantasmas de uma teoria e análise musical antiquada, que ambiciona rigor científico no seu olhar sobre a música, o discurso analítico é inevitavelmente subjetivo: restringe-se a problemas de linguagem e não a questões exclusivamente musicais. Na sua base, o discurso analítico é, como afirmou Marion Guck (1994), uma ficção. Ainda assim, a tópica incomoda.

A antropologia já abandonou seu "sonho científico" há muitas décadas e, sob influência da hermenêutica e da semiótica, assume que não pode haver neutralidade no ser humano que analisa o ser humano. No fundo, a beleza está no impulso de autocompreensão da natureza humana por meio da observação e análise do Outro, o que remete, em primeiro lugar, a uma psicologia.[6] Minha visão mescla um olhar de compositor com uma base relativista e antropológica e o musicólogo analista; além da estrutura musical ela mesma, me instiga o que as pessoas de uma comunidade pensam, como falam da música, como a analisam em seu discurso. O musicólogo solitário, em sua mesa de trabalho, pode certamente postular tópicas a partir do material que está sendo analisado, e muitas vezes podem surgir *insights* brilhantes nesse trabalho. De qualquer modo, o sucesso de suas ideias vai depender de sua ressonância na musicalidade coletiva. Nas comunidades há formas de ver e ouvir que acabam destacando certos elementos discursivos os quais, muitas vezes, podem configurar categorias antropológicas. Essas são reconhecidas musicalmente e, por sua vez, transitam pelos discursos exibindo suas contradições, gerando fricções e fusões. Com o passar do tempo há, de um lado, o abandono de algumas categorias e, de outro, a persistência e o fortalecimento de outras, que tendem a se consolidar como lugares comuns do discurso nativo sobre música. Eu tentei pensar a teoria das tópicas a partir desse fundamento: seu material pode ser encontrado tanto no ouvido musical quanto em pontos destacados do discurso de músicos e apreciadores de música no âmbito de uma grande comunidade bastante diversa que chamam de Brasil.

6 Como já afirmou Lévi-Strauss (Descola, 2009).

É um grande desafio estudar o fenômeno da significação musical quando se trata de uma cultura viva em seu presente histórico, cada vez mais transformativa e volátil. Como enraizar essa forma de falar da música nos modos específicos de ouvir, que se encontram completa e inevitavelmente imersos nos filtros culturais? Tópicas musicais eventualmente detectadas e, com sorte, confirmadas pelo discurso nativo em algum universo específico, poderiam ter alguma validade conceitual transcultural para além daquele âmbito cultural? Como tratar dessas eventuais homologias sem cair numa distorção crítica? Ainda mais que, com a intensificação e super adensamento de conteúdo do mundo atual, o surgimento de novas tópicas historicamente persistentes é, a meu ver, pouco provável. Observa-se falta de consenso mesmo entre gerações, pois as paletas de tópicas são diferentes e efêmeras.

Para um estudo das tópicas na musicologia latino-americana há que se reconhecer que excesso de subjetividade é o menor dos problemas: a natureza subjetiva e qualitativa da pesquisa com tópicas não é aspecto negativo, faz parte do seu sucesso. O que aparece como complicador é a grande diversidade cultural entre as nações latino-americanas: suas histórias, suas etnias, suas ficções, suas literaturas, suas tradições musicais, seus dilemas, seus anseios. Uma via interessante de trabalho seria uma pesquisa nas regiões fronteiriças e estudos etnográficos envolvendo sujeitos músicos e não-músicos. Um outro lastro importante é um aprofundamento conceitual no estudo dos gêneros literários: a literatura tem muito a dizer sobre as tópicas!

REFERÊNCIAS

AGAWU, V. K. **Playing with signs**: a semiotic interpretation of classic music. Princeton: Princeton University Press, 1991.

ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities**. London: Verso, 1983.

DUBOIS, J. *et al*. **Rhétorique Générale**. Paris: Librairie Larousse, 1970.

DESCOLA, Phillipe. Claude Lévi-Strauss: uma apresentação. **Estudos Avançados**, v. 23, n. 67, 2009.

GUCK, Marion. Analytical Fictions. **Music Theory Spectrum**, v. 16, n. 2, p. 217-230, 1994.

HATTEN, R. S. **A Theory of Virtual Agency for Western Art Music**. Bloomington: Indiana University Press, 2018.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Ed.). **The Invention of Tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

MIRKA, Danuta (Ed.). **The Oxford Handbook of Topic Theory**. New York: Oxford University Press, 2014.

MONELLE, Raymond. **The Musical Topic**: Hunt, Military and Pastoral. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

PIEDADE, A. T. C. **Música Yepa-Masa**: por uma antropologia da música no alto rio Negro. 1997. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

PIEDADE. A. T. C. Etnomusicologia e estudos musicais: uma contribuição ao estudo acadêmico do jazz. **Revista Arte-Online**, Florianópolis, 1999.

PIEDADE, Acácio. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities. *In*: ATKINS, E. T. (Ed.). **Planet Jazz**. Jackson: University Press of Mississippi, 2003. p. 41-58.

PIEDADE, A. T. C. **O Canto do Kawoká**: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu. 2004. Tese de Doutorado em Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

PIEDADE, A. T. C. Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades. **Opus**, v. 11, p. 197-207, 2005.

PIEDADE, A. T. C. Tópicas em Villa-Lobos: o excesso puro e bruto. **Anais do Simpósio Internacional Villa Lobos**, São Paulo, p. 127-147, 2009.

PIEDADE, A. T. C. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. **Per Musi**, v. 23, p. 103-112, 2011.

PIEDADE, A. T. C. A teoria das tópicas e a musicalidade: reflexões sobre a retoricidade na música. **El Oído Pensante**, v. 1, n. 1, p. 1-23, 2013.

PIEDADE, A. T. C. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. 11, 2007.

PIEDADE, A. T. C. Reflexões preliminaries sobre Composição Transcultural. *In*: HOLLER, Marcos; PIEDADE, A. T. C. (Orgs.). **MusiCS**: Estudos Musicais em História, Composição e Performance. Curitiba: CRV, 2021. p. 133-153.

RATNER, L. G. **Classic music**: Expression, form, and style. New York: Schirmer Books, 1980.

RICOEUR, Paul. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

8

JAZZ BRASILEIRO E FRICÇÃO DE MUSICALIDADES

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-148-2.8

Este texto é uma breve etnografia da música popular instrumental brasileira, no Brasil chamada de *música instrumental*, que se inscreve no universo internacional do jazz como jazz brasileiro.[1] Pretendo focalizar o jazz brasileiro como um gênero musical da música popular brasileira e não como uma adaptação nacional do jazz, bem como buscar levantar suas principais características e seus nexos socioculturais em contraste com o jazz norte-americano. O objetivo específico é mostrar como no jazz brasileiro há uma constante referência ao jazz norte-americano, principalmente no âmbito das improvisações, e que essas referências marcam o encontro tenso da musicalidade brasileira com a norte-americana, que é uma característica fundante dessa música. Inicialmente, explico o sentido do termo *música instrumental*, e em seguida traço um breve panorama histórico do jazz brasileiro e esboço uma definição do campo musical mais recente através de suas *linhas*. Após isso, explico a utilização do termo *bebop*, que muitas vezes aparece na forma verbal *bebopear*, e na parte seguinte mostro as correlações entre jazz brasileiro e *bebop*. No final do texto, para dar conta das características do jazz brasileiro, procuro desenvolver alguns conceitos, principalmente a ideia da fricção de musicalidades.

Devo salientar que não pretendo escrever uma história do jazz brasileiro e sim iniciar uma exploração do tema buscando reunir dados preliminares para a construção do jazz brasileiro como objeto de estudo etnomusicológico. O trabalho é baseado em dados etnográficos obtidos em entrevistas e encontros com músicos atuantes no cenário da cidade de São Paulo, um dos mais significativos do Brasil (Piedade, 1999b). A esses músicos e seus ouvintes, bem como aos apreciadores e críticos do jazz brasileiro, chamarei de nativos, no sentido de pertencentes a uma comunidade musical. Os resultados deste texto contam ainda com minha própria formação musical e experiência profissional como músico neste cenário.

Em vez da palavra "jazz brasileiro", a designação deste gênero musical no Brasil é *música instrumental brasileira*. É claro que o termo "instrumental" também no Brasil aponta diretamente para toda a música composta e tocada exclusivamente por instrumentos, isto é, que não é canção ou que não apresenta nenhuma forma de texto ou letra, o que inclui também formas

1 Este texto procura aprofundar ideias apresentadas anteriormente em Piedade (1999a).

de música erudita, música eletrônica etc. No entanto, o termo *música instrumental* é o rótulo utilizado pelos nativos para todo o corpo de produções musicais do jazz brasileiro. Assim, a categoria *MPB* (música popular brasileira), tomada como o conjunto heterogêneo de produções musicais urbanas populares no Brasil que se consolida a partir dos anos 70, é aqui tomada como um supergênero que é constituído por categorias como *música instrumental*, rock/blues nacional, bossa-nova, pagode, música *sertaneja*, samba, forró, axé-music, lambada, samba-reggae etc. Porque há muitos tipos de música instrumental, como música erudita de câmara, os nativos estão conscientes da inadequação do termo *música instrumental*, e para eles a designação correta deveria ser *música popular instrumental brasileira*.

Já em revistas e lojas de discos fora do Brasil é empregado o termo *brazilian jazz*, sendo que especialmente nos EUA o jazz brasileiro se encontra enquadrado frequentemente como um subcampo do *latin jazz*, rótulo genérico que abriga também gêneros caribenhos como a salsa. Entretanto, esse uso abrangente do termo *latin jazz* que inclui o Brasil no mundo latino não é compartilhado no Brasil, onde os nativos utilizam a palavra *latin* para se referir unicamente aos ritmos afro-cubanos. O que está em jogo com esta expulsão da latinidade do Brasil é uma construção contrastiva de identidades de culturas que na verdade têm muito em comum, como por exemplo a mestiçagem (Quintero-Rivera, 2000).[2] Fenômeno semelhante está expresso pelo fato dos nativos se recusarem a chamar a *música instrumental* de *brazilian jazz*. Segundo muitos nativos, jazz é uma categoria pesada demais e que não comporta toda a diversidade da *música instrumental*. No entanto, para fins de divulgação mundial, o rótulo jazz brasileiro é aceito, mesmo porque *música instrumental* também não é uma denominação correta, como já foi dito aqui.

O caráter vago do termo *música instrumental* é sintomático da própria incerteza quanto à dimensão do seu campo musical, suas raízes históricas, seus nexos principais. O fato é que a maioria dos nativos reconhece

2 Uma diferença entre a musicalidade afro-cubana e a brasileira pode ser ilustrada por uma história que me foi contada por *e-mail* por Charles Keil: quando o percussionista brasileiro Airto Moreira tocou com bandas de salsa de New York, ele foi rechaçado porque eles queriam cada *beat* e *conga slap* no seu exato lugar. Keil me falou de uma "*brazilian looseness*" ou "*openess*", oposta ao perfeccionismo da musicalidade porto-riquenha, ligada à especificidade de suas *afro-roots*.

a fluidez do gênero e se pergunta o que une músicos tão díspares como os saxofonistas Victor Assis Brasil, Teco Cardoso, Leo Gandelman, o trombonista Raul de Souza, compositores e instrumentistas como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, pianistas como Wagner Tiso e Eliane Elias, guitarristas e violonistas como Heraldo do Monte, Paulo Belinatti, Laurindo de Almeida e Toninho Horta, percussionistas como Naná Vasconcelos, Dom Um Romão, Guelo e Paulinho da Costa, *bandleaders* e arranjadores como Severino Araújo, Nelson Ayres, Silvio Mazucca, Dori Caymmi e Cyro Pereira, e muitos outros nomes. Apesar desta incerteza, há um conhecimento tácito compartilhado e uma vivência que torna reconhecível para os nativos o que é a *música instrumental*, tanto que eles exercem uma constante busca pela valorização de sua identidade frente à *MPB* e frente ao jazz, duas tradições musicais muito próximas à *música instrumental*.

Segundo as interpretações nativas, o jazz brasileiro se origina no início do século XX, como o *chorinho*, que tratarei de apresentar agora. Já na segunda metade do século XIX, havia no Brasil um rico repertório de músicas instrumentais europeias dançantes, como polka, mazurka e schottisch, ritmos que se misturavam nos gêneros nacionais da época, como o *maxixe* e o *lundu*. Nessa época, a palavra *choro* designava apenas uma formação instrumental típica conhecida como *trio de pau e corda* (*wood and string trio*), que executava músicas conhecidas como *maxixe* de forma improvisacional (Reily, 2006) e somente mais tarde é que *choro* passou a designar um modo de tocar e, enfim, por volta dos anos 30, um gênero musical. Embora tenha surgido nas classes populares, o *choro* estabeleceu uma forte conexão com a música erudita através de figuras como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, que compuseram *choros* totalmente escritos em partitura. Esse choro com cara erudita passou a ser apreciado pelas burguesias de forma que elas passaram a valorizá-lo como expressão de brasilidade, pois a elite burguesa brasileira do início do século já ansiava por símbolos de identidade nacional frente ao predomínio da França no âmbito da cultura. Portanto, foi na primeira década do século XX que se formou o gênero instrumental de influência portuguesa chamado *choro* ou *chorinho* (ver Cazes 1998), que é um gênero instrumental apreciado em larga escala até o presente e é amplamente considerado pelos nativos como o ancestral do jazz brasileiro. O *choro* ou *chorinho* consolidou-se em torno

de músicos desse período, como Pixinguinha e Garoto, abrindo caminho para que outras músicas instrumentais pudessem conquistar o gosto da audiência. É preciso notar que as origens do *chorinho* e do samba estão profundamente imbricadas (Sandroni, 2001, p. 100-117). O samba, que era um ritmo maldito para a música nacional. Ele só veio a se tornar música nacional do Brasil por volta dos anos 30 por meio da interação e diálogo entre músicos afro-brasileiros e a elite intelectual e artística da cidade do Rio de Janeiro (Vianna, 1995). A constituição do *chorinho* como um gênero individual pode ter relações com a grande mudança de estilo que ocorreu no samba nos anos 30, quando o antigo samba-maxixe, que vinha desde meados do século XIX, cedeu lugar ao samba mais "esbranquiçado" dos sambistas do Estácio (Sandroni, 2001). A história do chorinho envolve fatos interessantes para essa discussão, por isso farei um breve percurso desde os anos 20 até o advento da *bossa nova* nos anos 50, pois é quando mais claramente surge o jazz brasileiro, diferenciando-se do *chorinho*.

Nos anos 20, mais precisamente em 1922, quando em São Paulo estava ocorrendo a Semana de Arte Moderna, marco fundamental do modernismo na arte brasileira (Wisnik, 1977), o conjunto *Pixinguinha e os Batutas* retornavam de uma temporada em Paris na qual se apaixonaram pelo jazz. Enquanto ocorria uma explosão comercial do jazz nos EUA, no Brasil os *Batutas* receberam muitas críticas por terem adotado um estilo jazzístico, por terem sido contaminados pelo jazz (Menezes Bastos, 2000, p. 20; Vianna, 1995, p. 117), o que configura um primeiro momento importante na fricção de musicalidades no jazz brasileiro. Já está presente aqui uma visão crítica adorniana e pessimista da música popular que parece permanente na história da *MPB* e que tem em seu cerne a idéia da autonomia musical e do método imanente (Middleton, 1990, p. 41-45). Decorre daí também a persistente visão de alguns críticos, marcada pelo que Hamm chama de narrativa modernista da autenticidade (Hamm, 1995). Segundo essa ideia, a música folk e a música de diferentes povos é mais valorizada a partir do seu grau de não contaminação: a pressuposição aqui é de que uma cultura só é autêntica quando não se mistura, levando à noção de que produto comercial e autenticidade são irreconciliáveis. Já nos anos 20, intelectuais importantes como Gilberto Freyre criticam o jazz e a influência da cultura norte-americana no Brasil a partir do final dos anos 20 (Vianna, 1995, p. 182), no mesmo tom em que mais tarde José Ramos Tinhorão vai criticar a *bossa nova* (ver adiante).

Resumindo, os nativos consideram o *chorinho* como sendo o grande ancestral do jazz brasileiro, embora esse último só tenha surgido propriamente no bojo das experiências musicais da época da bossa-nova. Os nativos têm pelos praticantes do *chorinho* muito respeito, principalmente por grandes mestres como Pixinguinha, e ao mesmo tempo explicam que o *chorinho* contemporâneo tem se mostrado um gênero demasiado conservador em termos gerais. Os nativos aceitam esse fato por atribuir ao *chorinho* um papel de "música de raiz", que deve se preservar de influências exóticas, o que mostra como a narrativa da autenticidade é importante aqui. Esse pensamento nativo esconde uma certa rivalidade que decore do fato dos músicos de *chorinho* assumirem uma estratégia evidente e autoconsciente de se afastar da influência jazzística, tocando em pontos simbólicos sensíveis aos nativos. Segundo o discurso nativo, apesar da "vantagem" simbólica de ser música de "raíz" e não "depender" de influência do jazz causar uma certa tensão entre o *chorinho* e jazz brasileiro, os nativos absorvem muito da melódica do *choro*, que é um elemento muito empregado no jazz brasileiro. Isso é algo muito interessante se visto como um renascimento da antiga concepção de *choro* como uma maneira de tocar prevalente no início do século XX. De minha parte, penso que o que confere o aspecto aparentemente conservador ao *chorinho* (estou tentando entender o discurso nativo) é na verdade uma característica estrutural desse gênero, que evoca nostalgia, simplicidade, brejeirice, virtuosismo e cosmopolitismo. Essa estabilidade temática torna o *chorinho* sujeito a fases de eclipse no tempo, o que de fato aconteceu dos anos 30 até os anos 70, quando festivais de *choro* começaram a fazer o gênero ressurgir, sendo que o maestro Radamés Gnatalli teve nessa iluminação do *choro* um papel central. Atualmente o *chorinho* está vivendo um renascimento, principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e de Brasília, com o surgimento de muitos artistas novos, como os grupos Nó em pingo d'água, Trio Madeira Brasil e Arrancatoco, Trio Brasília Brasil, e artistas como Maurício Carrilho e Yamandú Costa, bem como o selo especializado Kuarup Discos. Esse choro contemporâneo explora novos repertórios buscando manter a sonoridade tradicional e a típica distância em relação ao jazz. Trata-se de um gênero musical diferente do jazz brasileiro, pelo menos desde os anos 50. No entanto, a musicalidade chorística é um elemento importante no jazz brasileiro, nas composições e improvisações: trata-se de uma característica principalmente melódica, que

surge nas curvas típicas da melodia, no uso típico de apojatura e arpejos, muitas vezes do espírito *scherzando*. Mas a história do jazz brasileiro não se encerra na do *chorinho*. Sigamos em frente.

Nos anos 30 tem início a repressiva ditadura de Getúlio Vargas, que durará até 1945, marcada pelo discurso nacionalista. Nessa chamada era do rádio, aparecem muitos grupos para tocar ao vivo nas transmissões radiofônicas, os chamados *regionais*. Nesse período há um enaltecimento do carnaval carioca, que ajuda a transformar o samba, anteriormente desqualificado pelas elites, em música nacional no Brasil, acontecimento chamado por Vianna de "mistério do samba" (Vianna, 1995; Menezes Bastos 1999a). Ao mesmo tempo, é a partir desse período que a presença da cultura americana no Brasil se intensifica, principalmente por meio do cinema e da música dançante. O samba brasileiro nos EUA apresenta-se sobretudo através da figura de Carmen Miranda e o Bando da Lua, curiosamente com uma imagem bastante mexicanizada. Carmem criou uma visão particular da brasilidade, que foi muito criticada no Brasil (Vianna, 1995, p. 129-131), inclusive devido ao clima antiamericano que fundava o pensamento nacionalista dos anos 40.

Se desde o final dos anos 20 havia nas principais cidades brasileiras muitas orquestras de baile que tocavam *foxtrot* e outras músicas norte-americanas em salões de dança (Kiefer, 1979, p. 60-61), nos anos 30 começam a surgir as orquestras de baile que tocam ritmos brasileiros, como *chorinho*, para dançar. Essa tradição vai levar às *orquestras de gafieira* dos anos 40 que articulam uma música instrumental baseada em arranjos de canções populares e em composições instrumentais ao mesmo tempo diferente do *foxtrot* e do *chorinho*. Um exemplo é a famosa orquestra de K-chimbinho. Apesar de explorar os ritmos brasileiros, muitos desses conjuntos passaram a se chamar jazz-bands, porque esse termo dava ao conjunto um toque de modernidade e não por causa de uma influência musical do jazz (Cazes, 1998, p. 61). Um exemplo disso era a lendária jazz-band do maestro Cipó. Apesar do grande sucesso, essa música instrumental dançante sai de cena nos anos 60 e só volta, principalmente em São Paulo, em meados dos anos 80, com o *revival* dos bailes de gafieiras e das chamadas *estudantinas* (Piedade, 1999b). Nos anos 40 ainda há de se mencionar um importante movimento na música erudita de vanguarda em torno do compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter, o chamado grupo Música Viva, que representou

uma grande renovação na linguagem do paradigma nacionalista anterior, cujo nome principal é Villa-Lobos. Compositores como Claudio Santoro e Guerra-Peixe eram profundamente influenciados pela música popular e pelo atonalismo. Entre os seus alunos há os maestros de *orquestras de gafieira* K-chimbinho e Severino Araújo, e futuros expoentes da *bossa nova*, como Moacyr Santos e Antonio Carlos Jobim. Mas note-se que esse era um movimento de vanguarda. Nessa década houve muitas críticas de fundo nacionalista contra esses avanços, e a década seguinte na música erudita foi marcada por um novo nacionalismo (Neves, 1981, p. 77-106).

Esse crescimento do nacionalismo nos anos do pós-guerra se dá em vários países, acompanhado de uma impressionante consolidação do jazz norte-americano no cenário internacional: nessa época surgem vários estilos nacionalizados de jazz. Nos anos 50, nesse cenário, surge a *bossa nova* e despontam artistas como João Gilberto e Antônio Carlos Jobim. Trata-se de um marco na música popular brasileira e mundial (ver Castro, 1990). No final dos 50 e início dos anos 60, nomes como Laurindo de Almeida, Charlie Byrd e Stan Getz tornam a *bossa nova* conhecida do público norte-americano. Ao mesmo tempo em que a *bossa nova* se torna conhecida no mundo, toda uma geração de instrumentistas profundamente influenciados pelo jazz se envolve com essa música, formando especialmente trios de *bossa nova* instrumental, como o Milton Banana trio, Tamba trio, Zimbo trio, Jongo trio, e grupos maiores, como o samba-jazz de J. T. Meireles e os Copa 5, que tocavam frequentemente em bares e jazz-clubs, como as casas cariocas Bottle's bar e Farney's bar. O *west coast jazz* era muito apreciado e tocado e, de fato, não se pode negar sua influência na *bossa nova*, embora o *cool* na *bossa nova* pode ter um nexo mais antigo com as modinhas do século XIX no Brasil (Menezes Bastos, 1999a). Se a famosa batida de violão de João Gilberto se origina nos padrões rítmicos do samba (Garcia, 1999), as harmonias da *bossa nova* não vêm apenas do jazz, mas são congruentes com as músicas urbanas brasileiras dos anos 30 e 40, especialmente os arranjos das orquestras de baile (Pinheiro, 1992). Apesar disso, nos anos 60 houve uma forte crítica contra a *bossa nova* que a acusava de ser elitista e de resultar da americanização da *MPB* (notadamente por Tinhorão, 1974; 1998), que foi respondida por críticos que acatavam a modernidade da bossa (Campos, 1974) e pelo tropicalismo (Veloso, 1997).

É precisamente nesse meio, no universo instrumental que se desenvolve em torno da *bossa nova*, que se encontra o momento de cristalização do jazz brasileiro, que a partir de então vai seguir uma linha diferente do chorinho e da música instrumental para bailes. Ou seja, a partir desse momento o emergente jazz brasileiro vai se desenvolver como gênero musical num caminho diferente tanto do chorinho, que cultivará o caráter conservador acima mencionado e se desenvolverá principalmente no Rio de Janeiro, e da música instrumental para bailes, que não desenvolve as características de um gênero individual.

Ao longo dos anos 60, a *bossa nova* continuava prestigiada no país, legitimada pelo sucesso internacional, mas começa a entrar numa fase de apagamento que durará até o fim dos anos 80 (Castro, 1990). Além da *bossa nova*, várias ondas simultâneas na *MPB* ocorreram nos anos 60: o movimento conhecido como *Jovem-guarda*, que pregava o discurso da romantização da rebeldia bem-comportada com suas canções em um rock'n'roll abolerado (Menezes Bastos, 1999b); a música de protesto, que afirmava o engajamento político da arte (Tinhorão, 1974); finalmente, o movimento *Tropicália*, espécie de síntese desses movimentos (Dunn, 2001; Sanches, 2000; Calado, 1997; Veloso, 1997). O ideário desse movimento, o *tropicalismo*, buscava articular a modernidade e a tradição, dessa forma tocando no fundo daquilo que Damatta chamou de "dilema brasileiro": a dicotomização fundante da ética brasileira entre mundo rural-tradicional-holístico e mundo urbano-moderno-individualista (Da Matta, 1979). Por isso, o experimentalismo musical da *tropicália* não pode ser estudado fora de sua relação com esses movimentos dos anos 60. Em meio a essas várias ondas, o nascente jazz brasileiro cresceu apoiando-se especialmente na *bossa* e nos reflexos dessa nos EUA, onde o célebre encontro entre João Gilberto e Stan Getz simbolizava o encontro entre a canção da bossa e o instrumentista de jazz, inaugurando um diálogo de musicalidades que se tornará central no jazz brasileiro. Esse encontro simboliza a compatibilidade dos solos *bebopeados* de Getz na cadência rítmico-harmônica da *bossa nova*, criando uma sonoridade que será bastante explorada na área do *cool jazz*. Além disso, Airto Moreira, Eumir Deodato, Flora Purim, Oscar Castro Neves e outros músicos brasileiros que moravam nos EUA começavam a levar para o jazz ritmos brasileiros como o baião, e instrumentos de percussão

como pandeiro e berimbau. A inclusão ocasional destes elementos exóticos no jazz americano incentivou reflexivamente os nativos e desenvolveu sua forma de tocar, ao mesmo tempo legitimando a continuidade do jazz brasileiro. Ou seja, elementos da música brasileira, da forma como foram incorporados na música norte-americana, retornam para o produtor com o peso do reconhecimento internacional e, dessa forma, acabam reingressando na tradição de origem, reinventando-a. Penso que essa reflexividade não é algo característico do suposto caráter antropofágico da cultura brasileira, como afirmam os intelectuais modernistas, nem que se trata de uma xenofagia (digerir o que vem de fora) típica das culturas não-hegemônicas ou periféricas; creio que esta reflexividade é um traço característico dos sistemas culturais de reapropriação e rearticulação das musicalidades globalizadas. Os gêneros musicais mundiais se compõem mutuamente e dialogicamente. A própria *MPB* resulta de uma notável interação com as músicas caribenha, paraguaia e argentina (Menezes Bastos, 1999b), com o bolero tendo aqui um papel central (Araújo, 1999). Um exemplo recente desse fenômeno de reflexividade é a *levada* de bateria tipicamente americana de samba e *bossa*, ou seja, a forma particular que os bateristas americanos têm de tocar esses ritmos explorando muito os *cymbals*, que voltou de forma vigorosa para a "fonte original", influenciando largamente o estilo de muitos bateristas brasileiros, por sua vez criando novas *levadas*.

Nos anos 70, apesar do recrudescimento na cultura brasileira causado pela ditadura militar que teve início em 1964, há no eixo Rio/São Paulo o surgimento de selos independentes, como a Lira Paulistana, dedicados à veiculação do jazz brasileiro. Em outros centros urbanos do país o gênero também se desenvolveu significativamente, como por exemplo em Minas Gerais, onde surge o movimento *Clube da Esquina* e os grupos Som Imaginário e Azymuth, e em Pernambuco, na esteira do movimento *Armorial*, que une as tradições da cultura popular nordestina à arte de vanguarda.

A partir dos anos 80 o jazz brasileiro ganha o circuito internacional de festivais de jazz como o de Montreaux. Ao mesmo tempo em que desponta o sucesso do rock nacional (Dapieve, 1995), o jazz brasileiro parece ter atingido a maturidade com as obras de Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, formando um corpo musical que persiste até hoje relativamente homogêneo em termos temáticos, estruturais e estilísticos, configurando,

portanto, um gênero de tradição recente. Não se pode esquecer o importante papel das bandas, principalmente nas cidades do interior, que pelo menos até os anos 60 tocavam frequentemente nos coretos das praças. Por exemplo, grande parte dos músicos da banda Mantiqueira, importante expoente atual do jazz brasileiro, tiveram o início de suas formações musicais ligado a essas bandas, como é o caso do saxofonista e clarinetista Nailor "Proveta". Com a maturidade do jazz brasileiro nos anos 80, os anos 90 representaram um período de impressionante crescimento e vigor, como mostrarei ao final deste artigo. Tratarei agora de examinar as linhas e tendências do jazz brasileiro.

Pude identificar no discurso três termos que representam as tendências principais do jazz brasileiro, reconhecíveis de imediato pelos nativos: *brazuca*, *fusion* e *ecm*. Seguindo a visão dos nativos, essas são três das chamadas *linhas* principais do jazz brasileiro. O discurso nativo aponta para estas *linhas* não como rótulos fechados, monolíticos, mas como sim campos temáticos musicais abertos e flexíveis, em que as três *linhas* se interpenetram e dialogam, sendo que, dependendo do artista, uma delas é sempre preponderante. Por isso, os nativos não dizem que tal artista é *brazuca* e sim que ele é mais *brazuca*, o que não exclui sua parte *fusion* e *ecm.*

A *linha* mais *brazuca* — que obviamente vem da palavra "Brasil" — se norteia pelos ritmos nacionais como samba, baião, frevo, maracatu, e articula o discurso jazzístico em diálogo com elementos expressivos desses ritmos. O expoente máximo *brazuca* é Hermeto Pascoal e, como seu referencial mais antigo, o grupo *Quarteto Novo*, do final dos anos 60. Na linha mais *brazuca*, a musicalidade nordestina tem um papel central: o uso extensivo do modo mixolídio, com possível quarta aumentada, ou do modo dórico, havendo vários clichês melódicos, a *levada* do baião, enfim, elementos musicais que se originam nas músicas da região do nordeste brasileiro e que são amplamente disseminados na música brasileira. A musicalidade nordestina articula significados importantes, como uma musicalidade de "raiz" que estabelece uma ligação com um universo simbólico e o imaginário da área cultural conhecida como *sertão*. Como já foi dito aqui, essas narrativas têm seu coração no pensamento modernista. Outra influência aqui é o estilo melódico do *chorinho*, com sua ornamentação típica e seu *ethos* nostálgico e brincalhão. Em uma discussão entre nativos, pode-se

dizer que tal música tem um tema "bem *brazuca*", ou que tal saxofonista tem um fraseado "*brazucão* mesmo", ou seja, que ele não fica só "*bebopeando*", que tem um som bem "raíz".

Na *linha* mais *fusion* predomina a mescla entre samba e funk, tendo suas bases no movimento musical Black Rio e na dançabilidade do funk e do *soul* carioca (da cidade do Rio de Janeiro). Há aqui uma estética em que o predomínio da corporalidade dialoga com o balanço malandro do samba e o *swing* do funk. Um nome importante é a extinta banda Cama de Gato, que cristalizou essa *linha*. Aqui se encontram músicos como Nelson Faria, Leo Gandelman, Nico Assumpção, Marco Suzano, Ed Motta e outros. Uma das facetas mais exploradas na *linha* mais *fusion* é a semelhança estrutural rítmica entre o samba de estilo partido-alto e o funk. Um dos grupos mais conhecidos dessa linha é o Aquarela Carioca, que usou violoncelo e pandeiro sem bateria e criou um som novo, mas profundamente carioca (Connel, 2001).

A *linha* mais *ecm* é uma linha mais jazzística e mais meditativa e, ao mesmo tempo, mais europeia. A palavra *ecm* se refere ao som das músicas gravadas pelo selo alemão de jazz ECM, no qual, a partir dos anos 80, se colocam nomes como Egberto Gismonti e Naná Vasconcelos. Há neste som *ecm* um certo desapego à força da pulsação e da dançabilidade, e ao mesmo tempo uma grande liberdade e abertura improvisativa, como solos elaborados e exploratívos, o que exige do músico uma grande bagagem musical, inclusive de música erudita. O uso de instrumentos indígenas é penetrante aqui, como o pau-de-chuva, que serve para criar momentos no som *ecm* de atmosfera de tempo suspenso, evocando ritualidade e temporalidade mítica.

Lembro que as três *linhas* acima apresentam-se com o indicador quantitativo "mais", porque a ideia dos nativos é de que não há no jazz brasileiro um repertório cuja tendência seja única e puramente *brazuca*, *fusion* ou *ecm*. Essas três tendências fazem parte de um conhecimento de ordem prática e podem ser articuladas por um mesmo artista ou grupo, ou podem mesmo aparecer em diferentes momentos de uma única composição, ou mesmo num único improviso. Por exemplo, o som do grupo Cama-de-Gato, classificado na linha mais *fusion*, articula também a tendência *brazuca*, mas

ocorre que a tendência *fusion* é aqui dominante. Estas *linhas* podem ser vistas como estilos do gênero jazz brasileiro. Aqui estou entendendo estilo musical inspirado nos estilos de linguagem e estilos funcionais de Bakhtin (1986), que são estilos genéricos para certas esferas da atividade e comunicação humanas. Formas típicas de certas esferas comunicativas, os estilos estão inseparavelmente ligados a unidades composicionais particulares; ou seja, ligam-se a tipos particulares de construção e de acabamento de uma totalidade. *Brazuca*, *fusion* e *ecm*, inseparáveis do repertório do jazz brasileiro, são construções mentais que são articuladas e reconhecidas comunicativamente pelos nativos e que atravessam o gênero musical jazz brasileiro sem tocar nos aspectos mais profundos de sua estruturação.

É interessante notar também que há um tipo particular de complementaridade simbólica nessas três *linhas*: a mais *brazuca* aponta para dentro, para o interno, para a identidade regional dos ritmos que articula, a mais *fusion* evoca uma corporalidade comum entre samba e funk, simbolizando uma viabilidade de musicalidades que aponta para a negritude e, dessa forma, igualmente para a tradição, enquanto que a mais ecm, dirigindo-se diretamente para fora, para o globalidade e a intersubjetividade, aponta para a modernidade, o que mostra como as linhas do jazz brasileiro espelham o já mencionado dilema brasileiro segundo Da Matta. Devo lembrar que há atualmente muitas outras músicas instrumentais cultivadas no Brasil além do jazz brasileiro, como o *chorinho* e a música dançante das orquestras de gafieira, que os nativos classificam em uma possível linha chamada *resgate*. Acompanhando a multiplicidade de tendências atuais da *MPB* (Mello, 2000), hoje pode-se encontrar gravações de uma diversidade de músicas instrumentais regionais, como a música da violeira Helena Meireles, os trios elétricos baianos e grupos experimentais como o Uakti. Ao final deste texto há outras menções a grupos e tendências mais recentes.

Assim apresentado o jazz brasileiro, vamos à descrição das formas como os nativos empregam o termo *bebop*. No discurso nativo, *bebop* é o estilo musical ligado à tradição jazzística norte-americana desenvolvido a partir dos anos 40, principalmente na sua dimensão melódica. A musicalidade desenvolvida nessa época até meados dos anos 60, com John Coltrane e outros, serve como impulso básico para a criação de uma espécie de metodologia pelos jazzistas brasileiros, tal como indica a larga utilização da

compilação nunca publicada de canções de jazz chamada *Real Book* e do livro de transcrições de solos de C. Parker, o *Omni book* (Parker, 1978), chamado de "bíblia" por muitos improvisadores. O que interessa aqui é notar que a linguagem jazzística é extremamente estruturada e normatizada, portanto estritamente convencional, como mostrou Berliner (1994). Esse autor revela o desenvolvimento de uma voz jazzística improvisatória única, considerando o improviso no jazz como uma estética e uma tradição. Eu diria que trata-se de uma musicalidade no sentido em que venho usando e que definirei adiante. Esse aspecto do jazz é consciente para os nativos do jazz brasileiro, que se referem a *bebopear* significando "articular frases segundo o estilo", sendo assim necessário conhecer, respeitar e exercitar suas normas. Aqui me limitarei a expor alguns significados do *bebopear*, reunindo as pistas do discurso nativo:

- *Dar swing*, ou *swingar*, que é imprimir o *feel* jazzístico, em que ritmicamente o universo composto do 12/8 predomina. Cada pulso deve articular na maioria das vezes duas notas, a segunda correspondendo à última subdivisão ternária do pulso. Essa nota deve ser levemente acentuada para se ter o *swing*. Enquanto o baixo deve manter o pulso estritamente tocando sempre na "cabeça", a bateria deve "pensar na frente", ou seja, imprimir um pulso adiantado, e as frases *swingadas* do solista devem "segurar", ou seja, imprimir um pulso mais atrasado. Dessa forma, o grupo estará *swingando* bem o jazz. Note-se que este significado nativo de *swing* pode ser comparado às noções de *swing*, *groove* e *feel* dos nativos jazzistas dos EUA, assemelhando-se a uma definição de Van Praag citada por Keil: "swing is a phsychic tension that comes from the rhythm's being attracted by the metre" (Feld; Keil, 1994, p. 59).
- O uso amplo de padrões ou sequências harmônicas padronizadas do tipo II-V-I, com acordes substituíveis.
- O uso de clichês melódicos típicos, ou *riffs*, que são frases musicais prontas para serem articuladas em sequências harmônicas específicas.
- A forma de vincular as notas disponíveis para o improviso ao tipo de acorde na base harmônica e suas alterações.

- a forma de atacar estas notas empregando aproximações cromáticas e diatônicas.
- A interação criativa entre seção rítmica e solista (Monson, 1996).

Todos estes pontos são significados que os nativos empregam no uso nativo do conceito de *bebop*. Transgressões ao sistema, como o uso de politonalidade e as chamadas *outside scale*, estão previstas nessa estética *bebop* do jazz brasileiro.

O objeto deste texto é um gênero específico, o jazz brasileiro, que nasce no mundo instrumental da *bossa nova* envolvendo, desde o início, um encontro das musicalidades brasileira e jazzística norte-americana que chamei de fricção de musicalidades, que definirei em seguida. Vários estudos sobre música mostram que as fronteiras entre os gêneros musicais são flexíveis e mutáveis e, portanto, questionáveis sob vários pontos de vista. Fato relevante aqui é que gêneros são construtos culturais classificados pelos nativos, e no campo da etnomusicologia sabemos que, pelo menos desde Blacking (1967), utilizá-los como base analítica é uma via segura para a compreensão e interpretação da cultura. Dessa forma, após uma breve história do jazz brasileiro, a descrição de suas tendências principais e do uso do conceito de *bebop*, apresentarei minha visão dos gêneros musicais e da musicalidade, para em seguida definir fricção de musicalidades.

O cenário dos gêneros na música popular é de intensa fluidez: gêneros novos e novos rótulos surgem constantemente, muitas vezes a partir da intersecção de múltiplos gêneros existentes, ou da reavaliação de suas fronteiras simbólicas. Igualmente pode haver gêneros musicais que são praticados, mas que não têm rótulo, como ocorre com os gêneros literários (Ducrot; Todorov, 1972, p. 147). Abordar os gêneros musicais como discurso é uma maneira de buscar a compreensão dos significados culturais que os constroem (Walser, 1993). A noção de gênero aqui empregada inspira-se nas ideias de Bakhtin sobre os gêneros de fala (Bakhtin, 1986). Gênero musical é como um conjunto de elementos musicais e simbólicos que apresentam estabilidade em termos de temática, de estilos e de estruturas composicionais. Gêneros, portanto, são como esferas da música popular que reúnem produções musicais relativamente semelhantes durante um certo período de tempo, e que estão constantemente sujeitos a mudanças.

Em todo o mundo, músicos estão criando novas fusões e extensões o tempo todo, e por isso o estudo dos gêneros na música popular é uma tarefa difícil e constante. Podemos chamar de supergênero as categorias que de alguma forma abrigam vários gêneros musicais. O jazz brasileiro, como foi estudado acima, é um gênero musical pertencente mais ao supergênero *MPB* que ao supergênero jazz.

Estou entendendo musicalidade como algo mais do que uma "linguagem musical": trata-se de um ângulo especial para ouvir o mundo. A musicalidade significa a competência do ouvido musical em um sistema musical-simbólico, e o processo de aprendizado enraíza profundamente essa forma de ordenar o mundo audível no sujeito É algo diretamente ligado ao aprendizado de uma "audição de mundo" resultante de uma pedagogia estética sonora particular que é desenvolvida e transmitida culturalmente em comunidades estáveis, mas não eternas e imutáveis. Mas também pode ser adquirida por um processo de autoeducação. Nesse sentido, um indivíduo pode tentar tornar-se competente em uma musicalidade, desenvolvendo o que Hood chamou de "bimusicalidade" (Hood, 1960). Um exemplo disso é o fato de os nativos do jazz brasileiro buscarem competência no jazz, e muitos nativos do jazz norte-americano buscarem competência na música brasileira. Os nativos compartilham, portanto, um repositório de sentidos, composto de elementos musicais e simbólicos imbricados, o que coincide com aquilo que Floyd Jr. chama de "memória cultural" (Floyd Jr., 1995). Note-se que a musicalidade não é um conhecimento de domínio exclusivo dos músicos, mas também está no público. Quando a audiência aprecia um improviso de jazz, muitas vezes se grita "yeah!", e estão com isso não apenas atestando comunicabilidade e compreensão, mas também participando da construção estética da musicalidade jazzística. Musicalidade é, portanto, um conjunto de elementos musicais e simbólicos profundamente interligados, que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas.

Bebopear é articular uma leitura brasileira da musicalidade do jazz, entretanto isso é ao mesmo tempo valoroso e temeroso para os nativos do jazz brasileiro: demonstra o saber técnico e o domínio da linguagem do jazz, simbolicamente um passaporte para uma comunicabilidade global, mas ao mesmo tempo teleologicamente aponta para a necessidade de dissolver o próprio *bebop* e articular aquilo que o distingue do jazz brasileiro,

aquilo que se encontra mais próximo de uma "raiz" da musicalidade brasileira, algo mais "autêntico". Há uma importante contradição aqui, que se refere àquilo que Hamm chama de narrativa modernista da autenticidade, ou seja, a valorização da música de diferentes culturas a partir de seu grau de não-contaminação (Hamm, 1995), que retomarei adiante. No entanto, simultaneamente ao impulso de se afastar da contaminação do paradigma *bebop* e buscar uma expressão mais enraizada no Brasil, há uma absoluta canibalização da musicalidade jazzística, que se expressa de forma evidente no discurso nativo sobre seus mestres de jazz preferidos e na larga utilização de métodos para o desenvolvimento instrumental, como os livros já mencionados, e apostilas oriundas de centros de ensino como a Berklee School of Music, uma verdadeira *Schola Cantorum* do séc. XX.

O momento do improviso estampa exemplarmente essas considerações: quando o solista nativo tem à frente um espaço livre para expressar-se, há momentos em que ele se entrega francamente ao *bebop*, buscando o peso da tradição jazzística que lhe dá legitimação e lhe confere um *status* simbólico de improvisador global, mas ao mesmo tempo busca articular algo mais brasileiro, remetendo-se a traços de outros gêneros da música brasileira, como o *chorinho*. Um recurso bastante frequente nesse momento é o emprego da musicalidade nordestina, considerada como um universo musical de "raízes" e um campo seguro para uma expressividade autêntica. Essa relação com o Nordeste é histórica, remontando aos fundamentos do pensamento modernista dos anos 20 e 30 (Menezes Bastos, 2000, p. 23-24). Note-se também que a ideia da valorização das "raízes" é uma narrativa de autenticidade muito forte ainda atualmente na música brasileira em geral: as origens dessa ideologia se encontram provavelmente no romantismo alemão do século XIX, com a congruência entre os conceitos de popular, de nação e de camponês (Middleton, 1990, p. 4). Ou seja, as raízes se encontram no campo, no interior, na simplicidade oposta ao mundo urbano. Outros recursos possíveis para escapar do *bebop* envolvem híbridos do mundo urbano, como o lirismo romântico da música contemporânea, como os "momentos atonais" das *outside scales*, e a articulação de outras musicalidades brasileiras ligadas a desenvolvimentos musicais regionais no Brasil, como a música baiana, a nortista, a gaúcha (Lucas, 2000). Considero, portanto, que esses campos articulam musicalidades próprias, que são aqui rearticuladas em novo contexto.

Estou tentando mostrar que a musicalidade do jazz brasileiro é composta de uma amálgama de musicalidades regionais — nordestina, chorística, samba, afrobaiana, *free* (atonalismo urbano, *outside scales*) — que é colocada em uma relação ao mesmo tempo de tensão e de síntese, de aproximação e de distanciamento, com a musicalidade jazzística norte-americana. Essa relação é carregada de discursos nativos sobre imperialismo cultural, identidade nacional, globalização e regionalismo. Para dar conta dessa relação dialética constituinte do jazz brasileiro, elaborei o conceito de fricção de musicalidades, que foi inspirado na teoria da fricção interétnica do antropólogo brasileiro Roberto Cardoso de Oliveira (1964; 1972). Cardoso de Oliveira desenvolveu esse conceito a partir dos anos 60, para dar conta da relação entre sociedades indígena e a sociedade brasileira, que ele via como marcada pela contradição. O conflito, inerente à situação de fricção interétnica, se explica pelos interesses diversos das sociedades em contato, sua vinculação irreversível e interdependência. Cardoso de Oliveira se afasta da ideia de transmissão, aculturação ou assimilação, ligadas ao paradigma culturalista anterior, desviando o enfoque na mudança cultural para a interação continuada entre duas sociedades que formam um sistema intersocietário. Este sistema exibe, em seu cerne, uma desigualdade. Não é um objetivo deste texto apresentar as pertinentes críticas que foram feitas a esse conceito no seu campo de origem a etnologia, mas sim mostrar como ele é inspirador para se pensar essa tensão entre a musicalidade brasileira e a norte-americana no seio da música popular instrumental brasileira.

Como já disse, estou entendendo musicalidade como um conjunto integrado de elementos musicais e simbólicos que se manifesta em uma comunidade de pessoas. No caso do jazz, essa comunidade é hoje internacional e pluricultural, e seus nativos compartilham o que chamei de "paradigma *bebop*" (Piedade, 1999a, p. 8), ou seja, uma musicalidade jazzística que torna possível uma comunicabilidade musical global. Mas o jazz brasileiro, como procurei mostrar, ao mesmo tempo que devora esse paradigma *bebop*, busca incessantemente afastar-se da musicalidade norte-americana por meio da articulação de uma musicalidade brasileira. Essa tensão é congênita e essencial ao jazz brasileiro enquanto gênero musical, enquanto se mantêm dotado de uma estabilidade temática (a fricção de musicalidades sendo aqui constituinte, evidenciando-se principalmente nas

improvisações), de estilos (as *linhas* e os idiomas regionais, como a musicalidade nordestina) e de estruturas composicionais (no código musical propriamente, como nos ritmos e no emprego de determinados modos). Faz parte dessa estabilidade o embate entre o mixolídio nordestino e a *blues scale*. Isso é uma marca fundamental do jazz brasileiro. Aqui, as musicalidades dialogam, mas não se misturam. Suas fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que acaba por reafirmar as diferenças. A metáfora mecânica da fricção implica que os objetos postos em contato se tocam e esfregam suas superfícies, podendo chegar a trocar partículas, mas os núcleos duros das substâncias tendem a se manter. Por isso não é o caso de se falar em complementaridade, como muitos discursos ingenuamente fazem, pois o caráter não é construtivo, mas sim de tensão e flexibilidade, e muitas vezes de ironia, como nos exemplos de fricção de musicalidades envolvendo ironia e paródia no jazz (Monson, 1996, p. 106-125).

Apesar do discurso nativo eventualmente afirmar que essa tensão é algo indesejável, um elemento descaracterizador que tende a desaparecer numa futura fusão ideal, penso que na verdade é precisamente aí que se encontra uma parte constituinte muito saliente desse gênero, uma forte marca de identidade que lhe dá seu caráter ao mesmo tempo nacional e global. Essa fricção tem uma relação com a imagem do senso comum que se constitui da hegemonia cultural norte-americana no Brasil e com a associação do jazz a algo invasivo e indesejado na cultura brasileira. Esse sintomático repúdio ao jazz está ligado ao sentimento antiamericano que se desenvolveu parcialmente no Brasil, principalmente a partir do nacionalismo dos anos 30 e nos discursos de esquerda dos anos 60. Ele se liga à associação da audiência de jazz às elites brasileiras, onde jazz tem sido algo culto ou chic. Ouvir e conhecer jazz aparecem como signos de *status*, de cultura, de cosmopolitismo e de participação na cultura norte-americana, um passaporte cultural para participar das elites globais. Assim, se os sentimentos que articulam o repúdio ao jazz se ligam diretamente aos aspectos sociológicos acima, o canibalismo do jazz brasileiro aponta para uma dissolução do discurso nacionalista e ufanista e para uma ideia de participação multicultural na constituição do gênero.

Qualquer análise do jazz brasileiro tem de passar pelo levantamento dos elementos musicais em jogo, como motivos, escalas, acordes, sequências de acordes, riffs, improvisos, forma da peça, dinâmica da performance, bem como dos significados incorporados a eles (Meyer, 1967). Acredito que é muito importante fazer transcrições de improvisações, audições, performances conjuntas e análise do discurso nativo. O fato é que há no jazz brasileiro inflexões rítmico-melódicas específicas e dissincronias no pulso que evocam uma certa "frouxidão", coerente com um caráter de abertura e relaxamento que é atribuído à música brasileira em geral, e tais elementos são carregados de significação cultural e implicações ideológicas. Por exemplo, os tipos de *levada* de bateria, o ponto exato em que deve ocorrer um toque de caixa, os golpes nos pratos muitas vezes assimétricos, aspectos aparentemente flexíveis, na verdade são conhecimentos compartilhados e envolvem muita precisão. Como propõe Keil, são discrepância participativas (Keil, 1994). O discurso nativo, o que inclui não apenas os músicos, mas também os apreciadores e *experts*, está repleto de metáforas centrais para uma compreensão da estética do jazz brasileiro, e seu estudo, associado à análise de processos musicais emergentes. Ele pode mostrar como o jazz brasileiro veicula significado e crítica cultural, sentimentos e sensibilidade moral e política. Os conhecimentos compartilhados são, portanto, igualmente da ordem sociomusical e podem levar ao conhecimento dos gestos elementares do gênero, ou seja, aos tópicos retóricos centrais do jazz brasileiro (Agawu, 1991).

Para concluir este ensaio, pretendo apresentar aqui como me coloco diante do problema da autenticidade e como os desenvolvimentos do jazz brasileiro a partir dos anos 90 apontam para uma distância cada vez maior em relação ao jazz *mainstream* e ao paradigma *bebop*. Para mim, não há nenhuma autenticidade em si, assim como não há nenhuma cultura ou tradição autênticas. As tradições são invenções (Hobsbawm; Ranger, 1992) e as culturas são melhor vistas não como complexos de padrões de comportamento, mas como conjuntos de mecanismos simbólicos de controle que existem para uma comunidade governar seu comportamento (Geertz, 1989, p. 56). É assim que se elege o que é autêntico: o artificial do passado deve ser encarado como natural no futuro. Autenticidade é, portanto, um ocultamento das convenções originárias ou, como coloca Peterson, uma

construção social que deforma parcialmente o passado (Peterson, 1992). Com essa visão da ideia de autenticidade, fica mais difícil ver a globalização como um processo destrutivo no qual há um fluxo de influência transnacional tal que toma completamente a sensibilidade de uma cultura "periférica", tornando-a cada vez mais indistinta em relação ao centro. Ou seja, não cabem aqui as ideias de assimilação ou de integração já que não existe nem uma autenticidade efetiva a ser preservada nem uma autenticidade das culturas hegemônicas. Hannerz (1991) mostra que as culturas "periféricas" podem recolonizar esse fluxo através de respostas locais, o que acaba por dissolver a polarização centro-periferia e a unilateralidade da direção do fluxo cultural. Na verdade, sempre há troca, sempre há mudança, e sempre há convenção ocultada do que deve ser eleito como "autêntico" ou como "raízes" da cultura. Nesse sentido, a globalização não é algo que irrompe na história recente, e sim uma intensificação de um processo que se origina no coração do mundo ocidental (Giddens, 1991).

Nos últimos 10 anos, o número de grupos de jazz brasileiro tem aumentado de forma impressionante, embora o espaço na mídia e o número de produtoras, gravadoras e locais para tocar não tenham acompanhado esse impulso. O que se pode observar é que as novas gerações já não perseguem vorazmente o *bebop* como as gerações anteriores. Por isso, o jazz brasileiro é cada vez menos jazz e mais *música instrumental*. A referência "mítica" é hoje muito mais Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Pixinguinha, Radamés Gnatalli, ou seja, o fulcro da musicalidade se encontra em artistas brasileiros.[3] Há um crescimento das músicas instrumentais regionais e uma consequente descentralização em relação ao eixo Rio/São Paulo, e ao mesmo tempo há um número crescente de jovens tocando cavaquinho, viola caipira, zabumba e acordeão, instrumentos que estiveram fora de cena até então. Estabelece-se também uma relação menos preconceituosa e mais profícua com o mundo da música erudita, e surgem grupos de música de câmara, quintetos de clarinete, quartetos de violões, dedicados a tocar

3 Por exemplo, além do já referido renascimento do *chorinho*, os nativos estão se referindo atualmente à "*escola Jabour*", referente aos discípulos de Hermeto Pascoal que estão desenvolvendo seus trabalhos, como Itiberê Zwarg, o grupo *Curupira*, Nenê, Carlos Malta e outros. Há também diversos grupos instrumentais ligados ao movimento pop *Mangue beat*, em Pernambuco.

a *música instrumental*. Enfim, é um cenário de notável expansão interna.[4] Parece que a partir dos anos 90, enquanto o mercado da *world music* cresceu muito no mundo, os músicos brasileiros olharam mais para o interior do Brasil, descobrindo e apreciando suas "raízes", ou melhor, as recriando sob uma nova perspectiva. O que se mantém do espírito do jazz é muito menos o fraseado *bebop* e culto aos grandes mestres e muito mais a liberdade de criação e improvisação. Nesse sentido mais profundo, o jazz brasileiro continua sendo jazz, fazendo parte de um movimento musical transnacional. Se ao longo do século XX o jazz norte-americano se expandiu de forma intensa no mundo todo e diversas respostas locais a esse fluxo foram surgindo e interagindo, hoje o jazz é mundial e precisa ser estudado globalmente; ele é cultura global.

REFERÊNCIAS

AGAWU, V. K. **Playing with signs**: a Semiotic Interpretation of Classic Music. Princeton: Princeton University Press, 1991.

ARAÚJO, Samuel. The Politics of Passion: The impact of *Bolero* on Brazilian Musical Expressions. **Yearbook for Traditional Music**, v. 31, p. 42-56, 1999.

BAKHTIN, M. M. The Problem of Speech Genres. *In*: EMERSON, C.; HOLQUIST, M. (Ed.). **Speech Genres and Other Later Essays**. Austin: University of Texas Press, 1986. p. 60-102.

BERLINER, Paul. **Thinking in Jazz**: The Infinite Art of Improvisation, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BLACKING, John. **Venda Children's Songs**: A Study in Ethnomusicological Analysis. Chicago: The University of Chicago Press, 1967.

CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical ("History of a musical revolution"). São Paulo: Editora 34, 1997.

CAMPOS, Augusto de. **O balanço da bossa e outras bossas** ("The swing of the bossa and other swings"). São Paulo: Perspectiva, 1974.

4 Um painel que mostra esta diversidade é o projeto Rumos Itaú Cultural Música (ver no *website* http://www.itaucultural.org.br).

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O Índio e o Mundo dos Brancos** ("The indian and the world of the whites"). São Paulo: Difusão européia do livro, 1964.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **A Sociologia do Brasil Indígena** ("The sociology of indigenous Brazil"). Rio de Janeiro: Editora da Universidade de São Paulo/Tempo Brasileiro, 1964.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade**: a história e as histórias da bossa-nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAZES, Henrique. **Choro**: do quintal ao Municipal. São Paulo: Editora 34, 1998.

CONNEL, A. M. Cosmopolitan Identities: Aquarela Carioca, *Música Instrumental Brasileira*, and the (Re)imagination of Place. Comunicação no **Annual Meeting of the Society of Ethnomusicology**, Detroit, out. 2001.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

DAPIEVE, Arthur. **BRock**: rock brasileiro dos anos 80. São Paulo: Editora 34, 1995.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário Enciclopédio das Ciências da Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

DUNN, Christopher. **Brutality Garden**: Tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture. Estados Unidos: University of North Carolina Press, 2001.

FELD, S.; KEIL, C. **Music Grooves**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

FLOYD JR., S. A. **The Power of Black Music**: Intrpreting its History from Africa to the United States. New York: Oxford University Press, 1995.

GARCIA, Walter. **Bim-bom**: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.

HAMM, Charles. **Putting Popular Music in its Place**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

HANNERZ, Ulf. Scenerios for Peripheral Cultures. *In*: KING, A. D. (Ed.). **Culture, Globalization and the World-System**. Londres: The Mcmillan Press, 1991. p. 107-128.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Ed.). **The Invention of tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

HOOD, Mantle. The Challenge of Bi-musicality. **Ethnomusicology**, v. 4, p. 55-59, 1960.

KEIL, Charles. Participatory Discrepancies and the Power of Music. **Music Grooves**, Chicago, p. 96-108, 1994.

KIEFER, Bruno. **Música e Dança popular**: sua influência na música erudita. Porto Alegre: Editora Movimento, 1979.

LUCAS, Maria Elizabeth. Gaucho musical regionalism. **British Journal of Ethnomusicology**, v. 9, n. 1, p. 41-60, 2000.

MELLO, Maria Ignez. Música, Mídia e Novas Identidades. *In*: MENEZES BASTOS, R. J.; LUCAS, M. E. (Ed.). **Pesquisas Recentes em Estudos Musicais no Mercosul**. Porto Alegre: PPGMUS/UFRGS, 2000. p. 141-151.

MENEZES BASTOS, R. J. The origin of "samba" as the invention of Brazil (why do songs have music?). **British Journal of Ethnomusicology**, v. 8, p. 67-96, 1999a.

MENEZES BASTOS, R. J. Músicas latino-americanas, hoje: musicalidade e novas fronteiras. *In*: TORRES, R. (Ed.). **Música Popular en América Latina**: Actas del IIo. Santiago: FONDART, 1999b. p. 17-39.

MENEZES BASTOS, R. J. Brazilian Popular Music: an anthropological introduction. **Antropologia em Primeira-mão**, Florianópolis, v. 40, 2000.

MEYER, Leonard. **Music, the Arts, and Ideas**. Chicago: Chicago University Press, 1967.

MIDDLETON, Richard. **Studying Popular Music**. Milton Keynes: Open University Press, 1990.

MONSON, Ingrid. **Saying Something**: Jazz Improvisation and Interaction. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

NEVES, José Maria. Música Contemporânea Brasileira. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

PARKER, Charlie. **Omnibook for E Flat Instruments**: Recorded Solos. [S.l]: Joe Goldfeder Music Enterprises Inc, 1978.

PETERSON, Richard. La fabrication de l'authenticité: la country music. **Actes de la recherche**, v. 93, jun. 3-19, 1992.

PIEDADE, A. T. C. Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades. *In*: TORRES, Rodrigo (Ed.). **Música Popular en América Latina**: Actas del IIo. Congresso Latinoamericano del IASPM. Santiago: FONDART, 1999a. p. 383-398.

PIEDADE, A. T. C. São Paulo. *In*: SHEPHERD, John (Ed.) **The Encyclopedia of Popular Music of the World**: Volume II. Canada: Cassell, 1999b.

PINHEIRO, L. R. M. **Ruptura e Continuidade na MPB**: A Questão da Linha Evolutiva. 1992. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1992.

QUINTERO-RIVERA, Mareia. **A cor e o som da nação**: a idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948). São Paulo: FAPESP, 2000.

REILY, Suzel Ana. Introduction: Brazilian musics, Brazilian identities. **British Journal of Ethnomusicology**, v. 9, n. 1, p. 1-10, 2000.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Tropicalismo**: decadência bonita do samba. São Paulo: Boitempo editorial, 2000.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular**: da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1974.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

WALSER, Robert. **Running with the Devil**: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music. Hanover: University Press of New England, 1993.

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários**: a música em torno da semana de 22. São Paulo: Duas cidades, 1977.Capítulo 9

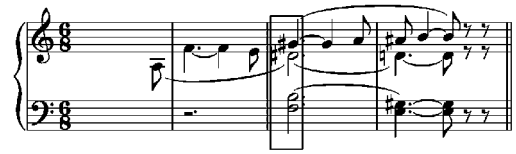
9

ANOTAÇÕES SOBRE O TRISTÃO NO FAUNO:

DOIS PRELÚDIOS AO PÓS-TONAL

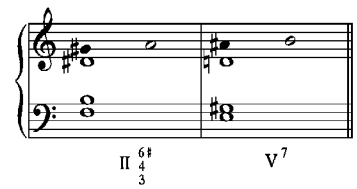
DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-148-2.9

Exemplo 1: O acorde "tristão"



Desde a primeira audição da ópera *Tristan und Isolde*, de Richard Wagner, em 1865, muito já foi escrito sobre o chamado acorde "tristão" (Ex. 1), incitando fartos debates entre teóricos e analistas. A sonoridade meio-diminuta, apresentada dessa forma destacada, no coração de uma peça tão importante, foi encarada inicialmente como resultante de seu aspecto funcional. Formado pelos intervalos de trítono, 3ª maior e 4ª, o acorde, que antecede uma dominante, foi interpretado como variante da função subdominante,[5] ou como segundo grau alterado,[6] ou dominante da dominante.[7] Para vários analistas, a nota Sol# foi interpretada como sendo uma apojatura daquela que seria a verdadeira nota de acorde, o Lá, e por isto o acorde "tristão" seria tributário de um acorde de segundo grau com sexta aumentada, a chamada sexta "francesa".[8] Veja-se o exemplo abaixo, em que as apojaturas aparecem como notas negras e a tonalidade é considerada como sendo Lá menor:

Exemplo 2: O acorde "tristão" como sexta francesa



5 Lorenz (1985), entre outros.

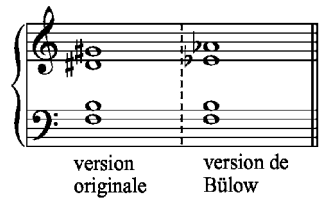
6 II para Schoenberg (2006, p. 100-101).

7 Kurth (1985), entre outros.

8 Como Sessions (1985) ou Salzer (1962, p. 176), entre outros. Piston (1994, p. 363-364) apresenta o acorde como meio-diminuto oriundo de II7 do modo menor, porém que pode ser reinterpretado como acorde de sexta francesa.

Essas interpretações foram contestadas por vários comentadores, como Bailey (1985, p. 124), que afirma que Wagner se esforçou para que o ouvinte percebesse o Sol♯ como nota de acorde. Assim, o Sol♯ seria uma nota de acorde e o Lá uma nota de passagem. Em sua análise do *Tristan*, Mitchell (1985, p. 247-8) mostra, com vários argumentos, levando em conta outras aparições do acorde "tristão" na peça, que essa acepção seria a mais correta.[9] Em direção a uma perspectiva mais flexível, podemos partir de Schoenberg, que o considerou um acorde *vagante*[10] e que, assim, pode suceder qualquer outro acorde, com sua função tonal dependendo do contexto.[11] Nessa direção, interessa entender o acorde "tristão" como meio-diminuto, ou seja, enarmonicamente equivalente ao meio-diminuto. Aparentemente, Wagner tinha esse objetivo, a julgar pelas enarmonias empregadas na versão para piano e vocal elaborada por Hans von Bülow e aprovada por Wagner.[12]

Exemplo 3: Enarmonia do acorde "tristão" na versão de Bülow



O acorde "tristão", enquanto meio-diminuto, pode ser entendido também como inversão de uma tríade menor com sexta adicionada (no caso acima, Lá♭ menor).[13] A aparente despreocupação de Wagner quanto aos nomes das notas e, portanto, quanto à sua função no acorde, leva a crer que ele estava mais interessado no acorde "tristão" como sonoridade. Importa ressaltar aqui esse desvio de foco do papel tonal do acorde, em

9 Ver mais sobre este debate em Nattiez (1984). Ver uma discussão sobre esse acorde em Menezes (2002, p. 80), em que ele é tratado como início de uma cadência frigia.

10 Cf. Schoenberg (1999, p. 367).

11 Ver Dudeque (1997).

12 Cf. Kurth (1985, p. 194-195).

13 Ver Bailey (1985, p. 123). Rothgeb (1995) discorda da validade da enarmonia, alegando que o sentido tonal do início do *Tristan* se dá por meio de acordes "suprimidos", como um lá menor inicial.

que ele desempenharia uma função secundária, rumo à experiência de sua sonoridade em primeiro plano, sua feição sonora para além da funcionalidade. Ou seja, interessa descrevê-lo como uma espécie de entidade harmônica[14] que constitui a essência do que poderíamos chamar de "idioma meio-diminuto", linguagem fartamente empregada das últimas décadas do século XIX até as primeiras décadas do XX, peça fundamental dos movimentos chamados "impressionista" e "expressionista". O uso do meio-diminuto nesse período vai além de sua função básica de II^{7} do modo menor, servindo como conexão entre acordes gerada por passo ou nota comum, ou ainda, de forma mais livre, como dissonância "emancipada".[15]

Entretanto, minha intenção neste artigo não é fundamentar esse idioma ou apresentar uma nova interpretação do acorde "tristão", mas comentar, sob o ponto de vista de uma musicologia que absorve ou é absorvida pela análise,[16] uma homologia estrutural que se dá nos primeiros compassos de duas obras fundamentais: o prelúdio da ópera Tristão e Isolda, de Richard Wagner (doravante *Tristan*) e o *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Claude Debussy (doravante *Prélude*). Com isso, pretendo chamar a atenção sobre certas formas de diálogo entre as obras musicais elas mesmas, fenômeno que, muitas vezes de forma furtiva à análise, norteia a construção da história da música. De início, farei comentários sobre essas duas obras e aspectos contextuais, destacando a influência wagneriana em Debussy. Em seguida, por meio de exemplos musicais e diagramas, apresentarei a homologia estrutural, após o que tecerei comentários finais.

Mas afinal, o que mais há para se falar sobre *Tristan* e *Prélude*? De fato, essas duas obras, separadamente, são tratadas em uma vastíssima literatura, ambas tendo sido ali extensamente analisadas e comentadas. A ópera *Tristan und Isolde* estreou em 1865, em Munique, sob a regência de Hans von Bülow, amigo e admirador de Wagner, que já havia estreado o prelúdio, em Praga, em 1859. A repercussão foi grande, houve muito debate

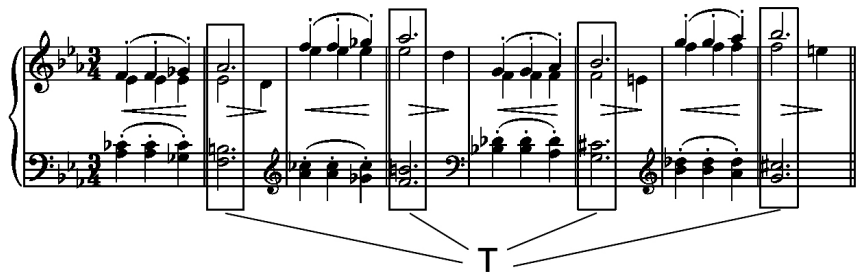
14 Ver Menezes (2006, p. 45).

15 Ver Simms (1996, p. 45-46), onde há exemplos desses usos do "tristão" em Fauré e Schoenberg.

16 Cook e Everist (2001, p. xvii)

no meio musical alemão, acalorado pela ideia wagneriana de "música do futuro".[17] A linguagem de Tristão e Isolda trazia mudanças importantes no vocabulário harmônico do século XIX tais como, por exemplo, a mistura modal, a precedência do aspecto linear na condução harmônica dada pelo cromatismo, a erosão da função dominante através da adição de resoluções alternativas, o acorde V^7 como consonância local temporária, a exposição indireta de elementos temáticos e motívicos, entre outras.[18] Cabe lembrar que Wagner inspirou-se em Liszt e, certamente, em Beethoven, como se deduz da análise da sonata para piano Op. 31 n. 3 a partir do compasso 35, trecho que envolve o acorde "tristão" *avant la lettre* em uma textura e posições específicas, como repetição oitavada.

Exemplo 4: O acorde "tristão" em Beethoven



Fonte: Menezes (2002, p. 82)

Vemos no Exemplo 3 esse conhecido caso da literatura analítica, o trecho do c. 35 a 41 dessa sonata, em que o acorde tristão se transforma em diminuto. Trata-se de um trecho modulante que vai de I (Mi^b maior), tonalidade principal, para V (Si^b maior, atingido no c. 46), no qual Beethoven emprega o acorde "tristão" como VII sensível de tonalidades intermediárias por ele tonicizadas. Como fica claro, dado o contexto tonal da peça, que há apojaturas aqui, na voz do contralto (Mi^b – Ré no primeiro exemplo), pode-se dizer que Beethoven, apesar de usar o acorde de forma destacada e em tempo forte, ainda não fez uso do potencial múltiplo da sonoridade "tristão", o que, a meu ver, somente ocorrerá em Wagner. Mas uma homologia

17 Sobre a repercussão de Tristão, ver Bailey (1985, p. 12-35). Wagner escreveu o artigo *Zukunftsmusik* em 1860.

18 Ver o estudo analítico de Bailey (1985, p. 113-146) sobre os rascunhos e versões preliminares de Tristão e Isolda.

estrutural em relação a *Tristan* chama a atenção. Como no trecho inicial dessa última, a estrutura (aqui de 2 compassos, lá de 3) é transposta (aqui, um tom acima, lá, uma terça menor acima), sendo seguida de repetição oitava acima (lá, na terceira repetição, cc. 10-13). Enfim, esse pequeno trecho de Beethoven certamente iluminou a criatividade de Wagner e, de uma forma sutil, continua presente no Tristão. Esse é um dos vários exemplos possíveis de uso de acorde meio-diminuto antes de Wagner. A sonoridade "tristão" nasce, assim, da musicalidade germânica romântica e pós-romântica, do espírito do século XIX, irmanada à dissolução da funcionalidade harmônica tonal, que com ela se acentua.

A música de Wagner, parte fundamental desse movimento, era muito apreciada em Paris pelos artistas e intelectuais. Após o fracasso da montagem de *Tannhäuser* nessa cidade, em 1861, Baudelaire escreveu uma inspirada carta a Wagner dizendo-lhe que com sua música "*on se sent tout de suite enlevé et subjugué"* e que "*ces profondes harmonies me paraissaient ressembler à ces excitants qui accélerent le pouls de l'imagination*".[19] Essas palavras do grande poeta revelam efeitos da música wagneriana nos artistas parisienses dos anos 60, particularmente entre os poetas simbolistas. Em 1885, o poeta Mallarmé, que era amigo de Debussy, escreveu um ensaio intitulado *Richard Wagner, rêverie d'un poete français* na *Revue Wagnérienne*, mostrando o alcance da estética wagneriana na linguagem poética.[20] Até a virada do século XX, os artistas parisienses desenvolveram importantes movimentos, como a pintura impressionista e a poesia simbolista, que surgiram em reação às sólidas convenções realistas do início do século XIX em prol de uma nova arte para um novo século. A música francesa, entretanto, não acompanhava esse passo, mantendo-se "elevada e subjugada" pela musicalidade wagneriana, predominando tipos formais e uma estética germânica.[21]

19 "Sente-se de imediato elevado e subjugado"; "estas harmonias profundas me parecem se assemelhar aos estimulantes que aceleram o pulso da imaginação". Baudelaire (1977, p. 51-52). Ver Nattiez (2005, p. 213-227).

20 Austin (1970, p. 3)

21 Morgan (1991, p. 40)

A primeira apresentação do prelúdio de Tristão e Isolda em Paris (versão concerto), em 1860, teve boa repercussão do público, apesar de algumas críticas negativas, especialmente de Berlioz.[22] A primeira apresentação da ópera completa ocorreu apenas em 1899, regida pelo famoso maestro Charles Lamoureux, amante e divulgador da obra wagneriana. A crítica musical da virada do século tomou esta apresentação como um marco da evolução da arte musical.[23]

Nesse ambiente, a formação da *Société Nationale de Musique*, em 1871, foi um esforço de construir um "renascimento" musical baseado na herança do passado musical francês, em que a extensão do cromatismo e a intensificação expressiva tipicamente germânicas dessem lugar a uma musicalidade de temperamento mais francês.[24] Debussy desponta nesse momento e lidera esse esforço já em suas primeiras obras.

Debussy não apenas apreciava a música de Wagner: ele tocava a obra de Wagner ao piano em diversos locais parisienses.[25] Não escapou, portanto, da "febre wagneriana", e mantinha consigo a partitura de Tristão e Isolda.[26] Em 1889, fez duas peregrinações a Bayreuth, onde ouviu essa ópera. Era profundamente influenciado pela música de Wagner, o que se pode notar especialmente no *Pelléas*, fato fartamente comentado por um crítico musical da época, o norte-americano Lawrence Gilman.[27] Em canções da década de 90, como *Cinq Poèmes de Baudelaire*, também é clara a influência de Wagner. De fato, a música wagneriana parece irmanada e perfeitamente adequada ao espírito do simbolismo poético, contrário ao naturalismo, por sua entrega à imaginação interior e aos estados de alma, ao sensual e ao sombrio.[28]

22 Bailey (1985, p. 28-32)

23 Cf. Gilman (1907). Sobre o wagnerismo na vida musical parisiense do século XIX, ver ainda Guinchard (1963).

24 Morgan (1991, p. 40-41)

25 Lerolle (1992)

26 Bonheur (1992)

27 Gilman (1907)

28 Ver Furness (1995).

Debussy tinha para com Wagner, entretanto, sentimentos ambíguos, pois ao mesmo tempo em admirava sua música, procurou deliberadamente afastar-se dessa influência, que julgava nociva para o desenvolvimento de sua própria linguagem.[29] Esse desejo revela a profunda importância do pensamento musical wagneriano para Debussy. Isso não apenas no sentido harmônico, mas também no naturalismo relacionado à expressividade linguística e no fluxo dramático das emoções.[30] Estou me referindo aqui especificamente ao wagnerismo no Debussy da "primeira fase", antes daquilo que seu amigo, o crítico Louis Laloy, chamou de sua *nouvelle manière*, o que se deu a partir de *La Mer*, quando Debussy se voltou para as sonoridades orientais e ibéricas.[31] Note-se, entretanto, que a admiração pela música wagneriana deixou rastros importantes em toda a carreira de Debussy.[32] Basta ver a quantidade de referências a Wagner, tanto de amor quanto de ódio, presentes nos seus escritos.[33]

Debussy não era somente um compositor "intuitivo", um improvisador, pintor de imagens musicais: era igualmente o construtor de estruturas que, sabia, eram inovadoras. Minucioso quanto às proporções, esse compositor chegou a utilizar a seção áurea, séries matemáticas e padrões geométricos na construção da estrutura de diversas de suas obras.[34] Na própria estrutura musical do *Prélude* pode estar ancorada, como uma resposta formal no nível do timbre, a estrutura poética do poema *L'Après-midi d'um faune*, de Mallarmé.[35] Nessa direção, entendo que, para além

29 Debussy afirmou a Ernest Hébert, em 1887, que o primeiro ato de Tristão e Isolda era definitivamente a coisa mais bonita que conhecia em termos de profundidade emocional (Kelly, 2003, p. 32).

30 Morgan (1991, p. 43)

31 Brown (2003)

32 Para Holloway (1979), o wagnerismo de Debussy é muito mais profundo do que se imagina, encontrando sua mais forte expressão em *Jeux*.

33 Ver Debussy (1989 [1921]).

34 Howat (1983)

35 Cf. Code (2001), que argumenta que Debussy compôs uma "fuga literária".

das paródias evidentes,[36] faz parte da linguagem de Debussy a utilização, de forma sutil, de referências e homologias em diversos níveis estruturais e semânticos. É nesse sentido que a homologia que comentarei adiante pode ser pertinente. Apesar do fato que, antes do *Prélude*, o acorde "tristão" já havia sido largamente utilizado por Debussy na sua ópera *Pélleas et Mélisande*,[37] a configuração estrutural que mostrarei não havia aparecido antes em sua música. Nesses primeiros compassos, dois prelúdios se tocam, abrindo um novo tempo, aquele do pós-tonal. Retomarei esse ponto no final deste artigo.

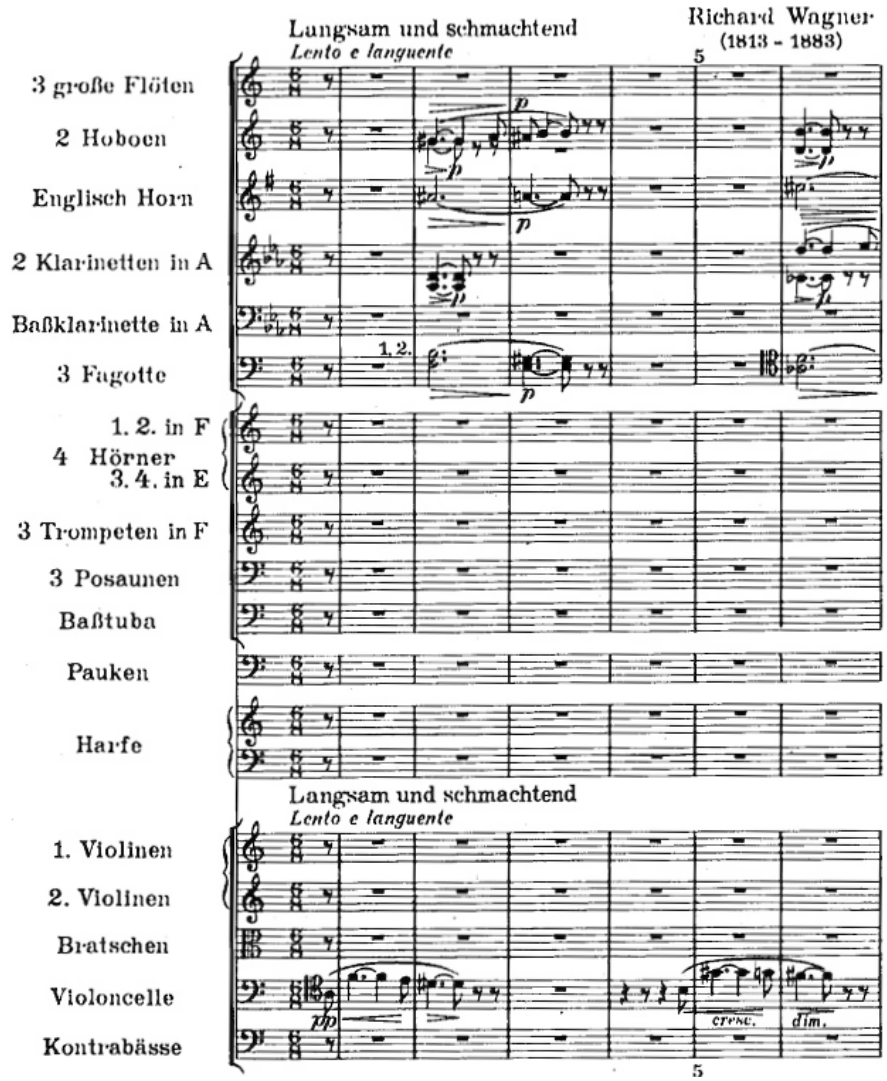
A homologia estrutural[38] é a seguinte: nos primeiros compassos de *Tristan*, uma linha de violoncelo iniciada por salto ascendente de sexta menor que, descendo cromaticamente, conduz ao acorde "tristão", apresentado pelas madeiras, sendo esse conduzido por cromatismo a um acorde de dominante, Mi com 7ª, seguido de pausa.

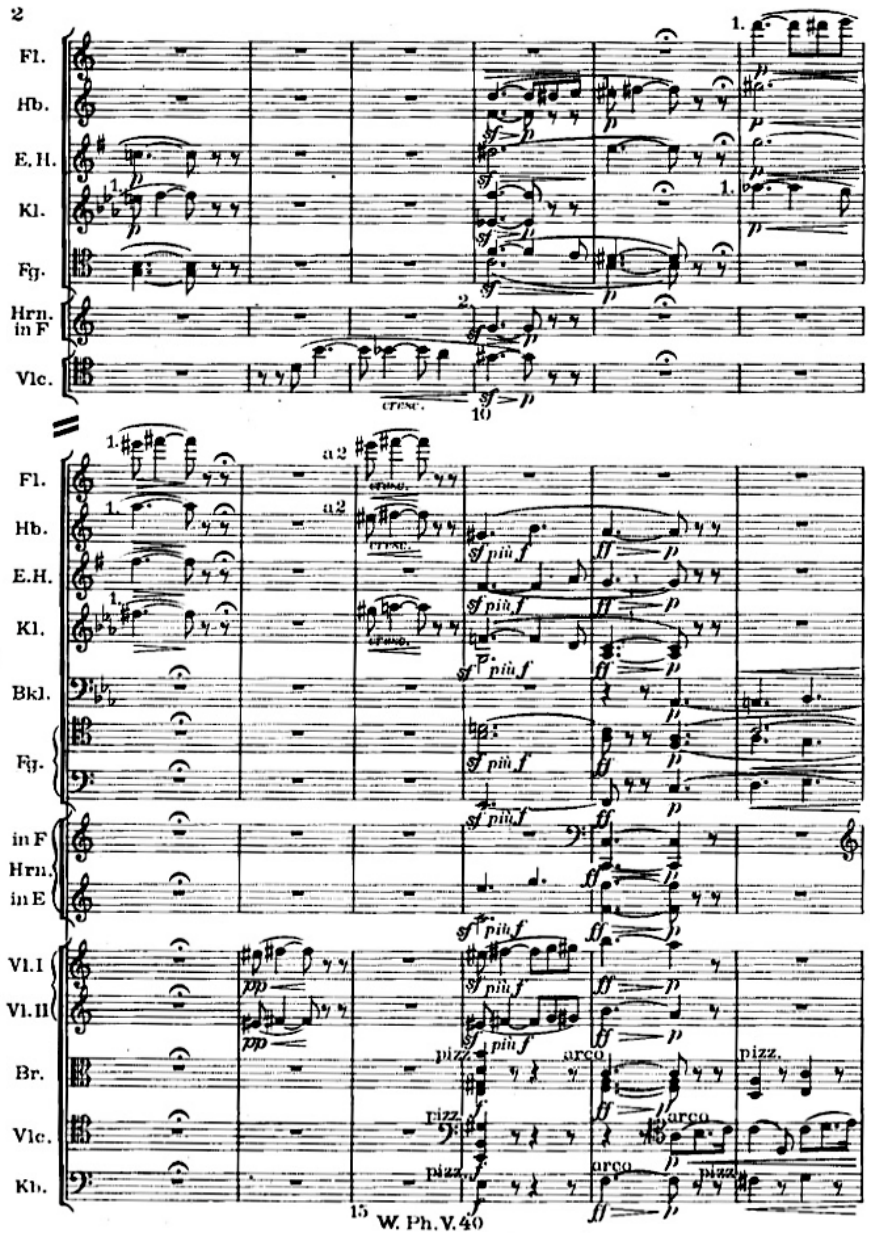
36 Como na peça VI da Children's Córner Suite, *Golliwogg's cake walk*, em que, a partir do c. 61, o primeiro motivo do Tristão e Isolda aparece várias vezes sob uma roupagem totalmente diferente. Note-se que o acorde "tristão" não é utilizado, em seu lugar aparecendo uma inversão de Ré bemol dominante com quarta e nona, na primeira vez, e na segunda um Sol bemol maior com sexta adicionada, como tônica. É bem clara a ironia desse Tristão e Isolda em *ragtime*, que parece não conseguir mais que uma simples cadência V-I. Ver Bauer (1992).

37 Ver Smith (1989), que trata esse acorde como meio-diminuto e afirma que a linguagem meio-diminuta debussyana é um meio de expressar o *páthos* de profunda tristeza. Para outras homologias entre *Prélude* e Tristão, ver também Abbate (1981).

38 Entendo por homologia estrutural uma semelhança não superficial de estrutura entre obras musicais, abrangendo aspectos como padrão harmônico, instrumentação, textura, ritmo, segmentação formal etc.

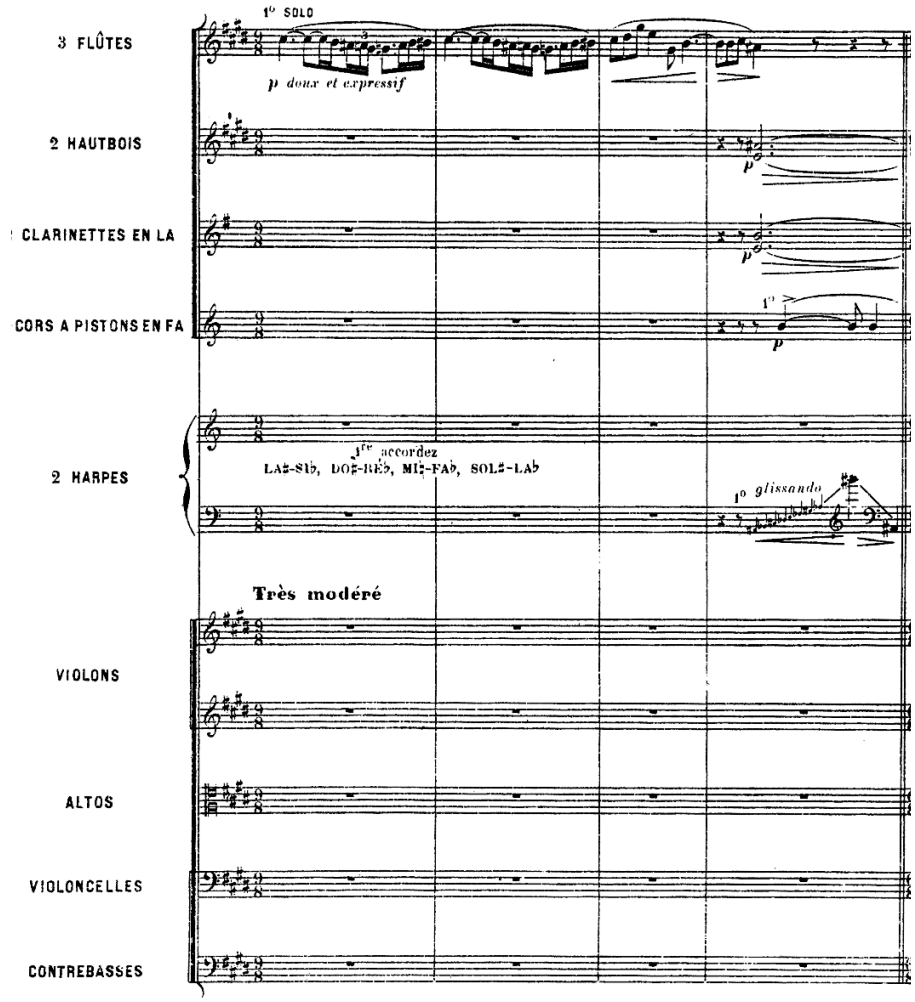
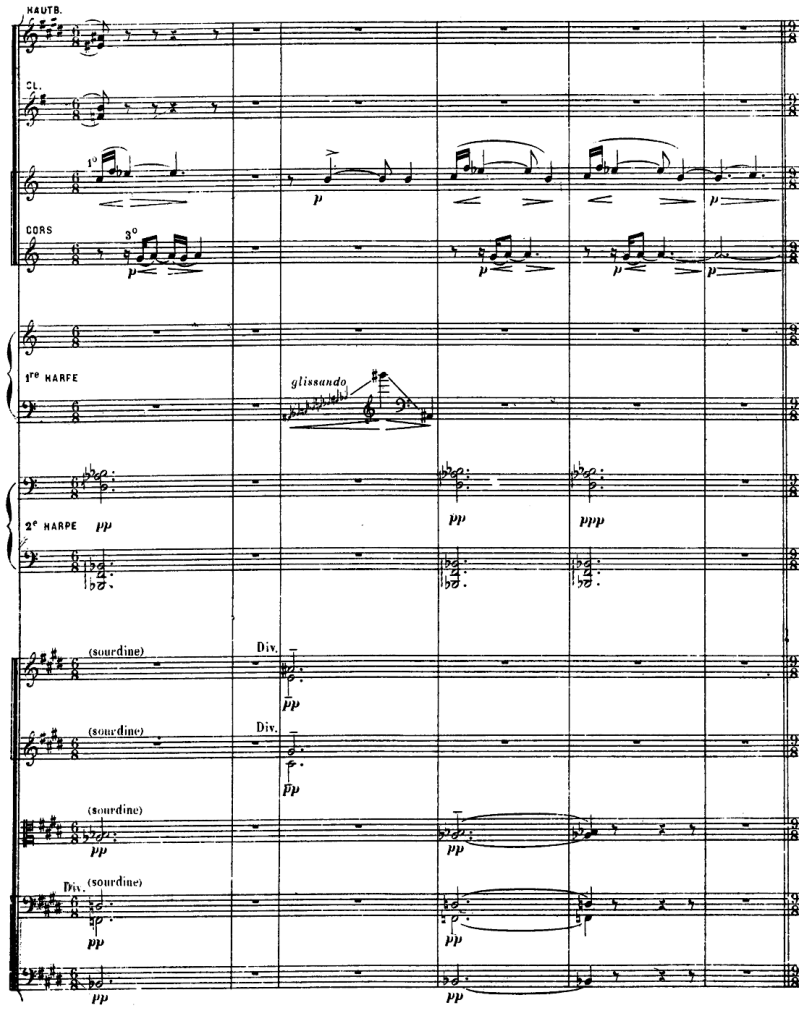
Exemplo 5: Início do Prelúdio de Tristão e Isolda[39]



39 Partitura de bolso, edição Philharmonia/Universal Ed., Viena

2
Fl.
Hb.
E.H.
Kl.
Fg.
Hrn. in F
Vlc.
cresc.
10
a 2
Bkl.
in F
Hrn.
in E
Vl.I
Vl.II
Br.
Kb.
pizz.
arco
15
W. Ph. V. 40

Essa ideia se repete três vezes. Após a longa pausa de sete tempos, a configuração se repete com salto de sexta maior e acorde "tristão" nas madeiras transposto uma terça menor acima, levando à dominante Sol com 7ª. Nova pausa de quatro tempos, e mais uma vez a configuração se apresenta: salto de sexta maior nos violoncelos, cromatismo, acorde "tristão", cromatismo, dominante (Si com 7ª). Aparecem então duas vezes as notas Mi♯ e Fá♯, na terceira vez soando sobre o acorde de Mi com 7ª, que resolve em um grande Fá maior.

Já o *Prélude* se abre com uma linha melódica em arabesco, um solo de flauta, que conduz a um acorde no c. 3, nas madeiras, trompas e harpa, que tem as características de acorde "tristão" (um Dó♯ menor com sexta adicionada, ou Lá♯ meio-diminuto na primeira inversão). Segue esse acorde um acorde de dominante (Si♭ com 7ª), após o qual há uma pausa. A sequência harmônica "tristão-dominante" é repetida, seguindo-se uma repetição apenas do Si♭.

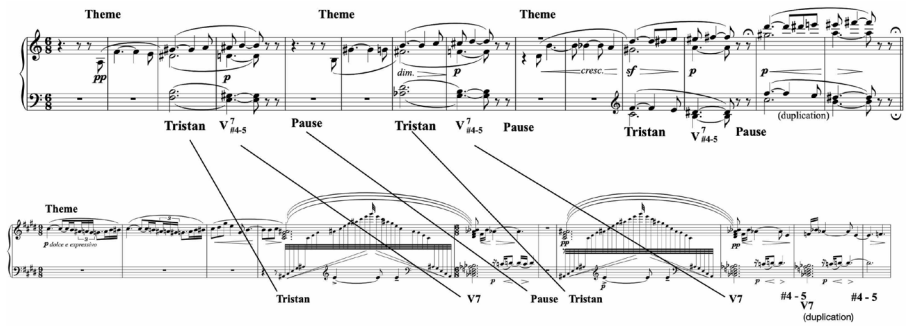
Exemplo 6: Início do *Prélude à l'après-midi d'um faune*[40]

40 Partitura em Austin (1970)

É importante lembrar que a repetição imediata de uma estrutura, ou duplicação, é um elemento extremamente importante no estilo de Debussy.[41] Há duas duplicações aqui: uma da própria estrutura tristão-dominante

41 Ver Ruwet (1972)

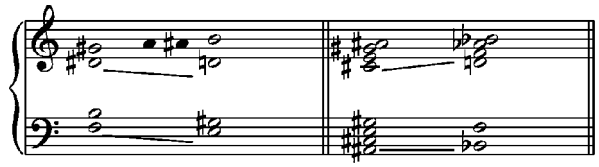
(c. 4-5 e 7-8), e outra que duplica apenas a dominante (c. 8-9). Note-se que nessa segunda duplicação, a primeira trompa toca a nota Mi, correspondente ao quarto grau elevado de Si^{b} (última nota dos c. 8 e 9).

Assim, há no *Prélude* a mesma estrutura (acorde "tristão" — dominante com 4ª aumentada resolvendo na 5ª) que se encontra no *Tristan*. A homologia completa, portanto, envolve todos esses aspectos. Vejamos o diagrama abaixo, com reduções para piano: acima, o *Tristan*, abaixo, o *Prélude*.

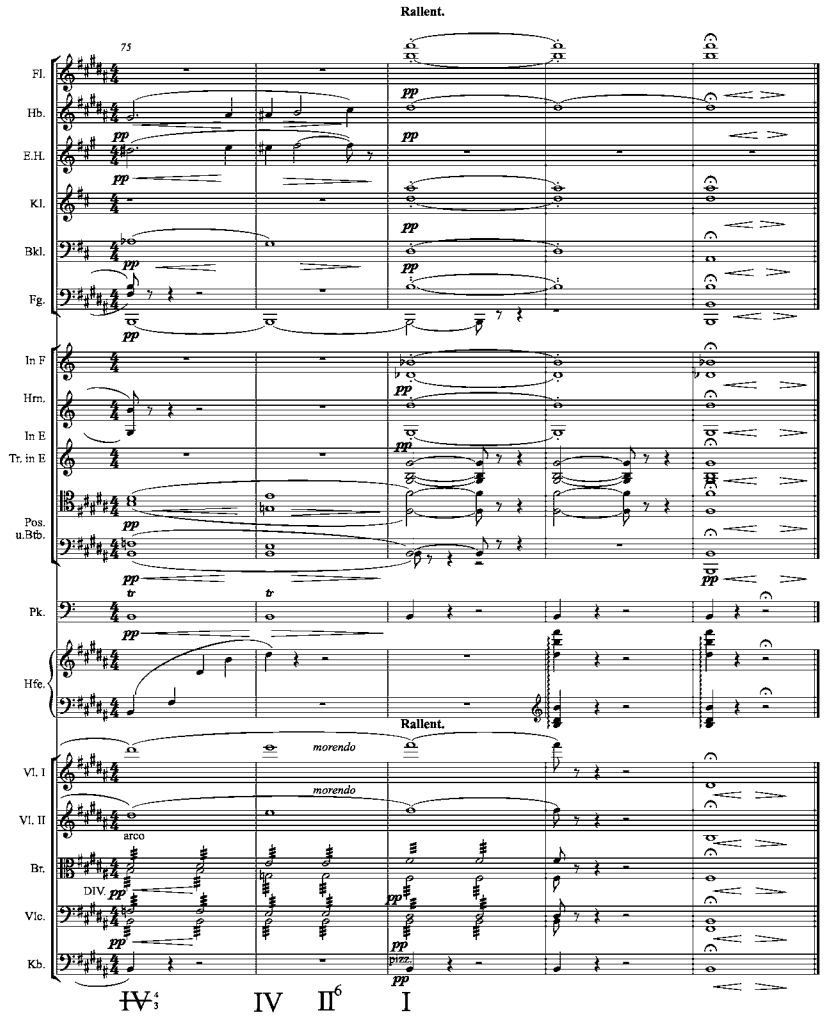
Exemplo 7: comparação dos primeiros compassos de *Tristan* e *Prélude*



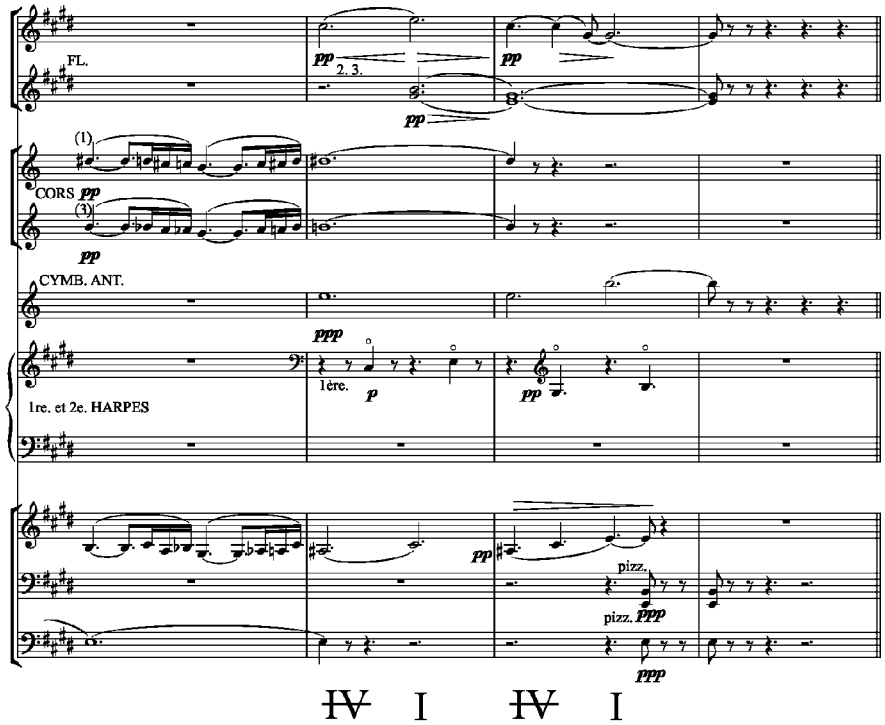
Esse diagrama mostra a homologia *grosso modo*. Um detalhe interessante é que a voz mais grave do acorde "tristão" em *Tristan* resolve meio tom abaixo, na fundamental da dominante, enquanto as vozes intermediárias descem e o soprano sobe, realizando o *leitmotiv* cromático. Na relação "tristão-dominante" há, assim, uma distância de semitom no baixo. Já no *Prélude*, é o próprio acorde "tristão" que se transforma em dominante: por meio da enarmonia, o baixo e o soprano se mantêm, havendo a elevação de um semitom nas vozes internas Dó$^{\#}$-Ré e Mi-Fá.

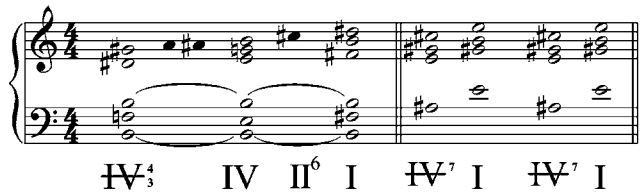
Exemplo 8: transformações "tristão-dominante"

Gostaria de mostrar ainda uma outra homologia estrutural que se pode observar: o uso específico do acorde "tristão" nos 3 últimos compassos do *Prélude* e no final de Tristão e Isolda, na seção chamada de *Liebestod*, nos últimos 5 compassos da ópera.

Nesse final da ópera Tristão, com o mais elevado grau de expressividade, surge o motivo cromático ascendente da abertura, conhecido como o *leitmotiv* do amor ou desejo (5 c. antes do fim). O oboé e o corne inglês dobram o motivo, as cordas, em trêmolo, e os trombones, tocam o acorde "tristão": uma segunda inversão do quarto grau com sétima e fundamental aumentada de Si maior (Si, Fá, Ré# e Sol#, configurando a sonoridade de Fá meio-diminuto) levando à subdominante Mi menor, seguida de primeira inversão do segundo grau (outra configuração "tristão"), e chegando à grande tônica final, Si maior.

Exemplo 9: Final de Tristão e Isolda

No final do *Prélude*, no c. 4 antes do fim, trompas e primeiros violinos apresentam o tema cromático descendente e ascendente, início do arabesco de flauta que abre a obra. Note-se a interessante harmonização em blocos de tríades maiores e menores. O que segue, no c. 3 antes do fim, é um acorde

"tristão" sobre o quarto grau aumentado de Mi maior (Lá♯, Mi, Sol♯ e Dó♯, configurando a sonoridade de Lá♯ meio-diminuto) levando a um Mi maior, estrutura que é duplicada no c. 2 antes do fim, terminando finalmente em Mi maior.

Exemplo 10: Final do *Prélude*

Ambos os movimentos finais dessas obras, assim, passam por suas sonoridades iniciais, o cromatismo e o acorde "tristão", agora sobre o quarto grau aumentado, levando à tônica maior conclusiva.

Exemplo 11: Final de Tristão e Isolda e do *Prélude*

A homologia estrutural se manifesta nas duas pontas: o acorde "tristão", principal protagonista, abre e fecha as obras que fecham o passado e abrem o futuro.

O tempo é o que está em questão, já que ambas as obras têm a ver com a longa duração e apontam para o passado mítico. *Tristan* está ancorado na mitologia celta,[42] no arcaico sabor expressionista da correlação entre amor e morte. O *Prélude*, que nasce a partir de um quadro de Bucher que, visto pelo poeta Mallarmé, o inspira a escrever um poema sobre o fauno apaixonado, evocando o amor voluptuoso e o sofrimento na mitologia da Grécia clássica, base da composição de Debussy.[43] A partir desse passado longínquo e originário, musicado com cromatismo e constantes modulações no *Tristan*, e com arabescos e flutuações distantes da funcionalidade harmônica no *Prélude*, somos levados a pensar que ambas as obras, calcadas em arquétipos do Ocidente, abrem-se para o futuro, preludiando o tempo do pós-tonal.

Dessa forma, as aberturas dessas duas obras capitais apresentam uma homologia que leva a compreender a abertura do *Prélude* como uma espécie de sutil comentário ao *Tristan*, uma transformação poética de uma poderosa ideia wagneriana, logo nos primeiros momentos de uma obra de Debussy que vai brilhar na história como uma obra revolucionária, liberta das amarras do século XIX, portal do moderno. Procurei mostrar esta homologia nas dimensões da harmonia e da textura, concordando com Berry (1987) sobre a importância da última na compreensão analítica das estruturas musicais. O acorde "tristão" é mais que um simples acorde na

42 Cf. Bailey (1985).

43 Ver Austin (1970).

ópera: é ele mesmo um motivo, talvez o *leitmotiv* mais importante em todo o drama, desde sua abertura até seu fechamento.[44] O Tristão no fauno é igualmente fundamental e, para além do *Prélude*, é constitutivo do próprio estilo de Debussy.

O "tristão" é hoje ainda uma sonoridade originária do espírito do final do século XIX e início do XX, brotando do processo de dissolução da harmonia em rumo ao pós-tonal. Nesse período, cuja vertente vienense podemos chamar de "noite transfigurada do tonalismo", várias obras de Schoenberg e Berg empregam a "linguagem tristão", repletas de dissonâncias emancipadas,[45] acordes quartais e de tons inteiros ainda com funcionalidade harmônica (Almada, 2007). O acorde Tristão, entendido de forma flexível, como sonoridade, é igualmente um dos marcos estruturais desse período, parte da "nave harmônica" que se desprendeu da gravitação tonal (Correa, 2006, p. 21), sendo amplamente utilizado por Debussy e outros compositores da virada do século e posteriormente, como p. ex., Berg, na *Lyrische Suite* (Whitall, 1999, p. 188-189). A sonoridade Tristão se propaga ao longo de diversos repertórios musicais do século XX, incluindo a música brasileira.[46] Ele torna-se, assim, uma espécie de tópica, figura de retórica musical convencional de uma época,[47] carregando consigo marcas do modernismo e da *Weltanschauung* franco-germânica do final do século XIX, como metáfora da essência do desejo e da ansiedade.[48] O "tristão no fauno", ecoando por todo o século XX, ainda hoje nos desafia a perceber de que mito profundo se origina.

44 Como argumenta Kurth (1985, p. 195-196).

45 Schoenberg (1999, p. 216). Ver Dudeque (2007).

46 Ver o uso do acorde Tristão por Villa-Lobos em Salles (2004).

47 Agawu (1991) e Piedade (2007)

48 Whithall (1995, p. 465)

REFERÊNCIAS

ABBATE, Carolyn. Tristan in the Composition of Pelleas. **19th Century Music**, v. 5, n. 2, p. 117-141, 1981.

AGAWU, V. K. **Playing with signs**: a Semiotic Interpretation of Classic Music. Princeton: Princeton University Press, 1991.

ALMADA, C. de L. Emprego de elementos de origem não-tonal com finalidades funcionais na primeira Sinfonia de Câmara, Op. 9, de Arnold Schoenberg. **Anais do XVIII Congresso da ANPPOM**, São Paulo, 2007.

AUSTIN, W. W. **Debussy** - Prelude to "The Afternoon of a Faun". Norton Critical Scores. New York: W. W. W. Norton, 1970.

BAILEY, R. (Ed.). **Wagner** - Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde. Norton Critical Scores. New York: W. W. W. Norton, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. Lettre à Richard Wagner. *In*: HUCHER, Yves. **La Musique**. Paris: Librairie Larousse, 1977. p. 50-53.

BAUER, Harold. Harold Bauer, His Book. *In*: NICHOLS, Roger (Ed.). **Debussy Remembered**. Oregon: Amadeus Press, 1992. p. 156-158.

BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. New York: Dover Publications, 1987.

BONHEUR, Raymond. Souvenirs et impressions d'un compagnon de jeunesse. *In*: NICHOLS, Roger (Ed.). **Debussy Remembered**. Oregon: Amadeus Press, 1992. p. 9-13.

BROWN. Matthew. **Debussy's 'Iberia'** - Studies in Musical Genesis and Structure. New York: Oxford University Press, 2003.

CODE, D. J. Hearing Debussy Reading Mallarmé: Music après Wagner in the Prélude à l'après-midi d'un faune. **Journal of the American Musicological Society**, v. 54, n. 3, p. 493-554, 2001.

COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. Preface. *In*: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Ed.). **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 2001. p. iii-xii.

CORRÊA, Antenor Ferreira. **Estruturações Harmônicas Pós-tonais**. São Paulo: Unesp, 2006.

DEBUSSY, Claude. **Monsieur Crochê e outros ensaios sobre música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989 [1921].

DUDEQUE, Norton. Schoenberg e a Função Tonal. **Revista Eletrônica de Musicologia**, Curitiba, v. 2, n. 1, out. 1997.

DUDEQUE, Norton. Schoenberg: Emancipação da dissonância, tonalidade expandida e variação progressiva em Frieden auf die Erde. **Debates**, Rio de Janeiro, v. 9, p. 7-34, ago. 2007.

FURNESS, Raymond. O impacto de Wagner na literatura. *In*: MILLINGTON, Barry (Org.). **Wagner**: um compêndio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. p. 465-468.

GILMAN, Lawrence. **Debussy's Pelléas et Mélisande**: a guide to the opera with musical examples from the score. New York: Schirmer, 1907.

GUICHARD, Léon. **La musique et les Lettres au temps du Wagnérisme**. Paris: PUF, 1963.

HOLLOWAY, Robin. **Debussy and Wagner**. London: Eulenburg Books, 1979.

HOWAT, Roy. **Debussy in Proportion**: A Musical Analysis. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

KELLY, Barbara. Debussy Parisian Afilliations. *In*: TREZISE, Simon (Ed.). **The Cambridge Companion to Debussy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 25-42.

KURTH, Ernst. The Tristan Prelude. *In*: BAILEY, Robert (Ed.). **Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde**. Norton Critical Scores. New York: W. W. W. Norton, 1985. p. 186-204.

LEROLLE, Henri. Carta a Ernest Chausson (25/02/1894). *In*: NICHOLS, Roger (Ed.). **Debussy Remembered**. Oregon: Amadeus Press, 1992. p. 43-44.

LORENZ, Alfred. The Prelude. *In*: BAILEY, Robert (Ed.). **Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde**. Norton Critical Scores. New York: W. W. W. Norton, 1985. p. 204-223.

MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MENEZES, Flo. **Música Maximalista**: ensaios sobre a música radical e especulativa. São Paulo: Editora da Unesp, 2006.

MITCHELL, W. J. The Tristan Prelude: techniques and structure. *In*: BAILEY, Robert (Ed.). **Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde**. Norton Critical Scores. New York: W. W. W. Norton, 1985. p. 242-267.

MORGAN, R. P. **Twentieth Century Music**: a history of musical style in modern Europe and America. New York and London: W. W. Norton, 1991.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Harmonia. **Encicliopédia Einaudi**, Lisboa, v. 3, 1984.

NATTIEZ, Jean Jacques. **O Combate entre Cronos e Orfeu**: ensaios de semiologia musical aplicada. São Paulo: Via Lettera, 2005.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. **Revista Eletrônica de Musicologia**, Brasil, v. 11, 2007.

PISTON, Walter. **Harmony**. London: Victor Golancz, 1994.

ROTHGEB, John. The Tristan Chord: Identity and Origin. **Music Theory on-line**, Estados Unidos, v. 1, n. 1, 1995.

RUWET, Nicolas. Notes sur la duplication dans l'Ouvre de Claude Debussy. *In*: RUWET, Nicolas. **Language, Musique, Poésie**. Paris: Éditions du Seuil, 1972. p. 70-99.

SALLES, Paulo de Tarso. O Acorde Tristão em Villa-Lobos. **Anais do VI Fórum do CLM**, São Paulo, 2004.

SALZER, Felix. **Structural Hearing**. New York: Dover, 1962.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: EDUSP, 1999.

SCHOENBERG, Arnold. **Funções Estruturais da Harmonia**. São Paulo: Via Lettera, 2006.

SIMMS, B. R. **Music of the Twentieth Century**: style and structure. New York: Schirmer Books, 1996.

SMITH, Richard Langham. Motives and Symbols. In Roger Nichols & Richard Langham Smith *Debussy Pelléas et Mélisande*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp. 78-106.

WHITTAL, Arnold. O nascimento do modernismo: o impacto de Wagner na história da música. *In*: MILLINGTON, Barry (Org.). **Wagner**: um compêndio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. p. 461-465.

WHITTAL, Arnold. **Musical Composition in the Twentieth Century**. London: Oxford University Press, 1999.

10

A LONGA TARDE DE UM FAUNO

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-148-2.10

A flauta é desde sempre um instrumento investido com imensa simbologia, não apenas no Ocidente, mas também nas sociedades tradicionais. Uma flauta de osso foi o instrumento musical mais antigo até hoje encontrado, datando de 40.000 anos atrás (Fig. 1).

Figura 1: Flauta de 40.000 anos, encontrada por arqueólogos da Universidade de Tübingen em uma caverna na Alemanha

Fonte: Fotografia de H. Jenen (Universidade de Tübingen).

Especulações levam a crer nessa relação originária do humano com o sopro musical: mais do que produzir sons, o sopro musical anima, no sentido latino, e move as ondas do mundo espiritual. Na tradição bíblica, o termo hebraico *ruah* (traduzido em grego por *pneuma*) designa o próprio espírito que dá a vida. Na Amazônia indígena, o sopro do xamã torna visível e cura,[1] e as flautas sagradas ocupam um lugar central na visão de mundo de muitas dessas sociedades. O chamado complexo das flautas sagradas envolve a existência de instrumentos musicais, nem sempre flautas propriamente,

1 Ver Beaudet (1997).

mas sempre aerofones, considerados de uso exclusivo dos homens adultos, que não podem ser vistos por mulheres. As flautas sagradas são associadas a vozes de espíritos poderosos e perigosos, e estão presentes em ritos de iniciação masculina e outros rituais, particularmente na Amazônia e na Melanésia. Parte do complexo é o mito que conta que esses instrumentos pertenceram originariamente às mulheres, tendo sido tomados delas pelos homens. A literatura sobre o complexo das flautas sagradas enfatiza o simbolismo sexual nele presente e questões de gênero, como antagonismo sexual, dominação masculina e "matriarcado".[2] Os instrumentos sagrados formam muitas vezes uma larga família de instrumentos, que pode incluir outros tipos de aerofones, como o zunidor.[3] Performances desses aerofones foram observados em várias regiões do mundo, especialmente na Nova Guiné e nas terras baixas da América do Sul.[4] Entre os índios Wauja, da região do alto Xingu, no Brasil Central, essas flautas são as máscaras que perigosos espíritos invisíveis construíram para se esconder da luz.[5]

Pretendo aqui refletir sobre uma história, ou um mito, que fala do sopro, da flauta, do sensual, da divindade, da música, do destino; um relato que vagou da Grécia Clássica para o campo das Artes da Europa, de narrativa se tornando imagem, poema, música e dança. Transmutado por essas transformações que se operaram ao longo de séculos e em contextos históricos diferentes, esse mito está vivo, hoje, não só por ter passado pelas mãos de grandes artistas, mas também porque algo faz dele uma personagem importante no grande teatro da História. Esse drama está assim dividido:

Cena I. O mito grego contado por Ovídio em Metamorphosis (8 AD)

Cena II. Pintado por François Boucher (1759)

Cena III. Poetizado por Mallarmé (1876)

Cena IV. Musicado por Debussy (1894)

2 Sobre a questão do matriarcado, ver Bamberger (1974).

3 Na antiguidade grega, o chamado *rhombos* era usado em cultos de Mistério, como o de Dionísio e o de Cibele, sendo que eram girados por homens cobertos com tinta ou fezes (West, 1994, p. 122).

4 Ver Gregor & Tuzin (2001).

5 Ver Piedade (2004).

Cena V. Coreografado por Nijinsky (1912)

Cena VI. Vivo (hoje)

CENA I — O mito grego contado por Ovídio em Metamorphosis (8 AD)

Figura 2: Mosaico do período imperial romano Antakya Museum (Turquia)

No tempo em que deuses e humanos conviviam nesta terra, na região de Arcadia se passou esta história. Pastores cuidavam de seu rebanho, e as belas ninfas eram cotejadas pelos sátiros. Um dia, o deus Pã, metade homem metade bode, vê e se apaixona pela ninfa Syrinx.[6] Insensível ao seu amor, ela foge de suas perseguições. Na beira de um rio, pede ajuda às suas irmãs náiades. Crendo que agarrava a ninfa fugitiva, o deus abraçou um feixe de caniços. Enquanto suspirava de dor, o vento fazia soar os caniços, produzindo um som que se assemelhava ao seu lamento. O deus encantou-se com a doce sonoridade, cortou os caniços em tamanhos desiguais e, unindo-os com cera, criou o instrumento com o nome de sua amada. Pã diz: dessa forma pelo menos estaremos sempre em uníssono. Ovídio descreve dessa forma o mito no primeiro livro das Metamorfoses (Syrinx , I, 689-746).

6 Uma náiade, sereias das águas cujo canto encanta, *sirène*.

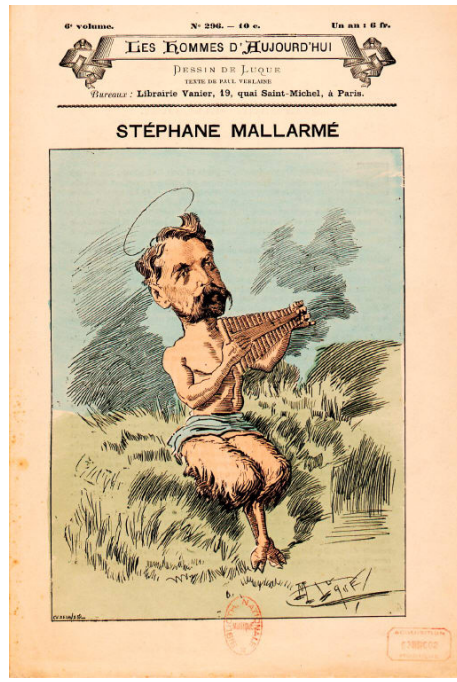
CENA II — Pintado por François Boucher (1759)

Figura 3: Pan and Syrinx (óleo sobre tela, 1759) por François Boucher (1703-1770); London National Gallery

O artista plástico parisiense François Boucher (1703–1770) foi muito influenciado por essa história. O quadro *Pan et Syrinx*, de 1759 é diretamente baseado na cena de Metamorfoses. Sob o olhar das náiades e instigado pelo cupido, que segura uma tocha acesa e um arco, o deus agarra o feixe de caniços. Embora a influência de seu contemporâneo Watteau seja clara, o quadro de Boucher tem um caráter dramático e de movimento, com reminiscências do estilo de Rubens.

CENA III — Poetizado por Mallarmé (1876)

Figura 4: Capa da revista literária *Les Hommes d`Aujourd`hui* (1887)



Mallarmé declaradamente conhecia a obra de Boucher, e provavelmente conheceu o quadro *Pan et Syrinx* em forma de gravura por meio de alguma reprodução, como era comum na época (Austin, 1995, p. 199). Seu poema coloca-se no gênero de églogue, procurando dar continuidade às éclogas de Virgílio, que, por sua vez, inspiradas nos idílios de Teócrito, inauguram toda uma nova ideia de natureza como lugar de uma beleza nostálgica, o bucólico: trata-se do estilo pastoral. Essa filosofia da natureza se faz um estilo artístico que constitui toda uma corrente que atravessa os séculos até os nossos dias. Na écloga de Mallarmé, o fauno acorda de um sonho no qual era seduzido por ninfas. Desperto, canta sua angústia.

Essas ninfas eu quero eternizar.
É a sua carnação, que ela gira no ar
Sonolento de sonhos e arbustos.
Massa de muita noite,
A dúvida se arma
Em filetes sutis que são a própria mata,
Prova infeliz de que eu sozinho me ofertava
À guisa de triunfo a ausência ideal das rosas.[7]

CENA IV — Musicado por Debussy (1894)

Claude Debussy compôs o *Prélude à l´Aprés-midi d´un faune* em 1894 por encomenda da *Société Nationale de Musique*.[8] Foi o próprio Mallarmé que instigou seu amigo compositor a compor essa peça, e ela tornou–se um sucesso imediato. Debussy é muitas vezes descrito como um compositor intuitivo, improvisador, sonhador de imagens musicais. No entanto, era igualmente um construtor de estruturas, minucioso quanto às proporções.[9] Dessa forma, na própria estrutura musical do *Prélude* pode estar ancorada, como uma resposta formal no nível do timbre, a estrutura poética do poema de Mallarmé.[10] A peça orquestral tornou-se um marco na história da música europeia e causou uma verdadeira revolução, inaugurando a música moderna. Já no início é inovadora, começando com um solo de flauta em arabesco, arpejos de harpa e longa pausa. A forma da peça não cabe em nenhuma estrutura anteriormente produzida: episódios fragmentados, articulados por irregularidades métricas, um tema bastante ambíguo em termos tonais, uma instrumentação envolvente. O *tropos* da flauta pastoral que é inaugurado pelo mito de Pan e Syrinx inspira a peça *Syrinx* para flauta solo, composta em 1913. Como no Prelúdio, o som da flauta presentifica o desejo, o sonho, o homem reconciliado com o mistério, com sua

7 Primeiras palavras do poema *L`Après-midi d`un faune*, de Mallarmé (1876), conforme uma das "triduções" de Pignatari (1974).

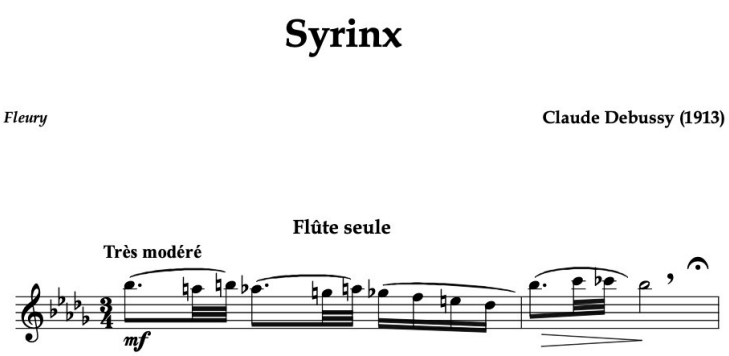
8 Associação criada em 1871 como um esforço de construir uma música verdadeiramente francesa em reação à febre wagneriana que havia tomado a França. Apesar de tão diferente, a obra de Debussy deixa traços do profundo impacto de Wagner (Piedade, 2007).

9 Debussy utilizou a seção áurea, séries matemáticas e padrões geométricos na construção da estrutura de diversas de suas obras (ver Howat, 1983).

10 Cf. Code (2001), que argumenta que Debussy compôs uma "fuga literária".

natureza originária. Do silêncio brota essa melodia que circula e volta ao ponto inicial, a frase dita que presentifica a ninfa, a própria voz do fauno.

Figura 5: primeiros compassos de *Syrinx*, de Debussy (1913)



CENA V — Coreografado por Nijinsky (1912)

Figura 6: Vaslav Nijinsky no *L´après-midi d´um faune*, pintado por George Barbier (1882-1932)

Os *Ballets Russes* chegaram em Paris em 1909 para uma trajetória de grande sucesso. Dirigido pelo empresário Serge Diaghilev, eles tinham como maior estrela o bailarino Vaslav Nijinsky. Em sua primeira coreografia, Nijinsky mostrou uma criatividade revolucionária na concepção do espetáculo, desde

o cenário até os figurinos de Leon Bakst, e foi ele mesmo que dançou o fauno. No programa do balé, escreveu-se: "um fauno cochila – ninfas o provocaram – um lenço esquecido satisfaz seu sonho. A cortina desce e assim o poema pode começar na memória de todos". O erótico recriado, explícito. O fauno de Nijinsky revela seu pertencimento à série animal, sua sexualidade selvagem, e ao mesmo tempo sua capacidade para a paixão.

O balé chocou o público parisiense: a segunda pele do fauno, o estilo angular de movimento, que imita as representações estilizadas em vasos gregos antigos, e principalmente a cena fina de cópula do fauno como lenço. O escândalo tornou-se sucesso, o teatro lotado toda noite.

∴

De mito enquanto experiência primeira de performação de palavra e canto, Ovídio promove a passagem para uma tradição de Letras, de gênero erudito, que vai até o século XVIII. Como diz Marcel Detienne (1998, p. 219), "entre um estado de oralidade primordial e a forma escrita da mitologia tristemente chamada clássica" há estragos e deformações, e é preciso contabilizá-las e "levantar o mapa dos atalhos secretos".

O que há neste mito, que atravessa séculos, migrando de uma margem da linguagem para outra? Com certeza há outras variantes, outras versões desta história. Tentei sublinhar uma rota nesse mapa da história de Pã. Dos confins do mito, traços do tempo originário, para o texto poético de Ovídio, daí para renascer como imagem de Boucher, a partir da qual torna-se poesia simbolista de Mallarmé, daí música impressionista de Debussy, sendo então dançada por Nijinsky. A cada passo, inaugura-se uma recomposição e uma reperformação do mito, viajando por diferentes sentidos. Seus criadores o reinscrevem em uma tradição estrangeira e, mesmo sem sabê-lo, tiveram que "se curvar às regras desse jogo de associações, oposições, homologias que a série de versões anteriores empregou" (conforme afirma Vernant, 1992, p. 31).

Talvez o mito do fauno se apresente para o humano como estrutura autônoma, falando do alto da História para si próprio, deixando-nos encantados pelo desejo de desvelamento que brota das suas dicotomias internas. No fauno subsiste a fronteira misteriosa entre o animal e o humano; nas

ninfas expressa-se o natural e o sobrenatural; na ocultação de Syrinx impõe-se o paradoxo do visível e do invisível e a metamorfose entre as séries humana, animal e vegetal; sua transformação em flautas implica na revelação da presença do invisível no audível por meio do sopro. Sem dúvida Lévi-Strauss teria muito a dizer sobre essa história, não apenas através de uma análise estrutural do mito: essa longa tarde do fauno vai de encontro à sua aguda percepção de que o modo mitológico de ver o mundo, o *Mythos*, acossado pela imposição do *Logos*, migrou para as artes no século XVIII.

Figura 7: Pál Szinyei Merse. A Faun. 1867

O Mito é esse espaço mental em que, nas palavras de George Dumézil, "conceitos, imagens e ações articulam-se e formam, por suas ligações, uma espécie de rede" (Vernant, 1992, p. 33). Acrescento: rede de significados, pois

o mito habita o horizonte semiótico. Nesse caso, o fauno é personagem dessa trama que faz parte do grande teatro da História, cujo *script* vem sendo encenado ao longo de séculos, se desenrolando como um ritual de longuíssima duração. Talvez mais do que ler o poema ou ouvir a música, um olhar distanciado possa estranhar a permanência desta longa tarde do fauno.

REFERÊNCIAS

AUSTIN, Lloyd James. L´Après-midi d´un faune: essai d´explication. *In*: BOWIE, Malcom (Ed.). **Essais sur Mallarmé**. Manchester, Manchester University Press, 1995. p. 182-200.

BAMBERGER, Joan. The Myth of Matriarchy: Why Men Rule in Primitive Society. *In*: ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Lousice (Ed.). **Woman, Culture, and Society**. Stanford: Stanford University Press, pp. 263-280.

BEAUDET, Jean Michel. **Souffles d' Amazonie**: Les Orchestres "Tule" des Wayãpi. Nanterre: Société d' Ethnologie, 1997.

CODE, D. J. Hearing Debussy Reading Mallarmé: Music après Wagner in the Prélude à l'après-midi d'un faune. **Journal of the American Musicological Society**, v. 54, n. 3, p. 493-554, 2001.

DETIENNE, Marcel. **A Invenção da Mitologia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

GREGOR, Thomas; TUZIN, Donald (Ed.). **Gender in Amazonia and Melanesia**: an exploration of the comparative method. Los Angeles: University of California Press, 2001.

HOWAT, Roy. **Debussy in Proportion**: A Musical Analysis. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

PIEDADE, A. T. C. **O Canto do Kawoká**: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu. Tese de Doutorado em Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

PIGNATARI, Décio. Tridução de L`Après-midi d`un Faune. *In*: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 87-105.

VERNANT, Jean Pierre. **Mito e Religião na Grécia Antiga**. Campinas: Papirus, 1992.

WEST, M. L. **Ancient Greek Music**. New York: Oxford University Press, 1994.

11

MODELAÇÃO DO TEMPO:

SALVATORE SCIARRINO, JANELAS E NUBLAMENTO

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-148-2.11

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 estéticos 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 paleta de elementos múltiplos. Por exemplo, Sciarrino produz sonoridades extremamente ricas em instrumentos acústicos por meio 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 outros. Em termos de dinâmica, certas obras de Sciarrino são extremamente sutis, levando o ouvinte a uma imersão no som, naquilo que Lanz (2010) chamou de *perceived silence*, assim ampliando os horizontes do ouvir.[11] 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.[12]

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 nesse 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.

11 O silêncio percebido funciona como uma espécie de ilusão perceptiva de silêncio, por meio 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).

12 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).

Essa noção de processo dinâmico de transformação de um estado sonoro a outro, determinante na música de Sciarrino, é referida por ele por meio de uma metáfora biológica, o conceito de morfogênese, um tipo de desenvolvimento macroevolucionário ou crescimento orgânico de células passando por mutações. Sciarrino comenta esse 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, p. 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 música espectral e acusmática"[13] (Guerrasio, 2015, p. 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 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,[14] o qual ele critica (Sciarrino, 2001, p. 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, p. 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, por meio da percepção, diferentes tipos de estruturas, sejam elas mentais, ideais ou subjetivas. Entre esses tipos de processos morfogenéticos, talvez aqueles que Sciarrino (1998) julga mais importantes sejam as chamadas "figuras", que ele apresenta em seu primeiro livro, dedicando um

13 "[...] 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, p. 152).

14 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.

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 nessas 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.[15] A figura pode ser vista como uma fotografia instantânea[16] do tempo ou do objeto musical no tempo, a qual age na organização da memória (Giacco, 2001, p. 58-59). Essa 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.[17] Isso 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

15 Cf. Bunch (2016), Onofre (2012), Piedade (2014), Giacco (2001), Guerrasio (2012) e Silva (2013).

16 No sentido da fotografia instantânea conhecida pela marca de câmera Polaroid.

17 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, p. 176). Creio que, justamente devido a essa ênfase na percepção e nos efeitos causados pela música no ouvinte, essas figuras podem ser vistas como estratégias composicionais retóricas.

aumento de tensão. Porém o processo é truncado, caótico: a acumulação não é um processo regular, fato que é muito importante porque diferencia esse processo de outros. O autor explica que o aumento de densidade pode também ser semiótico: um empilhamento de símbolos e códigos culturais, ao modo primitivista ou totêmico. Isso 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 deste artigo. O compositor dá vários exemplos de acumulação nas artes: o *Number I* 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 (2016, p. 179-183) são *L'Opere per Flauta*, *Fra i testi dedicati alle Nubi*, entre outros.

É importante destacar que as figuras são, sobretudo, estratégias de modelação do tempo, e que isso é (como reafirmarei na conclusão deste artigo) o 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.[18]

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 essa 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, em que a repetição do sujeito é mais do que a recolocação de uma mesma ideia

18 Sciarrino não distingue forma de conteúdo: o processo une esses dois polos.

musical: em uma leitura mais dramatúrgica ou semiótica, essa ideia age, a cada instância, como um duplo recarregado de possibilidades simbólicas.[19] 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[20] e vários outros, inclusive esculturas. Bunch (2016, p. 187-8) comenta que a *Quarta Sonata* de Sciarrino é um exemplo de multiplicação: seus *clusters* entrecruzados podem ser ouvidos como "sujeito" de uma fuga, ou vetores de um processo mais amplo. Como esse 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 dispersa 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 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, p. 194). Sciarrino dá diversos exemplos de *little bangs* em trechos de obras de Boulez, Schubert, Ravel, Mozart e Wagner, nas quais 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 dessa figura, Sciarrino

19 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 isso ao final deste artigo. Para uma reflexão que cruza estes conceitos, cf. Bunch (2016).

20 Sciarrino parecia admirar aspectos da música espectral, principalmente o caráter processual. Em *Partiels* há um processo de transformação do espectro em ruído por meio 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, p. 185).

apresenta sua *Segunda Sonata para Piano*, em que explica o uso de diversos pequenos *bangs*, acordes insistentes no registro agudo emparelhados com motivos curtos golpeados no extremo grave. Esses 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 por meio dela que se reciclam os materiais sonoros por meio de mutações ou microvariações. O papel de conectividade é o ponto principal dessa 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 (2016), se a figura da acumulação causa a compressão do tempo, a multiplicação prepara o terreno para a transformação genética por meio 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.

Chegamos agora à última das figuras descritas por Sciarrino (1998), para as quais ele dedicou dois capítulos de seu livro: a forma em janelas (*forma a finestre*). Daqui em diante tratarei somente dessa 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, dessa 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 (1998) utiliza o termo "janela" como metáfora das janelas no campo da informática, aproximando-se da ideia de hipertexto.[21] 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 exóticas, ambas as janelas sendo peças cruciais da casa como composição. Essa metáfora serve para imaginar como a remissão interna e a intertextualidade revelam ter as mesmas raízes no âmbito da percepção, como tentarei demonstrar.

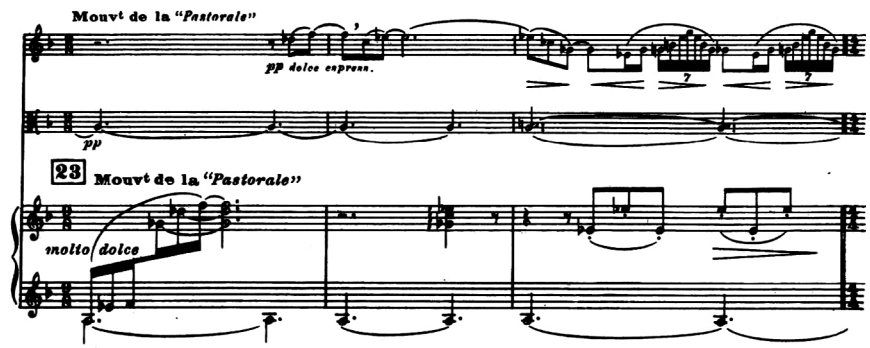
21 É o conceito de *window*, um conector direto para outra página. Nesse sentido, a janela é um hipertexto: aciona outra página para o primeiro plano.

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, poético/estésico, de fundo contextual ou sociocultural. Como se sabe, essa 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, nesse 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

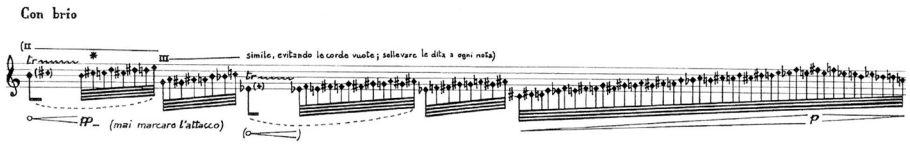
tempi características do estilo debussyniano, porém, na parte conclusiva do movimento e da obra, repentinamente o fluxo temporal é interrompido pela enunciação de um trecho do primeiro movimento, *Pastorale*, que então é imediatamente interrompido para a retomada do final. Essa remissão interna é uma janela tardia para os primeiros compassos da própria obra (Ex. 1).

Exemplo 1: Janela para *Pastorale*. Debussy, *Sonata para flauta, viola e harpa*, 3º. mvt., c. 23

Fonte: Debussy (1916)

Exemplos como esse 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, em que 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"[22] (D'Indy, 1899-1900, p. 378, tradução nossa). O que o autor chama de "signo exterior", no caso, é o que chamo aqui de remissão interna. Com a citação

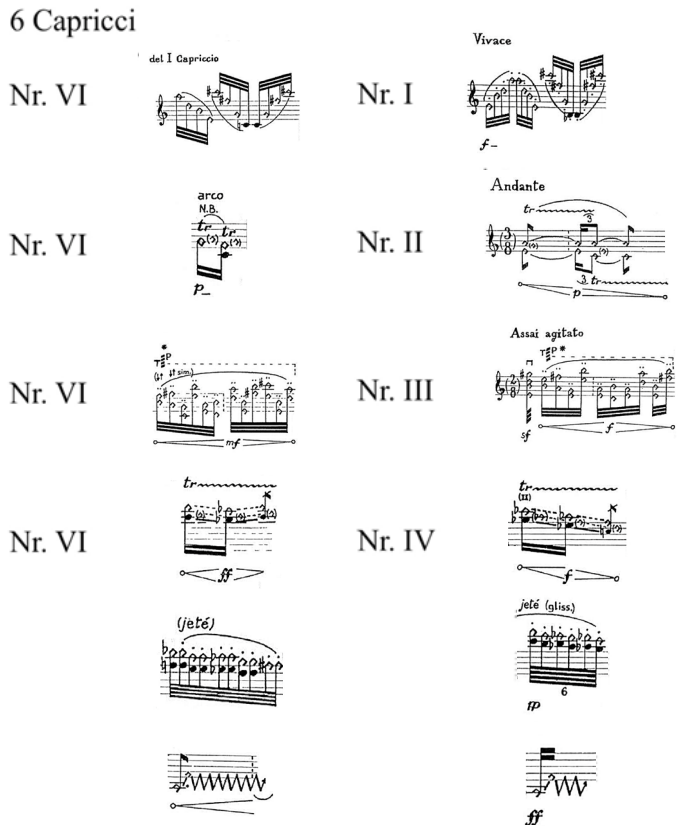
22 "L'idée d'unité, en elle même, ne suffirait pas à constituer la composition cyclique, si elle n'était en outre exprimée, transmise à l'aide de signes extérieurs aisement reconnaissables" (D'Indy, 1899-1900, p. 378).

anterior de d'Indy, 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.[23] 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.

Exemplo 2: Início do *Capriccio* n. 6, de Salvatore Sciarrino

Essa 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 trêmolo 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.

23 A questão estética da unidade está diretamente ligada à análise musical, que supostamente deveria estar equipada para mostrar a organicidade, concepção 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.

Exemplo 3: Trechos do *Capricho* n 6 alinhados aos trechos respectivos dos *Caprichos* n. 1, 2, 3 e 4



Note-se, portanto, que as remissões internas nessa obra trazem um conteúdo diretamente ligado à técnica violinística.[24] A janela é uma janela essencialmente sonora, não exatamente "motívica".[25] O último movimento, com essas 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,

24 Como ocorre em outras obras de Sciarrino, como *All'Aure in una Lontananza*, nesse caso para flauta solo (cf. Mcconville, 2011). Podem-se chamar esses elementos de gestos, conforme vasta literatura a respeito (King; Gritten, 2006; 2011). Ou seja, uma intertextualidade eminentemente gestual, que poderia ser chamada de "intergestualidade".

25 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).

ou seja, como remissões internas, essa 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.[26] 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 dessa forma é quase uma paráfrase errante, levada a uma existência fantasmática, espectral (Feneyrou, 2012, p. 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. Essa 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.[27] 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

26 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.

27 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).

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 nessa comunidade os efeitos imaginados que está criando. Nesse sentido, a retoricidade seria uma gradação da qualidade retórica do discurso musical: o grau de intensidade dessa qualidade tal como é empregado no intuito de causar a adesão do ouvinte no mundo sonoro do compositor (Piedade, 2012).

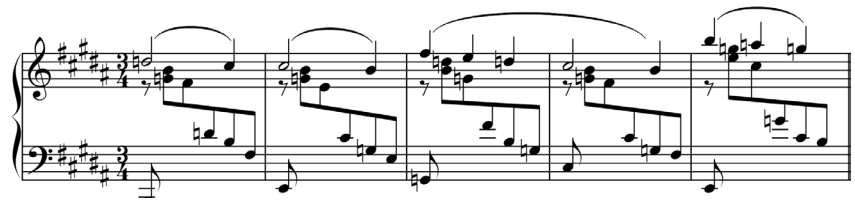
Na composição, um texto musical "original" pode ser utilizado por meio de citação direta (literal, onde é efetiva a iconicidade) ou indireta (ação por indexicalidade, por meio de traços do original).[28] Para além de citar ou aludir, intertextualidade na composição é uma abertura para outro espaço-tempo histórico-cultural, e essa 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" (Gignoux, 2006, p. 4, tradução nossa).[29]

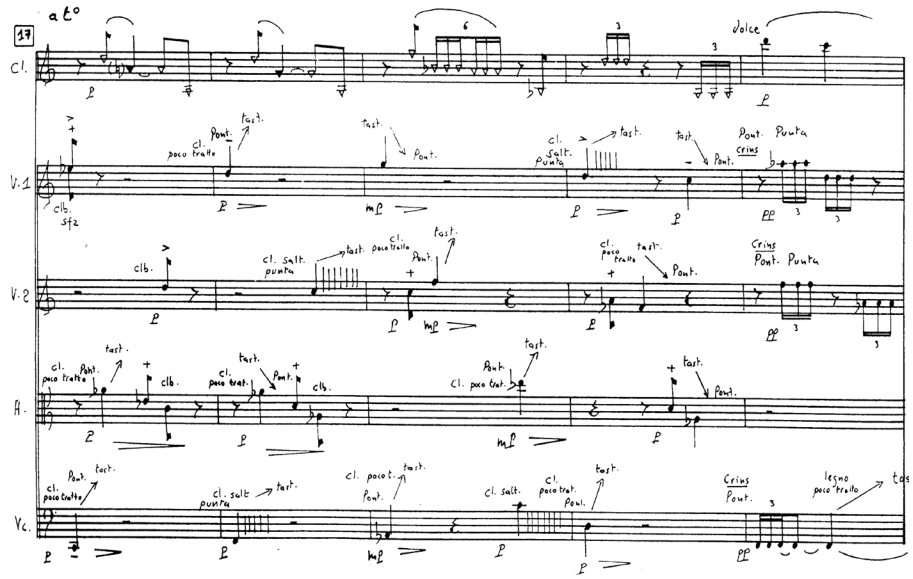
A ideia de reescrita, ou reescritura, na composição atual envolve diversas estratégias que o compositor toma para si (cf. Penha, 2010) e que funcionam como forças reinventivas na sua obra. O texto original pode servir de material a ser "desfazido", utilizando o termo de Ferraz (2008), ou seja, deformado, 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? Isso depende justamente da retoricidade do intertexto, seu grau de saliência no discurso musical.

28 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, com essas duas qualidades sendo perfeitamente adequadas a uma semiótica da música (Monelle, 2000).

29 "Récriture intratextuelle" (Gignoux, 2006, p. 4)

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 (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 (Exemplos 4 e 5).

Exemplo 4: *Balada* op. 10 n. 4 de Johannes Brahms, c. 17-21

Exemplo 5: *Nebenstück* de Gérard Pesson, c. 17-21 (correspondentes ao Exemplo 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. Essas 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 essa obra é uma tentativa de "fixar, objetivar a estranha contaminação que se faz entre a invenção musical e a memória" (Pesson, 1998, tradução nossa).[30] De fato, o ponto importante em toda essa 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.[31] É esse encontro que opera a tópica da nostalgia, muito presente na obra de 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"[32] (Lachenmann, 1980, p. 22, tradução nossa) têm uma obsessão romântica com a experiência do passado, dando ao público falsas esperanças de reencontro com o belo

30 "de fixer, d'objectiver la contamination étrange qui se fait entre l'invention musicale et la mémoire" (Pesson, 1998).

31 Nas palavras de Gadamer (1998), uma "fusão de horizontes". Para esse 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 esse mesmo texto já exerce sobre a situação histórica concreta desse leitor.

32 "Nostalgia-merchants" (Lachenmann, 1980, p. 22).

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" em vez 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.[33]

Entretanto, as formas em janela de Sciarrino deslocam bastante essa posição sem sair de uma linguagem contemporânea e inovadora: celebrando a distorção da memória, criam novas formas de reexperimentar e rememorar a tradição. Um exemplo é *Allegoria della notte* (1985), em que 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 esse debate é onipresente, e o fato de Sciarrino ser

33 A respeito disso, cf. Spahlinger (2008).

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 esse autor, é a questão da percepção que fundamenta esse 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 essa perspectiva está mais próxima da visão de Sciarrino do que aquela fundamentada nas teorias da desleitura.

Essas 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 Bloom, os grandes poetas distorcem as palavras uns dos outros "a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo" (Bloom, 2002, p. 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 (Bloom, 2002, p. 107), um apagamento da influência, uma espécie de parricídio. Essa 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,[34] 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.

34 No seu catálogo consta essa 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).

As estratégias de distorção na composição constituem em técnicas de perturbar ou alterar um material por meio de recursos específicos, como uso de harmônicos, trêmolos, 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, que 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[35] (Bunch, 2016, p. 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.[36] 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

35 "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, p. 253).

36 Note-se que este procedimento é completamente distinto da fragmentação conforme proposta por Straus (1990), mesmo porque não há aqui uma intenção de desleitura.

cuja estética é 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.[37] Vamos agora comentar alguns exemplos de nublamento.

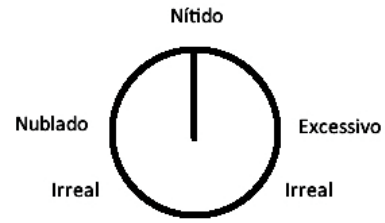
No início de *La Valse* de Ravel há essa névoa que impede a clareza de uma valsa que se insinua. Essa obra é ela mesma uma história do gradual desnublamento de uma grande valsa, um percurso no qual ela se revela pouco a pouco, por partes, partindo de um fundo quase que imemorial, histórico, dos restos 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 hipervalsa. *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, p. 805). Essa 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 para

37 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.

o outro lado (Fig. 1), 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.[38]

Figura 1: Botão de nublamento



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*,[39] entre outras. Note-se que essa é a 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 nessa obra, inclusive na instrumentação, com uso de placa de metal no naipe de percussão.[40] O uso desse instrumento nessa e em várias outras obras orquestrais de Sciarrino pode ser comparado ao emprego de ressonâncias de cordas simpáticas na escrita pianística (Bunch, 2016, p. 217), bem como aos trêmolos de harmônicos nas cordas, todos funcionando muitas vezes como operadores de nublamento. *Efebo con Radio* se inicia com um *little*

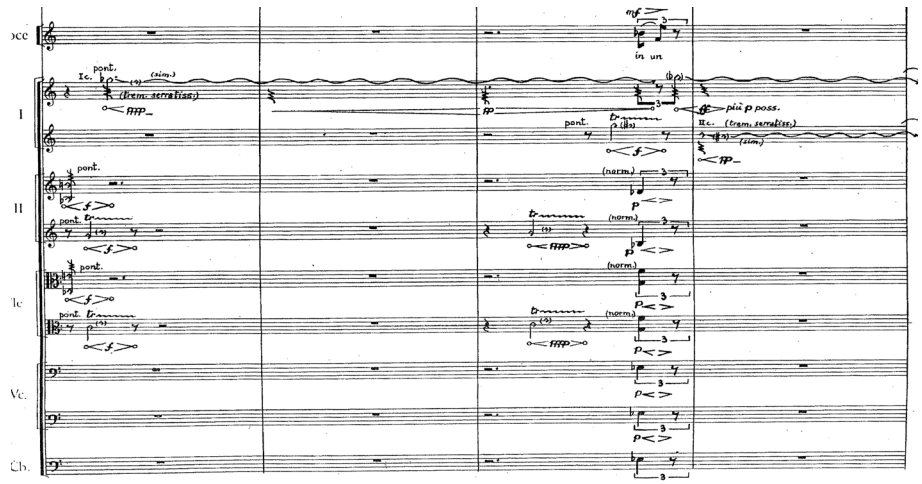
38 Do lado direito, portanto, podemos incluir outras técnicas de distorção tais como aquelas enumeradas por Bunch (2016), mas que mimetizam o processo da memória e não "nublem" o intertexto.

39 De Waldir Azevedo, que era tema de um prestigiado programa radiofônico italiano intitulado *Ballate con Noi*.

40 Placa de metal, geralmente cobre, suspensa e percutida como um gongo (*thunder sheet*).

bang nos violinos e violoncelos, cordas que geram um trêmolo contínuo de harmônico não nodal nos violinos, como se pode ver no Ex. 6.

Exemplo 6: Quatro primeiros compassos de *Efebo con Radio* (somente cordas e voz)



Um ponto central nessa 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 obra[41] 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.[42]

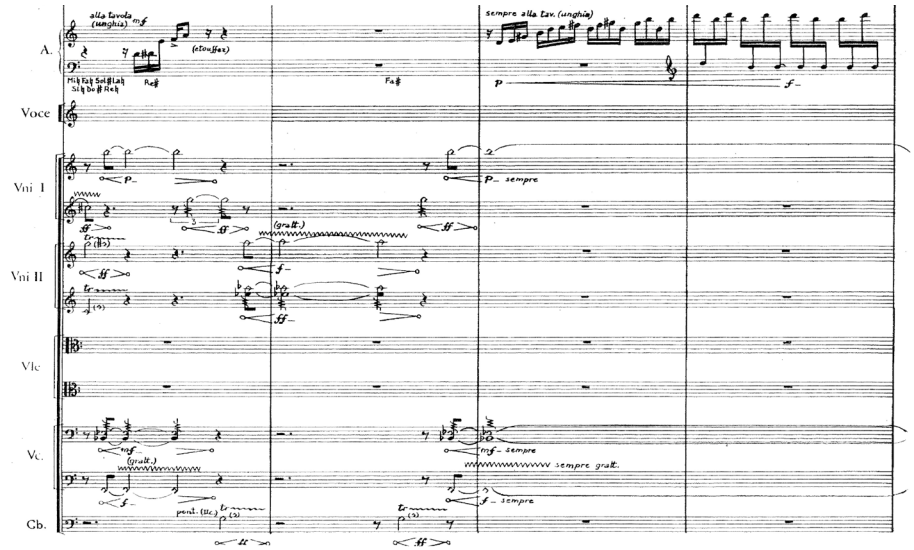
Em uma seção interna de *Efebo con Radio* o compositor apresenta uma longa citação em versão instrumental da antiga canção *Second Hand Rose*,[43] nublada por uma saliente camada de ruído criada por harmônicos

41 Embora se possa dizer que alguma melancolia é congênita de qualquer música (Steinberg, 2014).

42 Cf. Boym (2001). Essa ideia é amplamente desenvolvida por Bunch (2016).

43 De James F. Hanley, consagrada pela cantora de *vaudeville* Fanny Brice em 1921.

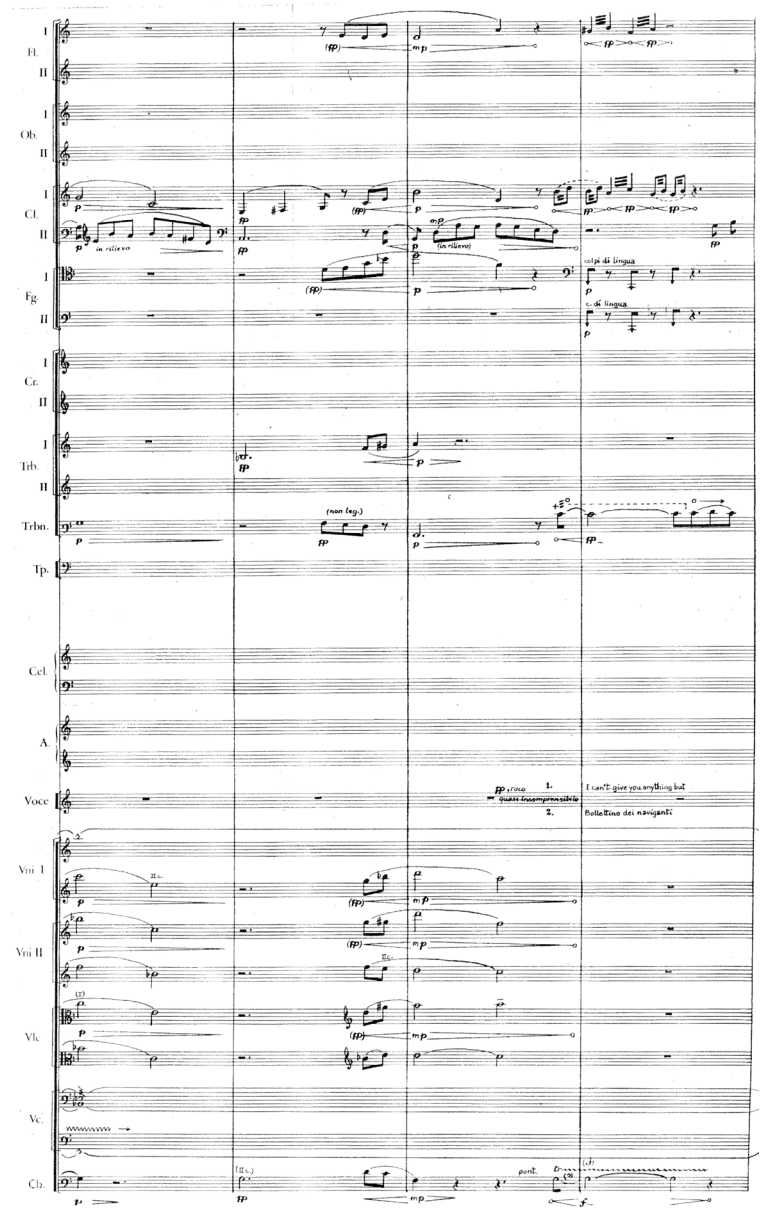
executados por um naipe de violoncelos e violinos. Esse nublamento tem início no c. 90, conforme mostra o Ex. 7, e vai atravessar toda essa seção.

Exemplo 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 trêmolo de harmônico artificial na nota Sib *dal niente*[44] ao *mf sempre*, enquanto o outro ataca um harmônico grave não nodal sobre a nota Fá *f* com a indicação *sempre grattare*,[45] 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. Essas três linhas se manterão contínuas ao longo da seção central da obra, que Bunch chama de "episódio hiperrealístico de *Ballate con noi*"[46] (Bunch, 2016, p. 386, tradução nossa), pois ela traz diversas referências ao programa radiofônico homônimo. O Ex. 8 traz um excerto dessa seção.

44 *Dal niente* e *al niente* são indicações de dinâmica típicas de Sciarrino: a primeira significa crescendo a partir do silêncio e a segunda decrescendo ao silêncio.

45 Pressão excessiva do arco sobre a corda, "arranhando" (*gratt.*).

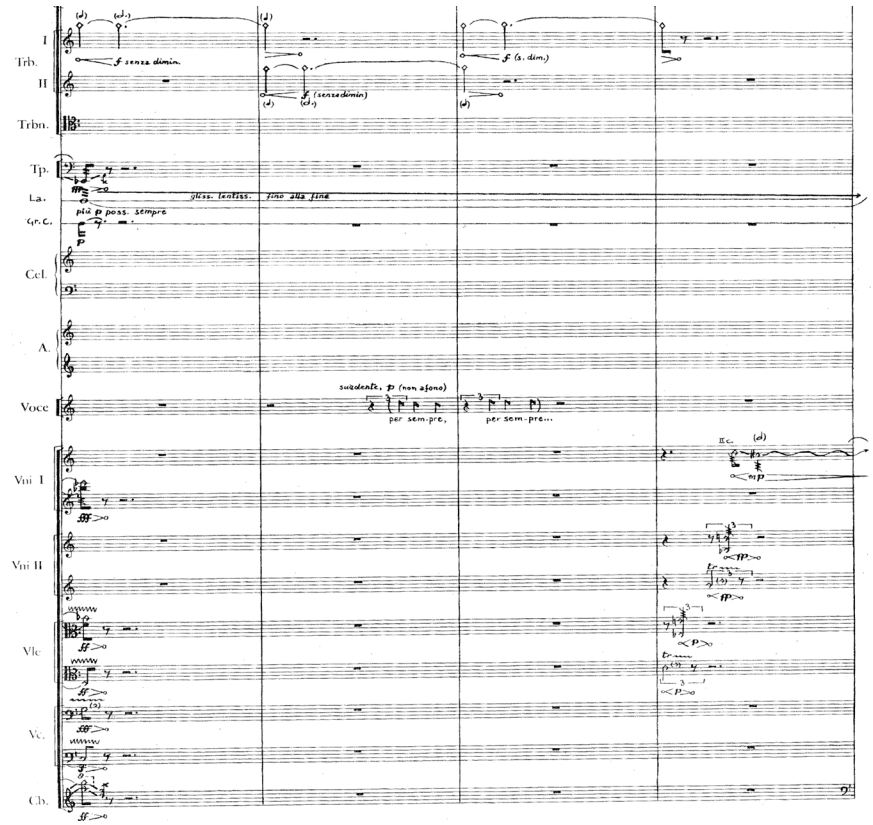
46 "The hyperrealistic episode of Ballate con noi" (Bunch, 2016, p. 386).

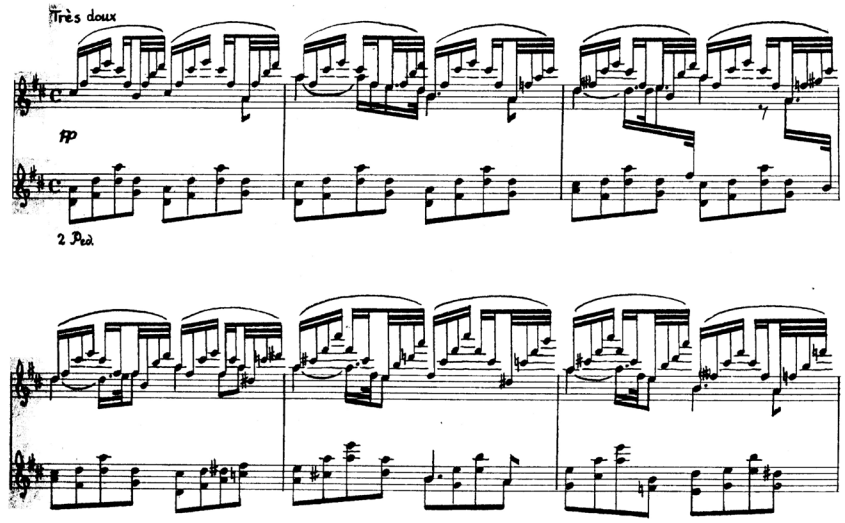
Exemplo 8: Trecho central de *Efebo con Radio*, c. 105-108 (grade orquestral completa)

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. Esse tipo de escrita aparentemente ilógica é um recurso importante que Bunch (2016, p. 364) chamou de "antiorquestração" e é uma técnica de escrita largamente empregada nas releituras por Sciarrino.

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 trêmolo de placa de metal,[47] *più p possibile sempre*, acompanhado de sons soprados de trompetes. Este *trêmolo* 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*. Esse 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.[48]

47 Na partitura aparece a abreviatura La., de *lastro de accaio inox* ("placa de aço inox").

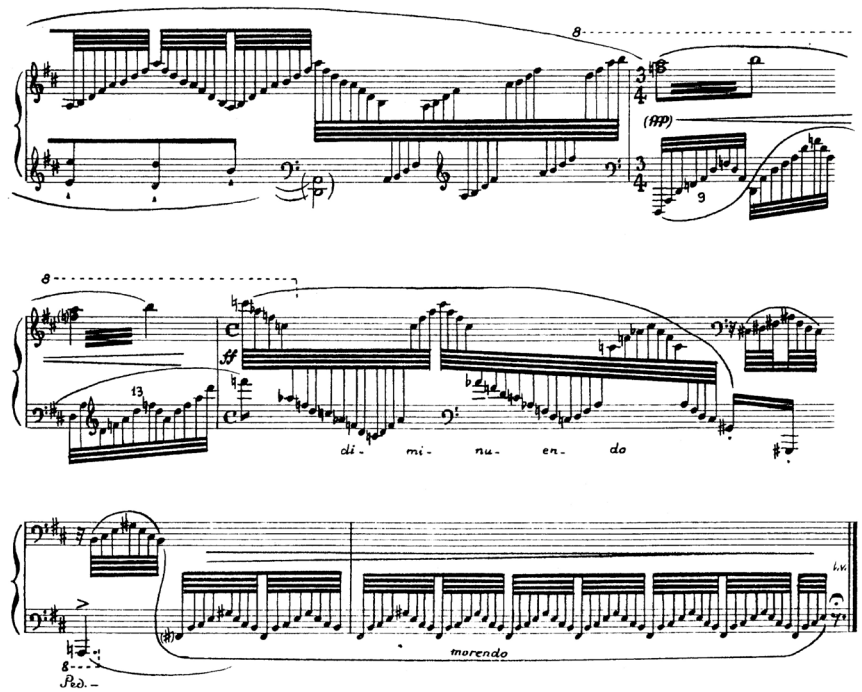
48 Sciarrino ali afirma: *Per sempre! Cioè, come un giocco de vampiri* ("Para sempre! Isto é, como um jogo de vampiros!"). E ainda, sobre esta seção, diz que se trata de fantasmas do passado (Bunch, 2016, p. 471). É interessante pensar que algumas músicas podem se tornar fantasmas do passado na vida 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.

Exemplo 9: Trecho com nublamento final de *Efebo con Radio*, c. 157-160
(excerto da grade orquestral: parte das cordas, voz, percussão e metais)

Outro exemplo de nublamento em Sciarrino é a curta obra para piano intitulada *Anamorfosi* (Sciarrino, 1981) em que 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 Exemplo 10, nota-se o início da melodia da canção no final do primeiro compasso no pentagrama superior com hastes para baixo e no pentagrama inferior com hastes para cima. A sobreposição desses dois materiais em Ré maior revela uma perfeita união, e assim tudo começa de forma equilibrada.

Exemplo 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. Nesse 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 desse 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).[49]

49 Para mais detalhes, cf. uma breve análise desta obra em Piedade e Medeiros (2016).

Exemplo 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 dessa consagrada versão e, em minha obra, empreguei o nublamento justamente nesta parte para criar um ruído de fundo que torna distante e vaga essa melodia, escrita com acordes em bloco, que também remete a uma escrita pianística um tanto nostálgica. Os recursos foram um *cluster* em trêmolo 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*. Vê-se o início dessa parte no Exemplo 12.[50]

50 Para mais informações sobre essa obra, cf. Piedade e Augusto (2016). A partitura e uma gravação estão disponíveis *on-line* em http://www.acaciopiedade.com.

Exemplo 12: Excerto de *Fascination* para violoncelo e piano, de Acácio Piedade (2013)

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, esse 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, p. 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 dessas 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:[51] tratam-se de interrupções que são voltadas a quebrar a expectativa, e por isso nunca são previsíveis (Feneyrou, 2012, p. 24). As figuras de Sciarrino provocam isso por meio da ruptura que causam na temporalidade musical.

51 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).

Mas o que é compor música senão modelar o tempo? A plasticidade do tempo se dá na percepção do ouvinte, em que a música exerce esse papel de transportá-lo para diferentes estados de experiência nos quais o tempo percebido vai distorcendo o cronológico, como se esse 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.[52]

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. 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 à 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-o, 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.[53] 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: em vez de um processo de formalização, planejamento, estruturação gramatical, estabelecimento de uma lógica de alturas, busca de unidade etc., a composição efetua

52 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.

53 Sobre a necessidade do esquecimento e do apagamento de rastros, cf. Ricoeur (2010, p. 428-435)

necessariamente uma plástica do tempo.[54] 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. K. **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. **Anais**..., Salvador, 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 de 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. **Anais**, Brasília, 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.

54 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).

FERRAZ, Sílvio. A fórmula da reescritura. *In*: SEMINÁRIO MÚSICA CIÊNCIA E TECNOLOGIA – SONOLOGIA, III. **Anais**..., São Paulo, 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 de Doutorado em Música e Musicologia, École Doctorale V, Université de Paris IV, Sorbonne, Paris, 2012.

GUERRASIO, Francesca. 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 (Ed.). **Music and Gesture**. Hampshire: Ashgate, 2006.

KING, Elaine; GRITTEN, Anthony (Ed.). **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. 1991.

KRAMER, J. D. Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism. *In*: MARVIN, E. W.; HERMAN, R. (Ed.). **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, abr. 1967.

LACHENMANN, Helmut. The Beautiful in Music Today. **Tempo, New Series**, Cambridge, n. 135, p. 20-24, dez. 1980.

LANZ, Megan R. **Silence**: Exploring Salvatore Sciarrino's Style Through L'Opera per Flauto. Tese de Doutorado em Artes Musicais, Departamento de Música, University of Nevada, Las Vegas, 2010.

McCONVILLE, B. 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: Princeton University Press, 2000.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Fondements d'une sémiologie de la musique**. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.

ONOFRE, M. L. L. C. **As técnicas estendidas, "figuras" e configurações sonoras em l'Opera per flauto de Salvatore Sciarrino**. Dissertação de Mestrado em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

PENHA, Gustavo Rodrigues. **Reescrituras na música dos séculos XX e XXI**. Dissertação de Mestrado em Música, Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2010.

PESSON, Gérard. **Note de Programme**. Paris, 1998.

PESSON, Gérard. **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, A. T. C. Música e Retoricidade. *In*: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO, IV, 2012, Ribeirão Preto. **Anais**... Ribeirão Preto, 2012. p. 90-100.

PIEDADE, A. T. C. 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, 2014. p. 1-9.

PIEDADE, A. T. C.; AUGUSTO, R. 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, 2016.

PIEDADE, A. T. C.; MEDEIROS, A. 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, A. T. C.; MENSING, B. 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, 2016. p. 248-256.

PIEDADE, A. T. C.; SILVEIRA, R. F. 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, 2014.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SCIARRINO, Salvatore. **Sei Capricci per violino**. Partitura. Roma: Ricordi, 1976.

SCIARRINO, Salvatore. **Anamorfosi per pianoforte**. Partitura. Roma: Ricordi, 1981.

SCIARRINO, Salvatore. **Efebo con radio**. Partitura. Roma: Ricordi, 1988.

SCIARRINO, Salvatore. **La figure della musica**- da Beethoven ad oggi. Milão: Ricordi, 1998.

SCIARRINO, Salvatore. **Carte da Suono**. Edizioni Novecento: Mascalucia, 2001.

SILVA, D. 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, 2014.

STRAUS, J. 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. 1989.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

12

REFLEXÕES PRELIMINARES SOBRE COMPOSIÇÃO TRANSCULTURAL

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-148-2.12

INTRODUÇÃO

Minha trajetória profissional pessoal serviu como roteiro para a presente discussão. O itinerário começa no campo da composição musical e, a partir dali, percorre projetos de pesquisa em teoria antropológica, música indígena amazônica, teoria e análise musical, musicologia, estudos transculturais de música e depois volta para a composição, campo que se manteve como centro orbital. Este artigo lança um olhar nesse percurso com a intenção de preencher algumas lacunas entre essas vias e destacar alguns conceitos e dilemas a elas associados. Não se trata de um relato biográfico, mas sim de uma investigação sobre as condições que foram se apresentando de forma natural e que levaram a essa curva artística e epistemológica. Embora minha preocupação principal seja com a composição no contexto da música contemporânea de concerto, espero que as considerações deste artigo possam contribuir para o campo mais amplo da composição e dos processos criativos.

Uma década após concluir a graduação em composição no Brasil, me sentindo artística e intelectualmente estagnado, encontrei uma saída para expandir os horizontes: me dediquei à pesquisa antropológica musical sobre sociedades indígenas na Amazônia. Ao longo de outra década, fiquei atrelado a esse campo de pesquisa. Os projetos, na época, envolveram a investigação da música em rituais indígenas no noroeste amazônico e no alto Xingu, o que exigiu trabalhos de campo suficientemente longos para obter uma boa compreensão da cultura nativa, aprender a língua e gravar música. Após o doutoramento em antropologia, publiquei vários artigos sobre música e cosmologia indígena, especialmente sobre a música de flautas associada ao ritual de flautas xinguano, a qual estudei extensivamente em minha tese de doutorado (Piedade, 2004). Ao longo desse tempo, minha linguagem como compositor se manteve distante da musicalidade indígena porque eu estabeleci uma separação radical entre esses mundos. Só recentemente, com minha pesquisa sobre música transcultural e composição contemporânea, iniciada em 2018, resolvi incorporar meu conhecimento sobre música indígena como fonte de inspiração na minha criação

artística.[55] Essa decisão passou por uma reflexão sobre o processo de transculturação e sua relação com a composição musical, e este artigo é uma consequência desse acoplamento entre criação e investigação científica que tenho experimentado.[56] Iniciarei discutindo algumas questões sobre a composição musical no mundo contemporâneo.

PARTIDA:
COMPOSIÇÃO

Começo com uma pergunta ainda sem resposta consensual: o que é composição musical? Pode parecer uma questão irrelevante e com resposta óbvia, mas na verdade não é. Atualmente muitos mundos musicais coexistem e, da mesma forma, existem tantas formas de se inventar música que uma resposta fácil é inevitavelmente simplista. Consideremos, por exemplo, coisas como arranjos, transcrições criativas, recomposições, colagens, música autoral postada em plataformas e sites na internet, música étnica ou tradicional, recriações de música antiga, música para jogos, criações no mundo pop, *world music*, rock e subgêneros, trilhas sonoras originais, composição multimídia, improvisações gravadas, composição instrumental, música eletroacústica, música mista, *live electronics*, música acusmática, paisagem sonora, música experimental, e muitas outras modalidades da criação musical. Todas essas músicas têm seu valor e são interessantes de se ouvir e de se pensar. Elas têm seu lugar próprio no cenário e no mercado global da música.

De fato, hoje vivemos uma era pós-pós-moderna, uma espécie de modernismo tardio (Nealon, 2012, p. x) no qual qualquer estilo musical parece válido e aceitável, seja tonal, atonal, eletrônico, instrumental ou qualquer outro gênero, tudo o que for possível de ser produzido e que pode ser

55 Esta série de composições até o momento conta com as seguintes obras: *Onapapitsi*, para duas flautas alto (2018); *Omonawana*, para orquestra sinfônica (2019); *Kagapa*, para octeto de saxofones (2020); *Nutai Onapa*, para violão (2020); *Okaitsixu,* acusmática (2020); e *Upaapitsi*, para flauta e eletrônica (2021).

56 Este artigo é uma versão traduzida e significativamente ampliada de um artigo no prelo (Piedade, 2021).

reproduzido, gravado, difundido, ouvido, vendido. Toda essa massa musical forma uma imensa rede de produção e consumo de música que flui com uma intensidade e velocidade nunca antes alcançada. Ao mesmo tempo, a diversidade estética é constantemente aferida por meio da crítica e do julgamento do público. Julgamentos divergentes ou até mesmo antagônicos quanto ao valor estético, nos termos atuais, podem ser igualmente aceitáveis e satisfatórios, pois as ferramentas de apreciação não são universais e acompanham os critérios de localidade, cultura e mercado. Como argumentou Lyotard (1979), desde algumas décadas atrás não há mais um terreno comum aceitável, nenhum lugar para narrativas mestras. Embora o relativismo absoluto[57] pareça plenamente operante e o mundo musical tenha o aspecto de ser tão aberto, velhos preconceitos, dilemas e resíduos de ideias e julgamentos do passado têm se mantido atualizados. Vejamos um deles: a oposição entre música artística e música para entretenimento.

Um dos mais importantes compositores alemães vivos, Helmut Lachenmann (2015), que além de compositor é um pensador contemporâneo da música, pode ser inscrito na história da composição musical no âmbito do conceito de "música de vanguarda", cujas raízes podem ser escavadas em direção ao passado chegando a Pierre Boulez, Theodor W. Adorno e Arnold Schoenberg, atingindo até a ideia de música absoluta de Edouard Hanslick (Bond, 2014, p. 297-299), de que podemos parar essa arqueologia do conceito, mesmo que ela possa ser estendida mais além.[58] No campo da composição musical essa narrativa da vanguarda ainda é forte e Lachenmann trata do assunto com uma espécie de compromisso com o "novo". Mas não o "novo" de uma música do futuro, como na *Zukunftsmusik* de Wagner, ou nos ideais de Webern (2020); ao contrário, para Lachenmann o novo aponta para o radicalismo da atualidade e isso significa um compromisso com o artístico e uma rejeição do gosto popular comum e do entretenimento nostálgico (Lachenmann, 1995, p. 95). Essa definição tem a ver com a antiga e persistente oposição entre alta e baixa cultura, ou entre arte

57 Tratarei mais adiante sobre o relativismo.

58 O termo, que invoca associações ao mundo militar e às tropas de elite invadindo o território inimigo (daí a um certo heroísmo), traduz a ideia de mudança e inovação histórica musical. Por isso mesmo se trata de uma idealização profundamente calcada no modernismo, do qual ela dificilmente se separa (Kramer, 2002). Note-se que a ideia de vanguarda sofreu modificações notáveis ao longo do tempo, como por exemplo no início do século XX, quando significava a volta da arte para o cotidiano e a crítica à sua institucionalização (Bürger, 1984).

e entretenimento, que parece ter resistido a todas as mudanças e desconstruções sofridas durante o século XX, inclusive em seu período tardio (Taruskin, 2006, p. ix-xviii). Essa orientação da vanguarda seguiu sendo a regra que dominou o campo da composição da nova música de concerto durante a segunda metade do século XX.

Na década de 1990, como consequência do pensamento pós-moderno, parecia que este ideal se tornaria decadente (McClary, 1989). Talvez seu papel tivesse se reduzindo em alguns cenários, porém em outros continuava vivo e forte (Paddinson, 2010).[59] Pode-se dizer, de forma sintética, que um dos eixos centrais aqui é a meta de compor por amor à estrutura e à forma musical, não objetivando diretamente que a música seja considerada agradável ou bela.

Um exemplo famoso dessa despreocupação vem do compositor norte-americano Milton Babbitt, quando ele declarou que não se importava nem um pouco com o público (Babbitt, 1998, p. 243-250). Embora essa tenha sido vista como uma posição radical e arrogante, muitos outros artistas provavelmente poderiam ser alocados sob a égide dessa afirmação.

Embora essa oposição entre arte e entretenimento seja muito forte na área da composição ainda hoje, ela merece atenuantes, visto que muitos/as compositores/as de prestígio estão criando obras que não se encaixam bem no conceito de vanguarda. Para estudantes de composição em busca de sua música, o peso nos ombros é grande: a depender de onde e com quem estão estudando, algumas linguagens são, senão proscritas, fortemente evitadas, tais como o estilo neo-tonal, neorromântico, minimalista, jazzístico, entre outros. Como fundamentar o julgamento estético e se posicionar diante destes caminhos dilemáticos?

Pode-se argumentar que existem muitas posições relativas em relação a essa questão, de modo que proponho imaginar uma espécie de "régua composicional": imaginemos uma linha horizontal tendo em um extremo um prestigiado compositor contemporâneo de música de concerto

59 Com relação a Boulez, uma etnografia de seu pensamento musical no âmbito do arcabouço conceitual do IRCAM revelou o caráter social e cultural da sua necessidade obsessiva de se distanciar das tradições mais conservadoras e de integrar cada vez mais a matemática e a tecnologia na composição de vanguarda (Born, 1995).

como Lachenmann, com forte compromisso estético, conforme mencionado anteriormente, criando uma música que se encaixa no ideal da vanguarda e que pode não ser agradável de ouvir para a maioria das pessoas. No outro extremo da régua pode-se imaginar um/a igualmente bem-sucedido/a compositor/a de música pop, criando uma música que busca provocar o prazer de milhões de pessoas e que obtém muito sucesso nisso e, no entanto, o faz sem nenhuma preocupação ou compromisso com a exploração de parâmetros musicais inerentes à música, ou com a experimentação da linguagem da composição, ou com uma consciência histórica. Tendo esses dois extremos, agora imaginemos uma espécie de régua em que há muitos pontos de medição que vão gradualmente de uma dessas posições polares extremas até a outra. Com isso em mente, posso afirmar com segurança que qualquer compositor/a vivo/a se pergunta onde está sua localização específica na nossa régua. Estão em jogo nesta autolocalização não só questões musicais, mas também estéticas, éticas, filosóficas, psicológicas e até mesmo cosmológicas.

Os/as compositores/as poderiam argumentar que o capitalismo agressivo dos dias atuais nutre um mundo musical hipercompetitivo e que, portanto, seria necessário trabalhar de forma múltipla, ou seja, multiestilística. Tal ajuste requereria variados pontos de parada para um mesmo sujeito nessa régua, mesmo que se imagine que sua identidade criativa possa se perder ou, por conta disso, nunca se desenvolver. A meu ver, essa velha escala se conserva no mundo musical hoje, talvez de forma mais saliente na música contemporânea de concerto.

A régua sobrevive e perdura sobretudo no discurso de músicos e amantes da música, notadamente de forma subliminar nas declarações simples e julgamentos não críticos. Na verdade, está enraizada na construção social do gosto (Bourdieu, 1979, p. i-viii) e se espalha por meio do ensino da música. Durante a minha formação e primeiros anos na área da composição, estive imerso nessa narrativa. Busquei uma linguagem própria, incentivado pelo meu mestre, que apontava nas minhas criações e exercícios de composição, anotando na partitura os trechos musicais onde era eu que estava me pronunciando, e não um Bartók ou um Stravinsky emprestado. Durante anos eu persegui essas regiões circuladas, mas acabei eu mesmo andando em círculos e não achei um caminho. Até que fui levado a encontrar: a antropologia.

UMA VIRADA PARA A ANTROPOLOGIA

Foi por acaso que encontrei a antropologia quando estava perdido nessa régua e buscando um caminho em direção a novos ares e horizontes. Durante meus estudos nessa disciplina, iniciados em 1995, vivi cerca de um ano entre os povos indígenas da Amazônia. Primeiro os Yepa-masa (Tukano) do noroeste amazônico (Piedade, 1997) e depois os Wauja do alto rio Xingu (Piedade, 2004). Durante ambos os períodos de pesquisa de campo, fiquei fascinado pelas chamadas "flautas sagradas", um complexo musical-ritual mítico de gênero. O complexo das flautas sagradas envolve a existência de instrumentos musicais, em sua maioria aerofônicos, considerados de uso exclusivo dos homens adultos e que não podem ser vistos por mulheres. As flautas sagradas são associadas a espíritos poderosos e perigosos, e estão presentes em ritos de iniciação masculina e outros rituais em algumas sociedades amazônicas (Hill; Chaumeil, 2011, p. 1-46). Nesse complexo, há referências mitológicas a um passado longínquo no qual os instrumentos pertenceram às mulheres, tendo sido tomados delas pelos homens e por eles controlados desde então. Na região do alto Xingu a musicalidade e a mitologia associada às flautas sagradas é central (Menezes Bastos, 2021). Em minha pesquisa de doutorado entre os Wauja, habitantes dessa área, fiz uma extensa etnografia desse ritual de flautas, que chamam de *kawoká* (Piedade, 2014). Essa incursão profunda na etnologia e na teoria antropológica me abriu para questionamentos e me facultou a assimilação de ferramentas críticas para encarar o mundo musical, as quais tenho certeza que não teria encontrado se não tivesse feito essa virada. Talvez o ponto mais crucial tenha sido a noção de relativismo cultural e sua tensão com o debate sobre valores universais, coisas que permanecem importantes em minha visão de mundo.

Nesse sentido, a perspectiva que assumi em minha tese de doutorado foi de que a música absorve, reflete, ressignifica e contribui para a produção do mundo social, como uma espécie de espelho cujo reflexo modela seu objeto (Menezes Bastos, 2013, p. 31-87). A consciência dessa reflexividade e a experiência vivida do relativismo cultural foram aventuras inquietadoras que animaram meu pensamento. Ter um envolvimento empírico com o deslocamento epistemológico, viver entre seres humanos que pensam e veem o mundo de forma tão radicalmente diferente de mim, e incorporar essa

experiência vivida no quadro teórico antropológico e musical resultou em algo que mudou o cerne do meu pensamento. Tornou-me capaz de sempre reencontrar o estranho no habitual, de perceber o maquinário perverso da naturalização, do mecanismo que engrena o discurso do "nosso", do "tornar meu". Tais meditações fizeram com que eu passasse a criticar o uso de "nós" ou "nosso" no discurso. Fala-se "nossa gente", "nossa música", como se esse "nós" fosse um objeto consistente, uniforme ou consensual. Imagino que nenhuma dessas inquietações me ocuparia se eu ficasse unicamente no campo da composição: a experiência vivida do relativismo cultural no trabalho de campo me permitiu ser capaz de desnaturalizar as coisas e, sobretudo, de discernir o mecanismo e o poder da naturalização na sociedade e no mundo musical.

Mas afinal, quão relevante é a antropologia ou o relativismo cultural para a composição musical? Essa questão será importante a partir de agora e a resposta ficará clara mais adiante, quando eu esboçar o conceito de composição transcultural. Por enquanto, gostaria de investigar se é útil atualmente se pensar sobre o relativismo cultural a partir de uma narrativa como: "todas as culturas têm suas próprias regras, elas têm seu valor e devem ser respeitadas por toda a humanidade". Me parece que se chegou a uma situação mundial em que essa abordagem relativista ingênua pode ser perigosa. O mundo hoje é muito mais complicado, muito mais globalizado do que aquele do passado e talvez tenha chegado a hora em que algumas regras ou hábitos ancorados nas culturas e tradições devam ser abandonados para o bem comum. Tal mudança se deve à aceleração da desigualdade social e às consequências do colonialismo, bem como da hegemonia econômica e cultural. Em um mundo assim, quando se defende a "nossa tradição" se faz prevalecer um etnocentrismo que, anteriormente tomado como inevitável e inerente à própria fundação da cultura (Lévi-Strauss, 1987, p. 19-26), na arena global de hoje tem causado impasses incontornáveis, como o choque entre nacionalismo e cosmopolitismo (Gellner, 1983, p. 126; Appiah, 2006, p. xi-xxi). Por isso mesmo, a epistemologia do relativismo cultural foi amplamente debatida, por exemplo, com ideias que se confrontam, como o antirrelativismo de Richard Rorty (1991, p. 203-210) e o anti-antirelativismo de Clifford Geertz (1984, p. 263-278).[60]

60 Esse debate é muito importante, porém o tema do relativismo é amplo demais para ser tratado aqui (Hollis; Lukes, 1982; Baghramian, 2004).

Como tudo isso repercute na composição musical hoje? O conceito de composição transcultural explica isso? Tendo estado intensamente envolvido na área de antropologia e etnomusicologia no Brasil após meu doutorado, estava ansioso para encontrar um novo caminho para a pesquisa. Na minha dissertação fiz muitas transcrições musicais e análises musicais, pois estava procurando por conexões entre padrões musicais e elementos da música Wauja e seu significado cultural, perseguindo o que eles mesmos me diziam sobre sua ideia de diferença musical. Não apenas o formalismo analítico musical era necessário, mas também o conhecimento de teorias analíticas. Essas necessidades me levaram para a musicologia.

UMA CURVA PARA A MUSICOLOGIA

Com "musicologia" estou me referindo a uma concepção ampla do campo musicológico em que dualismos internos, tais como histórico/sistemático, musicologia/etnomusicologia, erudito/popular, não são mais eficazes como divisores temáticos ou intradisciplinares. Essa noção abrangente resulta das fronteiras borradas na episteme musical pós-moderna, conforme amplamente discutido por estudiosos da chamada nova musicologia (Everest; Cook, 1999, p. 1-14). No século XXI, muitos autores tratam as diferentes abordagens e metodologias da disciplina como inflexões internas, consistindo, por exemplo, em uma investigação musicológica mais histórica, ou mais cultural, ou ainda mais analítica (Stobart, 2008, p. 23-70; Williams, 2001, p. 115-140). Essa avaliação resulta dos debates acalorados ao longo do século passado, principalmente acerca da natureza da etnomusicologia e de suas especificidades em relação à musicologia tradicional, pois estava no ar a ideia de que qualquer investigação musicológica incluiria implícita ou explicitamente uma base cultural (Nooshin, 2011, p. 285-300). Isso tornou possível, por exemplo, coisas como uma musicologia do *heavy metal* (Walser, 1993), ou uma etnomusicologia da música antiga (Shelemay, 2001). Dessa forma, se não é mais o objeto de estudo o que define a etnomusicologia, argumentou-se que qualquer musicologia também é uma etnomusicologia: como afirmou Nicholas Cook, agora "somos todos etnomusicólogos" (Cook, 2008, p. 48-70). É essa musicologia ampliada que acolhi como área de pesquisa após o doutoramento em antropologia, especialmente pelo viés mais analítico.

Nesse ponto, é interessante destacar que qualquer método analítico também tem necessariamente um fundamento cultural, na medida em que os pressupostos tomados pelo sujeito estão necessariamente ancorados em uma cosmologia, ou seja, em uma visão de mundo apreendida por meio da linguagem e da cultura. Mesmo quando a perspectiva analítica é formalista essa ancoragem continua válida, pois a cultura habita o próprio olhar analítico e constitui reflexivamente o objeto analisado ao seu modo. Em minha pesquisa antropológica, a análise musical após transcrição foi uma ferramenta crucial para compreender características importantes da música indígena, como a natureza de sua aparente repetitividade. O formalismo analítico-musical foi inevitável nessa empreitada, lembrando que a própria transcrição das músicas gravadas, para além de um esforço perceptivo já é igualmente um ato analítico.

Seguindo as pistas e insistentes indicações do discurso indígena, minha pesquisa se concentrou no nível das frases musicais e suas unidades melódicas curtas, que podemos denominar de motivos. Os músicos indígenas me chamavam incansavelmente a atenção para essas frases, insistindo que uma era diferente da outra, enquanto meus ouvidos me diziam que seguramente eram as mesmas, ou seja, que se tratava de repetição. Somente após extensiva e cuidadosa análise de minhas gravações, e ainda com a observação de novas performances do mesmo repertório, concluí que eu não estava percebendo as sutis e minúsculas variações que estavam ocorrendo ali. A partir dessa constatação, que desnaturalizou minha escuta, a análise revelou o uso sistemático de tipos e modelos de variação. Me pareceu que havia uma técnica composicional específica que se firmava em um sistema motívico, que se punha a funcionar a partir de certos princípios estáveis de repetição e diferenciação. O formalismo analítico me ajudou a entender quão profundamente essas regras operavam, e não apenas na música, mas também nas artes visuais, tais como o grafismo e a pintura. Essa foi uma porta que se abriu para um dos fundamentos estéticos da cosmologia e da filosofia Wauja, e foi a análise musical acurada e a busca pela significação musical, empregadas como estratégias mescladas, que iluminaram minha investigação antropológica e musicológica sobre esse repertório indígena.

A partir da empolgação com estes resultados, embarquei em outras aventuras analíticas envolvendo semiótica, tópicas, intertextualidade e narratividade em um repertório amplo da música brasileira, deixando de lado o mundo indígena. O fato é que, até pouco tempo atrás, por imposição própria, a musicalidade e as técnicas indígenas de criação musical não entraram no meu próprio mundo composicional. Essa imposição tem a ver com um divisor mental supostamente ético e politicamente correto que criei para mim mesmo e que manteve estagnado esse influxo. Levei anos para colocar essa decisão tão radical em cheque e perceber que se tratou de uma atitude demasiadamente radical que acabou se dissolvendo com o convencimento de que toda criação, quer queira ou quer não, está calcada em material externo e traz uma releitura do mesmo, conforme reza a teoria da intertextualidade, de que tratarei adiante. Essas convergências de musicalidade são congênitas ao mundo da composição musical, fato que terminou por me levar a uma reavaliação e a um novo posicionamento, que exponho a seguir.

COMPOSIÇÃO II:
INTERTEXTUALIDADE E CULTURA

Ao longo de todo esse caminho, a virada para a antropologia e a curva para a musicologia analítica, meu trabalho como compositor esteve sempre ativo, ainda que paralelamente. A aventura analítica está muito próxima do estudo da composição, mas devido ao meu posicionamento radical, o mundo musical aberto pela antropologia foi apartado. Por isso desenvolvi um projeto de pós-doutoramento, resultado direto da curvatura de minha trajetória investigativa no campo da composição e suas imbricações com a análise e musicologia: o elo que faltava era enlaçar meu conhecimento e experiência com música indígena.[61]

61 O projeto foi realizado em 2018 e 2019 na Hochschule für Musik Franz Liszt em Weimar, Alemanha, no departamento de Musicologia/Estudos de Música Transcultural e no Instituto de Música Nova. Agradeço a acolhida pelo Prof. Tiago de Oliveira Pinto e Prof. Robin Minard. Dentre as atividades que exerci nesse período está a criação do curso de Composição Transcultural, disciplina que ministrei no semestre de verão de 2011 para estudantes de composição e musicologia da escola superior de música de Weimar e da universidade Bauhaus. As reflexões deste artigo devem muito a esta experiência docente e de pesquisa.

Atualmente, como professor universitário de composição e análise, posso reafirmar como foi importante minha formação antropológica na minha carreira docente e, para além disso, na minha visão de mundo. Com a amplificação dos interesses e dos princípios da composição por meio do pensamento antropológico, abrem-se perspectivas promissoras para a criação de obras contemporâneas e o desenvolvimento de novas poéticas. Haja vista o interesse de estudantes não apenas pela música contemporânea de concerto, mas também pela música tradicional e folclórica, música popular, indígena, antiga, enfim, por diversos repertórios musicais, a pesquisa é muito beneficiada por um olhar antropológico. As áreas da composição, teoria e análise devem levar em conta esses ouvidos curiosos e abertos que só fazem enriquecer o campo com a inclusão de vastos repertórios heterogêneos globais.[62] Entretanto, compositores/as da atualidade devem ponderar e refletir sobre o uso do assim chamado "material étnico" nas suas obras.

No mundo transglobalizado do século XXI, as informações se fazem disponíveis em múltiplos lugares e tempos e, entretanto, se pode conferir a mesma abundância na disponibilidade de injustiças e a expropriações. Ou seja, devido a esses avanços e retrocessos, não se pode continuar tal como no passado. É hora de se repensar os modos como os/as compositores/as do nosso tempo articulam, manipulam ou se reportam a tradições nativas ou materiais culturais não ocidentais. A forma como isso vinha acontecendo há séculos e principalmente a partir do interesse romântico dos europeus pelo Outro no século XIX, me parece não ter trazido resultados frutíferos ou benefícios para as culturas que foram objeto de observação e inspiração.

Gostaria de destacar essa tese, pois ela é central no presente artigo. Em outras palavras, o interesse artístico por obras e tradições musicais não europeias, sustentado pela grande curiosidade europeia pelas culturas mundiais "exóticas" no final do século XIX e início do XX, momento em que surge a própria antropologia, com seus estudos monográficos sobre povos que vivem em ilhas distantes, nesse período em que esculturas africanas inspiravam tanto Freud quanto Picasso e que a música do Oriente inspirou Debussy e Puccini, essa grande onda de frescor que enriqueceu tanto

62 Estudos com viés analítico nas áreas da etnomusicologia e da musicologia transcultural não são raros (Tenzer; Roeder, 2011). Ver p. ex. o periódico *Analytical Approaches to World Music*.

a música europeia, acabou, como podemos constatar nos dias de hoje, sem ter beneficiado tanto esses povos, tanto em termos econômicos quanto na sua autoimagem e protagonismo no mundo contemporâneo. O exotismo certamente engrandeceu a literatura operística ocidental desse período, entretanto também contribuiu para empobrecer a condição real de muitas culturas mundiais e para reforçar diversos estereótipos culturais. Uma grande parcela dos conflitos culturais de hoje são consequências tardias desse processo de exotificação artística contínua ao longo do século XX. Exotificar seria tornar "exótico", do grego antigo *exo* ("de fora") e, portanto, é o ato de tornar exterior, ou seja, de excluir do território, da cidade, da *politikés*. Mesmo que a exotificação artística não tenha sido considerada prejudicial, a disseminação de estereótipos e retratos culturais distorcidos acabou levando à intolerância e à incompreensão no domínio das diferenças culturais na arena das nações multiculturais do mundo atual. Assim exposta essa tese, cabe refletir sobre o exotismo e perguntar qual seria o seu lugar na música artística ocidental dada a complexidade dos nossos dias.

O exotismo musical tem capítulos bem conhecidos na história da música (Locke, 2009, p. 43-71), como o influxo da música turca na música europeia na era de Mozart, a música balinesa em Debussy, o uso de ritmos indianos por Messiaen e tantos outros exemplos. Um fato é que todas essas apropriações foram realizadas sem qualquer avaliação crítica dos/as compositores/as no sentido da preocupação de como esses povos "exóticos" realmente se viam, ou ainda se a forma como eram "retratados" pela música ocidental seria aprovada ou não por eles. Não havia essa pergunta sobre um possível incômodo ou caráter ofensivo que essas imagens musicais do Outro poderiam causar nos povos cuja música e cultura serviram de inspiração. Faz parte de um relativismo histórico levar em conta que certas ideias forjadas no presente não podem ser aplicadas com justiça ao pensamento do passado, o qual deve ser perquirido e julgado a partir da *epistemè* e das teorias do conhecimento da época. Além disso, a prática de incorporar material exótico ao mundo musical próprio não é em si mesma condenável,[63] além do fato de que obras-primas magníficas foram compostas sob

63 Sendo que é, pela perspectiva intertextual, inevitável, como tratarei adiante.

essa abordagem. Era assim que as coisas eram feitas no passado, mas isso não significa que hoje devemos seguir esse mesmo caminho.

Estou afirmando que, no século XXI, vivemos em um mundo totalmente diferente, no qual podemos aprender com as consequências da exotificação e levantar questões viscerais para as práticas do presente. É verdade que algumas obras musicais do século XX abordaram criticamente a própria ideia de exotismo, como *Exotica* de Maurizio Kagel (Schatt, 1986, p. 11-15), mas, em geral, o conteúdo musical não ocidental era adaptado e estereotipado para agradar a imaginação dos ouvintes, servindo assim como capital simbólico para o compositor. Esse processo de apropriação pode ser visto como uma espécie de transcriação musical pós-colonialista (Vieira, 1999, p. 95-111). Uma saída desse dilema despontou com o advento da teoria da intertextualidade.

Durante a década de 1960, a teoria literária foi enriquecida pela disseminação do dialogismo bakhtiniano e pelo desenvolvimento do conceito de intertextualidade (Kristeva, 1969), que posteriormente traria novas luzes para o campo da música. Para Kristeva (1969, p. 116), um texto é "uma permutação de textos" já que "no espaço de um texto, diversas proposições, tomadas de outros textos, interceptam-se e neutralizam-se umas às outras". O texto, dessa forma, é um aglomerado de referências e citações e se constitui por meio da absorção e da transformação de outros textos que lhe são anteriores. Ponto de interação de vários textos, um novo texto é, portanto, ao mesmo tempo ele próprio e outros textos. Um texto antigo que serve de intertexto para um texto moderno é, ele mesmo, constituído por pressupostos textos anteriores, sendo que o texto moderno igualmente será intertexto para textos vindouros. Para se tornar ele mesmo um pressuposto, o texto se apropria daquilo que ele pressupõe (Kristeva, 1974).

A antropologia interpretativa entende a cultura como teia semiótica de significados, como um texto a ser interpretado (Geertz, 1989). Através dessa perspectiva, uma obra musical pode ser vista como um texto nesse mesmo sentido semiótico: um objeto artístico que pode ser lido ou interpretado.[64] Portanto, a intertextualidade se aplica igualmente ao caso do uso

64 Obviamente me refiro aqui a interpretação não como performance musical, mas no sentido hermenêutico.

de elementos exóticos na música de concerto: eles são textos dentro de um texto, objetos culturais referindo-se a outras culturas, e muitas vezes essa remissão se encontra no primeiro plano de uma obra (Klein, 2005, p. 1-21).

Antes desse afluxo da teoria da intertextualidade no âmbito dos estudos musicais é importante mencionar os conceitos de empréstimo e de influência. O empréstimo (*borrowing*) é descrito como um fenômeno genérico que permeia todos os períodos e tradições musicais, apresentando tipologias que podem ser investigadas (Burkholder, 1994). O empréstimo parece ter sido naturalizado no mundo da composição, onde faz parte da formação saber escrever nos estilos de compositores/as do passado. Por vezes, os empréstimos são declarados e explicados, como é o caso de Messiaen em seu *Technique* (Messiaen, 1944), onde ele detalha diversos empréstimos em suas obras.[65]

Tratando de obras poéticas, Bloom (2002) não apresenta esse fenômeno como algo tão naturalizado e pacífico, mas sim como um universo tenso: o/a poeta padece de uma espécie de angústia causada pela influência de grandes obras do passado e, para criar uma obra nova, precisa se colocar em uma relação de confronto com obras anteriores influentes. Para produzir o novo, o/a criador/a realiza uma desleitura (*misreading*) do original por meio de estratégias que Bloom chamou de proporções revisionárias.

A partir desse modelo de Bloom, Korsyn (1991) examina o conceito de influência na sua análise da presença de Chopin em uma obra de Brahms. O modelo das proporções revisionárias é ampliado pelos tropos retóricos e defesas psíquicas. Mais inconsciente do que o empréstimo, a influência, segundo Korsyn, pressupõe uma circulação onipresente de ideias musicais em obras do repertório clássico, o que pode ser investigado por meio da musicologia e da análise musical. Já Klein (2005, p. 4) entende a influência com resultado do contexto histórico e do posicionamento da obra em seu tempo e origem, enquanto a intertextualidade "implica uma noção mais geral de cruzamento de textos que pode envolver reversão histórica". Mais afastado de Korsyn, apoiando-se em Bloom e Kristeva, Klein amplia o horizonte investigativo por meio do pós-estruturalismo e da psicanálise.

65 Devido à extensão da prática do empréstimo em sua música, Messiaen foi criticado por uma geração pós-guerra que condenava quaisquer remissões neoclássicas às músicas do passado. Porém, o poder de suas obras acabou por convencer até mesmo Boulez (Balmer; Lacôte; Murray, 2016).

Na primeira metade do século XX, diversos/as compositores/as, especialmente com tendência estética neoclássica, utilizaram largamente e incorporaram a música do passado em suas composições pós-tonais, conforme mostra Straus (1990). Esse autor propõe um conjunto de técnicas composicionais utilizadas no período que funcionavam como estratégias para renovar formas antigas, elementos estilísticos, estruturação melódica, texturas e outros parâmetros. Dentre essas técnicas estão, por exemplo, motivização, generalização, marginalização, compressão, entre outras (Straus, 1990, p. 17). Obras compostas nessa linha trazem não necessariamente citações ou alusões, e muitas vezes não se caracterizam por empréstimo ou por influência, mas sim por uma engenharia de reinterpretação de materiais antigos.

Ocorre que, ao longo do século XX e até a atualidade, a complexidade foi gerando no mundo uma rede de informações disponíveis instantaneamente acerca de todas as épocas musicais, o que produziu um novo ouvinte e novos desafios para a composição musical. Devido à densidade informacional do mundo atual, não é mais possível conceber uma música original que não esteja de alguma forma ancorada no passado. Todas as músicas do presente e do passado histórico navegam simultaneamente essa rede intertextual espessa e em permanente movimento, ora afastando ora entrelaçando músicas de múltiplas origens. O/a compositor/a consciente de hoje tece essa referência na sua música de forma intencional, ainda que deformando, velando, transformando esse nó. Hoje temos ao dispor uma gigantesca teia mesclada de textos musicais de diferentes tempo-espaços, todos eles disponíveis à escuta com um simples toque em um computador ou telefone celular. Isso abre amplos campos para compositores/as coletarem material para suas composições.

REFLEXÕES SOBRE COMPOSIÇÃO TRANSCULTURAL

A pesquisa em composição na contemporaneidade envolve numerosos recursos no levantamento de dados e materiais para a criação: além da intuição, inspiração e improvisação, se agregam à oficina

de composição aspectos matemáticos e diversos meios ampliados a partir da tecnologia, da informática e da internet. No âmbito da presente discussão, o consagrado método antropológico da pesquisa de campo é certamente um modo válido para os/as compositores/as aprofundarem o conhecimento sobre uma determinada cultura. A experiência etnográfica proporciona uma vivência da cultura que faz despontar dados que não emergiriam de outra forma. A presença do/a compositor/a *in loco* promove também acordos que podem garantir o uso satisfatório do material e sua correta referência. Essa parece ser uma via mais justa e segura no atual mundo hiperconectado e complexo, um caminho para algo que podemos chamar de composição transcultural. Naturalmente estou me referindo ao caso do uso de material musical de culturas vivas, contemporâneas.

Antes de sugerir uma definição para composição transcultural, proponho aqui dois compromissos para compositores/as que assumem que desejam usar material "étnico ou cultural"[66] específico em suas músicas na atualidade:

Compromissos éticos:

- Buscar desnaturalizar e problematizar o uso de materiais exóticos na composição. Vivemos uma era pós-pós-colonial em que o colonialismo parece naturalizado pela globalização.
- Reconhecer que usar esse tipo de material em suas obras lhes confere um capital simbólico que traz prestígio às suas carreiras.
- Estar ciente de que, para que esse uso não se configure como apropriação hostil, alguma forma de troca deve ser estabelecida. A pesquisa de campo é um método que pode ajudar nesse objetivo. Os/as compositores/as devem estar cientes da desigualdade socioeconômica mundial, especialmente quando se trata de nativos americanos, aborígenes, tribos africanas ou grupos similares, ameaçados pela escalada do capitalismo financeiro e pelo agressivo neoliberalismo de nossos dias.

66 Estou ciente de que estas categorias são frágeis: "material étnico", "música exótica", "material cultural", entre outras que emprego largamente neste artigo. Sua debilidade reside no próprio fato de que são relativas, dependem da situação do sujeito que as emprega. Entretanto, por ora não tenho uma terminologia mais adequada que pudesse dar conta desse conceito.

- Os/as compositores/as devem se perguntar constantemente qual é seu papel cultural, especialmente quando usam conscientemente materiais de culturas musicais específicas. A politização das peças é um dos caminhos possíveis a seguir. No mínimo, deveria haver mais esclarecimentos sobre o uso do material cultural, proporcionando ao público descrições densas de seu contexto e de seu uso original. Dessa forma, a disseminação da música dessa determinada cultura pode servir para mostrar a importância dos povos nativos, para proporcionar a troca de capital simbólico, que seria um pouco mais bem dividido entre ambas as partes, bem como para prover um retorno positivo ou benefício para as fontes.

Compromissos artísticos:

- Recusar a musicalidade superficial, a referência fácil e genérica. Ao contrário, buscar conhecimentos e experiências para se familiarizar com os dados culturais em uso, se possível por meio da pesquisa de campo.

- Recusar a exotificação das culturas tanto quanto o capital simbólico em benefício do/a compositor/a. O elemento cultural não precisa estar estampado em primeiro plano: pode emergir das profundezas da estrutura musical, pode contar com técnicas musicais, formas etc., muito mais do que com o uso de remissões cosméticas típicas a essa cultura particular. Desse processo transcultural algo realmente novo musicalmente poderia surgir.

- Promover o franco diálogo e a troca entre compositor/a e comunidade à qual o material pertence. Novamente, aqui a pesquisa de campo é um caminho poderoso.

- Empreender uma autoformação que leve à abertura do horizonte humanístico pessoal do/a compositor/a. Compor nos dias atuais exige conhecimento de outras áreas para além da composição e da análise, mas não apenas tecnologia ou matemática; quando questões culturais estão em jogo, os/as compositores/as deveriam buscar fundamentos humanísticos na musicologia, na antropologia e até mesmo na filosofia, particularmente sobre a questão da globalização, ética e transculturalismo.

Penso que esses compromissos éticos e artísticos se aproximam do que chamo de composição transcultural. Mas o que é o transcultural?

A transculturação foi originalmente definida por Ortiz (1983) como um processo de transição de uma cultura para outra de tal forma que leva ao desenraizamento de ambas as culturas e ao surgimento de uma nova configuração cultural. Por meio da transculturação emerge uma nova realidade, que não é nem uma lembrança de traços culturais nem um mosaico, mas um novo fenômeno transformado, complexo e independente (Hannerz, 1997, p. 7-30). Nesse sentido, podemos afirmar que o transculturalismo pressupõe a possibilidade de uma fusão de elementos culturais.[67] A coexistência de culturas diferentes pode levar a um esforço comum de aceitação mútua e convivência sem fortalecer suas próprias identidades, e esse engajamento leva ao esmaecimento de algumas de suas próprias raízes culturais. Esse esquecimento pode permitir o surgimento de novas experiências culturais. Portanto, a transculturalidade, na verdade, não diz respeito a como as culturas vivem juntas, mas ao seu enredamento e mistura (Welsch, 1999, p. 194-213).

Na mesma direção da pesquisa sobre os estudos musicais transculturais, que visa o pluralismo musicológico de perspectivas (Pinto, 2018, p. 175-188), a composição transcultural deve pressupor um sujeito criador consciente tanto do relativismo quanto do etnocentrismo, bem como dos usos e consequências do exotismo na música ocidental desde muitos séculos e ainda hoje. A exotificação encapsula diferentes culturas em seus respectivos estereótipos e garante a continuidade da apropriação pós-colonial do material musical como meio de acumulação de capital simbólico. Alguns/as compositores/as se tornaram relativamente famosos a partir de referências a músicas nativas, como a indígena, diretamente nas camadas mais destacadas e superficiais de suas composições. Por isso, foram reconhecidos/as equivocadamente como ativistas sociais em defesa das culturas oprimidas e, como resultado, sua música adquiriu mais valor composicional. Tal valor está calcado na exposição de elementos mais óbvios e rasos, carecendo do uso do sistema musical e do pensamento musical nativo, o que, a meu ver, oculta sua verdadeira beleza.

67 A fusão de musicalidades pressupõe um desmemoriamento, enquanto a fricção de musicalidades reúne os elementos, mas os mantêm íntegros (Piedade, 2011). Dessa forma, o transcultural está para a fusão assim como o multicultural está para a fricção.

PENSAMENTO FINAL

Se um/a compositor/a de hoje deseja envolver em sua criação elementos exóticos, se pretende transmitir um significado cultural ou empregar material étnico, deveria levar a sério esses dois grupos de compromissos e, por conseguinte, tentar estudar exaustivamente e, se possível, fazer pesquisa de campo. Uma abordagem composicional transcultural deve, portanto, abandonar o objetivo de promover identidades e trabalhar no sentido de entrelaçar e combinar as culturas e linguagens musicais. A composição transcultural não é necessariamente uma condição imposta a uma obra, mas pode chamar a atenção para a necessidade da criação de um campo acadêmico de estudo e pesquisa em composição musical no mundo contemporâneo. Essa disciplina abarcaria não apenas o uso de concepções e técnicas musicais étnicas ou tradicionais, mas também o estudo de questões estéticas e éticas como aquelas contidas nos compromissos mencionados.

Não há mais lugar para a mimese simplista e descuidada na sua apresentação do exótico por meio da música. A consciência e o conhecimento dos sistemas musicais e culturais são hoje muito mais necessários para os/as compositores/as, e isso implica que seu esforço não deve ser apenas para produzir sonoridades ou atmosferas não ocidentais em sua música. As explicações fornecidas, por exemplo, em notas de programa, versando sobre os elementos culturais musicais envolvidos na composição devem ser firmemente profundas, compreensivas e incentivadoras de novos horizontes. Consequentemente, os materiais musicais "étnicos" não serão necessariamente salientes, brilhando claramente em sua exposição na camada mais superficial da música. Uma composição transcultural pode nem soar exótica. Isso porque o diálogo equitativo provavelmente só é possível no nível das estruturas internas da composição musical, onde a teoria e o pensamento musical nativo interagem com as poéticas contemporâneas, mesmo que a música resultante não tenha a pretensão de exibir esta referência de forma acentuada. A composição transcultural pode ser um caminho para a música nova em nosso mundo excessivamente denso e conflituoso, podendo integrar mundos musicais e, assim, trazer uma nova luz sobre o papel da composição musical no século XXI.

REFERÊNCIAS

APPIAH, A. K. **Cosmopolitanism**: Ethics in a World of Strangers. New York: W.W. Norton, 2006.

BABBITT, Milton. Who cares if you listen? *In*: SCHWARTZ, Elliott; CHILDS, Barney (Org.). **Contemporary Composers on Contemporary Music**. Boston: Da Capo Press, 1998. p. 243-250.

BAGHRAMIAN, M. **Relativism**. London: Routledge, 2004.

BALMER, Yves; LACÔTE, Thomas; MURRAY, C. B. Messiaen the Borrower: Recomposing Debussy through the Deforming Prism, **Journal of the American Musicological Society**, v. 69, n. 3, p. 699-791, 2016.

BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência**: uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOND, Mark Evans. **Absolute Music**: The History of an Idea. Oxford: Oxford University Press, 2014.

BORN, Georgina. **Rationalizing Culture**: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde. Berkeley: University of California Press, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **La Distinction**. Critique Sociale du Jugement. Paris: Éditions de Minuit, 1979.

BÜRGER, Peter. **Theory of the Avant-Garde**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

BURKHOLDER, J. P. The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field. **Notes**, v. 50, n. 3, p. 851-870, mar. 1994.

COOK, Nicholas. We are All (Ethno)musicologists Now. *In*: STOBART, Henry (Org.). **The New (Ethno)musicologies**. Toronto: Scarecrow Press, 2008. p. 48-70.

EVEREST, Mark; COOK, Nicholas (Org.). **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 1999.

GEERTZ, Clifford. Anti-Anti-Relativism. **American Anthropologist**, v. 86, n. 2, p. 263-278, 1984.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GELLNER, Ernest. **Nations and Nationalism**. New York: Cornell University Press, 1983.

GREGOR, Thomas; TUZIN, Donald (Org.). **Gender in Amazonia and Melanesia**: An Exploration of the Comparative Method. Berkeley: University of California Press, 2001.

HANNERZ, Ulf. Fluxos, Fronteira, Híbridos: Palavras-chave da antropologia transnacional. **Revista Mana**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 7-39, 1997.

HILL, Jonathan; CHAUMEIL, Jean-Pierre (Org.). **Burst of Breath**. Indigenous Ritual Wind Instruments in Lowland South America. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011.

HOLLIS, M; LUKES, S. (Ed.). **Rationality and Relativism**. Cambridge: The MIT Press, 1982.

KLEIN, Michael. **Intertextuality in Western Art Music**. Indianopolis: 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. 1991.

KRAMER, J. D. Foreword. *In*: SITSKY, Larry (Ed.). **Music of the Twentieth-Century Avant-Garde**: A Biocritical Sourcebook. Westport: Greenwood Press, 2002. p. xi-xvii.

KRISTEVA, Julia. **Semeiotikê**. Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969.

KRISTEVA, Julia. **La Révolution du Language Poétique**. Paris: Seuil, 1974.

LACHENMANN, Helmut. On Structuralism. **Contemporary Music Review**, v. 12, n. 1, p. 93-102, 1995.

LACHENMANN, Helmut. **Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995**. Alemanha: Breitkopf & Härtel, 2015.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Race et Histoire**. France: Denoël, 1987.

LOCKE, R. P. **Musical Exoticism**: Images and Reflections. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

LYOTARD, Jean-François. **La Condition Postmoderne**: Rapport sur le Savoir. Paris: Minuit, 1979.

MCCLARY, Susan. Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition. **Cultural Critique**, n. 12, p. 57-81, 1989.

MENEZES BASTOS, Rafael. **A festa da jaguatirica**: uma partitura crítico-interpretativa. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

Menezes Bastos, Rafael. Sobre as flautas sagradas xinguanas e a antropologização do mundo. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 64, n. 2, 2021.

MESSIAEN, Olivier. **Technique de mon langage musical** (2 Vols.). Paris: Leduc, 1944.

NEALON, J. T. Post-Postmodernism or the Cultural Logic of the Just-In-Time Capitalism. Stanford: Stanford University Press, 2012.

NOOSHIN, Laudan. Introduction to the Special Issue: The Ethnomusicology of Western Art Music. **Ethnomusicology Forum**, v. 20, n. 3, p. 285-300, 2011.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y del azucar**. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

PADDINSON, Max. Post-Modernism and the Survival of the Avant-garde. *In*: PADDINSON, Max; DELIÈGE, Irène (Ed.). **Contemporary Music**. Theoretical and Philosophical Perspectives. Farnham: Ashgate, 2010. p. 205-228.

PIEDADE, A. T. C. **O Canto do Kawoká**: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu. 2004. Tese de doutorado em antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

PIEDADE, A. T. C. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. **Per Musi**, v. 23, n. 1, 2011. p. 103-112.

Piedade, A. T. C. Field Research as a basis for Musical Creation. Introductory thoughts on Transcultural Composition. **Wissenschaftliche Schriften der WWU Münste**r, Alemanha, 2021.

PIEDADE, A. T. C. **Música Yepa-Masa**: por uma antropologia da música no alto rio Negro. 1997. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Music as Living Heritage** - an Essay on Intangible Culture. Berlin: EMVAS, 2018.

RORTY, Richard. **Objectivity, Relativism and Truth**: Philosophical Papers I. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

SCHATT, P. W. **Exotik in der Musik des 20**. Jahrhunderts. 1986. PhD Dissertation, Technische Universität Berlin, Munich: Katzbichler, 1986.

SHELEMAY, K. K. Toward an Ethnomusicology of the Early Music Movement: Thoughts on Bridging Disciplines and Musical Worlds. **Ethnomusicology**, v. 45, n. 1, p. 1-29, 2001.

STOBART, Henry (Org.). **The New (Etnho)musicologies**. Lanham: Scarecrow Press, 2008.

STRAUS, J. N. **Remaking the Past**: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

TARUSKIN, Richard. **Music in the Late Twentieth Century Vol. VI**. Oxford: Oxford University Press, 2006.

TENZER, Michael; ROEDER, John (Org.). **Analytical and Cross-Cultural Studies in World Music**. Oxford: Oxford University Press, 2011.

VIEIRA, E. R. P. Liberating Calibans: readings of Anrtopofagia and Haroldo de Campos' poetics of transcreation. *In*: BASSNETT, Susan; TRIVEDI, Harish (Org.). **Post-Colonial Translation**: Theory and Practice. London: Routledge, 1999. p. 96-112.

WALSER, Robert. **Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal**. Middletown: Wesleyan University Press, 1993.

WEBERN, Anton. **O Caminho para a Nova Música**. São Paulo: EDUSP, 2020.

WELSCH, Wolfgang. Transculturality: the puzzling forms of cultures today. *In:* FEATHERSTONE, Mike; LASH, Scott (Org.). **Spaces of Culture, City, Nation**. London: Sage, 1999. p. 194-213.

WILLIAMS, Alastair. **Constructing Musicology**. London: Ashgate, 2001.

13

UM CAMINHO PARA A COMPOSIÇÃO TRANSCULTURAL

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-148-2.13

No semestre de inverno de 2018-2019 fui recebido pelo Prof. Tiago de Oliveira Pinto como investigador visitante no Transcultural Music Institute e no Instituto de Música Nova e Jazz na Escola Superior de Música Franz Liszt, em Weimar, Alemanha. Meu projeto de pesquisa foi intitulado "Composição de novas obras musicais baseadas em pesquisas de campo antropológicas em sociedades indígenas amazônicas" e meu objetivo foi a composição de novas obras musicais baseadas em minhas pesquisas antropológicas anteriores, bem como a elaboração de artigos sobre minhas ideias sobre música, composição e cultura.

Essa pesquisa musical-antropológica original foi realizada entre 1995 e 2001 e resultou na minha dissertação de mestrado (Piedade, 1997) e na minha tese de doutorado (Piedade, 2014), bem como numa série de artigos, dos quais posso destacar Piedade (2013; 2014). Embora eu considerasse esse material que coletei nas aldeias indígenas musicalmente muito rico e interessante, ele não foi uma fonte de inspiração para o meu trabalho como compositor. Ou seja, nunca incorporei na minha linguagem musical de compositor essa música ritual indígena que conheci profundamente como antropólogo-musical. Portanto, esse espaço antropológico e o meu mundo artístico permaneceram amplamente separados; eles nunca haviam se unido, provavelmente devido a uma espécie de evitação autoimposta que discutirei mais tarde. Sempre me senti desconfortável com isso ao longo da minha carreira, mas sabia que eventualmente esses caminhos paralelos se uniriam. A minha pesquisa em Weimar foi a oportunidade perfeita para criar um quadro teórico com a perspectiva da música transcultural, sob o qual pude mergulhar novamente nessas gravações e finalmente começar a compor uma série de obras baseadas nesse material. No presente artigo discutirei essas obras que compus em Weimar e considerarei a relação entre composição e antropologia da música, bem como a ideia de composição transcultural.

O material em referência está relacionado a rituais sobre os quais possuo extensos dados etnográficos, incluindo gravações sonoras, fotos, vídeos, entrevistas, narrativas míticas e outros materiais. Entre os índios Tukano do Noroeste da Amazônia, pesquisei quatro repertórios musicais: o ritual da flauta sagrada *Jurupari*; canções dionisíacas femininas *Ahadeaki*; ritual de troca *Dabacuri* e sua música de flauta Japurutú; e canções sagradas *Kapiwaya*, cantadas por homens numa língua "esquecida".

Essa investigação forneceu-me pistas perspicazes para compreender a cultura Tukano, bem como a sua música e cosmologia, sendo esta última sintetizada pela narrativa mítica da cobra-canoa (Piedade, 1997). Posteriormente, fui até a aldeia Wauja, no alto Xingu, onde pesquisei a fundo o ritual das flautas sagradas *Kawoká*. Como foi uma estadia longa, de cerca de um ano, pude presenciar outros acontecimentos significativos, como o ritual das mulheres *Iamurikumã*, o conhecido *Kwarúp* e outros grandes rituais xinguanos. Esse trabalho de campo foi feito junto com minha falecida companheira, Maria Ignez C. Mello, e pesquisamos coletivamente esses rituais, bem como narrativas míticas e canções xamânicas. Sua pesquisa de doutorado focou no ritual do *Iamurikumã* (Mello, 2015) e esse trabalho foi crucial para que eu entendesse por que os Wauja dizem que as canções *Iamurikumã* e as peças de música instrumental para flauta *Kawoká* são "a mesma coisa". Basicamente, trata-se de dois rituais opostos e marcados por questões de gênero que estão cosmologicamente misturados e incorporados num único *corpus* mítico no qual a comunicação entre homens, mulheres e espíritos é possível por meio da música (ver Piedade, 2013).

Minha própria pesquisa de doutorado concentrou-se especialmente na música das flautas sagradas, que transcrevi e analisei extensivamente. Nesse repertório há um jogo requintado de pequenos gestos melódicos, ou motivos, com pequenas variações, e a música é formalmente extremamente organizada. Esse universo cultural indígena no qual eu estava tão profundamente imerso em termos de conhecimento antropológico e musicológico estava completamente alienado do meu mundo composicional. Meu projeto em Weimar visava exatamente trabalhar essa junção com a composição de uma série de obras.

A primeira obra dessa série é *Onapapitsi*, para duas flautas alto, encomendada para a cerimônia da Medalha Goethe 2018, por ocasião da entrega do prêmio à fotógrafa Claudia Andujar, uma das mais importantes representantes da fotografia artístico-documental na América do Sul, particularmente relacionada ao povo Ianomami. Ela desempenhou um papel importante na proteção desse povo, que sofria constante ameaça de destruição do seu espaço de vida impulsionada por interesses econômicos. *Onapapitsi* foi composta em 2018 e significa "música de homenagem" na língua Wauja. A peça foi dedicada a Claudia Andujar e Davi Kopenawa e estreou em Weimar em agosto de 2018.

A música é inspirada na flauta *watana*, instrumento tocado no alto Xingu exclusivamente durante o ritual *Kwarúp*, que já é um ritual de homenagem. A *watana* consiste em uma flauta dupla com dois grandes tubos de bambu amarrados e de diferentes tamanhos, o maior com cerca de 2 metros de comprimento. Além do uso de flautas duplas, o *watana* deve ser tocado apenas em duo, um flautista ao lado do outro. Então, a duplicidade é muito importante aqui: deve haver dois para gerar a unidade, tanto na estrutura do instrumento em si quanto na execução durante o ritual *Kuarúp*. *Onapapitsi* incorpora esse princípio fundamental desde o início. Outras características da *watana* foram postas em prática em *Onapapitsi* por meio de técnicas estendidas para flauta, como por exemplo os sons de sopro, um elemento cosmológico crucial no xamanismo.

Depois de *Onapapitsi*, compus *Omonawana*, uma peça para orquestra encomendada pela Associação Via Nova de Música Contemporânea de Weimar e que estreou durante o 20º festival *Weimarer Frühjahrstage* 2019. A palavra *omonawana* refere-se a uma narrativa mítica dos Wauja sobre a origem do fogo. Segundo esse mito, nos tempos muito antigos o mundo era escuro e frio e os Wauja ainda não eram humanos; viviam em um cupinzeiro subterrâneo. Então apareceu um ser poderoso chamado *Kwamutú* ("sol") e trouxe o fogo que havia roubado da raposa para os proto-Wauja. Esse fogo era a luz, e essa luz era o fogo. A iluminação foi um evento cósmico tão tremendo que os Wauja emergiram do subsolo e se transformaram em humanos. Ao mesmo tempo, os seres não humanos que viviam na terra não suportaram aquela luz e fugiram para se esconder atrás de máscaras, flautas e lugares escuros na floresta, tornando-se assim os espíritos invisíveis que povoam o cosmos Wauja. O enorme poder de *Kwamutú* chama-se *omonawana*, um poder positivo muito forte e oposto àquele da feitiçaria. *Omonawana* é um gesto xamânico muito enérgico visando o bem e que possibilita a realização de curas e transformações espirituais do xamã.

A primeira seção de *Omonawana* chama-se "Diálogos Distantes" e retrata o tempo mítico anterior à criação do mundo, com as vozes solitárias e vocalizações gêmeas descendentes que ecoam as canções *Kuarúp*. A segunda seção, "Vida na Escuridão", apresenta o obscuro mundo subterrâneo e a vida pré-humana, seus momentos individuais e inflexões expressivas. Os tímpanos correspondem ao poder de *Kwamutú* e passam

a desempenhar seu papel central na terceira seção, denominada "Luz-Fogo: Transmutação". Com energia rítmica dos tímpanos, a obra entra na quarta seção, "Explosão: Novo Mundo", em que *Omonawana* conduz uma dança cósmica que envolve a transformação brutal nos Wauja de cupins em humanos, emergindo do subsolo para a superfície. Ao longo da obra há o estilo melódico alternado encontrado nas canções *Kuarúp* e também em diversos repertórios instrumentais. Em vários pontos, uma aceleração tipo *hocket* pendular modula a percepção do pulso. As notas principais da flauta *watana* consistem em um centro tonal, uma terça menor acima e meio tom acima (por exemplo: C-Eb-E), e esse material também é a matriz melódica e harmônica básica do *Omonawana.* Esse tricorde aparece em diversas configurações e extensões, percorre a dramaturgia do *Kuarúp,* está na música das flautas sagradas xinguanas e também em *Omonawana*, em que sofre transformações, expansões e multiplicações, gerando harmonias coloridas que viajam pelas texturas orquestrais.

Essas duas primeiras peças da série de composições transculturais foram criadas e estreadas em Weimar e, portanto, devo a sua existência à minha estadia em Weimar no Instituto de Música Transcultural e no Departamento de Música Nova. Após retornar ao Brasil, continuei essa série com a composição de *Nutai Onapa*, para violão, e *Okaitsixu*, uma composição acusmática, ambas obras estreadas no Brasil em 2020. Completando esse ciclo, está *Kagapa*, para octeto de saxofone, composta em 2020 e estreada em 2023 em Portugal, e *Upaapitsi*, para flauta e eletrônica, encomendada pelo Ensemble Via Nova, estreada na Alemanha em 2022. Ao compor essas obras fui também investigando questões teóricas sobre transculturação e transculturalidade, inspirado em textos do Professor Tiago e outros pesquisadores. Assim sendo, penso nessas obras como produtos de composição transcultural.

A ideia de composição transcultural surgiu após um estudo do primitivismo musical (Gorge, 2000; 2003) e do exotismo musical (Bellman, 1998; Locke, 2009). Embora admire e goste do repertório mencionado por esses autores, algo me levou a pensar nas extensões e consequências do primitivo ou exótico musical na atualidade. Em óperas e outras obras musicais dos séculos XIX e XX com conteúdo exótico, como *Turandot* de Puccini, *Scheherazade* de Korsakov, bem como em muitas obras de compositores como Debussy, Stravinsky, Bartók e Villa Lobos, referências musicais não ocidentais foram frequentemente adaptadas e às vezes estereotipadas para

agradar a imaginação do público ocidental. Mas hoje, uma abordagem crítica levanta a questão da exotificação e da apropriação cultural nessas obras, exigindo, portanto, o escrutínio de uma vasta gama de aspectos relativos à utilização de material musical cultural na composição.

Os compositores da segunda década do século XXI têm à sua disposição amplos campos de informação para recolher material para as suas composições caso pretendam utilizar referências étnicas ou culturais "exóticas". Mas o que é exótico hoje? No mundo cada vez mais globalizado, as referências culturais carregam sempre consequências sociais e políticas. Além disso, a composição é uma prática universal, de modo que hoje temos acesso à música de uma determinada cultura composta por compositores nativos. Em qualquer caso, fazer pesquisa com um trabalho de campo presencial, sempre que possível, é certamente um meio muito melhor para os compositores obterem um conhecimento mais profundo sobre uma cultura que lhes é estranha. A experiência pessoal dentro da cultura e no diálogo com parceiros também pode fornecer orientação e soluções para um uso cuidadoso do material de origem, para que possa ser corretamente referido e aprovado coletivamente para uso. Afinal, os sons e ideias dos músicos parceiros nativos devem ser considerados como colaborações com o compositor. Livros teóricos, manuais, literatura, investigações musicológicas e outros materiais publicados são formas frutíferas de penetrar num mundo cultural, é claro, mas o trabalho presencial de campo é de longe a ferramenta mais rica para isso.

Durante a minha pesquisa em Weimar concluí que o meu distanciamento forçado como compositor em relação ao material etnográfico se baseava em incertezas éticas. Se eu usasse esse material para compor, estaria roubando dos índios? Deveria manter essa música completamente intacta? O material deveria ser preservado para protegê-lo das transformações composicionais? Essas questões perseguiram-me durante anos, mas uma meditação mais profunda em Weimar levou-me a aceitar a inevitabilidade das trocas musicais ao longo da história da música, sejam elas relacionadas com material cultural ou não. A teoria da intertextualidade deu-me motivos para admitir que qualquer nova obra musical transporta alguns materiais de outras obras, quer o compositor tenha consciência disso ou não. Concluí então que a única saída para o meu dilema era assumir a responsabilidade pelo uso da música indígena e garantir que essa prática atenderia a determinados requisitos de ordem moral e estética.

Em um artigo anterior propus dois compromissos para compositores do século XXI (Piedade, 2019). O compromisso ético afirma que o compositor não tornará materiais específicos da cultura demasiado salientes, de uma forma superficial ou extravagante. Em vez disso, precisa reconhecer que a utilização desse tipo de material musical na sua música lhe proporciona um capital simbólico. Para não ser uma apropriação, é preciso buscar e encontrar formas de intercâmbio com a cultura original. O trabalho de campo é um método crucial para atingir esse objetivo. Deveria haver uma transparência mais explícita na utilização de material étnico ou cultural, proporcionando ao público descrições densas do seu contexto e da sua utilização original. A divulgação de informações sobre essa cultura específica pode, assim, mostrar o poder e a importância desse povo. Ao fazê-lo, isso pode proporcionar uma troca de capital simbólico entre ambas as partes e implementar algum *feedback* apropriado, incluindo possivelmente uma remuneração financeira.

O compromisso artístico visa garantir que os compositores, além de evitarem referências superficiais a uma cultura, recusem tanto a exotificação de culturas estrangeiras como o capital simbólico em seu benefício exclusivo. O elemento cultural pode emergir das profundezas da estrutura musical; por exemplo, pode apoiar-se em técnicas, formas musicais etc., muito mais do que no uso de referências estéticas típicas daquela cultura particular, como foi (e é) o caso das obras do exotismo musical (Locke, 2009). Pode-se promover um verdadeiro diálogo e intercâmbio entre o compositor e a comunidade de onde o material se originou e à qual, em última instância, pertence. Mais uma vez, o trabalho de campo é um caminho poderoso para atingir este objetivo.

Penso que desse processo transcultural pode surgir algo musicalmente novo e equitativo. Compor hoje requer conhecimentos de outras áreas além da composição, o que não se restringe à tecnologia ou matemática. Quando estão em jogo questões culturais, os compositores precisam pesquisar os fundamentos da musicologia, da antropologia e mesmo da filosofia, particularmente sobre a questão da globalização, da ética e da transculturalidade. Nesse sentido, penso que esses dois compromissos não estão distantes do que chamo de composição transcultural.

Entendo a composição transcultural não como uma especificação estilística de uma composição, nem como um gênero ou um novo rótulo. Na verdade, para mim não se trata de uma qualidade que uma obra tenha ou não, mas sim de certas condições para que os compositores possam se apoiar na criação de novas obras que envolvam questões culturais. Não pretendo restringir a liberdade do compositor! Quero apenas chamar a sua atenção para as consequências e para algumas responsabilidades relativas à utilização de música étnica ou tradicional nos dias de hoje. A composição transcultural também pode ser importante como um novo campo acadêmico dentro da música para o estudo e pesquisa em composição no mundo contemporâneo: uma disciplina que incluiria não apenas a análise de repertórios musicais tradicionais e instrumentais especiais, mas também o estudo de questões estéticas e éticas, como aquelas dos compromissos acima mencionados.

Mas por que transcultural? A transculturação foi originalmente definida como um processo de transição de uma cultura para outra de tal forma que termina por desenraizar ambas as culturas e criar uma nova configuração cultural (Ortiz, 1983). Pela transculturação emerge uma nova realidade, que não é nem uma recordação de traços culturais nem um mosaico, mas um novo fenômeno, transformado, complexo e independente (Hannerz, 2000). Nesse sentido, a transculturalidade pode ser vista como uma proposição que pressupõe a possibilidade de fusão de elementos culturais na fabricação do novo. A coexistência de diferentes culturas pode levar ao esforço comum de aceitação mútua e de convivência sem fortalecer as suas próprias identidades individuais, e esse envolvimento conduz consequentemente ao desvanecimento de elementos das suas próprias raízes culturais. Esse esquecimento parcial pode permitir o surgimento de novas experiências culturais. Portanto, a transculturalidade não tem a ver, na verdade, com as culturas enquanto elas vivem juntas, mas com o seu entrelaçamento e mistura (Welsch, 1999, p. 194-213).

Na mesma direção da pesquisa sobre os estudos musicais transculturais, que orienta o pluralismo musicológico de perspectivas (Pinto, 2018, p. 175-188), a composição transcultural deve abraçar a consciência do relativismo e do etnocentrismo, bem como o estudo dos usos e das consequências do exotismo na música ocidental ao longo de muitos séculos até hoje.

A exotificação encapsula diferentes culturas nos seus respectivos estereótipos e garante a continuidade da apropriação pós-colonial de material musical como forma de acumular capital simbólico. Uma abordagem composicional transcultural deve abandonar o objetivo de promover estereótipos culturais, bem como identidades nacionais: deve trabalhar no sentido do entrelaçamento e da mistura das linguagens musicais.

Para concluir este artigo, quero agradecer ao Professor Tiago de Oliveira Pinto e ao Professor Robin Minard por me acolherem como pesquisador visitante e compositor na excelente Escola Superior de Música Franz Liszt. Isso me permitiu desenvolver a pesquisa que me levou às ideias deste artigo e à minha série de composições transculturais. Continua a ser um importante ajuste humanístico para mim como compositor e um assunto profundo para continuar investigando. Acho que não há mais lugar para mimeses descuidadas e simplistas na apresentação do exótico em novas obras musicais. A consciência e o conhecimento dos sistemas musicais e culturais são hoje muito mais necessários para os compositores e isso implica que o seu esforço não se deve se limitar à simples produção de sons e atmosferas não ocidentais na sua música.

As explicações do compositor sobre os elementos culturais musicais da sua obra devem estar firmemente fundamentadas para que possam melhorar a compreensão cultural e abrir novos horizontes. Consequentemente, os elementos musicais "étnicos" não estarão necessariamente proeminentes ou expostos em voz alta na superfície da música. Para mim, uma composição transcultural pode não soar nada exótica! Um diálogo realmente frutífero provavelmente só é possível na estrutura interna da composição musical, no belo reino do sistema musical, independentemente de a música resultante ser rotulada como étnica ou não. A composição transcultural pode ser um caminho para a composição no nosso mundo excessivamente denso e conflituoso. Pode integrar mundos musicais e lançar uma nova luz sobre o papel do compositor no século XXI.

REFERÊNCIAS

BELLMAN, Jonathan. **The Exotic in Western Music**. Estados Unidos: Northeastern University Press, 1998.

GORGE, Emmanuel. **Le Primitivisme Musical**: facteurs et génèse d' um paradigme estétique. França: L'Harmattan, 2000.

GORGE, Emmanuel. **L'Imaginaire musical amérindien**. França: L'Harmattan, 2003.

HANNERZ, Ulf. **Flows, boundaries and hybrids: keywords in transnational anthropology**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

LOCKE, R. P. **Musical Exoticism**: Images and Reflections. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

MELLO, M. I. C. **Iamurikumã, Música, Mito e Ritual entre os Wauja do alto Xingu**. 2005. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y del azucar**. Peru: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

PIEDADE, A. T. C. Field Research as a basis for Musical Creation. Introductory thoughts on Transcultural Composition. Trabalho apresentado no **26. Jahrestagung des Nationalkomitees Deutschland im ICTM**, Münster, 2019.

PIEDADE, A. T. C. Le chant des flutes: musique des esprits chez les Wauja de l'Alto Xingu. **Cahiers d'Anthropologie Sociale**, França, v. 10, p. 77-92, 2014.

PIEDADE, A. T. C. Flutes, Songs and Dreams: Cycles of Creation and Musical Performance among the Wauja of the Upper Xingu. **Ethnomusicology Forum**, v. 22, n. 3, p. 306-322, 2013.

PIEDADE, A. T. C. **O Canto do Kawoká**: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do alto Xingu. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

PIEDADE, A. T. C. **Música Yepa Masa**: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Music as Living Heritage** - an Essay on Intangible Culture. Berlim: EMVAS, 2018.

WELSCH, Wolfgang. Transculturality: The puzzling form of cultures today. **Spaces of culture**: City, nation, world, v. 13, n. 7, p. 194-213, 1999.

14

ANÁLISE MUSICAL E CONTEXTO NA MÚSICA INDÍGENA:

A POÉTICA DAS FLAUTAS

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-148-2.14

Desde os primeiros viajantes que observaram rituais musicais ameríndios observa-se uma convicção generalizada sobre a repetitividade nas músicas desses povos. Essa qualidade ganhou, no discurso do senso comum, um caráter de negatividade: a ausência de elaboração, do cultivo, da sofisticação, e daí a pobreza musical. Esse caráter negativo aponta para uma espécie de incapacidade de controle da forma musical, um atrofiamento evolutivo do pensamento musical que impede sua expansão para além do meramente repetitivo. Naturalmente, o espelho disso tudo é uma concepção da música ocidental em todo seu desenvolvimento histórico, entendido como uma linha evolutiva que se inicia no canto gregoriano e se estende até o serialismo e além. Entretanto, a convicção da repetitividade negativa das músicas ameríndias parece colocar-se em suspensão a julgar pelos resultados de estudos recentes dedicados às músicas indígenas que se propuseram a transcrever e analisar o texto musical de repertórios musicais indígenas (Menezes Bastos, 1990; Mello, 1999; 2005; Montardo, 2002; Piedade, 2004). Um olhar aprofundado para a repetição pode apontar para o fato de que nunca há, de fato, uma repetição no mundo que não seja uma novidade na percepção, ecoando aqui problemas filosóficos muito antigos. O essencial é, para além da repetição ela mesma, compreender seu sentido no contexto. Essa tarefa cabe ao cuidadoso analista que, mergulhado no texto musical, procura transcendê-lo e encontrar seu enraizamento no pensamento musical e na cultura. Nessa direção, caminha-se para a superação da autossuficiência do formalismo nos modelos de análise musical e a consequente ampliação da complexidade do objeto de estudo nesse campo. Uma Musicologia do século XXI,[68] epistemologicamente enriquecida pela pluralidade de paradigmas advindos da revolução pós-moderna, como o pós-estruturalismo, a hermenêutica, a semiótica, a antropologia, a história cultural, entre outras perspectivas (Cook; Everist, 2001), cada orientação portando suas ideologias, explícitas ou implícitas (Krims, 1998), leva a indagar como a análise de uma peça musical, com o emprego de um ou mais modelos analíticos atualmente existentes, pode contribuir efetivamente para a compreensão da mesma em sua plenitude estrutural-musical e amplitude

68 Entendo por Musicologia do século XXI uma musicologia no sentido alargado pelo movimento pós-moderno (McClary, 2000; Kramer, 1995) e em seu sentido mais amplo e geral (Kerman, 1987; Nattiez, 2005), abarcando tanto a musicologia histórica quanto a sistemática e a etnomusicologia, sendo fundamental nessa Musicologia ampla a presença da área da análise musical.

sociocultural e histórica. Em outras palavras, é necessário um equilíbrio entre o aspecto técnico e "imanente" e a dimensão "poiética e estésica" para que se desvende uma peça ou repertório musical em seu esqueleto estrutural, em seus nexos históricos e raízes culturais (Nattiez, 1975).

É com essas prerrogativas que comentarei, neste artigo, a música do ritual de flautas *kawoká* entre os índios Wauja, habitantes da região do Alto Xingu, Brasil Central. As flautas *kawoká* fazem parte do chamado "complexo das flautas sagradas", tal como observado nos outros povos xinguanos e em várias sociedades amazônicas, bem como em outras partes do mundo. A investigação desse ritual envolve necessariamente o estudo da cosmologia, do xamanismo, da socialidade, da política e da musicalidade. Seguindo as pistas dadas pelo discurso nativo, o foco deste estudo está no sistema musical Wauja, especialmente em sua esfera motívica, que é entendida como cerne do ritual de flautas, nível no qual os músicos Wauja realizam importantes operações e processos musicais. Na base dessas operações estão princípios de repetição e diferenciação que constituem o pensamento musical nativo, um dos pilares de sua cosmologia e filosofia. Tratarei inicialmente do mundo ritual no alto Xingu, enfocando especialmente as flautas "sagradas" xinguanas. Após uma breve descrição do ritual de flautas, apresentarei considerações analíticas sobre a música das flautas sagradas Wauja.

Por falta de espaço, dispenso-me aqui de apresentar detalhadamente o cenário etnográfico, remetendo o leitor para a vasta bibliografia sobre os povos do alto Xingu (Franchetto; Heckenberger, 2001; Menezes Bastos, 1999) e, particularmente, sobre os Wauja (Mello, 1999; 2005; Piedade, 2004; Neto, 2004). No centro da cosmologia xinguana estão as chamadas flautas sagradas,[69] presentes em todos os grupos locais (*kawoká* para os Wauja e Mehináku, *yaku'i* para os Kamayurá, *kagutu* para os Kuikúru e Kalapalo). Sua centralidade se expressa espacialmente pela existência da edificação conhecida como "casa das flautas", onde devem ser guardados esses instrumentos, casa que é também referida como "casa dos homens", e que é localizada sempre no centro das aldeias xinguanas, espaço exclusivamente masculino. A casa das flautas Wauja e Mehináku se chama *kuwakuho* (em Kuikúro *kwakúto*, em Kamayurá *tapỳy*).

69 Utilizarei o termo "flautas sagradas" sem aspas, já que se trata de expressão consagrada na literatura etnológica.

As flautas sagradas consistem em um conjunto de três idênticos aerofones tipo flauta, quase sempre executados em trio. Cada flauta tem quatro furos, usando-se os dedos indicador e médio de cada mão. Quando as flautas sagradas são tocadas, tanto dentro da casa dos homens quanto no pátio da aldeia, as mulheres fecham as portas de suas casas e se mantêm lá dentro, pois se uma mulher vir os instrumentos será penalizada com o estupro ritual coletivo por parte de todos os homens da aldeia.[70] Há um ritual intertribal de flautas sagradas e também há uma versão de âmbito intratribal. Os rituais intratribais de flautas sagradas são ligados à cura de uma pessoa doente de forma semelhante às outras festas de *apapaatai*.

O cosmos Wauja é povoado de entes usualmente invisíveis que têm um papel determinante na vida dos humanos: os *apapaatai*. A princípio essencialmente perigosos e maléficos, os *apapaatai* exibem também várias características benéficas e confiáveis nas suas relações com os humanos. Quando domesticados pelo pajé, atuam como protetores do ex-doente contra outros *apapaatai*. Em todos os grupos xinguanos há nexos semelhantes com entes como os *apapaatai*. Os *apapaatai* são exilados vingativos; conforme a cosmogonia Wauja, o que hoje é esse mundo visível há muito tempo era o mundo dos *ierupoho*. Os Wauja eram pobres entes que viviam no escuro do cupinzeiro, em um mundo escuro, sem fogo. O demiurgo *kamo* ("sol") trouxe a luz para o mundo, e então os Wauja puderam sair do cupinzeiro e colonizar esse mundo onde hoje estão. Mas os *ierupoho* não suportam a luz, e tiveram que fugir, e transportaram-se para detrás de suas máscaras, transformando-se em *apapaatai*.[71] Dentre os inúmeros *apapaatai*, destaca-se *kawoká*, considerado o mais poderoso e perigoso (*kawokapai*, "perigoso"), o mais temido, o único que, em vez de se esconder atrás de uma máscara, criou as flautas homônimas e ali se abrigou. A máscara do *kawoká* é, portanto, o conjunto de flautas sagradas, a música é sua epifania.[72]

Essa presença dos *apapaatai* no dia a dia dos Wauja é uma realidade. Esses índios baseiam seu comportamento em preceitos éticos e estéticos

70 Trata-se de uma medida radical, raramente necessária, com profundas implicações simbólicas para homens e mulheres. Uma violência totalmente desvinculada da ideia de humilhação (ver Mello, 2005).

71 Ver uma narrativa completa desse mito em Mello (1999).

72 Lévi-Strauss (1979) já havia observado correlações cosmológicas entre máscaras e sons.

que visam a saúde físico-espiritual (Mello, 1999). Um indivíduo doente precisa ser tratado para recompor sua beleza e integridade. Após o diagnóstico de uma pessoa doente, o pajé *iakapá* revela qual *apapaatai* está causando a doença. O *iakapá* realiza a cura por meio da fumaça, retirando o feitiço de *apapaatai* do corpo do doente. Após isso, a cura estética é realizada por meio de rituais musicais, incluindo aqueles com máscaras. Se o *apapaatai* for *kawoká*, o mestre de flautas da aldeia é contratado para produzir um conjunto de flautas para o ex-doente. Quando o conjunto estiver pronto, há uma primeira performance ritual na qual ele é oficialmente entregue. No ritual de cura, o próprio *apapaatai* está presente, e a música precisa lhe agradar para que sua braveza seja domesticada.

Faz parte do corpo mitológico xinguano a história de que as flautas sagradas pertenceram às mulheres, tendo sido recuperadas pelos homens. Há, portanto, um nexo aqui que aponta para as relações de gênero, que vai de encontro com a importância capital da esfera da sexualidade e das relações amorosas na vida xinguana (Mello, 1999; 2005). O universo das flautas sagradas é onipresente no Alto Xingu, englobando o perigoso mundo sobrenatural e a esfera fundamental das relações de gênero, nexos constitutivos do cerimonial xinguano e do sistema social.[73]

A música executada com as flautas sagradas xinguanas é extremamente apreciada pelos xinguanos em geral, inclusive pelas mulheres, que, na verdade, constituem uma audiência essencial na performance de flautas. Como em todas as regiões onde há o complexo das flautas sagradas, as mulheres não podem ver os instrumentos, mas o fato é que estar na aldeia para ouvir a música é uma espécie de prescrição cultural, ou seja, as mulheres *devem ouvir* a música (ver Piedade, 1997; 1999). Essa proibição-visual/prescrição-auditiva tem a ver com o fato de que as mulheres xinguanas possuem um repertório de cantos *iamurikumã* baseado nas melodias

73 As flautas sagradas xinguanas não representam um fenômeno isolado, que se dá unicamente no Alto Xingu. Trata-se aqui de uma versão do chamado "complexo das flautas sagradas", que tem uma abrangência notável nas terras baixas da América do Sul (Chaumeil, 1997; Hill; Chaumeil, 2008) e também existe em outras partes do mundo. Devido aos impressionantes paralelos no complexo das flautas sagradas tal como aparece na Amazônia e na Melanésia, essas duas regiões têm sido objeto de estudos comparativos há muito tempo (ver Gregor; Tuzin, 2001).

das flautas sagradas, podendo-se dizer que o ritual das flautas sagradas e o de *iamurikumã* mantêm uma relação dialógica.[74]

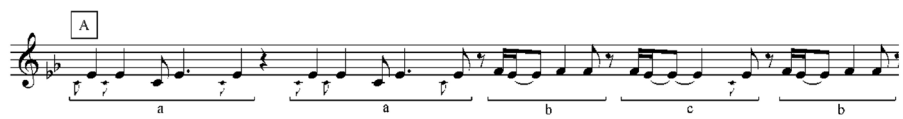
A estruturação da música de flautas sagradas dos Wauja denota uma atenção especial à esfera motívica, como mostrarei adiante, constituindo esse o núcleo mais significativo do *kawoká*. Muitas das melodias do repertório das flautas sagradas são tratadas como valiosas, secretas e perigosas (*kakaiapai*), e os flautistas não podem cometer erros na sua execução, sob o risco de serem acometidos e causarem infortúnios, doenças e morte. O discurso Wauja sobre a música das flautas *kawoká* aponta o nível motívico como camada principal: nas exegeses nativas sobre as peças musicais, uma pequena alteração no nível motívico era apontada como o fator que fazia com que aquela peça fosse outra, e não a mesma anterior. Guiado pela exegese do mestre de flautas *kawokatopá*, compreendi que não se tratava de repetições ou variações fortuitas, mas de princípios de diferenciação que ali eram aplicados. Com as transcrições musicais e análise, constatei o emprego estável de finas operações de repetição e diferenciação entre motivos e frases musicais, tais como aumentação, diminuição, transposição, duplicação, entre outras. O emprego sistemático dessas operações constitui uma espécie de jogo que, para além do plano sonoro, aponta para uma sucessão de ideias: trata-se de uma espécie de manipulação artística de estados formais pré-estabelecidos que se assemelha a um procedimento poético, aplicado aqui na esfera motívica da música instrumental. Desenvolverei adiante essa ideia, que entendo ser um jogo de motivos que configura uma poética da música de *kawoká*. Mas para isso necessito explicar como foi o processo de descoberta analítica e o sistema sintético que desenvolvi para dar conta desse repertório.

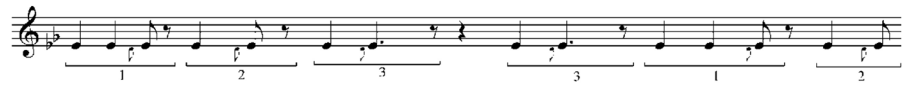
A princípio, realizei transcrições integrais de várias peças da música de *kawoká*. Ou seja, incluí nelas todos os eventos musicais possíveis, uma linha separada para cada uma das três flautas, linha de ritmo, todas as notas do início ao fim de cada peça (ver exemplo adiante). Após análise inicial, verifiquei que havia frases musicais que se repetiam ao longo de cada peça, enquanto outras eram sempre diferentes. As frases que se repetiam eram as mesmas em todas as peças de um mesmo grupo (uma mesma "suíte", como explicarei adiante) e as frases diferentes eram únicas. Essa verificação foi

74 Para uma etnografia do ritual de *iamurikumã* com ênfase na música, ver Mello (2005).

de encontro ao que eu havia aprendido, na prática, nas aulas de flauta, onde eu conseguia decorar essas frases-padrão, tendo mais dificuldade com as frases únicas. Lembrando-me de que justamente essas frases únicas de cada peça constituíam o que meu mestre indicava como mais valioso e importante de se saber tocar perfeitamente, concluí que esse jogo de frases-padrão e frases únicas era próprio da constituição das peças, e mais tarde confirmei que todas as peças obedeciam a esse jogo e às suas regras. Assim, todas as peças *kawoká* que conheço se iniciam com a execução de frases-padrão típicas da suíte e somente após isso são tocadas as primeiras frases únicas, e então, volta-se às frases padrão, após o que são apresentadas novas frases únicas, com a peça terminando sempre com frases-padrão, conforme mostrarei a seguir. Essas frases-padrão chamei de "motivos-de-toque" e, as frases únicas, "motivos-de-tema".

A relação entre "tema" e "toque" é fundamental. Os motivos-de-tema, que constituem os temas, são os motivos principais executados, novos a cada peça, únicos, fundamento estético da beleza desse repertório.[75] Os motivos-de-tema somente são tocados pelo flautista que fica no meio do trio, o *kawokatopá*, o flautista-mestre. Os motivos-de-toque, que constituem o que chamei de toque, funcionam como momentos intermediários entre os temas, sendo iguais em todas as peças de uma mesma suíte, e sendo tocados pelos três instrumentistas em uníssono. São marcados por números, de modos que podem ser representados por uma sequência numérica. Há quatro tipos de toque: toque de abertura (TA) ou encerramento (TE), toque inicial (TI), toque central (TC) e toque final (TF). Há dois tipos de tema, o primeiro e o segundo, representados por **A** e **B**.

Exemplo de motivos-de-tema (marcados com colchetes inferiores e letras):

75 São esses motivos-de-tema que os *apapaatai* doam aos humanos em sonhos ou situações especiais. São eles que devem ser memorizados e executados na sua forma e ordem perfeita, pois errar é um perigo para a saúde humana.

Exemplo de motivos-de-toque (marcados com colchetes inferiores e números):

Os temas **A** e **B**, constituídos por motivos-de-tema, aparecem sempre após um TC. No TC, os três flautistas estão tocando em uníssono. Então, o *kawokatopá* inicia um tema, executando sozinho os motivos-de--tema, enquanto os flautistas acompanhantes *kawokamonawatu* passam para a linha melódica de acompanhamento, constituída por notas longas que se guiam pelas notas do tema. Esse sistema de acompanhamento muito especial configura um tipo de chão plano sobre o qual os motivos--de-tema podem ser enunciados em seu máximo brilho, espécie de *cantus firmus* às avessas, consequ*ência do contraponto executado pelo flautista mestre, que é a linha principal.* Os motivos-de-tema são representados por letras minúsculas podendo, portanto, ser representados por uma sequência alfabética. Importante lembrar que essas letras têm uma validade apenas naquela peça, ou seja, o que é "a" em uma peça é diferente do que é "a" em outra. Os motivos-de-tema que constituem os temas **A** e **B** podem ser variados segundo princípios que esclarecerei mais adiante (a', a" etc.).

Podemos agora falar da estrutura formal das peças. Pode-se resumir a sucessão de trechos da forma geral de uma peça *kawoká* ao seguinte esquema:

1. TI (toque inicial, músicos de pé sem dançar)

2. tema **A**

3. TC (toque central da suíte e início da dança no final deste)

4. repetição do tema **A**

5. TC (repetição do item 3)

6. tema **B**

7. TC (inteiro ou somente uma parte)

8. repetição de [B]

9. TC (inteiro ou somente uma parte)

10. TF (final a dança).

Forma: **TI + [A] + TC + [A] + TC + [B] + TC + [B] + TC + TF**

Essa é a estrutura geral das peças de música de *kawoká*. As variantes formais são poucas, tais como a não repetição de [B]. É importante verificar que, de algum modo, há sempre um retorno para [A] depois da exposição de [B], pois ocorre que [A] se encontra contido em [B]. Após o TF, terminada uma peça, há uma pausa curta, de 30 segundos a 2 minutos, com os instrumentistas ficando na posição de execução, em pé, mantendo o instrumento pendurado no pescoço. Pode ser trazida uma panelinha que contém água, que pode ser escorrida por dentro da flauta, ou pode-se conversar muito rápida e restritamente, sempre em volume muito baixo, geralmente acerca de algum ajuste musical ou sobre os motivos da peça seguinte. Logo em seguida, o mestre dá o TI, toque inicial típico da suíte, no que é imediatamente seguido pelos acompanhantes, e assim inicia-se a outra peça. Após a última peça de uma suíte, o *kawokatopá* toca o TE sozinho, após o que os três instrumentistas guardam seus instrumentos para a próxima sessão. Os instrumentos são colocados no chão, um ao lado do outro, apoiados na parte do bocal em algum tronco ou banquinho. Essa estrutura geral está presente em todo o repertório *kawoká*.

Cada peça está inserida em uma suíte nomeada.[76] A noção de suíte serve aqui em vários pontos: na música para flautas *kawoká* há conjuntos de peças que constituem uma unidade formal nomeada, ligada a um *apapaatai* em particular, a um momento particular do dia ou da noite no qual deve ser executada. Em todas as peças da suíte há elementos em comum, notadamente no nível dos motivos, frases e temas musicais, conferindo à suíte um aspecto de totalidade musical do ponto de vista do sistema

76 Na tradição musical europeia, desde o período barroco, o termo "suíte" se refere a um conjunto de peças instrumentais compostas para serem tocadas de uma só vez, estando na mesma tonalidade e sendo baseadas em formas ou estilos de dança. A chamada suíte barroca é formada basicamente por quatro peças, *allemande*, *courante*, *sarabande* e *giga*, podendo ser incluídas outras danças, geralmente entre a *sarabande* e a *giga*, como *bourée*, *gavotte*, *minuet*, *chaconne* e *passacaglia* (Bukofzer, 1947).

tonal-motívico.[77] Cada peça de uma suíte *kawoká* não exibe características estilísticas intrínsecas, mas tem um mesmo caráter dado pela suíte como um todo, com sua particularidade se dando no nível semântico e do motívico. O fato é que as várias suítes *kawoká* são constituídas de um número específico de peças musicais de cerca de dois minutos cada. A ordenação correta das suítes do repertório *kawoká* remonta aos seus criadores originais, os *mapapoho*, o "povo-abelha".[78] Essa ordenação fixa "original" regulamenta quais as suítes que devem ser tocadas de manhã, à tarde ou à noite, e em que ordem; e em cada suíte, qual o número correto de peças e qual a ordem de sua execução; e, ainda, em cada peça, qual é o primeiro tema, qual é o segundo, qual é o jogo motívico (que motivo deve sair, entrar, ser variado, como isso é feito etc.). A ordem interna das peças dentro da suíte é algo muito importante de ser cumprida à risca, pois um erro (como pular uma peça, trocar a ordem correta, ou realizar incorretamente o jogo motívico) pode desagradar o *apapaatai* e isso é perigoso. Considero a totalidade da música de flautas *kawoká* como um gênero musical, no sentido de uma totalidade musical que exibe estabilidade do ponto de vista temático, estilístico e composicional.[79]

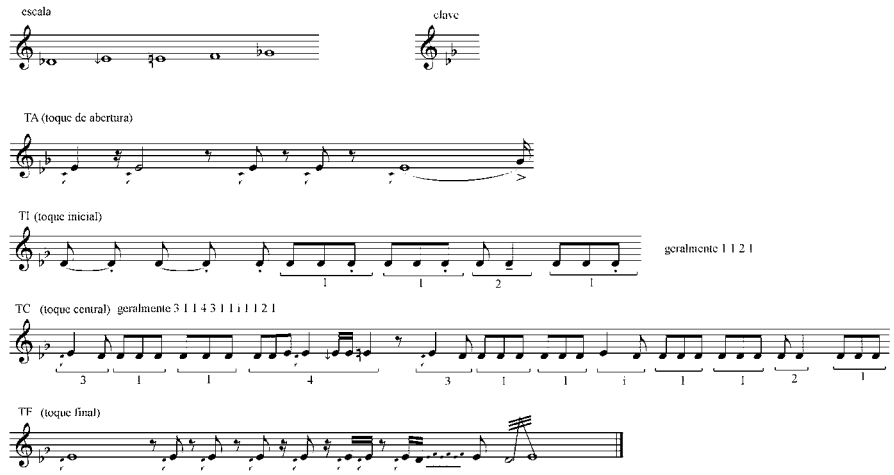
Da mesma forma que uma sinfonia deve ser analisada em todos os seus movimentos, é importante que um ritual seja analisado em sua integralidade, no sentido de uma descrição densa dos eventos musicais e para que não se perca de vista os vários nexos que estão em jogo tanto no seu nível microestrutural quanto no macro. A abordagem de peças de uma única suíte pinçada do conjunto do ritual, que me proponho fazer neste artigo, tem na verdade um rendimento explicativo limitado, pois perde de vista o jogo motívico no nível macroestrutural, o que para a música *kawoká é um aspecto* fundamental: a apreciação do próprio *apapaatai* é como julgadora do correto encadeamento. A busca da compreensão desse ritual deve ser guiada pela apreciação nativa dos elementos envolvidos e o recorte na

77 Nisso a suíte barroca é diferente, pois o os temas melódicos não são proeminentes, apenas constituem uma apresentação bem marcada do ritmo característico de cada dança (Morris, 1976).

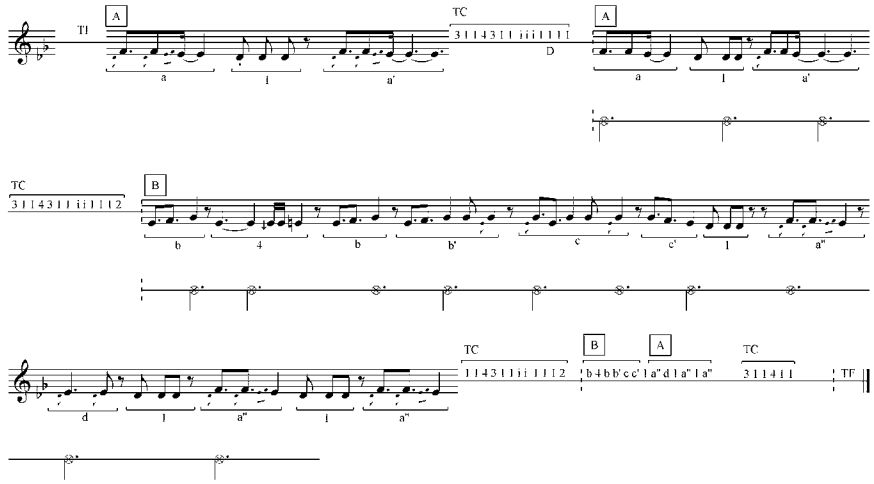
78 Importante frisar que o sufixo *poho* tem o sentido duplo de "povo" e "aldeia".

79 Este entendimento de um gênero musical se inspira em Bakhtin (1986; 1999). Para um aprofundamento nessa definição de gênero musical, ver Piedade (1997; 2003).

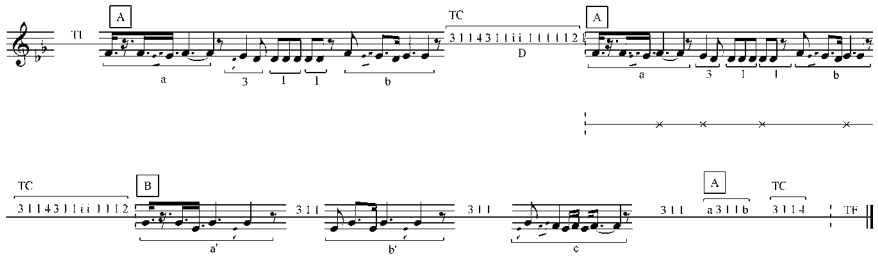
direção do sistema motívico-frasal segue essa pista, já que o próprio discurso nativo ali focaliza o cerne desse gênero musical. O primeiro passo é a transcrição. Trata-se aqui de um conjunto extenso para apresentar e analisar, e por isso foi necessário realizar um estudo prévio no sentido de desenvolver uma partitura sintética de cada peça, destacando o que nela é principal, ou seja, os motivos-de-tema. A análise musicológica molda-se às características de seu objeto e, portanto, toma diferentes rumos a cada repertório. Cada análise justifica a pertinência da abrangência do material etnográfico pelo recorte das implicações que se pretende salientar. Em seguida apresentarei transcrições analíticas das 12 primeiras peças da suíte *ielatujata*, seguidas de comentários analíticos. Antes das peças está o quadro dos motivos da suíte *ielatujata.*

Quadro de motivos de *ielatujata*

Suíte *lelatujata* (I1-12)

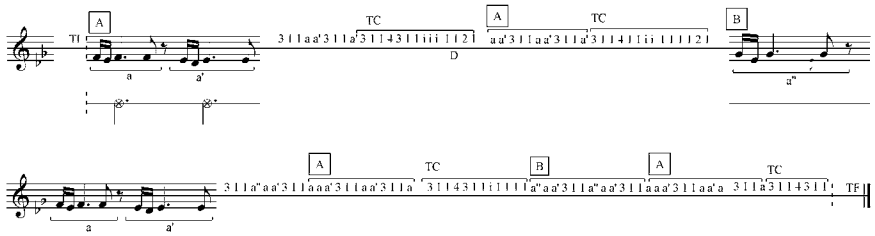
I 1



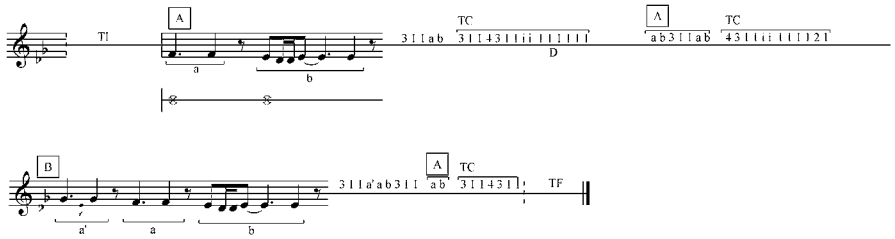
I 2



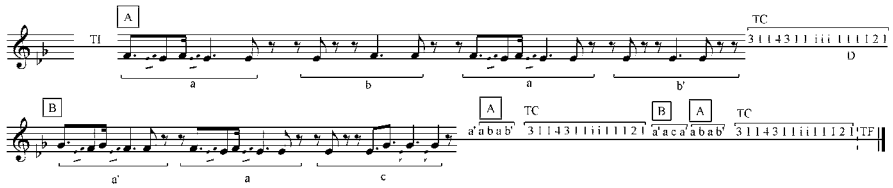
I 3

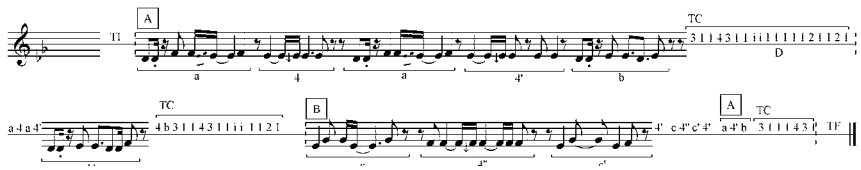


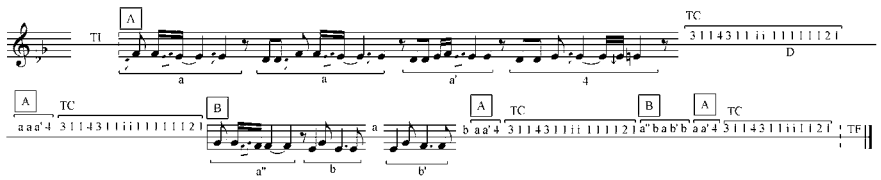
I 4



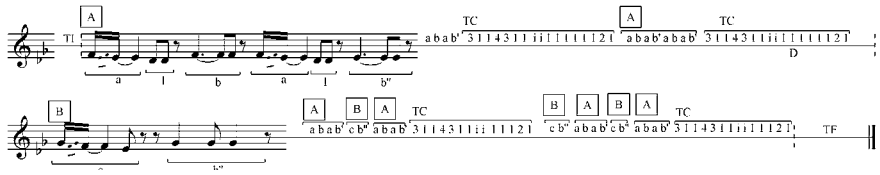
I 5

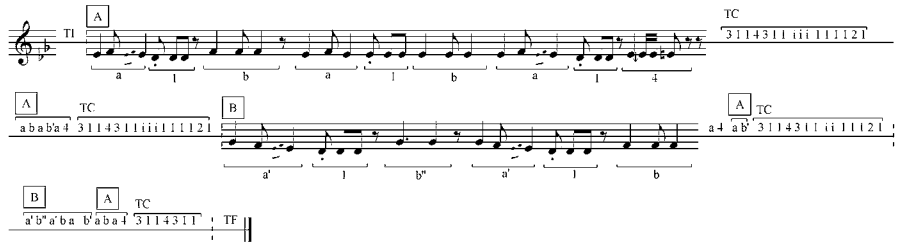
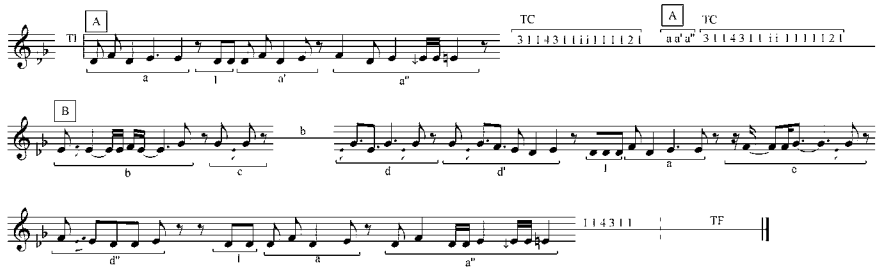
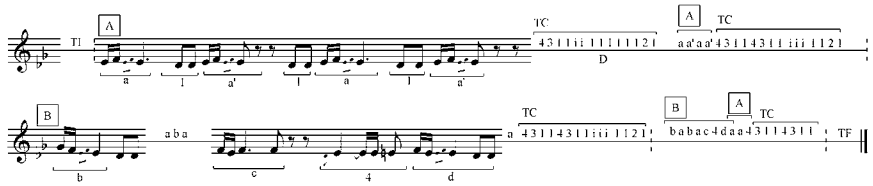


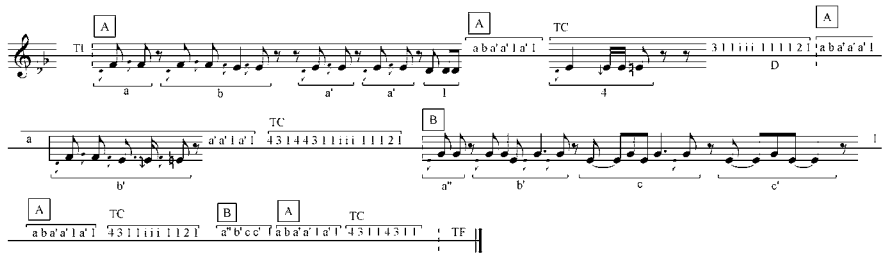
I 6

I 7



I 8



I 9

I 10

I 11

I 12



COMENTÁRIOS ANALÍTICOS

O pulso na suíte *ielatujata* é composto (ou seja, subdivisível por três), e o andamento gira em torno de ♩. =27-28. Diferentemente da maioria das suítes, nessa suíte não é tocada a nota Mi^{b}. Essa nota corresponde ao segundo orifício da flauta, ou seja, o flautista levanta apenas o dedo médio da mão direita. O fato dessa nota não fazer parte dessa suíte é significativo, um marcador da suíte. Adiciona-se a essa característica o uso de uma variação microtonal no motivo-de-toque 4, indicada no quadro de motivos de *ielatujata* (acima) por uma flecha. Essa nota Mi é ali sutilmente baixada pela aproximação do indicador da mão direita no segundo orifício, justamente aquele do Mi^{b}, de maneira a cobrir uma pequena parcela do orifício. Há outros usos de variação microtonal na música de *kawoká*, mas se trata de um procedimento pouco frequente no repertório, pois, em geral, os orifícios estão inteiramente tapados ou abertos.[80]

Nesta suíte há vários exemplos de um tipo de variação que chamei de reiteração. Ocorre reiteração quando uma célula final de um motivo é repetida logo após a apresentação dele, reiterando, portanto, sua parte final. Isso faz com que essa célula que se desprendeu do motivo se torne ela mesma um novo motivo, variação do primeiro. É no nível das frases que a ação da reiteração se torna mais clara. Trata-se aqui igualmente da repetição da parte final da estrutura da frase, formada por um motivo. Algumas de suas configurações são: ab b, abc bc, abc c, aa a, aab ab. Por exemplo, em I3 **A** é aa′ aa′ a′, o último a′ sendo uma reiteração de aa′.

Esses são alguns dos muitos exemplos de reiteração que ocorrem em todo o repertório *kawoká*. Mas creio, a partir da escuta, que esse princípio é extensivo ao repertório vocal da música xinguana em geral. Reiteração

80 Reforço aqui a ideia de que as indicações das alturas musicais em todas as transcrições são sistematicamente aproximativas, o Ré^{b} sendo sempre mais baixo e o Mi^{b} mais alto. Tocadas estas melodias ao piano, perder-se-ia essa importante e característica "desafinação" da música de *kawoká*. O sistema temperado foi criado no século XVIII em função dos problemas de afinação entre instrumentos de sons fixos e instrumentos que utilizavam a escala "natural" (Candé, 1961): trata-se da virada para um sistema simétrico que representou uma revolução "epistemológica musical" (Abdounur, 1999). O temperamento artificialmente divide a oitava em intervalos iguais e estabelece a equivalência das oitavas, quase sempre não sendo perfeitamente adequado para as transcrições das músicas tradicionais, e também de certas músicas ocidentais, como no caso da música barroca (Harnoncourt, 1982).

é semelhante ao que Riemman (1967 [1895]), no século XIX, chamou de *anschlußmotiv*, "motivo anexado",[81] mas a natureza do motivo é especial, pois é a parte final do motivo anterior. É como um eco, uma confirmação sintética da proposição, um recurso poético, já que produto de um jogo no nível sintático da frase musical.

Nessa suíte há também um tipo de relação entre os temas que é muito presente em todo o repertório *kawoká*. Trata-se de quando **B** configura-se como uma espécie de variação do tipo transposição em relação a **A** . Em outros termos, **B** apresenta motivos-de-tema que são transposições do motivos-de-tema de **A**, sempre um grau mais alto. Dessa forma, os motivos-de-toque de **A** atingem a região mais aguda, chegando à nota Sol^{b}. Isso ocorre em I2, I3, I4 e I8.

Em I1, há um exemplo do uso de variação por aumentação (alargamento na estrutura rítmica do motivo) e do comentário (novo motivo com a mesma terminação do anterior, ou seja, com a mesma célula de finalização). Essas operações se encontram em **B**, que é constituído por: motivo b + repetição de b + b'(variação b por aumentação) + c (comentário de b') + c'(inversão de b). Esse último motivo, por sua vez, está próximo do motivo *a*, a proposição inicial e, de fato, é uma variação de a que o sucede (a") na recapitulação de **A**. Essa é uma construção temática interessante, na qual o primeiro motivo de **B** é sucessivamente variado até que, por fim, se aproxima do motivo inicial da peça, ou seja, é uma sequência que transforma **B** em **A**.

A variação por transposição pode se dar dentro de um mesmo tema, e pode ser para um grau abaixo na escala, como é o caso de **A** em I3: a + a' (variação por transposição inferior). O motivo-de-tema de **B** é a" (variação de *a* por transposição superior). Nessa peça há muita elaboração formal a partir de um único motivo, e a forma exibe um contorno que pode ser visualizado assim:

81 Hugo Riemann foi um importante musicólogo cuja teoria harmônica marcou a escola da chamada harmonia funcional. A fraseologia deste autor é interessante para a música de *kawoká* na medida em que ele enfatiza o papel dos motivos na estrutura das frases, embora conte com princípios de acentuação que somente entram em jogo na música erudita ocidental (Riemann, 1967 [1895]). É importante ressaltar que faço a referência a Riemann e a outros musicólogos nesta tese porque minha leitura desses autores, que têm como objeto principal a música ocidental, revelou que suas contribuições têm um rendimento transcultural.

A **A** **B** **A** **B** **A** **A**

a″ a″

a a a a a a a a a a

a′ a′a′ a′ a′a′ a′ a′a′ a′ a′a′ a′

Na peça I4, **A** é ab ab, e **B** é a′ab a′ab ab. Ocorre aqui que o motivo a′ab de **B** é a repetição de ab de **A** antecedida por a′, uma variação tipo transposição de *a*. Trata-se de um caso de inclusão que vem a transformar a ideia inicial no início de sua enunciação, transfigurando **A** em **B**. A mesma operação ocorre em I5, na exposição de **A** após **B**.

Muitas vezes os motivos-de-tema são separados por motivos-de-toque, que são indicados por números. Alguns motivos-de-toque se engendram de tal forma entre os motivos-de-tema que também são transformados por variação, como é o caso de I6, onde o motivo-de-toque 4 é variado duas vezes, se transformando em 4′ e 4″.

Alguns temas têm forma binária, do tipo ab, ou ternária, do tipo abc, ou mesmo quinquenária, como é o caso de I9, onde **A** é ababa e **B** é a′b″a′ba.

É comum uma variação de motivo do tipo diminuição, que é o contrário da aumentação: há um encurtamento de valores rítmicos do motivo. No **A** de I11, a′ é uma variação desse tipo: passa-se de 2 semicolcheias e uma semínima pontuada para 2 colcheias e uma colcheia, diminuindo três vezes o valor da última nota do motivo *a*. Nota-se ainda nessa peça que, no final do segundo **B**, há o que chamei de elipse, um motivo de intersecção entre duas frases funcionando simultaneamente como finalização da primeira e início da segunda. Ou seja, nesse caso o motivo *a* pertence tanto a **B** enquanto finalização quanto a **A** enquanto motivo inicial.

Desses comentários analíticos pode-se avaliar a dimensão da análise quando consideramos que ela leva em conta mais de setenta peças, como esse ritual (ver análise completa em Piedade, 2004). Na parcela aqui analisada ocorrem as seguintes transformações: reiteração, aumentação, comentário e diminuição. Outras operações que pude levantar na música de *kawoká* são:

inversão: mudança do contorno melódico fazendo com que o motivo descendente se torne ascendente, ou vice-versa.

fusão: dois motivos ou células diferentes se agregam, formando um único - motivo.

exclusão de uma nota ou de uma célula motívica.

inclusão de uma nota ou célula motívica, em geral ao final do motivo, muitas vezes tendo o caráter de repetição da última célula do motivo.

duplicação: um tipo de fusão na qual um motivo se agrega a uma repetição dele mesmo.

triplicação: o mesmo que duplicação, mas com duas repetições.

compressão: um tipo de exclusão ou redução do motivo que deforma sua estrutura rítmico-melódica em uma versão mais curta e densa.

reiteração da reiteração: uma dupla reiteração.

fechamento: compressão da parte inicial do motivo e manutenção da sua parte final, que com isto ganha saliência.

Afirmei anteriormente que o jogo de motivos configura uma poética da música de *kawoká*. Falar em poética aqui, no contexto de uma música instrumental indígena, faz sentido com a exegese nativa, que afirma que a música de *kawoká* é uma fala, a "a fala do *kawoká*", *kawokagatakoja*. Trata-se de uma categoria nativa para a música do *kawoká* tomada como uma "fala", ou seja, um discurso, o que sustenta uma interpretação dos temas musicais como enunciados. Como na música Kamayurá, o processo de significação musical na música de *kawoká* é basicamente temático,[82] igualmente caracterizando-se por uma "construção de um espaço-tempo memorial, altamente redundante, em que a repetição é o traço fundamental" (Menezes Bastos, 1990, p. 519). A construção temática (a ideia musical) e a repetição, em suas várias formas, são os motores do jogo motívico e do processo de significação; operações do pensamento musical que constituem a poética da música *kawoká*. Essa poética musical se aproxima do sentido dado por

82 Conforme mostra Menezes Bastos (1999, p. 153), seguindo a categoria *ipỳ*, "tema musical".

Jakobson ao termo "poética", especialmente no que se refere à questão do paralelismo.[83] A questão de fundo é que na poética musical a repetição não é uma redundância (nos termos de uma teoria da informação),[84] mas sim um princípio racional originário, presente não apenas nos discursos artísticos, mas também nas filosofias e cosmologias nativas.

No ritual de flautas sagradas Wauja, pode-se notar, por meio da análise do nível motívico dessas peças musicais, que há nessa música um pensamento sobre a repetição, a variação e a diferença. Utilizo a noção de "jogo" para falar do jogo dos motivos que se estabelece nesse repertório, mas com isso não pretendo apontar para um aspecto de permeabilidade ou indeterminação, mas sim para o caráter regulamentar do jogo, para o sentido das regras do jogo. O jogo dos motivos na música *kawoká* é uma poética musical que trata da confecção da diferença, dada fundamentalmente do eixo do tempo e da existência, ou seja, na temporalidade. Os diferentes sistemas musicais do mundo resultam não apenas de poéticas diversas, mas de diferentes formas de perceber a temporalidade. O pensamento musical é uma expressão da cosmologia posta em ação na música, revelando concepções fundantes da filosofia nativa no âmbito da temporalidade. Portanto, o sistema musical tem também um caráter existencial, pois reporta a formas de temporalidade concebendo a finitude. E o sistema musical não está isolado: o pensamento que cria a diferença a partir dessas operações mínimas atua no âmbito das artes visuais, por exemplo, no sistema gráfico (motivos, desenhos, adornos), na dança (coreografia), e mesmo no mito. O tempo do *kawoká* está encarnado na filosofia nativa.

Nesse sentido, a música *kawoká* é um exemplo forte de como a temporalidade nativa instaura possibilidades de recortar e recombinar as estruturas temporais de forma poética. Pode-se dizer que a música pronuncia formas da temporalidade a partir de uma perspectiva espacial. Quando ouvia as flautas *kawoká* à noite, na aldeia, ouvia os instrumentos investidos de um máximo de significado, não apenas para mim, mas certamente para

83 Para uma visão geral da questão do paralelismo em Jakobson, especialmente pelo seu interesse antropológico, ver Fox (1977). Lembro que, já no período final do renascimento e durante todo o barroco, a ideia de uma poética musical esteve em voga na Europa, e que o que quero dizer com poética recupera essa mesma direção.

84 Sobre a importância da repetição na música, ver Ruwet (1972).

os Wauja. Para os flautistas, era o próprio espírito *apapaatai* presentificado que estava ali falando. A música é sua fala, *kawokagatakoja*, "fala do *kawoká*". O espírito *apapaatai* se pronuncia pelo jogo dos motivos, entrecortando o tempo de forma poética. Essa qualidade do som musical, entrelaçado originariamente no contexto do panorama sonoro onde foi concebido e construído, aponta para a importância do que foi chamado de "acustemologia" (ver Feld, 1997). Nesse sentido, ouvir uma gravação da música ("exótica") é como perceber uma filmagem poética do espaço que revela as formas nativas da temporalidade. Da mesma forma que uma pintura de uma época do passado foi produzida segundo uma visão de mundo ancorada em um contexto de origem (Baxandall, 1991) e, portanto, feita para ser vista por um olhar que já não existe e que nos é apenas aproximável, trata-se aqui da experiência analítico-musical de "ouvir como o outro ouve o espaço e expressa o tempo".

Acredito que a música de flautas *kawoká*, que entendo como gênero musical, exibe unidade: todas as peças parecem vir de uma só matriz formal. A despeito de um olhar desconstrutivista pós-moderno, que talvez confunda complexidade com desunidade (Morgan, 2003), analisar é buscar a unidade imanente de uma obra, ainda que ela não seja postulada. Mas é necessário lembrar que a análise musical é, em si, mais do que um procedimento positivo e científico, um ato interpretativo no sentido filosófico (Ricoeur, 1999): há toda uma hermenêutica que envolve a técnica analítica, fundada em uma visão de mundo que necessita ser, senão explicitada, tornada consciente por parte do analista. Ao mesmo tempo, o subjetivismo radical, que se encontra, por exemplo, em setores da crítica musical, mina o rendimento compreensivo da análise na medida em que o juízo fundamentado no gosto se torna um critério.[85] Está em curso uma reavaliação das fronteiras epistemológicas entre os domínios do conhecimento musical, bem como uma investigação das limitações de abordagens analíticas, por um lado, exclusivamente técnicas e, de outro, eminentemente históricas e culturais (ver Kerman, 1980; Samson, 2001; Lockhead; Auner, 2002; Williams, 2003). Creio que a chave para o desenvolvimento da compreensão musicológica das músicas de qualquer repertório, ocidental, não-ocidental, folclórico, indígena, popular, seria o encaixe do "puramente musical" em sua matriz sócio-histórica.

85 Trata-se, portanto, de encontrar o meio caminho, algo próximo do que Kerman (1987) chama de "musicologia crítica".

A abordagem puramente formalista, guiada pelo suporte teórico do positivismo, já se mostrou ineficiente, tendo sido suficientemente criticada. Por outro lado, muitas investigações etnomusicológicas que não tratam do texto musical em si igualmente acabam se tornando narrativas circulares, falando de um objeto que nunca se revela ao leitor. Creio que é possível uma descrição analítica de uma peça musical em sua plenitude semântica, reconstituindo de forma equilibrada a integridade entre texto musical e contexto histórico e sociocultural. Nesse âmbito da Musicologia do século XXI, a música indígena se revela objeto analítico pleno, muito longe da forma de ouvi-la enquanto mera repetição sem significado.

REFERÊNCIAS

ABDOUNUR, Oscar João. **Matemática e Música**: o pensamento analógico na construção de significados. São Paulo: Escrituras, 1999.

BAKHTIN, M. M. 1986. **Speech Genres and Other Later Essays**. Austin: University of Texas Press, 1986.

BAKHTIN, M. M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BUKOFZER, Manfred. **Music in the Baroque Era**. New York: W. W. & Norton, 1947.

CANDÉ, Roland de. **Dictionnaire de Musique**. Paris: Éditions du Seuil, 1961.

CHAUMEIL, J.-P. Les os, les flûtes, les morts. Mémoire et Traitement funéraire en Amazonie. **Journal de la Société des Américanistes**, n. 83, p. 83-110, 1997.

COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Ed.). **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

FELD, Steven. Waterfalls of Songs: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. *In*: FELD, Steven; BASSO, Keith (Ed.). **Senses of Place**. Santa Fe: School of American Research Press, 1997. p. 91-136.

FOX, James. Roman Jakobson and the Comparative Study of Parallelism. *In*: VAN SCHOONEVELD, C. H.; ARMSTRONG, D. (Ed.). **Roman Jakobson**: Echoes of his Scholarship. Lisse: Peter de Ridder Press, 1977. p. 59–90.

FRANCHETTO, Bruna; HECKENBERGER, Michael (Org.). **Os Povos do Alto Xingu**: História e Cultura. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.

GREGOR, Thomas; TUZIN, Donald (Ed.). **Gender in Amazonia and Melanesia**: an exploration of the comparative method. Los Angeles: University of California Press, 2001.

HARNONCOURT, Nikolaus. **Baroque Music Today**: Music as Speech. Portland: Amadeus Press, 1982.

HILL, Jonathan; CHAUMEIL, Jean-Pierre (Ed.). **Burst of Breath**: New Research on Indigenous Ritual Flutes in Lowland South America. Estados Unidos: University of Nebraska Press, 2008.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KERMAN, Joseph. How We Got into Analysis, and How to Get Out. **Critical Enquiry**, v. 7, p. 311-331, 1980.

KRAMER, Lawrence. *Classical* **Music and Postmodern Knowledge**. Los Angeles: University of California Press, 1995.

KRIMS, Adam (Ed.). **Music/Ideology**: resisting the Aesthetic. Amsterdam: OPA, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A via das máscaras**. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

LOCKHEAD, Judy; AUNER, Joseph (Ed.). **Postmodern Music / Postmodern Thought**. Londres: Routledge, 2002.

McCLARY, Susan. **Conventional Wisdom**: The Content of Musical Form. Los Angeles: University of California Press, 2000.

MELLO, Maria Ignez. **Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

MELLO, Maria Ignez. **Iamurikuma**: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu. Tese de Doutorado em Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa. Tese de Doutorado em antropologia, **Universidade de São Paulo**, São Paulo, 1990.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A Musicológica Kamayurá**: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

MONTARDO, Deise Lucy. **Através do "Mbaraka"**: música e xamanismo guarani. 2002. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MORGAN, R. P. The Concept of Unity and Music Analysis. **Music Analysis**, v. 22, n. 1-2, p. 7-50, 2003.

MORRIS, R. O. **The structure of music**. London: Oxford University Press, 1976.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Fondements d'une Sémiologie de la Musique**. Paris: U.G.E., 1975.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **O Combate entre Cronos e Orfeus:** ensaios de semiologia musical aplicada. São Paulo: Via Lettera, 2005.

NETO, Aristóteles Barcelos. **Apapaatai**: rituais de máscaras no Alto Xingu. 2004. Tese de Doutorado em Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

PIEDADE, A. T. C. **Música Ye'pâ-masa**: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

PIEDADE, A. T. C. Flautas e Trompetes Sagrados no Noroeste Amazônico: Sobre Gênero e Música do Jurupari. **Horizontes Antropológicos**, v. 11, p. 93-118, 1999.

PIEDADE, A. T. C. Brazilian Jazz and friction of musicalities. *In*: ATKINS, E. T. (Ed.). **Jazz Planet**. Estados Unidos: University Press of Mississipi, 2003. p. 41-58.

PIEDADE, A. T. C. **O Canto do Kawoká**: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu. 2004. Tese de Doutorado em Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

RIEMANN, H. **Präludien und Studien: gessammelte Aufsätze zur Ästhetik Theorie und Geschichte der Musik**. Leipzig, 1967 [1895].

RICOUER, Paul. **Teoria da Interpretação**. Lisboa: Edições 70, 1987.

RUWET, Nicolas. **Language, Musique, Poésie**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

SAMSON, Jim. Analysis in Context. *In*: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Ed.). **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 2001. p. 35-54.

WILLIAMS, Alastair. Musicology and Post-Modernism. **Music Analysis**, v. 19, n. 3, p. 385-407, 2003.

15

FLAUTAS, CANTOS E SONHOS:

CICLOS DE CRIAÇÃO E PERFORMANCE MUSICAIS ENTRE OS WAUJA DO ALTO XINGU (BRASIL)

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-148-2.15

Os Wauja do Alto Xingu dizem que sua música ritual é ao mesmo tempo de e para os espíritos. Para discutir essa afirmação, tratarei de aspectos da cosmologia e xamanismo, passando em seguida para uma investigação do ritual de flautas *kawoká* e o ritual de canções de mulheres *iamurikumã*. Considero esses dois rituais como partes integrantes de um único conjunto, o complexo simbólico-ritual *kawoká-iamurikumã*, no qual há uma profunda correlação entre homens, mulheres e espíritos. No cerne desse complexo há um ciclo cósmico-musical que coloca em relação humanos e espíritos: esses últimos transmitem suas criações musicais aos humanos por meio dos sonhos. Apenas o mestre de flautas *kawoká* e a mestra de canções *iamurikumã* são capazes de memorizar e, consequentemente, reproduzir e fazer circular esse novo material musical durante os rituais. Ao mesmo tempo, há uma relação muito especial entre as peças instrumentais para flautas *kawoká* e as canções *iamurikumã*, sendo que os próprios Wauja dizem que essas músicas são uma mesma coisa. Ocorre que durante ambos esses rituais, homens e mulheres escutam atentamente, memorizam, trocam e transformam material musical uns dos outros. As mulheres transformam a música de flautas em canções *iamurikumã* e os homens vice-versa, sendo que, como foi dito, ambas essas músicas tiveram sua origem no mundo dos espíritos. Assim sendo, através da performance ritual a criação musical dos espíritos lhes é devolvida em uma forma humanizada, transformada. Este artigo apresenta esse duplo ciclo de três polos que está em jogo na criação de música ritual interconectando homens, mulheres e espíritos. De início, tratarei das flautas sagradas e do papel que elas desempenham no Alto Xingu, particularmente entre os Wauja. Para tal, tratarei de questões da cosmologia e xamanismo.

Meu estudo musicológico do ritual de flautas sagradas entre os Wauja, chamadas por eles de *kawoká* (Piedade, 2004), foi fortemente guiado pelas indicações dos flautistas e revelou um sistema musical bastante particular que se concentra na dimensão dos motivos musicais, que funcionam com unidades mínimas de significado. Posso afirmar que essas pequenas unidades estruturais constituem o epicentro macroestrutural do ritual e, ao mesmo tempo, o nível microestrutural da música; eles funcionam como elemento base ao longo do ritual e se manifestam no domínio da brevidade, já que se tratam de unidades sonoras temporalmente curtas. Com a análise

desse repertório é possível observar técnicas precisas de repetição e variação de motivos, notáveis operações mentais que constituem o cerne de um pensamento musical, o qual sem dúvida é uma pedra angular da cosmologia. Esses motivos são reconhecidos e apreciados pelos Wauja, sendo que são atentamente ouvidos, memorizados e retrabalhados pelas mulheres mestras de música de *iamurikumã* no sentido da criação das canções que serão cantadas durante esse ritual. Assim, *kawoká* e *iamurikumã* fazem parte de um mesmo complexo simbólico, do qual tratarei neste artigo.

O universo das flautas *kawoká,* como os Wauja chamam essas flautas, corresponde ao que foi chamado na literatura etnológica de complexo das flautas sagradas; um conjunto de fenômenos rituais e cosmológicos bastante difundido nas terras baixas da América do Sul bem como em outras regiões, como a Melanésia.[1] O ritual em toque neste artigo é, portanto, uma ocorrência local desse complexo. Minha pesquisa sobre a música Tukano do noroeste amazônico mostra que o ritual conhecido como *jurupari* pertence a esse gênero (Piedade, 1997). É possível destacar três características do complexo das flautas sagradas: a existência de aerofones tocados exclusivamente por homens, a existência do mito de origem desses instrumentos remetendo sua propriedade original às mulheres e contando o roubo das flautas pelos homens e, finalmente, a interdição visual imputada às mulheres, que são proibidas de ver os instrumentos e/ou os instrumentistas em ação. Já na minha pesquisa sobre o *jurupari* Tukano, constatei que essa interdição visual vinha acompanhada de uma prescrição sonora, ou seja, ao mesmo tempo em que não podem ver os instrumentos e/ou os instrumentistas em ação, as mulheres não devem se afastar da fonte sonora. De fato, as mulheres devem ficar na aldeia Tukano e ouvir a música, pois elas constituem a audiência do ritual, assim como os espíritos (Piedade, 1997). Essa constatação é largamente adequada para o caso do Alto Xingu, bem como para outros cenários (Journet, 2011).

É importante notar que na literatura etnológica as flautas sagradas não são sempre flautas do ponto de vista organológico, como é o caso dos trompetes *jurupari* do noroeste amazônico. Da mesma forma, o termo

1 Há paralelos formidáveis no complexo das flautas sagradas tal como se apresenta na Amazônia e na Melanésia, o que pode ser verificado nos estudos comparativos entre essas duas regiões. (Gregor; Tuzin, 2001).

"sagrado", inadequado, é na verdade bastante problemático. No entanto, utilizarei a designação "flautas sagradas" visto que se trata de uma expressão consagrada. Tendo dito isso, começo com uma breve descrição de aspectos do sistema ritual xinguano, seguida de uma discussão sobre cosmologia e xamanismo Wauja após a qual tratarei do ritual de flautas *kawoká*, incluindo comentários analíticos sobre a música.

O SISTEMA RITUAL XINGUANO E FLAUTAS SAGRADAS

O sistema sociopolítico do Alto Xingu, que tem características únicas na Amazônia, regula a vida dos diferentes povos xinguanos e é particularmente manifesto nas interações intertribais como rituais, cerimônias de troca, casamentos, relações de parentesco e práticas xamânicas. A dimensão artística e estética é crucial nesse sistema como se pode apreender nos grandes rituais como o *kwaryp*, o *yawari* e o *iamurikumã*, em que o sistema se expressa na articulação das diferenças culturais (Menezes Bastos, 1995; Menget, 1993). Esses rituais integram e fortificam as sociedades locais fazendo circular as alianças e absorvendo ritualmente as alteridades (Franchetto, 2001, p. 149). Pilares do sistema social, os rituais xinguanos configuram uma espécie de língua franca da região (Menezes Bastos, 1999) e colocam a música no centro do sistema social, pois eles são essencialmente rituais musicais (Basso, 1985, p. 243-61). Nesse contexto, inscreve-se também o ritual de flautas sagradas.

Todos os grupos xinguanos possuem flautas sagradas, sempre dispostas em uma posição importante em suas cosmologias (chamadas *kawoká* pelos Wauja e Mehináku, *yaku'i* pelos Kamayurá, *kagutu* pelos Kuikúro e Kalapalo). Pode-se afirmar que a centralidade cosmológica das flautas sagradas encontra uma expressão espacial na arquitetura das aldeias xinguanas, pois bem no centro dos pátios dessas aldeias circulares se encontra uma edificação onde as flautas devem ser guardadas: a chamada casa das flautas ou casa dos homens. Os Wauja e os Mehináku a chamam *kuwakuho*, os Kamayurá de *tapyy* e os Kalapalo de *kwakúto*. A casa

dos homens é mais do que uma casa, trata-se de uma instituição social, uma espécie de clube constituído por todos os homens adultos da aldeia. Esse tipo de instituição está presente em várias culturas do mundo e normalmente está ligada a certas práticas como iniciação masculina, produção de guerreiros, divulgação de segredos exclusivos dos homens e relações com entes supernaturais: chamo isso de sociedade de casa dos homens. Nessas sociedades, a casa dos homens reforça os vínculos de fraternidade e solidariedade entre os homens, bem como a oposição de gênero, já que as mulheres são excluídas dessa comunidade. A existência dessa instituição social e, portanto, de uma sociedade de casa dos homens, evidencia-se quando há um espaço físico exclusivo aos homens, por exemplo, uma edificação como a casa dos homens xinguana, sede de reuniões e atividades masculinas. Nota-se, entretanto, que nem toda sociedade com casa dos homens tem esse espaço específico, como é o caso da *maloca* Tukano, onde as mulheres circulam livremente. Por outro lado, os Tukano possuem as flautas sagradas *jurupari*, que são guardadas em lugares secretos, enterradas sobre as águas de pequenos riachos (Hugh Jones, 1979; Piedade, 1999). Ora, isso aponta para o fato de que a casa dos homens e a casa das flautas não são exatamente a mesma coisa. Em minha tese desenvolvi essa questão e sugeri que o complexo das flautas sagradas é uma variante da instituição Casa dos Homens que é particularmente marcada pela existência das características mencionadas acima: aerofones exclusivos dos homens, mito de origem sobre as flautas das mulheres e proibição visual – prescrição sonora. Assim sendo, uma sociedade com flautas sagradas pode eventualmente não possuir uma edificação específica para os homens (como o caso da *maloca* Tukano, que não é um espaço exclusivo para homens) ou, ao contrário, uma sociedade com a edificação da casa dos homens pode não possuir flautas sagradas (caso dos Bororo).

Várias etnografias do Alto Xingu têm informado sobre a situação precária das casas das flautas xinguanas, que por vezes parecem abandonadas. Devido a isso, os instrumentos são guardados em outros locais, sempre na clandestinidade e sob a guarda de seus proprietários. Entretanto, em vez de se pensar esse fenômeno como resultado de desuso ou decadência cultural, prefiro olhar para esse fato como uma característica profunda

dessa instituição, como fez Gregor (1985), para o qual a fragilidade material da casa dos homens xinguana é uma condição cosmológica originária.[2]

A casa dos homens Wauja é, portanto, a casa das flautas, porém não de todas as flautas. Com efeito, os Wauja possuem vários aerofones: a flauta dupla *watana*, a flauta-de-pã *iapojatekana*, os clarinetes *talapi* e *tankwara*, o trompete *laptawana*, o zunidor *matapu*, a flauta globular de cabaça *mutukutãi* e as flautas *kawoká*, *kuluta* e *kawokátãi*.[3] Essas três últimas constituem o complexo das flautas sagradas: a flauta *kawoká* é a principal, o coração do sistema, as flautas *kuluta* são réplicas mais curtas e mais leves, mais fáceis de tocar, e a flauta *kawokátãi* ("pequena *kawoká*") é uma miniatura da flauta *kawoká*, do tamanho de uma flauta doce contralto, utilizada na aprendizagem de *kawoká* e em certos rituais xamânicos (Coelho, 1988). A família dos aerofones sagrados inclui ainda o zunidor *matapu*, utilizado na festa do pequi, e a *mutukutãi*, e ainda um idiofone, atualmente raro: o trocano *pulupulu*.[4] As flautas *kawoká*, portanto, são guardadas no interior da casa das flautas e quando elas são tocadas, seja no interior dessa casa ou no pátio da aldeia, todas as mulheres entram nas suas casas e fecham as portas, em respeito à proibição visual. Se uma mulher chegar a ver os instrumentos, ela será punida com um estupro coletivo.

O ritual de flautas pode ser intertribal ou intratribal. No primeiro caso, como parte do cerimonial xinguano, ele conta com um grande número de participantes advindos de outros grupos locais que são convidados por um grupo anfitrião, e há uma rigorosa etiqueta a ser respeitada. No caso do ritual intratribal, o número de participantes do ritual é bem mais restrito e, ao menos no caso Wauja, ele está ligado ao processo de cura de um doente, da mesma forma que outros rituais relacionados aos espíritos. Como as festas

2 Na visão de Gregor (1985), a extensiva proximidade entre mãe e filho teria consequências psicológicas duradouras e, por isso, os meninos precisariam passar por rituais pubertários intensos que serviriam para "arrancá-los" do mundo feminino. O autor crê que tal libertação, na verdade, nunca se completaria, pois homens adultos sofreriam de uma identificação incompleta com o papel masculino. Segundo essa perspectiva, a casa dos homens seria uma instituição quase paliativa, expressando a dramatização das diferenças e reforçando a identidade masculina. Além disso, é importante observar as observações de Steinen (1940; 1942) sobre a precariedade material dessas edificações já no início do século XX (Piedade, 2004, p. 108-109).

3 Para uma descrição detalhada dos instrumentos Wauja, ver Mello (1999).

4 Para a descrição das relações de parentesco na família dos instrumentos sagrados kamayurá, ver Menezes Bastos (1999, p. 32).

de *apapaatai*, que envolvem a cura e a manutenção da saúde,[5] o ritual de flautas sagradas pode ser visto como um pagamento de tributos na economia cósmica Wauja.[6] Para melhor compreender esses pontos, é necessária uma breve incursão na cosmologia Wauja.

COSMOLOGIA

Conta a cosmogonia Wauja que isso que é atualmente o mundo visível, essa plataforma dos fenômenos materiais onde vivem humanos, animais e plantas, no início era o mundo do povo *ierupoho*. Os Wauja eram pobres proto-humanos que viviam na escuridão de um cupinzeiro, sem fogo nem água, e por isso cozinhavam seus peixes no calor das axilas e bebiam a própria urina. Um dia, o demiurgo *kamo* ("sol") veio e trouxe a luz, e assim os Wauja saíram dessa morada e vieram habitar esse mundo como humanos. Já os *ierupoho*, que não suportam a luz, fugiram para a floresta e para as águas profundas, transformaram-se em espíritos *apapaatai* e construíram máscaras para se esconder da luz. Dessa forma, os *apapaatai*, que vivem em um mundo de exílio, foram forçados a deixar sua condição de *ierupoho* e, por isso, seu caráter está associado à vingança, à sua capacidade de criar doenças nos Wauja. O *apapaatai* chamado *kawoká,* considerado o mais poderoso e perigoso, foi o único que, em vez de criar sua máscara, criou a flauta e refugiou-se nela. Por isso, pode-se dizer que a flauta sagrada é a máscara do *kawoká* e sua música é a epifania desta *apapaatai*.[7]

5 Ver Mello (2005) e Barcelos Neto (2004).

6 Desenvolvi essa visão em minha tese (Piedade, 2004). A saúde dos Wauja é duplamente tributada: os honorários dos pajés são altos, e somam-se a eles os custos do ritual, ou seja, o pagamento de tributos ao *apapaatai*. Mas não há outro caminho para o ex-doente, ele tem que arcar com esses custos, já que os resultados são muito eficientes e necessários não apenas para ele, mas para toda a sociedade. Com o correto pagamento das prestações cósmicas, o predador se transforma em protetor, um *apapaatai* aliado que protege seu ex-cativo dos outros *apapaatai* perigosos, que estão sempre rondando os Wauja. Se a doença é um cativeiro, a cura é uma reversão: com ela, o cativo cativa seu algoz. O ritual de flautas é um tipo de pagamento estético cuja moeda é a devolução aos *apapaatai* da beleza de sua criação.

7 O paralelo entre máscaras e música nas cosmologias ameríndias já foi notado por Lévi-Strauss (1981). Fausto (2011) sugere que essas flautas sagradas equivalem às máscaras utilizadas nas outras festas xinguanas, rostos que dotam animais e espíritos da capacidade de comunicação.

O cosmos Wauja é habitado pelos *apapaatai*, esses entes invisíveis que desempenham um papel crucial na vida dos humanos. Todos os grupos xinguanos possuem essa categoria de espíritos, por exemplo, entre os Kamayurá, em que Menezes Bastos (1999, p. 61) traduz *mama'ẽ*, a palavra kamayurá para *apapaatai*, por "[...] aquilo inesgotável de essência extrema". O lexema carrega o sentido de excesso, de extremo, de forma semelhante à descrição de Franchetto (1996, p. 46) dos *itséke* Kuikúro. Dotados, portanto, de um excesso existencial, a princípio essencialmente perigosos e maléficos, os *apapaatai* exibem também várias características benéficas e confiáveis nas suas relações com os humanos quando domesticados ritualmente, passando assim a atuar como protetores do ex-doente contra outros *apapaatai* perigosos. O mundo dos *apapaatai*, lugar de exílio deste mundo visível dos humanos, não se encontra longe: segundo o discurso xamânico, os *apapaatai* apenas aparentam não estarem imediatamente presentes nesse mundo, mas de fato seu mundo é bem aqui mesmo, sua aldeia está próxima, embora seja invisível.[8]

As máscaras dos *apapaatai* não são somente imagens ou símbolos de seus criadores: elas são extensões existenciais, ou seja, cópias vivas do espírito que se tornam ativadas na situação ritual. No caso da máscara-flauta *kawoká*, a música é a marca mais forte de sua presença imediata: os flautistas Wauja dizem que a música de flauta é a fala do *kawoká* e que quando as flautas são sopradas, é o espírito ele mesmo que toma a palavra. Portanto, pode-se dizer, em termos semióticos, que a música de flautas é um índice da presença imediata do espírito.

A centralidade das flautas sagradas no sistema sociocultural xinguano não se expressa somente na espacialidade da aldeia e na cosmologia, mas também na mitologia: um *aunaki* conta que as flautas sagradas pertenciam originariamente às mulheres e que foram roubadas delas pelos homens em uma investida com o som assustador do zunidor *matapu*. De âmbito xinguano, essa história-mito evidencia que as relações de gênero são uma dimensão fundamental do universo das flautas sagradas, em que a esfera das relações amorosas e do sexo é extremamente importante,

8 É interessante notar que a questão do poder-ver é profundamente importante na cosmologia Wauja, tanto no aspecto da invisibilidade dos *apapaatai* quanto na proibição visual das flautas sagradas (Piedade, 2004).

havendo uma importante conexão desse ritual com outro, *iamurikumã*, o ritual de mulheres (Mello, 2005). Esses dois rituais formam um complexo, constituem dois lados de uma mesma moeda.[9] Em suma, a dimensão da sexualidade e das relações amorosas tem uma importância capital para os Wauja, determinando toda a dinâmica da vida social, e o universo das flautas sagradas, onipresente no Alto Xingu, engaja o perigoso mundo dos espíritos com o sistema sociocultural xinguano, as relações de gênero e as práticas rituais.

A música de flautas sagradas é muito apreciada pelos povos xinguanos em geral, incluindo as mulheres, que, aliás, constituem a audiência juntamente com o *apapaatai*. Como já foi dito aqui, as mulheres não podem ver as flautas, mas devem estar presentes para ouvir a música. Trata-se ao mesmo tempo de uma proibição visual e de uma prescrição sonora. No ritual de *iamurikumã*, as mulheres cantam canções que dizem ser a mesma coisa que a música de flautas. A análise mostra que de fato há importantes remissões musicais e simbólicas entre estes dois rituais, há toda uma gramática que vai além da música, fato que parece ser vigente em todo o Alto Xingu (Mello, 2005; Franchetto; Montagnani, 2011; Fausto; Franchetto; Montagnani, 2011). Para avançar, é necessário comentar aspectos do xamanismo Wauja.

XAMANISMO

Somente um tipo de xamã altamente especializado pode entrar em transe e ver o mundo dos *apapaatai*: o xamã *yakapá*, clarividente, ou seja, aquele que pode ver o cosmos claramente, tal como ele é. De acordo com a ontologia Wauja, o mundo dos *apapaatai* é imanente, ele está presente aqui e agora, "a aldeia deles é logo ali", como os Wauja dizem, apesar do fato dos humanos não poderem vê-la. Esta presença simultânea no espaço-tempo,

9 Por isso, esses ritos devem ser investigados conjuntamente, tarefa à qual estou me dedicando neste momento (Piedade, 2011b). O resultado de minha observação do ritual de *iamurikumã* que ocorrerá neste ano de 2012 certamente trará luzes sobre esse complexo de rituais. As conexões musicais entre os dois rituais já foram investigadas preliminarmente por Mello (2005) e, entre os Kuikúro, por Montagnani (2011).

no entanto, não exclui a condição original de exílio na qual os *apapaatai* se encontram. Tal aparente contradição certamente se fundamenta na questão da visibilidade já que toda essa estrutura de mundo se desenvolve a partir do surgimento da luz que permite ver as coisas. De fato, não poder ver os *apapaatai* e não poder ver as flautas são gestos com um fundo comum.[10]

Como afirmei acima, o ritual das flautas sagradas em sua versão intratribal se relaciona à questão da cura e manutenção da saúde. Tudo começa quando um indivíduo fica doente. Esse processo de tornar-se doente é ao mesmo tempo ético e estético. Como mostra Mello (2005), para estar bem (*awojopai*) é importante pensar bem e fazer bem, e isso é belo e traz beleza. Entretanto, quando se pensa o que não se deveria pensar, entenda-se aqui desejar o que não pode ser obtido, os *apapaatai*, que podem ouvir os pensamentos,[11] se aproveitam dessa brecha na integridade ética-estética da pessoa, dessa dessincronia que rompe a proteção do bom e belo pensar, e introduzem um feitiço diretamente dentro do corpo desse indivíduo. Esse objeto é uma miniatura do espírito, uma extensão existencial do *apapaatai* que fica incrustada no interior do indivíduo, causando uma doença, a qual deve ser curada, caso contrário ele poderá morrer e sua alma pertencerá ao espírito.

O diagnóstico do xamã *iakapá* é realizado por meio do transe induzido por tabaco, que permite ver o mundo dos *apapaatai*, o que revela qual é o espírito ou conjunto de espíritos responsáveis pela doença em questão. Após essa verificação, o xamã *iakapá* dá início ao processo de cura por meio

10 Em minha tese mostro que a concepção Wauja de "ver" (*unupa*) implica em estar copresente ao ente aberto e revelado pela visão. *Unupa* implica não somente em receber a imagem ou lançar o olhar, mas também possibilitar o estar-no-mundo junto ao que se vê. Quando não se pode ver algo, a copresença é inibida pela não visão, o que não se vê não está aberto, embora ali esteja. É como dizer "se não vejo o que há lá, não estou lá" ou "se não vejo o que há lá, o que está lá não está junto a mim, não pertence ao mundo que me circunda". Os Wauja me disseram muitas vezes, *apapaatai unupapai aitsu*, "o *apapaatai* está nos olhando". É uma consequência da desigualdade cósmica essa condição dos Wauja de serem constantemente vistos (e terem seus pensamentos ouvidos) pelos espíritos (Piedade, 2004).

11 O discurso Wauja traz aqui uma concepção de mundo sonoro na qual os pensamentos soam e são ouvidos pelos espíritos. Pode-se entender essa capacidade como um mecanismo a serviço do controle cósmico das regras sociais e morais. Há, portanto, uma desigualdade na cosmologia Wauja: somente os *apapaatai* podem ver a si próprios e ver o mundo dos humanos, e, além disso, podem ouvir os pensamentos dos Wauja. Se por um lado os *apapaatai* são maléficos e perigosos, por outro eles possuem várias qualidades consideradas benéficas e dignas de confiança, pois uma vez que o ritual agrada e provê alimento a esses espíritos, eles se tornam aliados do ex-doente e o protegem quanto às ações perigosas dos outros *apapaatai*.

da retirada da miniatura do *apapaatai* incrustada no corpo do doente, isso através de canto ritual e fumaça de tabaco.[12] A fase seguinte do tratamento é a fase ritual ela mesma, para a qual se constroem as máscaras dos respectivos espíritos causadores da doença em questão. Se esse for *kawoká*, entretanto, não haverá construção de máscaras, mas de flautas e, por isso, o mestre de flautas construirá um novo trio de flautas que será entregue ao paciente em tratamento. Quando esses novos instrumentos estão prontos, há uma performance ritual na qual eles são tocados e são entregues oficialmente a seu proprietário. Assim, cada ex-doente de *kawoká* é um *kawokáwekeho* ("dono de *kawoká*")[13] e possui sob sua responsabilidade um trio de instrumentos, do qual deve cuidar, sendo que é sua obrigação participar de todos os rituais de flautas *kawoká* para o resto da vida. Quando morrer, o trio de instrumentos será queimado.

Como afirmei no início deste artigo, há uma estreita correlação entre as flautas *kawoká* e os cantos *iamurikumã*, de tal forma que esses dois rituais constituem um único complexo simbólico de dois lados, o complexo *kawoká-iamurikumã*. A descrição desse complexo é crucial para a compreensão dos ciclos musicais que trataremos ao final deste artigo. Segue-se uma descrição do ritual de *iamurikumã*.

IAMURIKUMÃ

O ritual de *iamurikumã*, praticado pelas mulheres Wauja,[14] é entendido como um dos lados de um complexo músico-ritual que envolve os humanos e espíritos *apapaatai*, tendo como sua outra face o mundo das flautas *kawoká*. A música, através de sua formalização e do jogo em torno dos sentidos e das proporções, é considerada o elemento central nesse

12 Aqui há outra remissão ao mundo sonoro: segundo Beaudet (1997), a fumaça de tabaco nos cantos xamânicos tem também a função de tornar visível a materialidade do sopro sonoro. Ver também Menezes Bastos e Piedade (1999).

13 Sobre essa noção de dono, bastante comum na Amazônia, ver Fausto (2008).

14 Esse ritual é praticado por todos os grupos xinguanos, mas comentarei aqui unicamente a versão intratribal Wauja, conforme analisada por Mello (2005), à qual igualmente pude assistir.

ritual, constituindo a forma ideal de expressão dos afetos. Pode-se dizer que o ritual de *iamurikumã* atualiza o mito da transformação das mulheres Wauja nos espíritos poderosos e perigosos chamados *iamurikumã*. No mito de referência, após serem enganadas pelos homens, que em vez de retornarem da pesca com peixes decidiram fabricar máscaras e matar todas as mulheres, essas decidem comer determinadas frutas que as enlouquecem, passando a cantar e dançar no centro da aldeia como normalmente só os homens fazem. Além disso, se pintaram como os homens e partiram da aldeia cantando através de um buraco na terra até outro lado do céu, na aldeia dos mortos, onde fundaram a aldeia das *iamurikumã*.

Durante todo o ritual, as mulheres tomam o centro da aldeia e, em grupo, cantam em uníssono as canções de *iamurikumã*. Há dois repertórios musicais principais nesse ritual. De um lado, há os cantos que fazem referências diretas ao mito de origem da festa, constituindo o repertório intitulado *iamurikumã*: trata-se como que do roteiro para o ritual, baseado na sequência de eventos narrados no mito. Assim, cada canto narra um momento do mito e pode se repetir em diferentes dias, o que evoca uma não linearidade do ritual. De outro lado, durante todo o período, algumas canções tratam de relações afetivas, ciúme, inveja, namoro, sexo, com esses temas constituindo um repertório musical intitulado *kawokákuma*. Esse repertório não se atém ao mito, mas sim às paixões atuais, aos sentimentos históricos de homens e mulheres: aqui se faz a ponte sonora entre o *iamurikumã* e o *kawoká*.

O repertório *kawokákuma* tem conexões profundas com a música de flautas kawoká (Mello, 2005). De fato, a afirmação das mulheres Wauja de que "música de *iamurikumã* é música de flauta" é reveladora: elas não estão se referindo a algo genérico, como se tudo que elas cantassem pudesse ser "música de flauta". De fato, uma série de cantos no ritual de *iamurikumã* não é considerada "música de flauta", mas somente o repertório *kawokákuma*. As canções *iamurikumã* (entenda-se do repertório *kawokákuma*) são classificadas igualmente em suítes, com os mesmos nomes das suítes de música para flautas *kawoká*.

Mello (2005), por meio da análise desse repertório, concluiu que ele está ancorado em operações musicais complexas que exigem um alto grau de conhecimento por parte das mulheres cantoras, principalmente

da cantora mestra de *iamurikumã*. Diferentemente do repertório das flautas *kawoká*, sempre executado em blocos de suítes nomeadas, os cantos de *kawokákuma* são cantados alternando diferentes estilos, além de esses cantos serem intercalados por cantos do outro repertório, *iamurikumã*. Além dessas diferenças musicais, o ritual mostra uma grande jocosidade e provocações entre homens e mulheres. Os primeiros se afastam do centro da aldeia, seu espaço por excelência, para dar lugar às cantoras *iamurikumã*, que provocam os homens com seu comportamento um tanto agressivo e com as letras picantes das canções. O sentimento de ciúmes é incitado e controlado neste ritual[15] e, dessa forma, por meio de uma forma poético-musical, os conflitos na esfera das relações amorosas são trabalhados e regulados.

COMPLEXO KAWOKÁ-IAMURIKUMÃ

No ritual de flautas *kawoká*, portanto, as mulheres são excluídas e proibidas de ver o que se passa, sendo na verdade obrigadas a ficar em suas casas e ouvir, sendo que elas sabem que todo o universo simbólico-musical em questão é relacionado originalmente ao mundo feminino. A posse dos instrumentos sagrados confere poder, como é o caso entre os Tukano (Piedade, 1994), e revela uma aliança especial entre os homens e o espírito *kawoká*. Já no ritual de *iamurikumã*, as mulheres tomam o espaço de poder e alguns símbolos masculinos para relembrar o mito das mulheres espírito, que guardam o poder da reprodução e a alternativa de transformação cósmica diante da violência masculina. O masculino e o feminino entram em jogo nesses dois rituais, que formam um complexo simbólico de duas facetas. O complexo se distingue de outros subsistemas rituais como os ritos de homenagem aos mortos (*Kaumay* e *Yawari*), a festa sazonal do pequi (*Akãi*), os ritos de iniciação masculina (*Pohoká*) e feminina (*Kaijatapá*), as festas de máscaras de *apapaatai* e os ritos de cura (*Pukai*) (Mello, 1999, p. 138). O complexo *iamurikuma-kawoká* é constituído por dois rituais musicais e de gênero (*gender*), e constituem gêneros (*genre*) musicais que se fundem em um único supergênero (Mello, 1999). O ritual de *iamurikumã* é dito uma espécie de contrapartida ao das flautas, um

15 Na verdade, "ciúme-inveja", *uki*, ver Mello (2005).

tipo de revide das mulheres à performance das flautas *kawoká*, que exclui as mulheres. Conforme Mello (2005, p. 96), as mulheres Wauja dizem que, com o *iamurikumã*, elas estariam "*puta o-pete*" ("dando o troco") aos homens, realizando um rito exclusivamente feminino, o que enfatiza a relação dialógica e complementar entre esses dois rituais. Tal interconexão fica musicalmente evidente na troca de material musical entre homens e mulheres, que estabelece o que vou chamar adiante como ciclo horizontal. Antes disso, é necessário tratar de uma qualidade muito especial dos mestres de música, sua potência xamânica, que torna possível a verticalidade no ciclo de trocas musicais.

MESTRES DE MÚSICA:
XAMÃS CLARIAUDIENTES

O mestre de flautas, *kawokátupa*, é um super *expert*: além de saber como construir as flautas e conhecer profunda e detalhadamente todo o repertório de música de *kawoká*, cada uma das dezenas de peças, sua correta classificação em suítes e ordenação na performance, ele possui também grande habilidade musical na execução da parte da flauta principal no ritual. Durante o ritual de flautas, a responsabilidade do flautista mestre é extrema, pois o menor erro pode desagradar o *apapaatai*, que é audiência presente, e isso pode deixá-lo muito bravo a ponto de romper a aliança e causar a morte de alguém. Por isso, a performance de flautas *kawoká* é algo tremendamente sério para os flautistas, sobretudo para o mestre de flautas, que deve desenvolver uma grande capacidade de concentração. De fato, antes do início de cada peça, o mestre fica estático por alguns segundos, pois está relembrando a ordem e a estrutura das peças que virão a seguir, sabendo que não pode haver erro. Todos esses aspectos são importantes para mostrar que o nível estrutural dessas músicas é absolutamente central, tanto que quando se fala de uma performance de flautas sagradas trata-se de um esforço para a perfeição na execução dos motivos musicais e no desenrolar da forma no sentido de garantir a beleza e a acuidade necessárias para a manutenção do equilíbrio cósmico. Por isso tudo o *kawokátupa* necessita de muito preparo, inclusive físico e psicológico, fatores necessários para dar conta de executar um ritual completo de flautas.

Graças à sua memória excepcional, o *kawokátupa* traz para o mundo as estruturas sonoras do mundo supernatural. A mestra de *iamurikumã* tem essa mesma habilidade e é capaz de realizar essa mesma transcriação. A mestre de *iamurikumã* também possui a mesma habilidade e ambos os mestres do complexo *kawoká-iamurikumã* utilizam suas capacidades mnemotécnicas durante o ritual na concentração e memorização das músicas ali tocadas, como é o caso da mestre de *iamurikumã* que escuta atentivamente as melodias de flautas *kawoká* na ocasião do ritual, do interior de sua casa. Mello (2005) relata como a mestre de *iamurikumã*, chamada Kalupukú, descreveu como havia aprendido uma nova música através de um sonho e que, após relembrá-la ao acordar, reconhecia que essa nova peça trazia os elementos padrão da suíte intitulada *sapalá* e, por isso, seria para ser transformada em uma nova canção a ser incluída nesse repertório.

Tal relato é ainda mais significativo se observamos que nele está presente um dos processos composicionais amplamente aceitos: as músicas vêm dos sonhos. Diz-se que qualquer um pode sonhar uma nova música, no entanto, somente os mestres de música, os *apaiwekeho*, têm capacidade de memorizá-las. Essa informação de Kalupuku complexifica um pouco mais o ciclo em que os processos de significação das peças de *kawoká* e de *kawokákuma* estão inseridos, pois, ao executarem os cantos de *kawokákuma* no ritual de *iamurikumã* elas estariam agregando uma outra camada de significação dada pela letra do canto ao repertório instrumental das flautas. Esse significado passa a fazer parte também das músicas instrumentais, a ponto de emergir quando os homens voltam a tocá-las. No entanto, o fato de as mulheres também comporem, trazendo novos cantos para o repertório, faz com que esse círculo se abra tanto para homens como para mulheres no que tange à produção musical.

Essa audição atenta possibilita que a mestre de *iamurikumã* reconheça uma nova peça que é tocada no ritual, a qual ela trabalhará posteriormente no sentido de criar uma letra e adaptar a peça para se transformar em uma canção que será incorporada no repertório do ritual de *iamurikumã*.[16]

16 Esse fato faz parte dos ciclos de comunicação musical que se estabelecem no cosmos wauja. De fato, em todo esse complexo ritual pode-se notar relações de troca e transformação de material musical entre homens e mulheres, homens e *kawoká*, mulheres e *iamurikumã*, e em um nível mais fundo, entre humanos e espíritos *apapaatai*. Tratarei deste ponto em um artigo em preparação.

Consequentemente, tanto quanto a cantora mestre de *iamurikumã*, o mestre de flautas pode ser considerado uma espécie de xamã *iakapá*, só que em vez de ser um clarividente, ele é um xamã "clariaudiente",[17] com seu maior atributo sendo a memória. Do fato que não se pode memorizar música sem uma compreensão prévia do objeto, como nos diz Snyder (2001), conclui-se que o mestre de flautas possui uma grande capacidade analítica que possibilita realizar uma audição compreensiva da estrutura musical dessa música, e que viabiliza sua memorização e sua execução no ritual dos humanos, o que significa que ele é capaz de transportar para a realidade dos Wauja essas músicas que são produtos do mundo dos *apapaatai*.

Esses xamãs musicais, portanto, por meio de um contato mais profundo e inteligível com os espíritos, podem transportar para a realidade ordinária informações musicais provenientes do mundo dos *apapaatai* (note-se que a música de *kawoká* é entendida como fala do espírito). Como sua capacidade xamânica se inscreve também no nível da cura, já que a beleza e perfeição musicais são elementos fundamentais nesse processo, e já que a aliança entre humanos e espíritos depende da acuidade do ritual, pode-se estender seu papel xamânico para além de um caso em particular: trata-se de garantir saúde de toda a sociedade Wauja.

CICLO DUPLO DE TROCAS MUSICAIS

Os ciclos em questão constituem vias de comunicação, em mão dupla, entre seres do cosmos. No caso aqui tratado, restrinjo-me à esfera da musicalidade, sendo que o ciclo que chamo "supernatural" é aquele que se estabelece entre humanos e espíritos e o ciclo "humano" aquele que se estabelece entre homens e mulheres. No complexo *kawoká-iamurikumã* esses dois ciclos entram em ação simultaneamente.

17 A ideia de clariaudiência, que devo a Schafer (2001), se refere aqui à capacidade extraordinária de ouvir claramente a dimensão sonora dos *apapaatai*.

CICLO SUPERNATURAL

O ciclo criativo tem início no sonho dos humanos, no qual, frequentemente, os espíritos tocam e cantam sua música para o sonhador. Tal fato pode ocorrer a qualquer um, só que a grande maioria dos sonhadores não se recorda da música depois de desperto, isso somente acontece com pessoas dotadas da memória altamente especializada dos xamãs clariaudientes.

Uma vez que um xamã musical recebe uma nova música no sonho, ele se recorda dela depois de despertar, podendo executá-la. Ela é então transmitida a outros músicos para ser executada e incorporada no repertório da suíte para a qual foi designada. Esse novo material será executado na próxima versão do respectivo ritual. Ora, justamente nessa ocasião, como mostra o discurso nativo, o espírito se faz presente e constitui a audiência. Assim ele acaba recebendo de volta a composição original que passou para os humanos no sonho, sendo que ela passou por todo um processo de performance, ensaio e transformação no qual podemos dizer que a nova composição acaba se tornando uma versão humanizada da música do *apapaatai* no momento em que retorna à fonte espiritual: esse é o ciclo supernatural que se estabelece no complexo *kawoká-iamurikumã*.[18]

A música de flautas *kawoká* é composta pelo *apapaatai* homônimo ele mesmo. Não é à toa que os Wauja afirmam que a música é do *apapaatai*: essa música provém dele, é de sua posse, se assim podemos dizer. Mas por algum motivo isso não basta, o *apapaatai* não compõe para si mesmo para criar uma música que ficará restrita ao seu mundo supernatural. Por algum motivo, o *apapaatai* entrega essa música para os humanos através do sonho. Dádiva, certamente, mas também transmissão de um objeto imaterial que ele acabará recebendo de volta, transformado, enriquecido de experiência humana, como parte de um ritual que é todo pensado como espetáculo para a apreciação do *apapaatai*, para seu gozo, seu prazer, sua satisfação. O mestre de flautas é capaz de memorizar e tocar na sua própria flauta a música doada em sonho. Sua memória poderosa se baseia no

18 Embora esse aspecto cíclico possa estar presente em outros repertórios Wauja ou em outras músicas xinguanas, ele não será investigado aqui.

seu forte conhecimento musical, sua capacidade de se concentrar naquilo que é mais essencial e daí capturar seu *design*. Parte desse processo é o reconhecimento dos motivos padrão de suíte, o que se dá rapidamente para os flautistas, que normalmente podem reconhecer a qual suíte uma peça pertence após alguns segundos de audição. A melodia nova será ensaiada e executada no ritual, sendo assim inserida no contexto, animada pelo sopro humano nas flautas de madeiras, dançada: eis aqui sua grande transformação.

No caso da música de *iamurikumã* a transformação é ainda mais intensa. O espírito *iamurikumã* não faz as letras das canções, elas são recebidas no sonho como puras melodias, solfejadas, cantadas em língua incompreensível. Mesmo assim, a mestre de *iamurikumã* é capaz de memorizar a canção inteiramente, e depois realizará o trabalho de criar uma letra para ela. Esse é um trabalho poético criativo a mais que cabe às mestras de canções *iamurikumã*, e certamente um elemento que enriquece a melodia supernatural com um pouco da história viva dos humanos, e que o *apapaatai* recupera no momento do ritual.

Esse, portanto, é o ciclo supernatural, o ciclo vertical, que se estabelece entre humanos e espíritos. De um lado *kawoká* e os homens, de outro *iamurikumã* e as mulheres.

CICLO HUMANO

O complexo *kawoká-iamurikumã* revela um ciclo criativo musical que se dá horizontalmente no âmbito das relações de gênero Wauja. O ciclo é ativo quando um dos dois rituais está em curso, sendo que ele ocorre sempre simultaneamente ao ciclo horizontal. O processo é o seguinte: a música executada em um desses rituais será atentivamente memorizada pelo mestre especialista do outro ritual, que retém em sua memória alguma nova composição que venha a ser executada e, em seguida, poderá praticar esse novo material no seu próprio meio, transmitir aos outros executantes, ensaiar e incorporar o material em uma próxima execução do ritual.

Uma nova canção *iamurikumã* se transformará assim em uma nova peça *kawoká*, que normalmente será intitulada conforme o conteúdo da letra. Da mesma forma, uma nova peça de flauta ganhará uma letra e se transformará em canção *iamurikumã*. Há uma transformação múltipla neste material: o material instrumental recebe letra e vira canção (note que se trata da inclusão de uma nova camada semântica); o material executado por homens se transforma em material executado por mulheres, e vice-versa (uma transmissão do material que se adéqua à pertinência de outra camada de gênero); e o material coletado e recriado por homens e executado para o espírito é capturado e transformado, sendo recriado e executado por mulheres para o outro espírito, e vice-versa (isso se dá como se um espírito criasse um material musical novo primordialmente para o outro espírito, sendo que o duplo ciclo funciona na verdade como comunicação de espírito para espírito). Esse é o ciclo terreno, horizontal, entre homens e mulheres, que se estabelece no cerne do complexo *kawoká-iamurikumã*.

CONCLUSÃO

A divisão da esfera comunicativa do ritual em duas esferas que giram em ciclos simultâneos, uma proposta de interpretação dos rituais no complexo *kawoká-iamurikumã*, é para ser tomada como um fato metodológico, pois o que ocorre na realidade é um processo uno e integrado de coprodução entre homens e mulheres Wauja e espíritos *apapaatai*. Os *apapaatai* são precisamente o coração do complexo *kawoká-iamurikumã*: esse complexo não é outra coisa senão um grande ciclo único de comunicação cósmica, transmissão e transformação de objetos imateriais que saem da fonte espiritual e retornam ao mundo dos *apapaatai* enriquecidos pela agência humana. Esse enriquecimento é ele mesmo musical: os preciosos motivos são embelezados pelo acompanhamento e contextualizados pelo ritual, e as canções *iamurikumã* são humanizadas por meio de pedaços de história que se agregam às melodias originais.

REFERÊNCIAS

BARCELOS NETO, Aristóteles. **Apapaatai**: rituais de máscaras no Alto Xingu. 2004. Tese de Doutorado em Antropologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

BASSO, E. B. **A musical view of the universe**: Kalapalo myth and ritual performances. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

BEAUDET, Jean-Michel. **Souffles d' Amazonie**: Les Orchestres "Tule" des Wayãpi. Nanterre: Société d'Ethnologie, 1997.

COELHO, Vera Penteado. Informações sobre um instrumento musical dos índios Waurá. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo, n. 33, p. 193-224, 1988.

FAUSTO, Carlos. Maestria e domínio na Amazônia. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 329-366, 2008.

FAUSTO, Carlos. Masques et trophées: de la visibilité des êtres invisibles en Amazonie. *In*: KARADIMAS, Dimitri; GOULART, Jean-Pierre (Ed.). **Masques de Hommes, Visages des Dieux**. Paris: CNRS Éditions, 2011.

FAUSTO, Carlos; FRANCHETTO, Bruna; MONTAGNANI, Tommaso. Les formes de la mémoire: art verbal et musique chez les Kuikuro du Haut Xingu. **L'Homme**, Paris, n. 197, 2011.

FRANCHETTO, Bruna. Mulheres entre os Kuikúro. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 35-54, 1996.

FRANCHETTO, Bruna. Línguas e história no Alto Xingu. *In*: FRANCHETTO, Bruna; HECKENBERGER, Michael. (Org.). **Os Povos do Alto Xingu**: história e cultura. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001. p. 111-156.

FRANCHETTO, Bruna; MONTAGNANI, Tommaso. Flûtes des Hommes, Chants des Femmes. Images et relations sonores chez les Kuikuro du Haut Xingu. **Gradhiva**, Paris, n. 13, 2011.

GREGOR, Thomas. **Anxious Pleasures**: the sexual lives of Amazonian people. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

GREGOR, Thomas; TUZIN, Donald. (Ed.). **Gender in Amazonia and Melanesia**: an exploration of the comparative method. Los Angeles: University of California Press, 2001.

HUGH-JONES, Stephen. **Initiation and Cosmology in Northwest Amazonia**. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

JOURNET, Nicolas. Hearing without seeing: Sacred Flutes as the Medium for an Avowed Secret in Curripaco Masculine Ritual. *In*: HILL, Jonathan; CHAUMEIL, Jean-Pierre. (Ed.). **Burst of Breath**: new research on indigenous ritual flutes in Lowland South America. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011. p. 123-146.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A Via das máscaras**. Lisboa: Editorial Presença, 1981.

MELLO, Maria Ignez. **Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu**. 1999. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

MELLO, Maria Ignez. **Iamurikuma**: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu. 2004. Tese de Doutorado em Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

MENEZES BASTOS, Rafael José. Indagação sobre os Kamayurá, o Alto Xingu e outros nomes e coisas: uma etnologia da sociedade xinguara. **Anuário Antropológico/94**, Rio de Janeiro, p. 227-269, 1995.

MENEZES BASTOS, Rafael José. **A Musicológica Kamayurá**: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

MENEZES BASTOS, Rafael José; PIEDADE, Acácio Tadeu. Sopros da Amazônia: sobre as músicas das sociedades tupi-guarani. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 125-143, 1999.

MENGET, Patrick. Les Frontières de la Chefferie: remarques sur le système politique du Haut Xingu (Brésil). La Remonteé de l'Amazonie; Anthropologie et Histoire des Sociétés Amazoniennes. **L'Homme**, Paris, v. 126, n. 128, p. 59-76, 1993.

MONTAGNANI, Tommaso. **Je suis Otsitsi**: musiques rituelles et représentations sonores chez les Kuikuro du Haut-Xingu. 2011. Tese de Doutorado, EHESS, Paris, 2011.

PIEDADE, Acácio Tadeu. **Música Ye'pâ-masa**: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro. 1997. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

PIEDADE, Acácio Tadeu. Flautas e Trompetes Sagrados no Noroeste Amazônico: Sobre Gênero e Música do Jurupari. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 11, p. 93-118, 1999.

PIEDADE, Acácio Tadeu. **O Canto do Kawoká**: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu. 2004. Tese de Doutorado em Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

PIEDADE, Acácio Tadeu. From musical poetics to deep language: the ritual **of** the Wauja Sacred Flûtes. *In*: HILL, Jonathan; CHAUMEIL, Jean-Pierre. (Ed.**). Burst of Breath:** new research on indigenous ritual flutes in Lowland South America. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011a. p. 239-256.

PIEDADE, Acácio Tadeu. **Flûtes, chants et rêves**: cycles de la création musicale chez les Wauja (Brésil). Conferência não publicada, França, 2011b.

SCHAFER, Murray. **A Afinação do mundo**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SNYDER, Bob. **Music and Memory**: an introduction. Cambridge: The MIT Press, 2001.

STEINEN, Karl von den. Entre os aborígines do Brasil Central. **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo, n. 34-52, 1940 [1894].

STEINEN, Karl von den. **O Brasil Central**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1942 [1886].

16

DIFERENTES ESCUTAS DO ESPAÇO:

HIPÓTESES SOBRE O RELATIVISMO DA PERCEPÇÃO E O CARÁTER ESPACIAL DA AUDIÇÃO

DOI: 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-148-2.16

INTRODUÇÃO

Este artigo parte de algumas hipóteses simples que podem ser assim formuladas: há diferentes formas de se ouvir; a percepção musical está ancorada na cultura; o ouvido musical é relativo; apesar da relatividade da percepção musical, ouvir é, antes de tudo, uma questão espacial; não se pode ver o espaço: o espaço é percebido através do som; essa ligação entre som e espaço não se perde na diversidade das diferentes formas de se ouvir. Essas ideias serão discutidas nesta comunicação à luz de pesquisas antropológicas sobre música indígena. Salientamos que se tratam de ideias ainda em fase de elaboração que devem ser entendidas como hipóteses para debate. Com elas, procuraremos contribuir para o conhecimento dos estudos musicais acerca da cognição e percepção musical.

OUVIDO RELATIVO

O estudo das categorias sonoras é um ponto crucial no entendimento de um sistema musical. Por meio delas se pode compreender como diferentes povos entendem o que vem a ser "música", "língua" ou "som". A terminologia nativa para o mundo sonoro apresenta correlações com outros domínios culturais e sensoriais. Esses nexos, por sua vez, estão enredados, de forma lógica, à própria visão de mundo. Seguindo nessa direção, trataremos de dados referentes aos índios Wauja do alto Xingu (Mello, 1999; Piedade, 2004), e das categorias sonoras de seus vizinhos, os Kamayurá (Menezes Bastos, 1999a).[19] Essa busca dos termos nativos para a música implica em desvendar uma visão de mundo que é, antes, uma audição de mundo.

Na língua Wauja, a palavra *eteme*, "ouvir", carrega um significado bastante esclarecedor da importância do universo sonoro para os Wauja.

19 Os Wauja: grupo indígena do Brasil central, de língua aruak. São hoje cerca de trezentas pessoas vivendo de maneira tradicional em uma aldeia circular.
Os Kamayurá: vizinhos do Wauja, povo de língua tupi. São cerca de setecentos indivíduos vivendo em duas aldeias. Os dois grupos habitam a Terra Indígena do Xingu, região demarcada ao norte do Mato Grosso.

Além de "ouvir", *eteme* também é utilizada para "compreender", "entender", enquanto *unupa*, que quer dizer "ver", pode ser usada para "conhecer". Isso parece corresponder diretamente aos sentidos que os Kamayurá dão aos verbos perceptuais *anup* e *cak*, respectivamente "ouvir" e "ver".[20] No Ocidente, apesar da posição preponderante que o sentido da visão ocupa, a audição também está relacionada ao entendimento. O verbo "entender" em português, e em outras línguas latinas, carrega o sentido de "ouvir", "perceber pelo ouvido" (cf. Buarque de Holanda, 1986) e etimologicamente significa "tender para", ou seja, "ter a intenção". Assim, podemos afirmar que há intencionalidade na audição apesar dela constituir um fenômeno que, em um primeiro nível, não é intencional pois ouve-se todo som que atinge o ouvido. A intencionalidade está no fato que a pessoa escuta somente aquilo de que quer captar o sentido, ou seja, ela escolhe escutar o que quer entender. Entre os Wauja, a visão do mundo físico, no cotidiano, excetuando-se aqui a visão do xamã quando em transe, traz uma experiência de superfície. Seria como que um primeiro contato com a "coisa", enquanto que com a audição pode-se chegar à compreensão de tal "coisa". Sempre que os Wauja finalizam alguma história, mito ou explicação, usam a frase "*neteme peyu?*", que pode ser traduzida como "você me ouviu/ você me entendeu?".

Segundo Menezes Bastos (1999a), o ponto de entrada do sistema acústico-musical Kamayurá é a noção de *ihu*, "corrente sonora", que pode corresponder à nossa categoria "som". Há diferentes níveis de compreensão desse e de outros termos Kamayurá: *ihu*, num primeiro nível, é uma forma inclusiva, correspondendo a um som qualquer e, num segundo nível, opõe-se à noção de *ye'eng*, que se refere exclusivamente aos "sons linguágicos", que inclui os linguísticos e os musicais. O termo *ye'eng*, por sua vez, se subdivide em dois níveis: de um lado, a "língua falada", gerada pela voz de pessoas e dos pássaros, e, de outro, a *maraka*, que significa "música", vocal ou instrumental, podendo ser verbo ou substantivo. Na mesma direção, seguem-se subdivisões de *maraka*, de onde se origina o termo *marakatap*, referente a "instrumentos musicais". A extensa taxionomia dos instrumentos musicais é elaborada pelos Kamayurá a partir da manipulação de diferentes dimensões físico-acústicas contrastivas, como por exemplo: dimensões e materiais dos instrumentos, maneiras

20 Bem como entre os Kamayurá (Menezes Bastos, 1999a). Também sobre os Suyá, ver Seeger (1987).

de "bater", partes do corpo usadas na execução, maneiras de "chacoalhar", etc. Todas essas classificações nos mostram a consistência do pensamento acústico-musicológico Kamayurá, que possui uma matriz analítica estruturada em três dimensões: extensão, força e origem. Acrescenta-se, no caso de *maraka*, as noções de duração, velocidade e processamento gramatical. A cada estrutura de música sempre correspondem outras de mito e dança, bem como de artes visuais, como a plumária e a pintura corporal.

A partir de um experimento feito por nós na aldeia Wauja, por meio de desenhos e da emissão vocal de sons graves e agudos, indivíduos mostraram que entendem o som grave como estando perto e o agudo como estando longe, em um eixo horizontal. O som grave-próximo foi chamado de *autokupai*, e o agudo-distante de *magatokupai*. Essa concepção da horizontalidade do grave e do agudo nos despertou para a especificidade da audição musical Wauja, bastante diferente tanto da percepção ocidental quanto daquela dos Kamayurá, que entendem o grave como baixo e agudo como alto, portanto em um eixo vertical. Passamos a pesquisar, então, possíveis gradações entre o grave e o agudo, seus termos e suas aplicações práticas. Um rapaz Wauja desenhou círculos de tamanhos que variavam de um pequeno ponto, relacionado ao som mais agudo, até um, grande círculo, relacionado ao som mais grave. Curiosamente, esse mesmo desenho, que consistia em uma fileira de círculos em progressão de tamanho, apareceu novamente quando um narrador de mitos Wauja contou a história da cobra *kamaluhai*, ligada à origem do barro que é utilizado para a fabricação de cerâmica. Enquanto contava esse mito, o narrador desenhava, no chão, círculos representando as panelas que *kamaluhai* carregava em suas costas. Sempre que mostrava a panela maior, cantava um som grave, e quando apontava para a menor, emitia um som bem agudo. Ao final, usou os mesmos termos *autokupai*-som grave e *magatokupai*-som agudo ao apontar para as duas extremidades da cobra. Estávamos diante de duas importantes categorias sonoras Wauja que possuem profundas implicações na cosmovisão desse povo. Enquanto os sons por nós considerados graves são categorizados pelos Wauja como grandes e próximos, os nossos sons agudos são entendidos como pequenos e distantes. Um som isolado, independentemente de seu volume, é imediatamente entendido em termos de sua horizontalidade. A gradação entre grave-perto e agudo-distante é coberta verbalmente pelas seguintes categorias:

categoria sonoro-musical	explicação traduzida para o português [21]	gradação espacial
kiyãkã autokupai	"som grosso"	muito próximo (grave)
autokuri	"som forte", "pode ser rouco", "fala grosso"	
autokupai	"som quase normal"	próximo
aitsa[22] *autokupai*	"som normal, onde homem canta e fala"	
ahãtãi[23] *autokupai*	"abaixou a voz um pouco"	
magatokupai	"abaixou", "um pouco fino, normal do som fino", "onde mulher canta e fala"	distante
ahãtãi magatokupai	"já tá caindo, fica mais fraco"	
magatokuyajopai	"som muito fino"	
magatokupaikiyãkã	"som fino e forte"	muito distante (agudo)

A conexão entre frequência sonora e horizontalidade pode ter relação com uma percepção do caráter plano do ambiente local. Isso poderia sugerir uma determinação ecológica para a percepção sonora. No entanto, os Kamayurá também vivem no mesmo ambiente geográfico, mas o percebem de maneira diferente. Notamos também que os Wauja percebiam sons que não conseguíamos ouvir: por exemplo, um trator distante que estava a caminho da aldeia, e nos informavam com exatidão quanto tempo ele levaria para chegar. Esse fato nos sugeriu que o desenvolvimento da horizontalidade na percepção sonora Wauja está relacionado a um monitoramento espacial da natureza, algo que é imprescindível não apenas no aferimento de distâncias temporais de objetos sonoros em movimento, como também em atividades como caminhadas no mato e durante a caça. Além disso, notamos que os Wauja são capazes de ouvir a fala de uma pessoa distante. Nossas observações levaram à ideia de que há um monitoramento sonoro da sociedade como um todo, no sentido da impressionante capacidade de saber onde estão e o que falam as pessoas em diferentes localidades da aldeia.[24]

21 Nesta coluna as explicações dos Wauja estão traduzidas em português, o que pode causar alguma confusão com termos como "abaixou" e "caindo", que aqui não tem nada a ver com espacialidade, mas sim com intensidade.

22 Aitsa é a palavra para negação, igual a "não" em português.

23 Ahãtãi indica pouca quantidade, menos, menor, pequeno.

24 Uma interessante descrição do inter-relacionamento entre a acústica e a ação social entre os índios Mehináku, vizinhos dos Wauja, é apresentado por Gregor (1982, p. 64-68).

OUVINDO O ESPAÇO

Nesse cenário etnográfico, Menezes Bastos (1999b) tem se dedicado ao estudo do sistema auditivo Kamayurá enquanto esquema para o monitoramento do mundo, a audição sendo vista como um canal sensitivo pivotal, tradutor do visual no táctil.[25] Nossa exploração desse tema aqui vai nessa direção, pois os Wauja também possuem uma audição de mundo que explora o espaço. Acreditamos que os nexos entre a audibilidade e a espacialidade têm a ver com o fato de que ouvir é um fenômeno que se dá na espacialidade, de que há um vínculo ontológico entre o som e o espaço que lhe é originário. Ou seja, nossa hipótese é que os seres humanos estabelecem uma relação originária com o som que é fundamentalmente espacial, mesmo quando se trata da escuta dos sons da música ou de uma língua, e essa relação originária nunca é perdida, embora seus termos sejam construídos e sistematizados culturalmente. Estamos pensando a percepção da espacialidade como primordialmente sonora, pois o espaço aberto pelo som não é experimentável em termos visuais, ou seja, uma característica do espaço é que ele é essencialmente audível: não se pode ver o espaço.[26]

Estamos nos inspirando em algumas ideias de Heidegger, que afirmou que há um fenômeno ontológico mais originário que a escuta, que ele chama de o "ouvir". O ouvir tem seu fundamento em uma atitude desde sempre compreensiva: ouve-se porque se está no mundo, ouve-se um ente sonoro do mundo porque ele já é compreendido (Heidegger, 2002 [1927]). Cremos que este significado ontológico de ouvir está presente no verbo Wauja *katulũnaku*, que significa "ouvir", literalmente "ter-ouvido-em". O afixo *naku* refere-se sempre a uma posição externa no espaço, "em", "no", "dentro", aponta para uma localização. A palavra indica que o ouvido, *tulũ*, está disposto espacialmente junto ao som que se ouve. De forma semelhante, o verbo Wauja para "ver", *unupa*, carrega um sentido ontológico de cobrir um

25 Esse autor, estudando a musicalidade dos Kamayurá, acredita que eles possuem ouvido absoluto (Menezes Bastos, 1990). Cremos que os Wauja também o têm, já que cantam uma mesma canção gravada várias vezes, às vezes com meses de intervalo, na mesma altura.

26 Ou seja, o espaço em si não é visível. O que se vê são os entes que estão no espaço.

ente no mundo circundante, possibilitando o estar-no-mundo do ente visto. Na Grécia pré-socrática, o experimento acusmático de Pitágoras já trabalhou essas categorias ontológicas: não se trata apenas de não ver o mestre, mas especialmente de ouvir sua voz na espacialidade.[27] O som nunca se desvencilha de sua fonte na espacialidade, e o contexto do som é o mundo no qual ele pode se abrir para o ouvinte.[28]

Uma das questões que surgem aqui é sobre o silêncio. Se o som se reporta à espacialidade, como ouvir o silêncio, qual é seu nexo? Ocorre que o silêncio total não existe enquanto experiência possível. Não pode haver silêncio, pois onde há um ouvido que busca o silêncio há vida, e vida produz som. No final dos anos 40, John Cage entrou em uma câmara anecoica na Universidade de Harvard com esperança de ouvir o silêncio, mas ouviu um som contínuo muito agudo e outro muito grave. O primeiro provinha do sistema nervoso em funcionamento, o segundo era o sangue circulando (Cage, 1985).[29] Os sons que Cage ouviu, provindos do interior de seu corpo, apontavam para uma espacialidade tão próxima que se encontrava oculta.

O senso comum reafirma de forma consistente o sentido ontológico do som e da audição desde o exemplo acima mencionado da relação entre as melodias e a verticalidade, e também nas experiências de Thomas Alva Edison chamadas de *tone tests*.[30] O próprio fonógrafo se insere aqui como máquina para o registro espacial, espelhando a vontade humana de trazer o longe para perto, ou melhor, de abrir um mundo que não é meu (do Outro) ou não é mais meu (do passado).[31]

27 Schaeffer trabalha esse tema acreditando que se pode ouvir unicamente as qualidades sonoras de um objeto sonoro, sem focalizar a fonte ou o ambiente sonoro de onde provém: é o que chamou de "escuta reduzida" (Schaeffer, 1993).

28 Este fato nos parece um pressuposto dos estudos de paisagens sonoras e da ecologia acústica (Truax, 2001; Shafer, 2001).

29 Este acontecimento muito interessante é amplamente conhecido na literatura musical.

30 Entre 1915 e 1925, Edison realizou uma grande campanha nacional para divulgação do New Edison Phonograph. Em muitos palcos dos EUA, um cantor cantava um solo e subitamente parava, o fonógrafo continuando a música através da reprodução de sua voz gravada. O teste consistia em verificar se o público, de olhos fechados, ou tendo a luz apagada, podia sentir qualquer diferença, reconhecendo o momento da transição (Freire, 2002).

31 Ver uma discussão antropológica sobre fonografia em Menezes Bastos (1990).

Nos parece também que o próprio corpo humano já se encontra equipado de forma a conectar, em um mesmo órgão, a percepção do som e do corpo no espaço. O equilíbrio é o posicionamento correto do corpo no espaço de forma a encontrar uma disposição tal que o corpo se estabiliza espacialmente; ele é um constante monitoramento do posicionamento do corpo no espaço, em termos de sua verticalidade e horizontalidade.[32] O equilíbrio (uma espécie de monitoramento da situação espacial do corpo) é regulado pelo ouvido. Além disso, a audição é sempre direcional: nunca ouvimos um som sem localizá-lo; ouvimos um som a partir da localização de sua fonte. Pode-se dizer que "ouvimos um local". Até onde pudemos nos informar, essa tem sido uma constatação no âmbito da Psicoacústica, área em que diversos estudos mostram o funcionamento do ouvido e os mecanismos mono e biaurais do ouvido humano (Gilkey; Anderson, 1997; Blauert, 1997). Os mecanismos interaurais de tempo e de intensidade estão permanentemente ativos; são eles que possibilitam a leitura espacial que se dá, na maioria das vezes, por meio do sistema de leitura biaural comparativa. Se cenários acústicos reais podem ser reproduzidos por tecnologia, é porque "ouvir é estar" que o cenário acústico virtual se abre como um mundo tão impressionante diante de nós. As percepções acústicas virtuais são tomadas como reais, verdadeiras, e o mundo sonoro que se abre é como que "palpável". Todos esses argumentos apontam para o fenômeno da audição como algo que se reporta primordialmente à espacialidade. Cremos que esse nexo é importante para se pensar a forma como os Wauja interagem com o mundo sonoro. Acreditamos que na audição de mundo Wauja encontram-se sinais de preservação dessa noção: notadamente pelo uso da categoria *katulũnaku*, que parece expressar que o ouvido é que vai à fonte sonora, de modo semelhante em que o olhar é lançando ao ente visto.

32 Quando o corpo sai de seu eixo vertical, desloca-se uma substância gelatinosa que se encontra no interior do vestíbulo, parte do ouvido interno, encurvando os cílios das paredes do vestíbulo, que por sua vez informam as fibras nervosas adjacentes para qual direção a cabeça está pendendo, para que então o cérebro possa manter o equilíbrio do corpo.

CONCLUSÕES

Na primeira parte, tratamos da relatividade da percepção musical, apresentando dados sobre as categorias musicais dos índios Wauja. Pretendemos mostrar ali que a percepção musical está ancorada em um sistema musical que, por sua vez, ancora-se na cultura. Uma conclusão que se tira daí é que não há uma única forma de se ouvir: há diferentes percepções musicais e diferentes mundos auditivos.

Na segunda parte, propusemos que, apesar da diversidade de percepções musicais, há uma base universal ancorada na espacialidade do som. Esse caráter espacial do som como nexo originário da escuta se mantém na audição musical.

A conclusão geral dessa comunicação, que deve ser entendida como uma hipótese para debate, é que o som, no nível ontológico, remete ao espaço e, no nível ôntico, remete à cultura. Ou seja, mesmo após a filtragem cultural, a espacialidade do som não se perde. O exemplo dado foi que, mesmo na diversidade das categorias sonoras ocidentais, Wauja e Kamayurá, a espacialidade do som está presente. Não seria apenas dizer que há diferentes formas de se ouvir, mas que há diferentes formas de se ouvir o espaço.

REFERÊNCIAS

BLAUERT, J. **Spatial Hearing.** Cambridge: MIT Press, 1997.

BUARQUE DE HOLANDA, A. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.

CAGE, J. **De segunda a um ano**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FREIRE, S. O (des-)controle do som na música eletroacústica: algumas idéias e práticas precursoras. **Anais do V Fórum do Centro de Linguagem Musical**, São Paulo, p. 136-146, 2002.

GILKEY, R. H.; ANDERSON, T. R. (Org.). **Binaural and Spatial Hearing in Real and Virtual Environments.** New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1997.

GREGOR, T. **Mehináku**: O Drama da Vida Diária em uma Aldeia do Alto-Xingu. São Paulo, 1982.

HEIDDEGER, M. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Vozes, 2002 [1927].

MELLO, M. I. C. **Música e Mito entre os Wauja do Alto Xingu**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

MENEZES BASTOS, R. J. de. **A Festa da Jaguatirica**: uma partitura crítico interpretativa. 1990. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

MENEZES BASTOS, R. J. de. **A Musicológica Kamayurá**: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999a.

MENEZES BASTOS, R. J. de. Apùap World Hearing: On the Kamayurá Phono-Auditory System and the Anthropological Concept of Culture. **The World of Music**, v. 41, n. 1, p. 85-96, 1999b.

PIEDADE, A. T. C. **O Canto do Kawoká**: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu. 2004. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

SCHAEFFER, P. **Tratado dos Objetos Musicais**. Brasília: Editora da Unb, 1993.

SEEGER, A. **Why Suyá Sing**: a musical anthropology of an Amazonian people. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SHAFER, M. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

TRUAX, B. **Acoustic Communication**. Wesport: Greenwood Press, 2001.

OS ENSAIOS REUNIDOS NESTE LIVRO FORAM ORIGINALMENTE PUBLICADOS EM:

1. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. **El Oído Pensante**, v. 1, p. 43-65, 2013.

2. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. **Per Musi**, v. 23, p. 103-112, 2011.

3. Música e Retoricidade. ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO, 4., 2012. **Anais** [...]. Ribeirão Preto, 2012. p. 90-100.

4. Tópicas em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro. SIMPÓSIO INTERNACIONAL VILLA-LOBOS, 1., 2009. **Anais** [...]. São Paulo, 2009, p. 127-147.

5. Uma análise do Prelúdio da Bachianas Brasileiras Nr. 2 sob a perspectiva das tópicas, da retoricidade e da narratividade. *In:* DUDEQUE, Norton; SALLES, Paulo de Tarso (Ed.). **Villa-Lobos, um Compêndio**: Novos Desafios Interpretativos. Curitiba: UFPR, 2017. p. 273-289.
The City and the Country in Villa Lobos Music: Musical topics, rhetoricity and narrativity in the Prelude to the Bachianas Brasileiras Nr. 2. **Revista Portuguesa de Musicologia**, v. 4, n. 1, p. 83-100, 2017.

6. Música e identidade através da teoria das tópicas. *In:* ALIRETI, Cinthia (Org.). **Identidade brasileira na música de concerto**. Campinas: UNICAMP, 2023. p. 22-41.

7. Teoria das Tópicas: um balanço pessoal. **Música Theorica**, v.8, n.2 (2023), 76-86.

8. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities. *In:* ATKINS, E. Talor (Ed.). **Jazz Planet**. Jackson: University Press of Mississipi, 2003. p. 41-58.
Jazz Brésilien et Friction de Musicalités. *In:* CHUEKE, Zélia (Ed.). **Rythmes Brésiliens**: Musique, philosophie, histoire, société. Paris: L'Harmattan, 2014. p. 187-210.

9. Anotações sobre o Tristão no Fauno: dois prelúdios ao pós-tonal, **DAPesquisa**, v. 3, n. 5, p. 735-750, 2008.
Anotações sobre o Tristão no Fauno: dois prelúdios ao pós-tonal. SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA – SIMPEMUS, 2007. **Anais** [...]. Curitiba: DeArtes, 2007, p. 22-33.

10. A longa tarde de um fauno. **DAPesquisa**, v. 4, n. 6, p. 406-412, 2009.
A longa tarde de um fauno. **Ilha - Revista de Antropologia**, v. 11, n. 1, p. 145-158, 2011.

11. Modelação do tempo: Salvatore Sciarrino, janelas e nublamento. **Opus – Revista Eletrônica da ANPPOM**, v. 23, n. 2, p. 131-154, 2017.

12. Reflexões preliminares sobre composição transcultural. *In*: HOLLER, Marcos T.; PIEDADE, Acácio (Ed.). **MusiCS**: Musicologia Histórica, Composição e Performance. Curitiba: CRV, 2021. p. 133-154.

13. A Path to Transcultural Composition. Homo Culturalis. Musik – Transkulturation - Kulturerbe. Festschrift für Tiago de Oliveira Pinto, EMVAS Verlag, Deutschland (no prelo).

14. Análisis musical y contexto na música indígena: la poética de las flautas, **Revista Argentina de Musicología**, v. 9, p. 41-62, 2008.
Análise musical e contexto na música indígena: a poética das flautas. **Revista Transcultural de Música – Trans**, Barcelona, v. 15, p. 1-22, 2011.

15. Flutes, Songs and Dreams: Cycles of Creation and Musical Performance among the Wauja of the Upper Xingu (Brazil). **Ethnomusicology Forum**, v. 22, n. 3, p. 306-322, 2013.
Flautas, Cantos e Sonhos: criação e performance musicais entre os Wauja do Alto Xingo (Brasil) *In*: MONTARDO, Deise Lucy; DOMÍNGUES, María Eugenia (Ed.). **Arte e Sociabilidades em perspectiva antropológica**. Florianópolis: UFSC, 2014. p. 61-82.

16. Diferentes escutas do espaço: hipóteses sobre o relativismo da percepção e o caráter espacial da audição. SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 1., 2005. **Anais** [...]. Curitiba: Deartes, 2005. p. 84-90 (em colaboração com Maria Ignez Cruz Mello)

SOBRE O AUTOR

Acácio Piedade possui graduação em composição musical pela Universidade Estadual de Campinas (1985), mestrado e doutorado em antropologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (1997, 2004). Realizou pós-doutorado em musicologia na Université de Paris Sorbonne, França (2011), e pós-doutorado em música transcultural/composição na Hochschule für Musik Franz Liszt - Weimar, Alemanha (2019). Como compositor, possui prêmios e obras selecionadas e encomendadas para concertos, gravações e festivais nacionais e internacionais. É professor titular aposentado do Departamento de Música e membro do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Música no Universidade do Estado de Santa Catarina. Como pesquisador, atua nas áreas da composição, análise e etnomusicologia, envolvendo temáticas como criação e significação musical, tópicas, intertextualidade e transculturalidade.

ÍNDICE REMISSIVO

A

acordeão 38·170

Alto Xingu 14·19·140·200·244·249·269·270·276·279·323

antropologia 11·13·14·18·19·20·21·71·116·129·137·141·142·147·149·244·248·249·250·251·253·254·256·260·263·265·268·273·276·278·298·320·331·334

apapaatai 280·281·283·285·286·296·306·307·308·309·310·312·313·314·315·316·317·318

audição 26·58·97·165·176·238·314·315·317·322·323·324·325·327·328·329·330·333

audição musical 26·58·165·325·330

autenticidade 44·99·141·154·155·166·169·170

autokupai 325·326

B

bebop 41·64·140·141·151·162·164·165·166·167·169·170·171

C

casa das flautas 279·303·304·305

casa dos homens 279·280·303·304·305

clarinete 103·170·224

comunicação 33·57·74·76·115·136·142·162·222·269·298·306·314·315·318·320·323·330·331

comunidade musical 29·59·134·151

consciência 61·225·238·239·248·249·262·272·274·275

criação musical 142·245·253·301

cultura 16·49·55·56·57·68·69·74·85·89·110·111·115·117·121·125·128·135·146·148·153·154·156·159·164·168·169·170·171·212·238·244·246·250·252·253·255·256·259·260·261·268·269·272·273·274·278·319·323·330

cupinzeiro 270·280·306

D

discurso nativo 20·30·141·143·147·148·155·160·162·163·166·168·169·279·287·316

E

educação 75·110

escuta 23·97·110·129·144·146·210·213·237·252·258·291·314·324·327·328·330

estética 28·47·59·89·107·161·163·164·165·169·180·210·219·220·225·226·228·230·246·258·272·281·303·309

etnografia 138·140·151·247·249·282

F

flauta 38·41·64·186·191·199·200·204·217·218·220·233·245·268·269·270·271·280·283·285·291·305·306·307·311·313·316·318

flauta-de-pã 305

flauta dupla 270·305

flauta globular de cabaça 305

flauta kawoká 305·307

flauta kawokátãi 305

flautas sagradas 14·16·22·25·26·140·199·200·249·264·269·271·279·280·281·282·295·301·302·303·304·305·306·307·308·309·313

G

gêneros musicais 25·27·29·35·39·57·59·62·119·125·128·159·164·165

globalização 26·55·58·167·170·259·260·273

gradação 222·325·326

H

harmonia 103·107·193·194·292

hibridismo 11·14·26·30·52·54·55·56·57·58·59·61·68·69·83·138·149·265·332

I

iakapá 281·309·315

iamurikumã 281·282·301·302·303·308·310·311·312·313·314·315·316·317·318

iapojatekana 305

identidade 20·21·26·28·30·36·58·60·69·74·82·95·110·114·115·116·117·118·119·120·124·131·135·145·153·162·167·168·248·305·332

ierupoho 280·306

imaginação 110 111 115 116 117 119 121 131 136 145 146 180 181 237 256 272

improvisação 57 96 171 258

índios 19 25 89 116 200 268 272 279 280 319 323 326 330

interação 95 121 142 154 159 164 167 256

intertexto 97 104 121 144 221 222 224 229 256

intratribal 280 305 309 310

J

jazz 52 72 83 92 149 150 171 173 240 268 299 332

jazz brasileiro 20 21 25 26 27 28 31 39 40 52 58 62 63 72 140 141 151 152 153 154 155 156 158 159 160 161 162 163 164 165 167 168 169 170 171

K

Kamayurá 18 51 279 294 298 303 307 320 323 324 325 326 327 330 331

Kawoká 14 249 279 280 281 282 283 284 285 286 291 292 293 294 295 296 301 302 303 305 306 307 310 311 312 313 314 315 316 317 318

Kawokákuma 311 312 314

Kuarúp 270 271

Kuikúro 279 303 307 308 319

L

linguagem 172 297 330

M

maloca Tukano 304

memória 26 29 30 58 59 60 118 130 145 165 206 212 217 224 225 226 227 228 229 230 237 238 314 315 316 317

metáfora 26 33 55 56 168 194 211 216 217 229

música 11 13 14 15 17 18 19 20 21 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 41 42 44 49 50 51 52 55 56 57 58 59 60 61 62 64 65 66 67 68 69 70 71 72 74 75 77 78 80 81 82 85 89 92 94 95 96 97 98 103 112 115 116 118 119 120 121 122 124 125 126 128 130 131 132 133 135 136 137 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 164 165 166 167 169 170 171 173 174 178 179 180 181 182 183 194 195 196 197 200 204 206 208 210 211 212 213 214 217 221 222 225 226 230 238 241 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 265 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 285 286 291 292 293 294 295 296 297 298 301 302 303 306 307 308 310 311 313 314 315 316 317 320 323 324 325 327 328 330 332 333 334

musicalidade 16 20 21 24 25 26 27 28 29 30 31 34 36 37 38 39 40 42 44 48 49 52 54 57 58 59 60 61 62 63 66 67 68 69 81 83 85 89 94 95 96 97 98 99 105 110 111 118 119 124 130 131 135 138 140 141 147 149 151 152 155 160 162 163 164 165 166 167 168 170 173 180 181 244 249 253 260 265 279 315 327 332

música popular 13 17 28 39 50 55 71 103 128 130 131 151 152 154 157 164 165 167 174 254

mutukutãi 305

P

percepção musical 18 323 330

piano 13 45 46 47 87 88 97 123 124 126 127 177 179 181 189 234 236 237 241 291

polarização 69 170

pulupulu 305

R

raízes 28 38 110 112 118 152 166 170 171 216 219 246 261 274 279

repertório 11 22 25 26 30 31 33 34 37 39 41 44 62 66 74 80 96 98 115 122 126 129 131 135 141 142 153 161 162 252 253 257 269 271 279 281 282 283 285 286 287 291 292 295 296 302 311 312 313 314 316

repertório musical 30 37 80 129 141 142 279 311

representação 47 76 77 89 214 225 226

retórica musical 17 21 32 34 57 89 121 122 194

ritual 19 22 23 25 66 140 208 244 249 268 269 270 279 280 281 282 286 293 295 301 302 303 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321

S

saxofone 99 101 102 103 104 105 133 271

sistema musical 16 25 26 28 58 59 142 165 261 275 279 295 301 323 330

sociedade 26 40 55 63 66 71 145 167 250 304 306 315 320 326

sons 57 98 103 118 131 145 146 199 210 211 221 227 233 270 272 275 280 291 324 325 326 327 328

transculturalidade 261 271 273 274 334
trocano 305
trombone 41 64 99 103 105
trompete 305

V

violão 42 43 47 86 90 157 245 271
violino 219 221 224 242

W

watana 270 271 305
Wauja 14 16 17 18 19 22 25 26 52 137 140 149 200 208 249 251 252 265 269 270 271 276 279 280 282 295 296 298 299 300 301 302 303 305 306 307 308 309 310 311 313 315 316 317 318 320 321 323 324 325 326 327 329 330 331 333

X

xamanismo 16 23 270 279 298 301 303 308
xinguano 17 244 281 303 305 307 308

Z

zunidor matapu 305 307

www.PIMENTACULTURAL.com

ENSAIOS REUNIDOS

perspectivas musicais e antropológicas

ORGANIZADORAS

Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo

Nira Azibeiro Pomar

Carolina Momm de Melo

fapesc
Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina

UDESC
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA

PPGMUS
Programa de Pós-Graduação em Música

MusiCS
Música, Cultura e Sociedade

pimenta cultural