

Ictus

Music Journal

Vol. 14 | N° 1 | 2020

ISSN 1516-2737 | e-ISSN 2238-6599



Ictus

Music Journal

Vol. 14 N° 1 - Julho de 2020



In memoriam Jmary Oliveira
(Saúde, 21-03-1944 - Salvador, 29-03-2020)



Endereço

Programa de Pós-Graduação em Música
Escola de Música
Campus Universitário do Canela
Universidade Federal da Bahia
Av. Araújo Pinho, 58; CEP 40140-010
Salvador, Bahia
<https://portalseer.ufba.br/index.php/ictus/>

ICTUS Music Journal

Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA

ISSN: 1516-2737 | e-ISSN: 2238-6599

Vol. 14 Nº 1 - Julho de 2020

Editor Chefe

Pablo Sotuyo Blanco, UFBA, Brasil

Editor Associado

Cleisson Castro Melo, UFCG, Brasil

Webmaster, diagramação e revisão de textos

Pedro Ivo Araújo (MEI), Brasil

Arte de capa

Equipe Editorial Ictus Music Journal

Conselho Administrativo

ICTUS Music Journal - Editor Chefe

Pablo Sotuyo Blanco

Escola de Música da UFBA - Direção

José Maurício Valle Brandão

Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA - Coordenação

Flavia Chiara Candusso

Conselho Consultivo

Alda de Jesus Oliveira

Ana Cristina Gama dos Santos Tourinho

Angela Luhning

Diana Santiago

Erick Magalhães Vasconcelos

Jamary Oliveira

Joel Luis Barbosa

Laila Cavalcanti Rosa

Manuel Vicente Ribeiro Veiga Jr.

Wellington Gomes

Conselho Editorial

Acacio Tadeu de Camargo Piedade, UDESC, Brasil
Alberto Pedrosa Dantas Filho, UFMA, Brasil
Alexandros Charkioulakis, The Friends of Music Society - Director, Grécia
Álvaro Torrente, Universidad Complutense de Madrid, Espanha
André Cardoso, UFRJ, Brasil
André Guerra Cotta, UFF, Brasil
Anselmo Guerra, UFG, Brasil
Anthony Seeger, UCLA, Smithsonian Institution, EUA
Beatriz Magalhães Castro, UnB, Brasil
Bernardo Illari, University of North Texas, EUA
Daniel K L Chua, The University of Hong Kong, Hong Kong
Edson Sekeff Zampronha, Universidad de Oviedo, Espanha
Evguenia Roubina Milner, UNAM, México
Gustavo Frosi Benetti, UFRR, Brasil
Heloísa de Araújo Duarte Valente, USP, MUSIMID, Brasil
Ilza Costa Nogueira, UFPB, Brasil
Javier Marín-Lopez, Universidad de Jaén, Espanha
Juan Pablo Gonzalez, Universidad Alberto Hurtado SJ / PUC, Chile
Leonardo Manzino, Universidad de la República Oriental del Uruguay
Luciane Viana Barros Páscoa, UEA, Brasil
Luzia Aurora Rocha, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Malena Kuss, University of North Texas, Denton, EUA
Manuel Morais, Emeritus, Universidade de Évora, C.H.A.I.A., Portugal
Márcio Leonel Farias Reis Páscoa, UEA, Brasil
Nicholas Cook, Emeritus, University of Cambridge, Reino Unido
Pablo Cristian Cetta, Pontificia Universidad Católica Argentina, Argentina
Rodolfo Coelho de Souza, USP - Ribeirão Preto, Brasil
Rogério Budasz, University of Southern California, EUA
Rosane Cardoso de Araújo, UFPR, Brasil
Rui Vieira Nery, Univ. Nova de Lisboa / Fund. Calouste Gulbenkian, Portugal
Sérgio Luiz Deslandes de Souza, UFPE, Brasil
Tania Lisboa, Royal College of Music, Reino Unido
Zdravko Blažeković, RCMI, The Graduate Center, CUNY, EUA

Conselho Científico

O Conselho Científico do ICTUS Music Journal está integrado por um grupo numeroso de docentes e pesquisadores altamente qualificados nas suas diversas áreas de expertise no vasto campo da pesquisa em música que, muito generosamente, se dispuseram a participar como pareceristas *ad hoc* do nosso periódico científico. Seus nomes e credenciais podem ser conferidos no portal da publicação.

Regras para submissão de materiais ao ICTUS Music Journal

Criado em 1999 pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), foi pioneiro no meio das revistas brasileiras de música, publicando textos científicos sobre música em versão eletrônica, utilizando a plataforma PKP-OJS (atual SEER), incluindo o modo de aceitação de fluxo contínuo para envio de contribuições, revisão cega por pares e publicação de artigos aceitos.

Desde 2007 o periódico adota a modalidade de fluxo contínuo na aceitação de novas submissões. A publicação efetiva dependerá da sua aceitação no processo de avaliação cega por pares e do tempo mínimo de edição/diagramação necessária à sua inclusão no periódico.

O ICTUS Music Journal agora está sediado no Portal da UFBA e conta com diversas ferramentas que ajudam a avaliar o grau de originalidade das contribuições, a fim de proporcionar confiança aos editores e autores e indicativo de confiabilidade para todos os envolvidos.

As autores novos no ICTUS Music Journal solicitamos que o formulário do Perfil de Usuário na plataforma do SEER seja preenchido por completo (incluindo o ORCID). Em caso de coautorias, cada autor deve ter seu próprio perfil completamente preenchido na plataforma do SEER. O não cumprimento destes itens pode desqualificar a submissão.

Nesta nova era, aceitaremos textos em português, espanhol ou inglês. Todos os resumos devem ser acompanhados de uma tradução para os outros dois idiomas. O aviso prévio mínimo para participar do processo de avaliação / revisão / diagramação / publicação é de 3 meses.

Para submeter seus artigos é necessário que siga as instruções descritas na seção **Condições para a Submissão** no portal online do periódico. Sinta-se convidado a enviar seus textos e outras contribuições das seguintes maneiras:

- a) Artigos científicos: textos originais resultantes de pesquisas realizadas pelo(s) autor(es) e de interesse para a área;
 - b) Resenhas: textos com resenhas realizadas pelo(s) autor(es) de publicações de interesse para a área;
 - c) Entrevistas: textos com transcrição de entrevistas realizadas pelo(s) autor(es) de interesse para a área;
 - d) Ensaios e debates: textos realizados pelo(s) autor(es) em torno de tópicos de interesse para a área;
 - e) Efemérides: textos homenageando pessoas ou eventos de interesse para a área;
 - f) Documentação: documentos musicográficos e/ou sonoros de interesse para a área.
- (NOTA: Esta seção pode veicular documentos relacionados a textos das outras seções).

Os materiais podem ser enviados nos seguintes formatos:

Elementos textuais: Formatos .DOC, .DOCX, RTF (rich text format), TXT (texto puro), HTML, O formato RTF é o preferido.

O tamanho e número de laudas fica a critério do(s) autor(es). No entanto, um certo cuidado e bom senso na relação entre número de páginas e número de exemplos facilitará a aceitação dos materiais submetidos.

Os estilos de citação e referência bibliográficos preferidos serão o da ABNT e o da Universidade de Chicago (este último, sobretudo para os textos em castelhano ou inglês) tanto na modalidade parentética quanto de notas de referências. No entanto outros estilos serão aceitos na fase de avaliação, enquanto forem utilizados com consistência.

Elementos gráficos: Os exemplos musicais e os gráficos, assim como as tabelas e qualquer outra forma de ilustração do texto, deverão vir **separados** dos arquivos de texto, ou seja, cada exemplo gráfico deverá ser salvo em um documento independente dos documentos de texto. No texto, identifique apenas o lugar onde a figura, exemplo, quadro ou tabela entra com seu nome e a legenda correspondente entre colchetes (por exemplo [figura1 - legenda]).

Os seguintes formatos gráfico para exemplos são aceitos: TIFF, JPG, e PNG.

Os documentos em formato gráfico deverão atender às seguintes características:

Todas as figuras, exemplos, gráficos, quadros e tabelas deverão ser realizados em tons de cinza, em preto e branco ou coloridas, mas sempre com resolução mínima de 300 dpi.

Para maiores informações consulte a página do ICTUS Music Journal na internet:
Diretrizes para Autores.

Estamos ansiosos em receber novas contribuições e agradecemos antecipadamente a sua preferência!

Conselho Administrativo
ICTUS Music Journal

Sumário

Editorial	9
<i>Pablo Sotuyo Blanco</i>	
Jamary Oliveira (1944 - 2020), o professor da pasta preta, pela memória da Coordenação do PPGMUS-UFBA	12
<i>Diana Santiago da Fonseca</i> <i>(colaborações de Flavia Candusso, Ana Cristina Tourinho e Joel Barbosa)</i>	
Ao Prof. Jamary Oliveira, a gratidão e o reconhecimento da Escola de Música da UFBA	15
<i>José Maurício Brandão</i>	
A dimensão regional na formação da vida cultural no Meio Norte	19
<i>Alberto Pedrosa Dantas Filho</i>	
O Maneirismo Musical: uma reflexão sobre a proximidade entre a estética do Maneirismo e a arte musical	39
<i>Rafael Luis Garbuio</i>	
Ópera e febre amarela no Rio de Janeiro Imperial	61
<i>Marcos Virmond e Lenita Nogueira</i>	
O Padre José Maurício Nunes Garcia e os “inventores do Brasil”: a perspectiva sobre o negro dos anos 1930 e o nacionalismo em Arte	81
<i>Pedro Razzante Vaccari</i>	
Referencialidade, coesão estrutural e organização temporal em <i>In Nomine a 3</i> de Brian Ferneyhough	99
<i>Pedro Henrique de Faria</i>	

As formas neobarrocas e neoclássicas nas <i>Bachianas Brasileiras</i> de Villa-Lobos	117
<i>José D'Assunção Barros</i>	
<i>Embaló</i>: sobre a obra única de Tenório Jr	135
<i>Vinicius Mendes Rodrigues</i>	
Música híbrida na Amazônia: peculiaridades do punk rock em Belém do Pará	147
<i>Keila Michelle Silva Monteiro</i>	

EDITORIAL

Editorial

Pablo Sotuyo Blanco
Editor-Chefe do ICTUS Music Journal
Universidade Federal da Bahia | Orcid: 0000-0002-3987-2944

Prezado leitor,

Seja bem-vindo ao novo ICTUS Music Journal!

Bons e vários são os motivos para celebrar este novo volume e número do nosso periódico científico que está completamente renovado, incluindo novo endereço eletrônico, novo design e visual, nova diagramação e uma novíssima estrutura de gestão que amplia e atualiza as ações em prol da publicação qualificada da pesquisa em música iniciadas em 1999, sendo então editor nosso colega Pedro Kroger.

Nesse caminho de inovações promovidas pelo ICTUS se destaca o nosso pioneirismo no uso do SEER (Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas, versão em português do *Open Journal System*, disponibilizada pelo IBICT), como plataforma de submissão, avaliação e publicação *online* desde 2006. Ainda, em 2009 inovamos novamente ao definir a modalidade de submissão de propostas como fluxo contínuo ao que, neste ano de 2020, retomamos essa tradição apresentando uma publicação completamente redesenhada, com novas estruturas em todos os níveis que, esperamos, reflitam melhor esta nova fase do ICTUS Music Journal.

Sempre objetivando a publicação diversificada nas várias subáreas da pesquisa em música, atendendo aos pertinentes padrões de qualidade internacionais, visando disseminar entre o cada vez mais amplo público interessado, o conhecimento gerado na produção científica e acadêmica da área, no intuito de contribuir para a difusão e reflexão críticas sobre o objeto do nosso trabalho: a música.

Assim, além dos artigos, resenhas, ensaios e debates que fazem parte corriqueira das publicações científicas nas humanidades em geral, sensíveis aos desafios que enfrentamos nesta contemporaneidade sociocultural aparentemente liquidificada (Bauman *dixit*), decidimos ampliar o escopo com a inclusão de efemérides, entrevistas a personalidades e documentos musicais, neste último viabilizando a publicação de partituras, registros sonoros ou aplicativos (dentre outros tipos), tanto em Domínio Público quanto no marco da GNU General Public License, marco legal nativo do SEER, podendo ainda, segundo o desejo de cada autor, se ampararem em outras modalidades adicionais de CopyLeft ou similares.

Embora haja muito para comemorar, também há o que lamentar.

Dentre as perdas mais próximas, é mister salientar a passagem de Jamarly Oliveira (Saúde, 21 de março de 1944 - Salvador, 29 de março de 2020), renomado compositor, docente e pesquisador baiano. Nosso mentor, colega, parceiro e amigo, a cuja memória, o Conselho Administrativo do ICTUS Music Journal decidiu dedicar este número.

As efemérides em sua homenagem escritas pela coordenação do PPGMUS-UFBA assim como pela Direção da EMUS-UFBA, se unem ao sentimento generalizado da comunidade científica e artística musical brasileira e internacional que, embargada pelas saudades, muito lamenta a morte dessa personalidade única e generosa em muitos sentidos.

Além das devidas homenagens ao saudoso Jamarly Oliveira, assim preenchendo a seção das Efemérides, o restante do conteúdo que esperançosamente inaugura a seção de Artigos do nosso ICTUS Music Journal, reúne textos de autores nacionais que transitam fundamentalmente em importantes setores do *logos* em música (ou Musicologia, termo que vem retornando cada dia com mais força pra denominar o que no Brasil chamamos de pesquisa em música). Esses setores incluem sociomusicologia, musicologia histórica e etnomusicologia, por vezes dialogando com disciplinas tais como sociologia, antropologia e história, aplicadas em música. Neles se ancoram os referidos textos discutindo questões que vão desde os estudos de caso até os mais amplos (longitudinais ou transversais), abrangendo um escopo geográfico que inclui localidades no Brasil (Pará, Maranhão, Piauí, e Rio de Janeiro) e no exterior, num lapso histórico que vai da renascença até início do século XXI.

O leque de trabalhos aqui apresentado levanta tópicos relativos a individualidades (Villa-Lobos, Ferneyhough, Nunes Garcia) ou coletivos musicais. Esses coletivos incluem processos locais (nacionais – como o punk rock em Belém do Pará – ou estrangeiros – como as companhias líricas no Rio de Janeiro), regionais (como a vida cultural no Meio Norte brasileiro) ou internacionais (aqui exemplificado com a reflexão sobre maneirismo em música). Assim, os autores nos apresentam aspectos ligados a estudos culturais, estética musical, teoria e análise composicional, até o impacto no mercado musical de pandemias e crises sanitárias que no passado acometeram nosso país. Nada mais adequado aos tempos que nos toca viver.

Destarte, esperamos ter atingido (mais uma vez) as exigências de qualidade que você, caro leitor, respeitosamente nos impõe. Em nome do Conselho Administrativo e Editorial do ICTUS Music Journal, desejo que tenham todos uma ótima experiência de leituras e frutíferas discussões.

Boa leitura.

EFFEMÉRIDES

Jamary Oliveira (1944 - 2020), o professor da pasta preta, pela memória da Coordenação do PPGMUS-UFBA

Diana Santiago da Fonseca

(com colaborações de Flavia Candusso, Ana Cristina Tourinho e Joel Barbosa)

Universidade Federal da Bahia | Orcid: 0000-0002-0780-1797

Universidade Federal da Bahia | Orcid: 0000-0002-7409-5378

Universidade Federal da Bahia | ID Lattes: 9544709180409048

Universidade Federal da Bahia | Orcid: 0000-0003-2428-1313

O Programa de Pós-Graduação em Música - PPGMUS-UFBA, face à despedida do Prof. Jamary Oliveira vem - através da memória da sua coordenação - prestar um preito de gratidão e reconhecimento pelas inúmeras e imensas contribuições deste eminente professor ao programa e à formação em Música no Brasil.

Quem chegava às 7:30h da manhã no primeiro andar da Escola de Música da UFBA (EMUS-UFBA) na década de 80, já se deparava com Jamary sentado numa das duas largas cadeiras pretas acolchoadas que ficavam no vão do andar, bem em frente à escada, na parede oposta de quem por ali subia. Com sua inseparável pasta 007 pousada no chão, ao seu lado, e prestes a iniciar, às 8h, uma de suas turmas de Literatura e Estruturação Musical, nessa época em que a tecnologia digital ainda engatinhava, ele esperava a Biblioteca da EMUS-UFBA abrir, para munir-se dos materiais que iria utilizar na aula. Fazia isso sem reclamar, mas não sem deixar de resmungar, inflamado, para quem estava no entorno, quando os bibliotecários eventualmente atrasavam.

As aulas de Literatura e Estruturação Musical, melhor conhecidas até hoje na EMUS-UFBA como aulas de LEM, sempre estiveram no centro dos vários cursos de graduação da Escola, e os compositores do corpo docente sempre tiveram as turmas da disciplina sob sua condução. Quem foi aluno de Jamary nesse âmbito, estava sob a tutela de um professor dedicado, minucioso e direto; tão direto, sistemático e sincero, que chegava ao ponto de avisar ao eventual estudante culpado de falta de frequência – que mal se sentara, não fizera nenhuma pergunta e tentava mesmo evitar o assunto – a reprovação por falta à qual já estava sujeito. Esse fato ocorria com maior solenidade, em alto e bom som, no exato ponto do calendário em que ele ou ela (que haviam sido devidamente alertados quanto às normas da UFBA no início do curso) atingisse o limite percentual de faltas regulamentado, e isso, com as precisas somas percentuais da ocorrência!

“Quando ingressei na Escola de Música da UFBA em 1976, já possuía um diploma de nível superior em música da Universidade Católica do Salvador, mas mesmo assim preferi fazer um novo vestibular. No meu primeiro ano Jamary estava indo para o doutorado em Austin. Mas ele avisou aos novatos que ingressavam, ‘você será meu aluno quando eu retornar’. E assim foi, Jamary foi meu professor em LEM IV. Nunca estudei tanto em toda minha vida. Me recordo de haver ficado para a prova final e escutar infinitamente o primeiro movimento da 5ª Sinfonia de Schubert, o assunto da prova”.
(Cristina Tourinho)

Era com essa mesma precisão que conduzia suas aulas, explicando termos e conceitos, corrigindo os exercícios por ele determinados, indicando o repertório de peças a serem conhecidas e reconhecidas auditivamente nas várias avaliações ao longo do ano, assinalando num relâmpago todas as paralelas, condenadas por Fux, escondidas nos exercícios apresentados, respondendo sucinta e precisamente às perguntas formuladas, sempre aberto às dúvidas e ao diálogo.

Jamary era uma pessoa simples. Ao retornar do seu doutorado em Austin, Texas, ele voltava um pouco mais velho e ainda mais sábio, porém, sempre acessível aos estudantes e colegas. A diferença mais perceptível, no trato diário, foi a substituição da 007 por uma pasta de couro, que passou a envelhecer a seu lado, agora carregando não apenas composições, exercícios, vários livros e os documentos burocráticos inevitáveis ao docente universitário, mas também os equipamentos que a tecnologia proporcionava a cada momento..

Jamary era o acadêmico das definições cortantes. Talvez devido a seu falar sintético, suas frases tinham efeito duradouro. Você as ouvia e elas se lhes acometiam, por assim dizer. Você ficava inflamado por elas e as sofria. Como aquela que, burlando a revolta incrédula dos intérpretes presentes, afirmava categoricamente, em plena aula: uma composição, depois de escrita, não precisa mais sair da gaveta em que for colocada!

Ele era preciso e pontual em suas observações. Um dia, lendo um livro em francês com um dicionário do lado, ele me perguntou porque usava um dicionário e respondi que era para consultar as palavras que não sabia. Ele perguntou se eu sabia o significado de todas as palavras quando lia em português e falei que não. Nunca mais li algo em francês com um dicionário...!

Não apenas no ensino – na graduação tanto quanto na pós – Jamary era direto e pontual. Membro fundador do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, que nasceu “Mestrado em Música” em 1990, sua participação no Colegiado do Curso ocorreu como decorrência inevitável de seu percurso na EMUS-UFBA. Conduzido pelo seu colega mais velho e amigo, o Prof. Dr. Manuel Veiga, que o estimulou a realizar sua pós-graduação no exterior, a ele sucedeu na coordenação do PPGMUS. Ali, equilibrava-o na balança intelectual. De fato, estavam acostumados a trabalhar em conjunto desde a década de 1960, quando, na Reforma Universitária, entre 1968-1971, coordenaram a elaboração do currículo dos Cursos de Graduação em Música da Escola que foi, nesta época, batizada como “de Música e Artes Cênicas”. Os dois sempre foram antíteses que se entendiam, em admiração mútua, a despeito dos quilômetros de distância entre proximidade e quase silêncio, e das intempéries deles decorrentes.

Enquanto coordenador do Colegiado, sua atuação foi, como se diz hoje, transparente, secundado pela fiel escudeira, Sra. Anorita Guimarães, a secretária das primeiras gestões do Programa. Nele, com sua capacidade de agregar, envolveu seus orientandos na criação do ICTUS em 1999, um dos periódicos acadêmicos pioneiros na área.

Jamary era figura marcante nos Seminários do PPGMUS-UFBA, que naquele período aconteciam em fluxo contínuo ao longo do ano e requeriam presença obrigatória para docentes e discentes. Era ele levantar a mão para algum comentário, e já se esperava alguma surpresa, tensão dominante que, breve, se resolvia em riso geral ou réplica acalorada.

Soube deixar discípulos compositores que o admiram intensamente, a despeito do escorrer dos anos, não importa desde quando deixaram de ser seus alunos. Com os estudantes de outras áreas da música, a seu turno, soube partilhar generosamente os conhecimentos de teoria, análise e tecnologia musical.

Na pesquisa, além da formação de vários pesquisadores e doutores, podemos destacar que recebeu, em 1991, a maior distinção da UFBA, o Prêmio de “Pesquisador do Ano”; atuou no *Research Committee* da International Society for Music Education – ISME, e mereceu o carimbo de imortal da Academia Brasileira de Música.

Como gestor acadêmico, além da atuação já mencionada no PPGMUS, foi Vice-Coordenador de Ensino dos então Seminários de Música da UFBA (1967-1969, enquanto o Prof. Veiga era o coordenador); Coordenador do Curso de Especialização em Música “Teoria Musical”, que deu início à Pós-Graduação *Lato Sensu* em Música na UFBA em 1980; Assessor de Pesquisa e Pós-graduação na Reitoria. Fora da UFBA, atuou ainda como Representante da Área de Artes no CNPq e Presidente da ANPPOM.

Junto a sua alma gêmea, a Dra. Alda Oliveira, construíram uma família admirável e uma geração de discípulos competentes e dedicados, aos quais transmitiram não apenas o cardápio acadêmico de cada uma de suas distintas áreas de atuação, mas, sem muito falar e apontando os caminhos, as habilidades emocionais e administrativas capazes de lhes conferir as serenidade e lucidez necessárias para os percursos do ensino e da pesquisa na Universidade.

Chegando hoje ao primeiro andar da EMUS-UFBA, cujo vão foi abolido para dar mais espaço à biblioteca, retorna, à lembrança de quem o conheceu, o professor da pasta preta. Dela, ele sempre soube tirar, como de um tesouro, “coisas novas e velhas”: uma partitura de Henry Cowell, para deleite de alguma pianista iniciante querendo conversar com os ventos; um rabisco de série dodecafônica a ser apresentado à turma de LEM do próximo horário (e transformado em seguida em algum exercício); ou uma recém composta *Piano piece...* Eram sempre inesperadas, as surpresas. E imperecíveis. Em suas formas diversas, plenas de energia, essas lembranças nos fazem esquecer que ele se foi, pois continua conosco, ressoando em nossos corações. Por isso, é tempo de calar e apenas dizer:

Axé, Jamary! Godspeed!

Ao Prof. Jamary Oliveira, a gratidão e o reconhecimento da Escola de Música da UFBA

José Maurício Brandão

Universidade Federal da Bahia | Orcid: 0000-0003-2775-1587
Diretor da Escola de Música da UFBA

Neste ano de 2020, um ano atípico envolvendo uma pandemia e seus desdobramentos, que nos obrigou aos exercícios da paciência, da serenidade e da reinvenção, deixamos de contar com a companhia do querido Prof. Jamary Oliveira. Não digo que o perdemos, porque seu legado pessoal e institucional como professor, compositor, pesquisador e orientador manter-se-ão impregnados nas paredes da Escola de Música e mundo afora, dentro de cada um dos tantos colegas que tiveram a felicidade e a honra de aprender com ele. Nestas poucas linhas - em nome da Escola de Música da UFBA - ratifico nosso pleito de gratidão por toda a dedicação e tantas contribuições que Jamary Oliveira devotou à nossa Escola.

Jamary nasceu em Saúde (município situado na região Centro-Norte do estado da Bahia, a 353 Km da capital) a 21 de março de 1944. Em Salvador, Jamary ingressou nos Seminários de Música da Universidade da Bahia (atual Escola de Música da UFBA), graduando-se em Composição em 1969 na classe do Prof. Ernst Widmer. Seus estudos musicais incluíram a flauta, a viola, a tuba, a teoria da música e a composição. Na UFBA, em 1966 atuou na fundação do Grupo de Compositores da Bahia, e teve contato, através de cursos de extensão, com nomes como Edgar Willems, Edino Krieger, Ingmar Gruemauer e Peter Maxwell Davies. Integrou ainda o Conjunto Experimental de Percussão, e teve participação muito ativa nos Festivais de Música Nova e nos Seminários Internacionais de Música da UFBA.

Nos anos 70 do século passado, iniciou atividades de pesquisa que resultaram em diversos *softwares* para uso em música. No campo da pesquisa, atividade que desenvolveu continuamente desde então, foi pesquisador sênior do CNPq. Em 1979 concluiu Mestrado em Composição na *Brandeis University* (Massachusetts, USA), e em 1986 o Doutorado em Composição pela *University of Texas at Austin* (Texas, USA).

Na Escola de Música da UFBA atuou como docente de 1966 até sua aposentadoria em 1994, mantendo-se posteriormente em atividade como docente colaborador do Programa de Pós Graduação em Música da UFBA (PPGMUS-UFBA), do qual também foi membro fundador. Foi Chefe do Departamento de Composição, Literatura e Estruturação Musical, Coordenador do Colegiado do Curso de Composição e Regência, Presidente da Câmara de Graduação e Assessor do Reitor da UFBA para assuntos de Pesquisa e Pós-Graduação.

Foi membro fundador da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, e em 1994 foi eleito membro da Academia Brasileira de Música. No início dos anos 90 do século passado, foi peça fundamental na estruturação da pós-graduação em Música no Brasil. Neste campo, atuou como presidente da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), da qual também foi membro fundador, e representante da área de Música no CNPq. Também foi membro da Academia de Ciências da Bahia, integrando o seu corpo representativo das Artes, desde sua fundação em 2010.

Autocrítico e inventivo, o compositor Jamary Oliveira sempre evitou aderir a “credos” composicionais fechados e dogmáticos¹. O experimental como motivador e um forte interesse pelo contraponto sempre permearam suas obras. Em um frase podemos mergulhar no pensamento de Jamary: “A complexidade demonstra o conhecimento técnico, a simplicidade o domínio deste conhecimento.”² Suas obras, que envolvem música eletroacústica, música vocal, orquestral e de câmara e muitas obras para piano, primam pela concisão, equilíbrio e refinamento de elaboração. Como ele mesmo definia, uma obra “bem desenhada”.³

Como professor e orientador, Jamary foi responsável pela formação de várias gerações de alunos que passaram pela Escola de Música da UFBA. Por um lado, um professor exigente, de meticulosa organização e austera disciplina, e, por outro lado, um orientador motivador, instigador e de cuidadoso suporte a cada um dos seus alunos, identificando sempre as demandas, velocidades e necessidades de cada um. Sempre atento à profundidade e à natureza dos pequenos detalhes, fazia de suas aulas uma imensa fonte de referências e direcionamentos, bem como entendia magistralmente o que cada aluno precisava. Para ele mesmo, porém, apenas “um aprendiz”.⁴

O compositor e o professor se fundiram no pesquisador Jamary Oliveira. Muitas foram suas contribuições neste campo, quer seja nos programas que desenvolveu na área da Informática em Música, bem como na procura por respostas a questões analíticas em música. Publicou inúmeros artigos, nos quais sua lucidez de pensamento e apurado rigor científico estão perpetuados em valiosas fontes formativas.

Pessoalmente tive a honra e o privilégio de estudar com Jamary na graduação, no Mestrado e no Doutorado realizados na UFBA. Guardo carinhosamente as memórias de suas aulas. A diligência, a concisão, a lucidez na orientação são marcas que impactaram fortemente minha formação, e que hoje se desdobram na minha atividade como músico, como pesquisador e especialmente como professor. Em novembro de 2014, a Academia Brasileira de Música e a UFBA realizaram um evento/concerto em homenagem a Jamary pelos seus 70 anos, que tive a alegria de participar como performer e ajudando na organização.

1 Behague, Gerard. “Oliveira, Jamary” in *Grove Music Online*. Acessado em 17 de julho de 2020.

2 Oliveira, Jamary. Simplicidade: *Três exemplos complexos ou Complexidade: Três exemplos simples*. VII Encontro Anual da ANPPOM. São Paulo, 1994. In <http://www.manuka.com.br>. Acessado em 17 de julho de 2020.

3 Informação obtida a partir de entrevista realizada por Hugo Leonardo Ribeiro (Salvador, Junho de 1999).

4 Ibid.

Nestes últimos tempos, tive em Jamary um amigo conselheiro. Em muitas oportunidades, numa conversa ao telefone, num breve encontro em eventos acadêmicos, ou num café em sua casa, sempre encontrei um interlocutor cuidadoso, uma fonte de boas reflexões, e invariavelmente um pensador que me instigou a considerar aspectos mais recônditos de cada matéria. Tudo isso, sempre, de forma leve e motivadora. Te sou muito grato Jamary!

Neste momento, enquanto Diretor da Escola de Música da UFBA, quero registrar o nosso reconhecimento e gratidão em nome desta escola e da Universidade Federal da Bahia por toda a tua dedicação, disponibilidade e zelo. Agradeço pelas tantas inovações, pela incansável luta pela formação de qualidade na área da música, pela influência positiva em tantos estudantes e colegas. Agradeço pelo sorriso sóbrio, pela sempre pronta palavra de desafio, incentivo e direcionamento. A Escola de Música da UFBA te é muito grata Prof. Jamary Oliveira!

Enfim, nestas poucas linhas que reuni sobre o querido Jamary, deixo que ele resuma, fazendo minhas as suas palavras:

O tempo se encarrega de modificar os fatos e as lembranças sobre os fatos. Não me excludo deste efeito do tempo, mesmo quando tenho certeza de minhas lembranças.⁵

Jamary, descanse em paz e tenha nossa eterna gratidão!

5 Oliveira, Jamary. “O Grupo de Compositores da Bahia e sua Declaração de Princípios” in *Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA, III - Oliveira, Cerqueira, Herrera, Biriotti e Vaz: a “Declaração de Princípios dos Compositores da Bahia” em depoimentos*. Ilza Nogueira, Org. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2007.

ARTIGOS

A dimensão regional na formação da vida cultural no Meio Norte

Alberto Pedrosa Dantas Filho
Universidade Federal do Maranhão | Orcid: 0000-0001-7315-4754

Resumo

Pesquisa sobre as bases econômicas, sociais e culturais comuns entre os atuais estados do Maranhão e do Piauí e as demandas infraestruturais envolvidas na formação de vida cidadina. É feita segmentação historiográfica em dois períodos respeitantes à fase luso-americana e à anexação do território piauiense ao Maranhão. Propõe-se como base epistemológica a segmentação histórica e qualitativa em quatro períodos. Estabelecimento de componentes históricas relativas à anexação do território do Piauí ao Maranhão, formação da economia agroexportadora do gado, processo de migração, formação das cidades ribeiras e o papel exercido pelos rios da sub-região Meio Norte na dinâmica de circularidades entre os municípios com reflexos na formação da vida musical. Conclui-se que o processo histórico do Meio Norte repercute na atualidade musical dos dois estados.

Palavras-chave: Meio Norte; territorialização; subsistência; agroexportação; vida cultural; atividade musical.

Regional dimension in the formation of cultural life in Brazilian middle-north

Abstract

Research on the economic, social and cultural basis common to the current states of Maranhão and Piauí and the infrastructure demands involved in the formation of city life. Historiographic segmentation is carried out in two periods concerning the Luso-American phase and the annexation of Piauí's territory to Maranhão. The historical and qualitative segmentation in four periods is proposed as an epistemological basis. Establishment of historical components related to the annexation of the territory of Piauí to Maranhão, formation of the agro-export economy of cattle, migration process, formation of riverside cities and the role played by rivers in the *Meio Norte* (middle-north) sub-region in the dynamics of circularities between the municipalities with reflexes in the formation of musical life. It is concluded that the historical process of the *Meio Norte* has repercussions on the musical current of the two states.

Keywords: Meio Norte; territorialization; subsistence; agro-export; cultural life; musical activity.

La dimensión regional en la formación de la vida cultural en el Medio Norte

Resumen

Investigación sobre las bases económicas, sociales y culturales comunes entre los estados de Maranhão y Piauí y las demandas de infraestructura involucradas en la formación de la vida de la ciudad. La segmentación historiográfica se lleva a cabo en dos períodos relacionados con la fase luso-americana y la anexión del territorio de Piauí a Maranhão. La segmentación histórica y cualitativa en cuatro períodos se propone como base epistemológica. Establecimiento de componentes históricos relacionados con la anexión del territorio de Piauí a Maranhão, la formación de la economía agroexportadora de ganado, el proceso de migración, la formación de ciudades ribereñas y el papel que juegan los ríos en la subregión del Medio Norte en la dinámica de circularidades entre los municipios con reflejos en la formación de la vida musical. Se concluye que el proceso histórico del Medio Norte tiene repercusiones en la actualidad musical de los dos estados.

Palabras clave: Medio Norte; territorialización subsistencia; agroexportación; vida cultural; actividad musical.

Recebido: 2020-07-02 | Aprovado: 2020-07-20

I ntrodução

Com o objetivo de contribuir com os estudos musicológicos e históricos para o diálogo construtivo na compreensão de nossa música e o seu papel na formação da vida cultural brasileira, a partir da perspectiva regional, este trabalho pode ser considerado o resultado de antigas e novas preocupações advindas de um diálogo constante entre as universidades federais do Maranhão e do Piauí e, de maneira mais especial, pelo compartilhamento de preocupações e estudos do Grupo de Pesquisa em Musicologia da UFMA e do Núcleo de Musicologia da UFPI – NEMUS, aqui, consubstanciado nos resultados do trabalho desenvolvido no estágio pós-doutoral vinculado à linha de pesquisa em História, Cultura e Arte do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí. Acreditamos que este trabalho possa representar o início de uma importante cooperação entre campos de interesse científico que, apesar de partirem de perspectivas diferentes, encontram-se na finalidade da compreensão de nosso passado.

Por mais de vinte anos, São Luís e Teresina vêm compartilhando importante trabalho de prospecção, transcrições e análises do universo de documentos musicografados constantes na Coleção João Mohana do Arquivo Público do Estado do Maranhão, com duas teses doutorais defendidas há mais de uma década, e outras tantas mais recentes, com um corpus teórico-crítico razoável que remonta aos anos noventa. Essa primeira fase de pesquisas foi marcada por alguns condicionamentos de abordagem que hoje, à luz das novas frentes, com colaborações de várias outras disciplinas, constitui um quadro que nos desafia a buscar novas interpretações daquilo que compõe tanto o manancial da Coleção Mohana, como da disponibilidade, características das fontes, sua variedade, especificidades que nos levaram buscar e mesmo contribuir para a formação de uma rede de diálogos interdisciplinares e transdisciplinares sobre o assunto.

As aproximações sistemáticas entre os campos que atuam dentro das chamadas musicologias revelam, sobretudo, a necessidade de se buscar as ferramentas fundamentais para o concurso de uma renovação metodológica, assim, pensar em uma musicologia histórica que se afaste da narrativa empirista é, sem dúvida, buscar os fundamentos de uma discussão que já vem bem definida nos círculos historiográficos, geográficos, sociológicos, antropológicos etc.

Como proposta inicial achamos possível estabelecer um lugar comum entre as Ciências Musicais e as Ciências Históricas através daqueles instrumentos que estão na base da *práxis* científica destes dois campos. Podemos citar, para demonstrar essa verdadeira angústia que permaneceu praticamente todo o século XX, duas premissas fundamentais, uma partindo da história como ciência fundadora e outra da musicologia histórica (assim definida desde os seus primeiros dias), seus limites e relações: uma taxonomia das fontes, seu correspondente método especulativo e as balizas propositivas e interpretativas do tempo e sua compreensão.

A sub-região Meio Norte, como objeto da pesquisa, apresenta-se como lugar de vestígios que, ao nível teórico, a dinâmica histórica entre o Maranhão e o Piauí aqui tomada como contribuição para uma exegese que se fundamenta na busca da compreensão de espaços comuns pelos testemunhos do compartilhamento de interações socioculturais, revelando um itinerário, reflexo abstrato dos movimentos das populações que se estabeleceram nos dois estados, em constante intercâmbio entre os rios Itapecuru, Munim e Parnaíba. Estes

condicionantes que, ao ditar o trajeto da cultura do gado ao sul, testemunhavam outros fenômenos baseados no processo de colonização ao norte, na consolidação de uma interessante rede que tinha como polo de maior abrangência as cidades de São Luís, Parnaíba, Oeiras e Teresina. O Piauí, de “terra de passagem”, pelas “beiras” passa, aos poucos, a ter um papel substantivo no desenvolvimento sub-regional que espelha uma vida cultural atrelada ao seu passado ontogenicamente ligado ao Maranhão. A nova frente de exploração da terra e suas peculiaridades trouxeram novas formas de consolidação da vida cultural para a sociedade, levando a termo novas demandas condicionadas, sobretudo, pela distância entre os polos deste imenso território.

São claras as visões diferenciadas entre a especulação histórica da música e a especulação musicológica, ainda mais quando tratamos da questão temporal e a sua relação com a diversidade de objetos estudados. Em Bauman encontramos um caminho para a compreensão do papel do tempo nas relações contemporâneas entre os poderes globais e as identidades locais. Vemos aqui o que talvez possa expressar a relação hegemônica entre as grandes narrativas globais, baseadas em uma base temporal de grande dimensão e as respostas mais ou menos “sólidas” de uma tradição local que, para se manter em pé, erige determinações estáveis expressas nos mais mezinhos atos cotidianos ou nos fundamentos das tradições locais. Chamamos atenção para o fato de tais assertivas dirigirem o olhar do historiador para aquelas relações já sugeridas pela *Nouvelle Histoire*, para uma hermenêutica da prática que envolve o trato cronológico e sua instabilidade. Tal posicionamento do filósofo polonês, aqui por motivos bem específicos, coloca-nos o entendimento da busca de uma abordagem histórica local ou regional tendo como princípio as bases para a compreensão do jogo de forças que atuam na dinâmica dos fatos históricos, a partir do reconhecimento do descompasso entre uma realidade local e uma dinâmica abstrata e global, ou, segundo Bauman, os nexos entre “a natureza historicamente mutável do tempo e do espaço e o padrão e a escala de organização social – e particularmente os efeitos da atual compressão tempo/espaço na estruturação das sociedades e comunidades planetárias e territoriais” (BAUMAN, 1999, p. 9).

Ao analisarmos o complexo processo de ocupação da sub-região Meio Norte que inclui todo o estado do Maranhão e a parte ocidental do estado do Piauí, vemos um movimento que, de forma sintética, expressa dinamicamente a construção do território, sua estabilização pela fixação das populações, o início da vida citadina marcadamente pelo surgimento das práticas culturais que conferiram significações à terra e a parte final do processo, caracterizado pelos fenômenos de circularidade cultural e a criação de uma rede de interações intermunicipais que, ao mesmo tempo, vão consolidando novas formas de trocas culturais.

No âmbito da musicologia histórica, a preocupação com a abordagem regional reveste-se de uma relevante questão em se desfazer a visão hegemônica de cariz germânico em uma história musical baseada no piano e no seccionamento temporal que privilegia o Barroco e o Classicismo-Romantismo. De fato, quando colocamos na mesa os estudos regionais, temos sempre uma impactante surpresa, isto porque as visões epistemológicas hegemônicas não conseguem descer ao tecido mais profundo da intriga histórica, pois as grandes sínteses não têm como função buscar uma compreensão detalhada, mas situar a discussão criando formas de referências funcionais que, se não complementadas com outras formas de estudos, não conseguem cumprir as suas metas.

Por tudo isso, propomos o aguçamento do foco por meio da compreensão de fenômenos que, a partida, não fazem parte do *métier* musicológico e, ao mesmo tempo, a inclusão de novos parâmetros investigatórios.

Em nossos trabalhos iniciais sobre a música e seu desenvolvimento, baseados sempre na primeira fase de colonização da região Norte através do protagonismo do Maranhão até meados do século XVIII, não nos foi permitido visualizar os fenômenos ocorridos após essa fase e que imprimiu modelos de fixação das populações à terra, culturas extensivas de pequenas dimensões e, sobretudo, a curiosa característica da construção de um lugar de passagem, o Piauí, em contrapartida ao protagonismo maranhense como lugar-sede, até a segunda metade do período monárquico. A formação recente da vida musical nos dois estados revela esta forte ligação ontológica, tanto em seus aspectos urbanos, quanto no contexto rural.

Entre a escrita e a recepção: situação historiográfica do Meio Norte

A sub-região Meio Norte tem sua localização, de maneira mais geral, no território que compõe a parte ocidental do estado do Piauí e todo o território do estado do Maranhão, é uma das quatro sub-regiões do nordeste brasileiro dentre zona da mata, agreste e sertão, está assentada na Bacia Sedimentar do rio Parnaíba, sendo uma faixa de transição entre a Amazônia e o sertão nordestino. Com uma área de 480 mil quilômetros quadrados, a sub-região abriga as capitais São Luís, fundada em 1612 e a moderna Teresina fundada em 1852, a despeito das recentes reinterpretações acerca da configuração sub-regional adotamos, no âmbito deste trabalho, a feição tradicional, dada a ênfase epistemológica que aqui detém-se na confluência de seus aspectos físicos, econômicos e socioculturais.

Sabemos que ainda há muito a ser estudado a respeito da dinâmica histórica e das diversas tramas que envolvem o desenvolvimento do Meio Norte, isto porque a historiografia tradicional sempre teve dificuldades para lidar com as especificidades dessa imensa região, onde, via de regra, a discussão se dá entre a matriz territorial do Brasil e as imensas e complexas questões que envolvem a conquista, a exploração, o desenvolvimento e, sobretudo, a formação da gente. Podemos acrescentar a estes fatores, a verdadeira encruzilhada que representa a posição geopolítica do Meio Norte, o que fez de si um esquadro para as experiências de colonização portuguesa e as decorrentes particularidades daí engendradas: ao norte, pela proximidade histórica, Portugal, ao leste toda região Norte; ao oeste, o Nordeste e ao sul, o Centro-Oeste. Neste primeiro caminho ou um itinerário de partida, jugamos ser pertinente aquela posição tomada por Ricouer quando propõe a extração de,

[...] certos problemas cruciais que dizem manifestamente mais respeito à recepção da história do que à sua escrita, para os trazer à luz. As questões em jogo dizem respeito à memória, já não como simples matriz da história, mas como reapropriação do passado histórico por uma memória que a história instruiu e muitas vezes feriu. (RICOUER, 2003, p. 1)

Como partimos da história, como recurso generativo e da vida musical, como testemunho, temos esta tarefa em sua dimensão mais ampla: um ato de política, de tomada de posição diante da emergente condição de se fazer uma história das mentalidades e também, uma história cultural como compromisso de uma abordagem mais alargada, procurando compreender as matrizes estruturais que descrevem as relações entre os agentes deste processo. Como início deste esforço vemos, como estímulo, a proposta de discussão centrada em seu viés historiográfico quando, a partida, estabelecemos como balizas hermenêuticas. Lembremos

Ronaldo Vainfas quando aborda o assunto, chamando a atenção para a necessidade de uma crítica das mutações sociais e, parafraseando Jacques Le Goff, vendo a importância instrumental da abordagem a este nível no contexto de uma análise dos sistemas históricos para uma explicação do seu funcionamento, exigindo do historiador o estabelecimento de relações ressignificantes entre a abordagem das fontes e suas diversas formas interpretativas (OLIVEIRA; CAMPOS, 2015, s/n). No caso em tela, temos em discussão, tentando compreender a vida cultural e seu desenvolvimento, os nexos que unem os estados do Maranhão e do Piauí, as relações culturais que as imbricam e também aquilo que as faz distintas.

O Meio Norte é um produto de uma construção diferenciada, tanto em relação ao Nordeste oriental, como às regiões Sul e Sudeste. Daquela, por estar direcionada ao Norte e a estas, por não fazer parte das dinâmicas condicionadas pela disputas do Atlântico Meridional que expressavam as relações de interdependências entre a América Portuguesa e as possessões afro-lusitanas, em detrimento da região Norte que tinha em sua parte intermédia, fronteira ao nordeste, o centro inicial do poder administrativo e político de uma imensa e inexplorada região cuja economia estava assentada no sistema sub-regional agroexportador tradicional. Podemos inferir, do que diz Luís Felipe de Alencastro (2000, p. 9), quando aborda o surgimento do Estado do Brasil como algo de fora para dentro, ou seja, a partir das políticas que visavam a hegemonia na costa ocidental africana e de todo o Atlântico Sul, a região Norte foi sendo construída como uma reserva garantidora da ocupação fora do eixo político, conturbado e imensamente disputado pelos protagonistas europeus, a despeito das invasões francesa e holandesa no Maranhão no século XVII e das disputas por fronteiras nos séculos seguintes, refletidas nas estratégias lusitanas de divisão do território colonial com a fundação da Vice-Província do Maranhão em 1621. A respeito desta situação Celso Furtado assevera:

No Norte estavam os dois centros autônomos do Maranhão e do Pará. Este último vivia exclusivamente da economia extrativa florestal organizada pelos jesuítas com base na exploração da mão-de-obra indígena. [...] O Maranhão, se bem constituísse um sistema autônomo, articulava-se com a região açucareira através da periferia pecuária. [...] Os três principais centros econômicos – a faixa açucareira, a região mineira e o Maranhão – se interligavam, se se bem que de maneira fluida e imprecisa, através do extenso *hinterland* pecuário. (FURTADO, 2007, p. 138)

Importante lembrar que, quando o Príncipe Regente D. João anexa a capitania do Piauí ao Maranhão, antes pertencida à Bahia, as relações identitárias regionais entre o Maranhão e Piauí, apresentavam em sua especificidade, dinâmicas internas que diziam respeito à natureza de sua biodiversidade e as relações econômicas e sociais que apontavam para uma unicidade geopolítica, o que faz-nos pensar a possibilidade de esta ação ter sido tomada levando em conta essas especificidades. Após a Independência o manutenção de vínculos com a antiga Metrópole, tanto o Maranhão, como o Piauí não explica, *per se*, essa configuração comum entre as antigas províncias, mas faz-nos pensar que havia, por parte de Portugal, a visão clara do aspecto limítrofe deste território e que a pecuária fortalecia o projeto de constituir ali uma forte base de colonização que poderia consolidar o domínio português, mesmo depois de um eventual movimento independentista das províncias mais ao sul. A criação da Companhia Geral do Comércio do Grão-Pará e Maranhão criada em 1755 é a expressão da visão mercantilista do governo de José I com o olhar atento às transformações do mercado mundial pelos acontecimentos na América do Norte e o advento das têxteis inglesas:

Os dirigentes da Companhia perceberam desde o início que o algodão era o produto tropical cuja procura estava crescendo com mais intensidade, e que o arroz produzido nas colônias inglesas e principalmente consumido no sul da Europa não sofria restrição de nenhum pacto colonial. Os recursos da economia foram assim concentrados na produção desses dois artigos. (FURTADO, 2007, p. 139-140)

Durante todo o período monárquico, aprofundaram-se as relações mútuas e de dependências entre os dois territórios tendo como principal exemplo deste fenômeno a Guerra da Balaiada. As causas mais importantes e o papel político exercido pelo Maranhão e pelo Piauí exacerbam o caráter regional do movimento, como diz Alencastro, “através dele se dá o mapeamento das alianças que permitem a instauração vertical da ordem social dominando a nação” (ALENCASTRO, 1995). Dessa forma, vemos então configurada, a nível nacional, a força subjacente às imbricações de ordem política e institucional levadas pelas duas províncias.

Buscando a compreensão de um espaço comum

Como em La Blache, a construção de uma geografia de face humana que pudesse divulgar o interior da nação, constituindo o povo e unificando a terra, dando forma ao que viria a ser a geografia regional, chamando para o centro das discussões, os espaços e os lugares, de acordo com o emergente nacionalismo na Europa, a tríade conceitual de Braudel baseava-se nas possibilidades trazidas pela visão geo-histórica que levava em conta cortes temporais estruturados sincronicamente e que possibilitavam olhares específicos e articulantes entre segmentações diacrônicas levando-nos a compreender o regional ou o local como modalidades temporais e geográficas que trazem para dentro da exegese histórica o jogo de articulações funcionais entre o nacional e o regional.

A busca pelos elementos que possam traduzir nexos funcionais caracterizadores da sub-região, ou mais especificamente, ao que une a parte ocidental do Piauí ao Maranhão estão refletidos na definição de trabalho investigatório que, para Braudel, inclui o “conceito de tempo, a permanência, a simultaneidade” (REIS, 1996, p. 246). Isso nos leva, neste caso, a esboçar uma trajetória de historicidades e relações geográficas traçando um espaço investigativo que possa identificar tipos de individualidades, especialidades fundadas em uma história comum, as convergências de ordem cultural, social e artística estabelecidos pelos condicionantes econômicos que produziram dois modelos: 1- os aspectos urbanos na porção meio-amazônica tendo como sede São Luís, e 2 - a antiga capital Oeiras e a atual, Teresina.

Interessante abordagem de cunho marxista propõe um olhar às infraestruturas que engendraram a região: os fluxos migratórios e os seus impactos no desenvolvimento de uma economia específica e definidora de interdependências (SANTOS et al., 2017). A busca por parâmetros infraestruturais baseia-se na percepção crítica apoiada no caráter quantitativo (o desenvolvimento percebido) e qualitativo (o desenvolvimento percebido com ênfase nos aspectos processuais) e as imbricações quanto as duas vertentes conceituais, na medida em que os índices de desenvolvimento são instáveis, baseados nas relações de causa entre as demandas objetivas (a economia, porquanto o crescimento econômico, como variante empírica). Em termos gerais, “a linha conceitual que priorizaria aspectos culturais ou naturais e distribuição de renda [...] ou o crescimento econômico” (SANTOS et al., 2017, p. 70) explicaria o “regional” empiricamente, contudo, observa-se que o âmago do fenômeno

é composto de elementos e características que desafiam o observador requerendo olhares transdisciplinares e linhas epistemológicas variadas, tais como os fluxos migratórios e seus reflexos na região. Ainda, segundo estes autores, um meio objetivo e crítico para uma possível configuração sub-regional seria, nomeadamente, configurar os elementos objetivos a partir,

[...] do processo migratório da formação histórica do Meio Norte brasileiro [...] reconstruindo [...] formas pelas quais se constituíram as estruturas e superestruturas de produção capitalista naquele espaço durante os séculos XIX e XX e sua posição na região nordeste. (SANTOS et al., 2017, p. 72)

O conceito de migração, em sua acepção marxista, que remonta também a Durkheim e a Weber, diz que a “migração era analisada como consequência do desenvolvimento do capitalismo, que, por sua vez, dá-se através da industrialização, urbanização e mobilidade populacional” (SASSAKI; ASSIS, 2000, p. 2). Para Singer, a migração é um fenômeno que está alicerçado pela dimensão de classe social que responderia aos processos social, econômico e político e compreendê-la é entender os processos de mudança na dinâmica do desenvolvimento capitalista (apud SANTOS et al., 2017, p. 74), no estudo em tela, procuraremos à luz destes autores, entender os processos de circulação de indivíduos na rede das relações sociais, pois ainda baseado nos estudos referidos acima, a migração pode ser definida como “a mudança de um lugar (território, município, região, estado, país) para outro, com o intuito de estabelecer residência, independente do tempo de permanência no local de destino” (SANTOS et al., 2017, p. 74).

No caso da sub-região Meio Norte, sabemos que sua história baseia-se na ocupação territorial pela agricultura e pecuária, assentada no latifúndio caracterizando a ocupação da terra por formações específicas de duas classes sociais, grandes proprietários e os trabalhadores vinculados a esse processo, propiciando o surgimento de uma superestrutura (esferas jurídica, religiosa, política e cultural), fator preponderante para a consolidação política das duas capitais, São Luís em 1612 e, mais tardiamente, Teresina em 1852. Dessa forma, é preciso entender os fenômenos concorrentes para a formação da sub-região associando os elementos que atuaram e atuam, ainda hoje, de forma funcional para que possamos ter uma compreensão dentro deste quadro, sua expressão e suas especificidades como forma social, as relações de produção que engendraram, à época, uma sociedade dual de classe.

Ao associarmos esses elementos estruturais às dimensões da vida em sociedade (a vida cultural e política) e os condicionantes advindos da estrutura econômica, vemos que há, de fato, uma simetria de relações entre os dois estados e nexos ontológicos que emprestam significâncias reveladoras de congruências e incongruências e, mesmos estas últimas revelam uma proximidade de relações identitárias (SANTOS et al., 2017, p. 74). Por esta via é possível estabelecer uma base consistente de partida, pois, a circulação de indivíduos, seus fluxos e a maneira pela qual estes indivíduos vivem e inter-relacionam-se em suas modalidades culturais se converte em um ponto de partida para o entendimento dos inícios e de como se estruturou a vida cultural e, por extensão, a vida musical.

Para Mairton da Silva, as frequentes mudanças administrativas e de governança da Coroa portuguesa, em relação à região, foram fatores de profundas alterações na vida dos habitantes do Meio Norte correspondente ao que, na virada do século XVIII para o XIX, chamou-se Estado do Grão Pará e Rio Negro e Estado do Maranhão e Piauí. No resumo de sua tese o autor vê que,

Tais mudanças alterariam sobremaneira a vida dos poucos indivíduos desse imenso território e redefiniriam, assim, suas hierarquias e costumes, expan-

dindo os conflitos/negociações à medida que africanos e os mais diversos mestiços, livres e escravizados, e luso-brasileiros – bandeirantes, viajantes, missionários, administradores e comissariados enviados pela Coroa – adentravam aqueles sertões e mantinham contatos, amistosos ou não, com os índios locais. (SILVA, 2016, s/n)

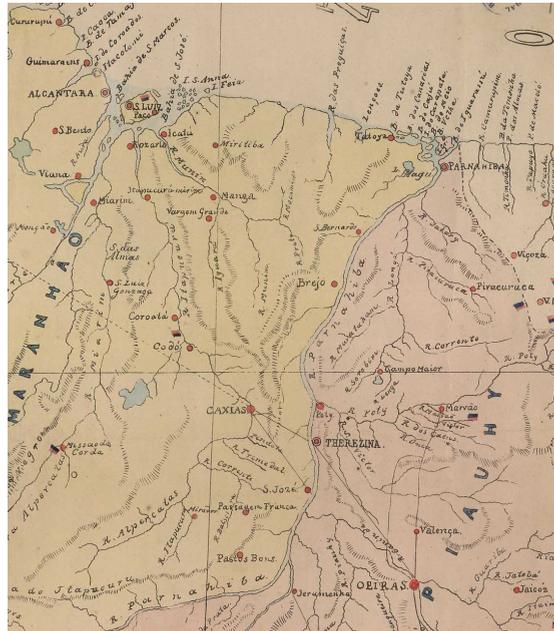
Na conclusão de sua tese doutoral Mairton Silva traça um pequeno, mas importantíssimo itinerário da interiorização do Meio Norte que corresponde aos atuais estados do Maranhão e do Piauí:

[...] a partir do fim do século XVII e inícios do século XVIII, o cenário muda: viagens são empreendidas com frequências pelo rio Amazonas e o rio Trombetas torna-se ponto de contato com a Guiana Holandesa. A busca pelo ouro já havia esgotado todas as regiões possíveis de exploração (Minas Gerais, Goiás, Cuiabá, e Mato Grosso) e as instituições portuguesas fixar-se-iam nos sertões do Piauí com a fundação da cidade de Oeiras. Da faixa litorânea do Grão-Pará, passando pelo Estado do Maranhão e Piauí até a capitania do Ceará, o circuito comercial de exploração das terras do Atlântico Equatorial cada vez mais se inseria à dinâmica mercantilista do Antigo regime. (SILVA, 2016, p. 250)

Silva chega a ver nesse projeto colonial português, como denomina, a completa introdução ao mundo português do Atlântico Equatorial “a melhor representação desse projeto colonial português voltado para o Norte das conquistas, portanto, do Piauí em direção ao Maranhão, Pará, e Rio Negro” (SILVA, 2016, p. 250). Vemos aqui a possibilidade de um caminho que, geograficamente, descreve a construção de uma rede de ações políticas, da ocupação da terra e das conexões que, através dos imperativos econômicos, gerou uma sociedade de feições muito particulares, sobretudo, acrescida do caráter que a miscigenação imprimiu ao norte do Brasil. Seguindo o caminho traçado pelo mesmo autor, podemos observar que em meados do século XIX as cidades do lado maranhense, Caxias, Codó, Viana, Rosário, São Bento, Alcântara e São Luís e, do lado piauiense, Oeiras, Teresina, Paranaíba, Valença, Marvão, Campo Maior, Poty podem ser consideradas, no âmbito de um adensamento populacional, roteiro econômico e de circulação destas populações entre as duas províncias. (Figura 1)

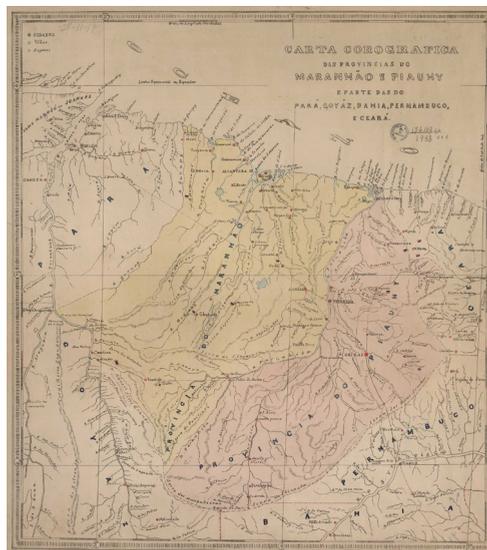
Percebe-se, claramente, que o rio Parnaíba corta exatamente ao meio as duas porções de terra correspondentes aos territórios provinciais. Como apontam vários estudiosos, o Parnaíba tornou-se um catalizador para uma nova frente, em resposta à decadência da posição da antiga capitania do Maranhão em relação às posições da região Norte. Observe-se que na cronologia das datas, em relação ao Piauí, temos dois períodos que coincidem com a formulação geral da política do Brasil Imperial. Vejamos, Oeiras, capital do Piauí em 1759 e, posteriormente, elevada à município em 1761, este lapso temporal corresponde à fase de implementações de políticas do Marquês de Pombal sediadas em Belém, quando da presidência da capitania pelo seu irmão, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, fechando o interstício, a fundação de Teresina e sua elevação à capital em 1851, correspondendo ao Segundo Império. Pelos estudos que empreendemos de 1992 a 2006, observamos que o fomento à vida cultural nas duas províncias se fortalece exatamente neste período, surgimento da imprensa, aparecimento de teatros etc. Começamos por determinar o lugar central em que se concentram os estudos sobre a configuração de unidades de vivência a partir do século XIX, as primeiras cidades que estruturaram a formação dos estados do Maranhão e do Piauí. (Figura 2)

Figura 1. Recorte da Carta corografica das provincias do Maranhão e Piauí e parte das do Pará, Goyás, Bahia, Pernambuco e Ceará, onde percebe-se uma triangulação entre as cidades de São Luís, Alcântara, Teresina, Oeiras e Parnaíba, dentre outras cidades.



Fonte: BDLB. Disponível em: <<https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/31595>>. Acesso em: 30/08/2019

Figura 2. Carta corografica das provincias do Maranhão e Piauí e parte das do Pará, Goyás, Bahia, Pernambuco e Ceará, 1855, 56 x 50cm em f.; 51,5 x 46,5



Fonte: BDLB. Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/31595> Acesso em: 30/08/2019

Observamos neste mapa, de 1855, que a representação das duas províncias corresponde a integridade do território maranhense e da parte ocidental do Piauí, ainda sem os correspondentes territórios que à época pertenciam à Bahia e à Pernambuco. Uma simples visualização deste mapa nos remete ao nexos histórico que aglutinava estes dois territórios. Percebemos ainda que a parte sul das duas províncias, mais precisamente o Piauí, representa a “passagem” daqueles que transitavam oriundos dos territórios baianos e pernambucanos. A plástica geopolítica impressa à região expressava o interessante fenômeno de estreitamento em direção ao território do Maranhão, com parte dos territórios acima referidos, colando-se às cidades limítrofes onde sua economia e a dinâmica populacional estava intrinsecamente ligada.

Um dos fatores preponderantes e motivadores deste fenômeno começa a se dar ainda no século XVIII quando a inversão de papéis dos dois grupos oligárquicos hegemônicos, as elites urbanas e as elites rurais, a força inicial da elite agroexportadora que representava a hegemonia econômica do interior e que foi amainando-se na medida em que, ao assumir cargos de administração das cidades interioranas, foram abdicando do controle político e hegemônico da capital e, com isso, foi suplantado pelo capital mercantil representado pelos comerciantes do norte maranhense pela preponderância política que tinha.

Concomitante às medidas de incentivo à produção agrícola para exportação, as autoridades metropolitanas estimularam os proprietários assumir os cargos disponíveis na governança das vilas e cidades, deixando o trato das unidades produtivas rurais em mãos de administradores e feitores. Desta forma, a Coroa coibia a formação dos potentados locais, prevenindo-se contra a autonomia verificada entre os senhores da agroindústria açucareira. (MOTA, 2012, p. 227)

A fase de prosperidade econômica do período colonial finda com o processo da Independência que consideramos chamar de primeiro ciclo econômico da região. Para Antônia Mota, os investimentos em bens rentistas, os gastos com manutenção de moradias decretaram a ruína desta elite local, na medida em que o endividamento com os comerciantes e as execuções promovidas por estes, provocaram a desestruturação das riquezas construídas com a agroexportação, conclui a autora, em relação à mudança de modelo quando da adesão à Independência (MOTA, 2012, p. 227).

Este fato, de suma importância, estabelece as bases da dinâmica econômica e condicionante do modo de implantação de um modelo de vida cidadina (urbana e rural), com a centralização política e econômica das elites urbanas e a decadência da vida rural, gerada, em sua base, pelo centralismo monárquico, a vida cultural interiorana foi ditada pelo esforço de reprodução daquilo que se fazia na capital que, por sua vez, tentava reproduzir a vida cultural da Capital da Corte, o Rio de Janeiro. Esta situação nem sempre aconteceu desta forma, podemos considerar que, pela aproximação de São Luís com Lisboa e o papel exercido sobre Teresina, este comportamento marcou sua inserção ao Brasil. Após a Independência, reintegra-se à repartição do Estado do Brasil de forma efetiva, acontecendo um rápido ajustamento em que desaparecem alguns fatores de diferenciação em relação às restantes regiões do Império, tais como, o novo olhar agora direcionado à Corte brasileira.

Ao final desse período, nos inícios do século XIX, o modelo corresponderia a uma nova fase de interações socioeconômicas. Os reflexos para a vida cultural foram imensos e radicais, uma nova concepção de arte surgiu, correspondendo às novas demandas do Império, deslocando-se da esfera religiosa ou católica para o espaço de fruição burguês modificando, sobremaneira, as formas estéticas através de uma nova rede de situações. Chega-se ao modelo de arte assentada nos teatros, locais de concerto (e aqui não utilizamos o termo “sala

de concerto”, por acreditarmos que, quando o teatro não cumpria este papel, a modulação existente se orientava pela ocupação das igrejas, casas abastadas e, mais tarde, as sociedades artísticas), não havendo, como em centros mais estáveis e ricos, uma designação específica para os espaços burgueses de arte, principalmente, a música.

Ao concluirmos este capítulo percebemos que:

1. Os condicionantes históricos de cunho administrativo engendraram formas específicas e pouco usuais no trato com a terra e seu povo, no caso específico do Maranhão e Piauí, a separação ou a distância entre as duas unidades geopolíticas, apesar de terem fronteiras comuns, só deixaram de existir a partir de uma mudança brusca de interesses regionais aproximando-as, passando a exigir um olhar quase comum da Metrópole;
2. É possível destacar, a partir das trocas comerciais e agroindustriais operadas entre os dois estados e promovidas, sobretudo, pelo rio Paranaíba, um jogo de interdependências formando um triângulo entre as cidades de São Luís e Alcântara, Paranaíba e Oeiras e Teresina, promovendo um adensamento populacional e econômico-social;
3. Foi possível inferir, a partir dos estudos de Antônia Mota, que através da dinâmica oligárquica, já nos finais do século XVIII e inícios do século XIX, operou-se o enfraquecimento das famílias interioranas agroexportadoras em relação as dos centros urbanos comerciantes e rentistas, tanto no Maranhão, como no Piauí, resultando em uma vida voltada às capitais. Neste contexto, a fundação de Teresina representa importante quebra deste modelo, por ser capital e estar no interior da província, promovendo uma ruptura com o sistema de pendências e dependências com a velha capital maranhense;
4. O que se depreende desta análise é a constituição de uma base epistemológica para uma justificação historiográfica do aparecimento de condições para o surgimento de vida cultural laica, cidadina, bem diferente das induções provocadas pela presença da Igreja no contexto do esforço colonial.

Tempo Territorializante: A perspectiva da ocupação pelos ciclos migratórios

Partindo do conceito que tem origem nas escolas antropológicas e biológicas, territorialização refere-se às formas de organização e reorganização social, modos distintos de percepção, ordenamento e reordenamento relacionadas ao espaço, envolvendo a formação de unidades socioculturais através do estabelecimento de uma certa e instável identidade. Estariam também na base da constituição do processo os condicionantes que envolveriam formas específicas de ordenação política, sua relação com o controle social sobre os recursos ambientais e, como substrato, a reelaboração da cultura e sua relação com o passado.

Segundo Milton Santos, uma das mais importantes formas de conferir concretude a uma determinada região é buscar a compreensão de uma estrutura interna “através das diversas articulações concretas que regem a sua existência, seu funcionamento e sua estrutura” (SANTOS, 1988 p. 52).

Tendo estes pressupostos como fundamento vemos que, historicamente, o aspecto que mais configura, aqui, o processo territorializante são as migrações que, ao comporem um espaço de interações com ambiente, confere-os sentido pela fixação de populações que

reenquadram, recriam e readéquam os lugares, importando neste ponto de nossa abordagem, os aspectos processuais. No início do processo de migrações para o atual Maranhão, parte da leva de retirantes iam-se ficando pelo trajeto, produzindo uma intrincada rede de povoados e, com isso, produzindo um novo desenho à região. Por outro lado, Márcia Milena Ferreira, ao citar o trabalho de Maria do Socorro Coelho Cabral (FERREIRA, 2011, p. 5), lembra-nos que o processo de ocupação do Maranhão se deu a partir de duas frentes: a primeira, correspondente a fase litorânea nos inícios do século XVII e coordenada pela Coroa portuguesa, pelos jesuítas e particulares nas áreas que corresponde a porção norte do Maranhão, e que se caracterizavam pela agricultura de subsistência e a agroexportação. A outra frente, já no século XVIII, caracterizava-se pela ocupação pastoril por particulares seguindo o “caminho do gado” percorrendo o interior da Bahia e do Piauí chegando ao sudeste maranhense (CABRAL, 1992 *apud* FERREIRA, 2011, p. 5).

Por este caminho, podemos traçar o jogo entre as estruturas e o aparecimento de ordenamentos legais fomentadores de uma vida em sociedade, o aparecimento local de uma superestrutura ainda rudimentar, aliada a este movimento. Estamos, assim, muito além do conceito geo-histórico de frente de expansão. O processo de ocupação do estado do Piauí ocidental se deu de forma espontânea, através dos fluxos migratórios, por um período de mais de trezentos anos, isso traz um importante aspecto de diferenciação do processor colonizador em relação ao Maranhão, porque neste estado havia uma política de implantação governativa que introduziu sua estrutura administrativa, urbana e social. Segundo Dimitri Fazito,

Em linhas gerais, pode-se dizer que um sistema de migração se define pela associação e sobreposição de diferentes redes migratórias: especificamente, “redes de fluxos” e “redes sociais”. Enquanto na rede de fluxos representa a estrutura topológica bruta e abstrata de um sistema, a rede social representa a topologia sensível e correspondente ao contexto histórico-social do qual faz parte. (FAZITO, s/d, p. 97-98)

Podemos depreender desta asserção que os movimentos migratórios, a que nos referimos, estão dentro um quadro mais abrangente das chamadas migrações inter-regionais, o fenômeno que se dá entre o Maranhão e o Piauí, decorrência de algo mais amplo; essas migrações formaram um quadro regional de desenvolvimento que repercutiram de maneira muito peculiar nesses dois estados.

Um outro aspecto a ser levado em conta, decorre da teoria das “cidades-beira”. Fruto dos percursos formados passo-a-passo pelo processo de movimentação das populações migrantes dentro de uma determinada geografia territorial, social e econômica seria, segundo o autor, o esforço em “caracterizar e estabelecer em que medida, por exemplo, as formas do relevo do solo de um rio ou de um lago participaram do desempenho do lugar” (GANDARA, 2013 p. 2).

O autor complementa o seu raciocínio explicando que por meio das margens dos rios seria possível entender e analisar as “transformações dadas à evolução do sítio físico por elementos como ruas, estradas, rodovias etc” (GANDARA, 2013 p. 2). De fato, sabemos que a integração do território do Meio Norte se deu, sobretudo, pela evolução das populações e a integração em rede que foram fortalecendo laços de pendências entre os aglomerados urbanos, promovendo circularidades ao nível estrutural e cultural. As cidades-beira seriam,

[...] o elemento definidor na história de constituição dos inúmeros povoados à beira-rio. Ela tem uma função sempre ligada à possibilidade de contato e de circulação. Por isso há uma relação importante entre rios (água) e estradas na

constituição das cidades. Ambos são meios de circulação que proporcionam contatos. Proporciona o acesso, a concentração, a condensação, enfim, o crescimento demográfico, o ir e vir. (GANDARA, 2013, p.1)

Observamos no primeiro censo realizado no Brasil, em 1872 a seguinte situação populacional para as províncias do Maranhão e Piauí. (Quadro 1). Em um segundo quadro temos as relações percentuais da população dos estados do Maranhão e do Piauí com um recorte feito por nós para os anos de 1872, 1890 e 1900. (Quadro 2)

Quadro 1. População dos estados do Maranhão e do Piauí, 1872/1950

UF	1872	1890	1900	1920	1940	1950
MA	359.040	430,854	499.308	874.337	1.235.169	1.583.248
PI	202.222	267.609	334.328	609.003	817.601	1.045.696

Fonte: (SANTOS et al., 2017, p. 78)

Quadro 2. Distribuição percentual da população dos estados do Maranhão e do Piauí em relação ao Brasil, 1872/1950

UF	1872	1890	1900
MA	3,62	3,01	2,86
PI	2,04	1,87	1,92

Fonte: (SANTOS et al., 2017, p. 79)

Depreende-se da observação deste segundo quadro que, ao nível inter-regional, começava a haver uma contração dos fluxos migratórios, o que pode nos levar a crer em uma intensificação da dinâmica intrarregional, ou seja, na fixação das populações envolvidas neste processo.

Em termos numéricos e neste primeiro censo realizado no Brasil à época do Império percebemos que, em um espaço de dezoito anos (1872 – 1890), houve no Maranhão um crescimento exponencial da população de 71.814 pessoas ou cerca de 20% a mais, já no Piauí a diferença foi de 65.387, cerca de 30%, o que pode representar a ascendência observada nos movimentos dos anos posteriores indicando que o projeto modernizador de interiorização da administração dessas províncias surtiu resultados na fixação de migrantes.

Tempo Território: A construção de uma matriz geo-histórica

Podemos definir o tempo território pelo conceito de ambiente utilizado por Deleuze e Guattari quando afirmam que “*o ambiente é maior que a origem, que o presente possui tudo que a origem finge revelar*” (2017, p. 5). Para o historiador, a origem ou as origens designam a condição inicial de uma ação ou algo no tempo e no espaço, objetos da construção histórica. Aqui, conferimos instabilidade ao conceito, através da filosofia e sua atuação essencial e ontológica no mundo real, pois dessa forma, acredita-se ser possível conferir concretude ao devir histórico pela visão centrada na superação da “essência” pela “superfície”.

No caso em tela, as configurações históricas que engendram as particularidades do início da colonização e seus desdobramentos criam condições para uma proto-história relativa à singularidade de construção deste espaço particular, gerando possibilidades interpretativas, alternativas para a compreensão dos vínculos institucionais, jurídicos, políticos, sociais e culturais. Uma determinada região pode ser pensada, tanto como espaço físico, ambiental e material, quanto um espaço imaginário, simbólico e ideológico. A esse nível, o caráter qualitativo da investigação prende-se à necessidade do estudo de procedimentos científicos no âmbito de uma exegese histórica, com rico manancial de fontes e que se prende à observação das várias concepções de recorte temporal. A circulação de bens das próprias populações que ali habitam e as informações geradas a partir das superações cotidianas no desafio de viver em dada localidade, determinam os aspectos imateriais que tem como base *“uma intrincada matriz material que suporta e hierarquiza estes vetores cinéticos. O território se organiza, do ponto de vista produtivo, polarizado por esses grandes eixos infraestruturais de fluidez”* (RIBEIRO, 2008, p. 10). Como vemos, são muitos e fundamentais os papéis desempenhados pela relação entre os que habitam a terra e a forma pela qual se moldam aos imperativos ditados pelas estratégias de exploração. Monié assevera:

[...] a localização das atividades não é mais tributária do desempenho meramente técnico dos transportes e sim da capacidade de elaborar uma verdadeira logística territorial mobilizando os recursos econômicos, sociais, políticos localizados, a serviço das redes materiais e imateriais que qualificam a competitividade regional. (MONIÉ, 2001 *apud* RIBEIRO, 2008, p. 10)

Tais redes ou “estruturas logísticas” seriam condições essenciais para *“o desenho do território, construindo-se sob um sistema de relações pautado em uma rede de cidades, integração horizontal das cadeias de abastecimento e consumo”* (RIBEIRO, 2008, p. 13). É o que, a nosso ver, ocorre em relação ao rio Parnaíba na configuração de uma área de desenvolvimento comum entre os estados do Maranhão e Piauí. Poderíamos até falar de uma rede comum assentada na logística de produção, escoamento e consumo dos bens ali produzidos. O norte do Maranhão e do Piauí, representado pelas cidades de Alcântara, São Luís e Parnaíba interligavam-se ao sul, com as cidades de Oeiras e, mais tarde Teresina, pela intermediação da Baixada maranhense, perfazendo um itinerário mediado pelo rio Parnaíba e, portanto, configurando um prototerritório, palco dos primeiros esboços de vida social do Meio Norte. Nos dois esquemas abaixo vemos a representação: 1) Arranjo regional, a partir dos principais centros formando um triângulo cortado pelo rio Parnaíba, e 2) Demonstração aproximada das cidades periféricas que perfazem as regiões litorânea e sub-litorânea (Baixada maranhense e Bacia do Parnaíba). (Figuras 1 e 2)

Uma possibilidade que reforça este ponto de vista é o fato de que a confluência dos rios Itapecuru e Mearim fazendo uma segunda e terceira camada a partir do rio Parnaíba, configura um território bem delineado e circunscrito, fazendo com que as condições de povoamento se desenvolvessem mais a oeste.

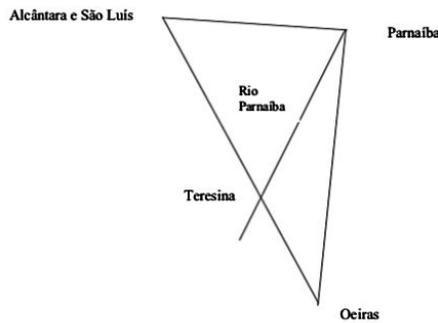
Tempus ludus: Esquissos de vida cultural no Meio Norte nos séculos XVIII e XIX

O surgimento de uma vida institucional e cultural, particularmente no Meio Norte, está intimamente ligada às condições criadas por uma estrutura que se configura no tempo, de forma generalizada, e que vai se efetivando, concretamente, na medida em

que aquelas estruturas internas regionais criam condições de dialogar ao nível material no plano formal e informal.

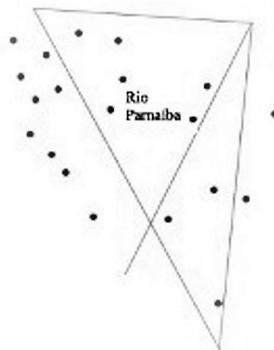
Podemos sugerir que o aparecimento de um espaço burguês de fruição artístico-cultural nos oitocentos está inserido no processo semelhante à curialização observada por Elias, na virada do feudalismo à formação de uma sociedade de corte na Europa, ou seja, no caso do Brasil, o ambiente se dava pela convergência entre a Monarquia e a Igreja, esta última, com a diminuição de seu poder com o embate pela questão do Padroado, viu-se numa posição de subalternidade, convergindo para a esfera do poder imperial. Os reflexos na vida burguesa em formação, refletida na construção de um gosto mais cosmopolita, ora voltado à Corte carioca, ora copiando modelos de outros centros, pode explicar o repertório musical sacro, de cariz operístico, das igrejas oitocentistas em todo Brasil no Segundo Império. Vale notar que nas províncias mais distantes, como no caso maranhense, a igreja se convertia em espaço de fruição musical pela alta concorrência dos poucos teatros existentes.

Figura 3. Triangulação formada pelas principais cidades, tendo-se por base o rio Parnaíba.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 4. Localidades aproximadas das cidades (as mais relevantes) que compõem a Baixada Maranhense e a Bacia do rio Parnaíba. No Maranhão: São Bento, Viana, Mearim, Rosário, Icatu, Miritiba, Itapecuru-Mirim, Vargem Grande, Manga, São Luís Gonzaga, Coroatá, Codó, Caxias, Monção, São Bernardo, Brejo, São José, Pastos, Bons, Bom Jardim. No Piauí: Piracuruca, Viçosa, Vila Nova, Campo Maior, Marvão, Poty, São Felix, Santa Roza, Mato Grosso de Baleias, Buriti, Grandes Flores, Paranaguá e Jaicós.



Fonte: Elaborado pelo autor.

No Maranhão, por representar a face historicamente mais antiga, vemos que a perda de poder do empresariado interiorano, com a conseqüente subordinação econômica à capital, traz um reordenamento de forças que incide em um rearranjo dos espaços sociais e das manifestações de poder e sociabilidade. O resultado desses embates redesenhou um cenário social que cultivou as artes e a cultura no esteio de uma dinâmica que caracterizou o local (a faixa que corta toda a sub-região representada pelo rio Parnaíba) como “lugares funcionais do todo”, pois que, “as mudanças funcionais conduzem geralmente a que os limites historicamente reais de cada subespaços estejam sempre mudando” (SANTOS, 2014, p. 92). Os novos arranjos sociais e políticos, que reproduzem as relações sociais, renovam-se a cada fase nova de necessidades emergentes.

No Piauí, no século XVIII, essa realidade está explícita nos esboços de vida cultural em um território em formação. Com pouco adensamento populacional e um quadro de instabilidades, quanto a sede da administração política entre Parnaíba e Oeiras, estendendo-se ao século XIX encontramos, pelo menos no caso da música, sua reprodução em contexto senhorial e eclesiástico bem diferente do que tínhamos no Maranhão.

Em relação ao Maranhão, os testemunhos são bem mais fartos. Antiga cabeça da administração colonial de uma vasta região a leste e a oeste, logo cedo possui uma estrutura de vida urbana com todos os aparelhos institucionais, já no século XVIII, sendo o papel da Igreja muito peculiar, ora de ordenação eclesiástica, ora de intervenção temporal e governativa. A pujança musical da igreja maranhense constante da Coleção Musical João Mohana do Arquivo Público do Estado do Maranhão é a expressão dessa realidade, com cerca de três mil documentos musicografados.

Sobre o papel dos inicianos na região, podemos destacar que, ao mesmo tempo em que estavam intrinsecamente atrelados às políticas colonizadoras, contribuíram muito para o imobilismo da sociedade através do centralismo administrativo quando alçados à governança neste período. Este fato tem grande importância, pois associado a continuidade do lugar de proeminência das elites coloniais, como dirigentes após a Independência, não possibilitou a formação de uma nova classe intermediária que pudesse representar uma massa inicial de consumidores, inclusive de arte, como foi o caso das cidades mineiras já no século XVIII, que encomendavam e compravam música em pregão público, para citar um exemplo.

Como descreve Antônia Mota, a ostentação que cercava a vida das grandes famílias maranhenses dos setecentos contrastava com a precariedade dos moradores de uma sociedade escravista nos séculos XVIII e XIX (SANTOS, 2014, p. 229). O encastelamento daquela elite em sua própria cultura, percebido pela autora, irá se dispersar horizontalmente em uma sociedade mais ampla após a Independência, mas a primeira fase de crescimento econômico se finda com o aparecimento de um novo modelo econômico.

Conclusão: *Tempo Desterritorializante - Cosmopolitismo, mudança e identidade*

Será, de fato, no campo da construção das identidades locais, dentro da dinâmica sub-regional, que iremos entender o jogo diferenciador refletido no interesse local, na identidade própria que expressa o momento crucial de distinção entre os dois estados. Propomos, assim, entendermos o fenômeno dentro do que Deleuze chamou de desterritorialização.

O termo desterritorialização é definido como uma quebra de vínculos, uma perda de território, mas também indica uma perda de controle das territorialidades pessoais e coletivas, uma perda de acesso a territórios econômicos e também simbólicos.

Buscamos, assim, dar corpo à percepção teórica que tenta explicar, em primeiro plano, o processo de desmembramento ou separação dos atuais estados do Piauí e do Maranhão, apontando suas respectivas especificidades.

Em relação ao período monárquico, reconhecemos uma ausência de políticas específicas para a região, ficando o Meio Norte à mercê de uma indefinição administrativa que se agravou na virada do regime monárquico ao republicano.

Ao nível cultural, podemos partir, como tese inicial, para o processo de cisão entre os dois estados, atentando para as diferenciações identitárias musicais já no século XX, o exame dos projetos nacionalizantes em que, através da valorização do sentimento de identificação política e cultural, no âmbito das habitações e das convivências, de forma abstrata e puramente ideológica, sublevaram-se tais iniciativas à condição de entidade política. Esse processo, de maneira geral, está assentado na defesa de um determinado “território” definido por fronteiras terrestres, no campo meramente físico e linguístico, artístico, cultural, atuando contra forças hegemônicas que ameaçam a sua integralidade, no caso, a hegemonia política e cultural do centro-sul do Brasil.

A questão inicial que colocamos é o estabelecimento dos fatores e dos respectivos motivantes que podem ser considerados fundamentais para o processo de construção de identidades próprias a cada estado e suas populações ao nível cultural.

Neste caso particular, consideramos o processo desterritorializante como aquele em que Maranhão e Piauí se deslocam, não em sentido opostos, mas no âmbito dos processos históricos que os construíram. A formação de condições suficientemente sólidas para o aparecimento de uma vida cultural razoavelmente estabelecida foi o reflexo das condições materiais, sobretudo, econômicas, o processo industrial iniciado nas décadas de sessenta e setenta já no século XX, tanto no Maranhão, como no Piauí, e que propiciaram o aparecimento de uma média burguesia, ela própria, segundo suas próprias condições, consumidora e produtora de vida cultural.

Se em todas as instâncias de suas vidas, São Luís e Teresina vão se distanciando em suas próprias trajetórias, também observamos que, entre os dois estados, aquele processo que as aproximou e que até aos dias de hoje foi o mesmo que as marcou com distinções próprias, caminhos diversos, é bem representativo no cenário cultural brasileiro. O processo é bem conhecido, em um primeiro momento, a procura por motivos baseados na cultura popular, diferenciadores e, em seguida, a mescla de elementos populares com outros traços cosmopolitas criando uma espécie de “matriz de caráter geral” onde o particular se expressa como essência, base ou fundo.

Fenômeno parecido é o deslocamento do bumba meu boi maranhense ao Piauí. Sabemos que o folguedo tem origem na intensa migração de casais açorianos feita pelo governo português desde 1619 à época da colonização do Maranhão, anterior à anexação do Piauí, portanto, a presença do folguedo em terras piauienses se deu pela aproximação entre os dois estados, tanto ao nível cultural, quanto ao socioeconômico. Insistimos neste fenômeno, porque tais movimentos podem demonstrar que a desterritorialização não é um processo estático e unívoco, mas um jogo de tensões multifacetadas ditado por forças que expressam movimentos que, ora se afastam pela estabelecimento de uma cultura própria de uma expressão local, ora convergem pela força reguladora de tradições que, ao se modificarem, estabelecem outras vias expressivas:

[...] reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase obrigatória. É o contraste entre as constantes inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social que torna a “invenção da tradição” um assunto tão interessante para os estudiosos da história contemporânea. (HOBSBAWM, 2018, p. 8)

Podemos afirmar que, em relação ao surgimento de uma cultura urbana, baseada e idealizada a partir de subjetividades sobre um arcabouço de memórias, imagens e simbolismos, temos um claro processo de reinvenção de tradições e, a este nível, estabelece-se diferenciações de fundo efetivando distanciamentos, singularidades e protagonismos.

No caso das forças folclóricas, para-folclóricas e populares, temos formas de tensões em oposição ao “inventado” que tentam através de uma modalidade de tradição subverter o moderno, mas, implementando outras qualidades, podem estabelecer novas tradições.

Acreditamos que são estes elementos definidores de novos cenários que incluem muitas modalidades de atuação artística, produção cultural e que fazem, não só da periferia, mas da sociedade em geral, um verdadeiro laboratório de experiências, formas novas de interação comunicativa e projetam a cultura local como cultura cosmopolita.

Referências

- ALENCASTRO, L. F. de *O Trato do Viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. Era uma vez no Maranhão. *Jornal Folha de São Paulo Online*, São Paulo, 01/05/1995. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/5/01/caderno_especial/20.html. Acesso: 05/06/2019.
- BAUMAN, Z. *Globalização: as consequências humanas*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar. 1999. p. 9
- BIBLIOTECA DIGITAL LUSO-BRASILEIRA. *Carta corografica das provincias do Maranhão e Piauhy e parte das do Pará, Goyás, Bahia, Pernambuco e Ceará*. Disponível em: <<https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/31595> > Acesso em: 30/08/2019.
- CABRAL, M. do S. C. *Caminhos do gado*. São Luís: Sioge, 1992.
- FAZITO, D. Análise de redes sociais e migração. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 25 nº 72. p. 89-176. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010269092010000100007&script=sci_abstract&tlng=pt Acesso em: 26/09/2019.
- FERREIRA, M. M. G. Migrações de nordestinos para o Médio Mearim-MA (1930-1960): literatura regional e narrativas orais. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho 2011.
- FURTADO, C. *Formação Econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. [34ª ed.] p. 138-140
- GANDARA, G. S. Cidades-beira: raízes urbanas e suas relações com o ambiente/natureza. In: *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História: conhecimento histórico e diálogo social – ANPUH*. Brasil, Natal – RN 22 a 26 de julho 2013. n.p. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364604463_ARQUIVO_TextoANPUH2013.pdf Acesso: 24/08/2019.
- HOBSBAWM, E. *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. São Paulo: Paz e terra, 2018. [12ª Ed.] p. 8
- MONIÉ, F. Logística do transporte, modernização portuária inserção competitiva do Rio de Janeiro na economia global. *Revista Território*. Rio de Janeiro, nº. 10, Ano VI, 2001, p. 9-31
- MOTA, A. da S. *As famílias principais, redes de poder no Maranhão colonial* São Luís: Edufma, 2012. p. 227-229
- OLIVEIRA, K. de; CAMPOS, G. M. A História das Mentalidades: Trajetória, Controvérsias e Perspectivas para a Contemporaneidade. In: *I Seminário Científico da FACIG – 29*,

- 30 e 31 de Outubro de 2015. n.p. Disponível em: <http://pensaracademico.facig.edu.br/index.php/semiarociologico/article/view/291/258> Acesso: 24/08/2019.
- REIS, J. C. O conceito de tempo histórico em Ricouer, Koselleck e “Annales”: uma articulação possível. *Síntese Nova Fase*, Belo Horizonte, v. 23, n. 73, 1996. p. 229-252
- RIBEIRO, E. G. Sobre a construção do tempo e espaço metropolitanos: por um urbanismo das infra-estruturas. Trabalho Final de Graduação. Orientador Alexandre Delijaicov. Julho, 2008.
- RICOUER, P. *A Memória, a história, o esquecimento*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.
- SANTOS, E. et al. Migrações internas e desenvolvimento regional no Meio Norte brasileiro, *Revista Brasileira de Desenvolvimento Regional*, v. 5, n. 1, 2017. p. 69-92.
- SANTOS, M. *Espaço e Método*. Uma palavrinha a mais sobre a natureza do conceito de espaço. São Paulo: Nobel, 1988. Disponível em: https://www.academia.edu/35216065/ESPAÇO_and_METÓDO_UMA_PALAVRINHA_A MAIS SOBRE A NATUREZA E O CONCEITO DE ESPAÇO Acesso em: 29 ago 2019.
- SANTOS, M. *Espaço e Método* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014, 5. ed., 2014. p. 92
- SASSAKI, E.; ASSIS, G. de O. Teoria das Migrações Internas. In: *XII Encontro Nacional da ABEP 2000*. Caxambu, outubro de 2000. GT de Migração Sessão 3 – A migração internacional no final do século. Disponível em: <http://www.abep.org.br/publicacoes/index.php/anais/article/view/969/934> Acesso: 03/05/2019.
- SILVA, M. Celestino. Um caminho para o Estado do Brasil: colonos, missionários, escravos e índios no tempo das conquistas do Estado do Maranhão e do Piauí, 1600-1800, Tese de Doutorado, UFPE, Recife, Brasil, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/24531?mode=full> Acesso: 07/05/2019.
- SINGER, P. Migrações internas: considerações teóricas sobre o seu estudo. In: MOURA, Hélio (Coord.). *Migração Interna. Textos Selecionados*, tomo I, Fortaleza: Banco do Nordeste, 1980.
- TRINDADE, R. Deleuze – o que é filosofia? *Razão Inadequada*, 2017. Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2017/11/15/deleuze-o-que-e-geofilosofia/> Acesso: 10/11/2019.

O Maneirismo Musical: uma reflexão sobre a proximidade entre a estética do Maneirismo e a arte musical

Rafael Luis Garbuio

Universidade Federal da Bahia | Orcid: 0000-0003-4259-2238

Resumo

O Maneirismo artístico é a reclassificação estética que se faz de um segmento das obras artísticas elaboradas nas décadas finais do século XVI, quando a sociedade europeia passou por profundas transformações que ecoaram na linguagem artística. No repertório musical do período encontramos um seletivo grupo de madrigalistas cujas obras se aproximam das características do Maneirismo. Tal aproximação oferece ferramentas relevantes para que se aprofunde o seu entendimento. Este artigo realizou uma reflexão sobre a estética do Maneirismo e sua aplicação no repertório musical reforçando a comprovação de sua existência e sua relevância na história da música.

Palavras-chave: Renascimento, Maneirismo musical, Madrigal italiano, Carlo Gesualdo.

The Musical Mannerism: a reflection about the proximity between Mannerism aesthetics and music

Abstract

The Mannerism is the aesthetic reclassification of the artistic production of the final decades of the sixteenth century. When the European society underwent profound transformations that echoed in artistic language. In the musical repertoire of the period we find a select group of madrigalists whose works are close to the characteristics of Mannerism. This approach offers relevant tools to deepen their understanding. This paper reflected on the aesthetics of Mannerism and its application in the musical repertoire, reinforcing the proof of its existence and its relevance in the history of music.

Keywords: Renaissance, Musical Mannerism, Italian Madrigal, Carlo Gesualdo.

El Manierismo Musical: una reflexión sobre la proximidad entre la estética del manierismo y el arte musical

Resumen

El manierismo artístico es la reclasificación estética que se hace de un segmento de obras artísticas elaboradas en las últimas décadas del siglo XVI, cuando la sociedad europea experimentó profundas transformaciones que se hicieron eco en el lenguaje artístico. En el repertorio musical de la época encontramos un grupo selecto de madrigalistas cuyas obras se acercan a las características del manierismo. Tal enfoque ofrece herramientas relevantes para profundizar su comprensión. Este artículo reflexionó sobre la estética del manierismo y su aplicación en el repertorio musical, reforzando la prueba de su existencia y su relevancia en la historia de la música.

Palabras clave: Renacimiento, Manierismo musical, Madrigal italiano, Carlo Gesualdo.

Recebido: 2020-04-20 | Aprovado: 2020-07-07

Introdução

A fase final do Renascimento reservou à história da arte um período bastante peculiar. Seus artistas produziram um segmento de obras de incontestável valor artístico, cujo principal mérito é deixar seu observador em um estado misterioso que alia o prazer estético a uma sensação de desconforto. A essa expressão artística atribuiu-se o nome de Maneirismo. Seu marco inicial foi a Roma de 1520, mas seus humores e tensões se espalharam pela península italiana e encontraram como centro principal a Florença dos Medici¹, não sem ter deixado traços inconfundíveis nas adjacências europeias. Sua aceitação enquanto fenômeno artístico tornou-se um dos pontos de maior dissenso entre os estudiosos e interessados em arte. Isso porque a compreensão de sua linguagem não se dá unicamente através da identificação de suas obras, exigindo um olhar cuidadoso sobre o momento artístico que a originou. A força expressiva identificada nesse momento artístico acaba tornando-se a grande protagonista dessa discussão.

Para entender o Maneirismo em seus mais amplos domínios é necessário considerar as décadas finais do século XVI como um período em que a sociedade europeia vivenciou uma de suas mais profundas mudanças estruturais ao mesmo tempo em que atingia o auge das técnicas artísticas que conhecia. Ao longo de todo o Renascimento identificamos um ininterrupto processo de estruturação da linguagem. O advento da técnica a partir de conceitos mais modernos, tais como o desenvolvimento sistemático do apuro científico, propiciou a seus artistas a chance de eleger a perfeição como objetivo principal. Não por acaso a caracterização mais comum da estética do Renascimento seja a busca pela reprodução perfeita da natureza. Todo esse processo tem uma adequada tradução na corrente filosófica do Humanismo, que desenhou e conduziu o período renascentista.

No entanto, o desenlace de todo esse processo evolutivo foi uma grande crise estética a partir de meados do século XVI. Os artistas que passaram a ser identificados como do Maneirismo se distanciavam de seus pares renascentistas pois não mais objetivavam imitar a natureza, mas sim superá-la. A isso podemos denominar como a crise do século XVI, ou a crise do Renascimento.

Uma interessante reflexão nos é proposta por Arnold Hauser, em seu livro *Maneirismo – a crise da renascença e o surgimento da arte moderna* (1976). Logo em sua introdução, o autor traça um paralelo entre a crise do século XVI, que será ainda discutida nesse trabalho, e o seu momento atual, a segunda metade do século XX. Para ele, ambos os momentos são de colapso estético, sendo este o ponto de intersecção a partir do qual ele explicaria o renovado interesse que a estética do Maneirismo passou a exercer no século XX. Este renovado interesse também foi notado poucos anos antes no prefácio do livro *O Maneirismo*, de John Shearman (1967), quando o autor atesta que a volta do interesse pelas obras maneiristas seria facilmente comprovada através do exame dos preços de vendas e aquisições de museus e colecionadores sobre este tema (1967, p.9).

A comparação de Hauser atinge seu ponto principal quando ele atesta ser o Impressionismo do século XX - movimento artístico revolucionário que teve em Claude Monet (1840-1926) seu principal representante - como o passo inicial a dar espaço para a redescoberta do Maneirismo. As afinidades formais do Impressionismo com o Barroco acabaram

1 Família toscana que durante o Renascimento assumiu o comando administrativo da cidade de Florença.

por enfraquecer o que chamou de “autoridade estética do Classicismo” (HAUSER, p.15). Ou seja, na visão desse autor, existia até o início do século XX uma preponderância da estética do século XVIII, que de certa forma dificultava a aceitação do que fora feito no final do século XVI. A partir da confluência de várias estéticas mais revolucionárias, em especial o Impressionismo, permitiu-se que outras linguagens artísticas mais afastadas do que comumente se apreciava encontrassem lugar nas galerias, museus e teatros. Ressurge então, em pleno século XX, o Maneirismo artístico.

Essa reflexão nos ajuda a entender as razões pelas quais a arte maneirista passou longo período sendo eclipsada por suas antecessoras e pelo que fora elaborado posteriormente a seu tempo, pois mesmo com a contribuição advinda da comparação efetuada por Hauser essa questão não se esgota completamente. A pergunta que ainda se coloca é: quais são os motivos que levaram as obras de arte mais antigas, como do Renascimento inicial ou mesmo do período medieval, serem mais bem aceitas e entendidas do que a produção do final do século XVI?

Para responder essa pergunta podemos utilizar uma vez mais os estudos de Shearman, na passagem de seu livro em que nos deparamos com a inquietante frase: “Tão grande é a confusão existente em nosso emprego atual do termo que uma reação perfeitamente natural dos historiadores da arte é afirmar que o Maneirismo não existe” (1967, p.13). A força maior desta afirmação escrita na década de sessenta do século passado reside na sua atualidade. Colabora com esta visão, o autor Sydney Freedberg, em seu livro *Parmigiano*, de 1950, dedicado ao pintor maneirista Girolamo Francesco Maria Mazzola, que ficou conhecida na história como *Parmigianino* (1503-1540). O autor resume logo no início do livro sua opinião dizendo que a grande massa de publicações e conhecimentos sobre o Maneirismo consiste em generalizações, algumas com acertos, mas muitas com erros inimagináveis (1950, p. 7). Ou seja, é tão complexo entender o que foi o fenômeno do Maneirismo no século XVI, que se torna mais prático desmerecer a definição e encarar as obras a ele atribuída como sendo expressões de fim de período, com todo o juízo preconceituoso e superficial que isto implica. Não se deve desconsiderar que desde a fase em que estes autores iniciaram estas pesquisas a cerca deste assunto, segunda metade do século XX, muitas outras pesquisas e entendimentos foram adquiridos. Mas as respostas alcançadas ainda não foram suficientes a ponto de permitir que o tema seja discutido sem polêmicas e negações.

O próprio termo que o denomina nos leva a incorrer em uma série de questões e armadilhas conceituais. Consta que sua origem etimológica, a palavra italiana *maniera* (cuja tradução para o português pode ser estilo), era muito usada durante o Renascimento com o seu sentido absoluto. Ou seja, algo poderia ter ou não estilo. O que o torna emblemático nesta investigação é o fato deste atributo ser visto como algo elevado ou depreciativo, dependendo da visão de quem o utiliza.

Temos como exemplo desta complicação conceitual a carta escrita pelo pintor italiano Rafael Sanzio (1483-1520) e Baldassare Castiglione (1478-1529) em 1519 para o papa Leão X a respeito da arquitetura de Roma (HARRAN, 1969, p. 524). No documento, os remetentes reclamam serem os edifícios romanos “privados de toda graça e sem nenhum estilo”. A leitura da frase no idioma original escrito por eles: *Privi di ogni gratia, senza maniera alcuna*, nos ajuda a compreender o valor que dispensavam ao atributo do estilo. Alguns anos depois, Giorgio Vasari (1511-1574) o renomado artista e intelectual florentino, corrobora esta visão positiva do termo ao incluí-lo como uma das cinco qualidades que, “por serem mais altamente desenvolvidas na arte do século XVI do que na do século XV, conferiam superioridade ao seu período” (SHEARMAN, 1978, p.20).

No entanto, quase concomitantemente encontramos documentos atribuindo a existência de *maniera* algo deletério à expressão artística. Por exemplo o escritor veneziano Lodovico Dolce (1508-1568) que denunciava a tendência, segundo ele, deplorável da redução da criação artística a um estereótipo à *maniera* (TERPENING, 1997). O próprio Vasari que por vezes atribuiu ao que ele chamava de excesso de estilo, uma abstração perigosa à expressão artística.

Não há dúvidas de que termos utilizados com o sentido oposto são comuns, tanto no campo literário e acadêmico como no senso comum. Especialmente quando se infere a abrangência de seu uso, como no exemplo de Vasari que demonstra atribuir ao estilo algo valioso, mas passa a depreciá-lo quando o identifica em exagero. Porém, no caso do Maneirismo, a complexidade em seu entendimento é tamanha que até mesmo esta dualidade conceitual concorreu para torná-lo ainda mais misterioso.

Se a própria terminologia nos rende uma séria de questões, sua caracterização torna-se um assunto ainda mais complexo. O parâmetro que se estabelece sobre a caracterização do Maneirismo é que esta estética adveio não de uma ruptura, mas sim da descaracterização do que a precedeu. Isso nos indica que a estética nasceu a partir da sofisticação da linguagem artística já efetiva na época, sem que a mesma tenha sido reinventada. O resultado prático é a presença, desde os primeiros estágios, de um elevado grau de virtuosismo, sendo a grande diferença o uso que se fez dele. Uma forma direta de se demonstrar essa diferença é compararmos duas obras representativas, uma do Renascimento e outra do Maneirismo.

Um dos auges da escultura renascentista é o *David* de Michelangelo (1475-1564). Escultura produzida pelo artista entre os anos de 1501 e 1504, que retrata o herói bíblico Davi com tamanha precisão e perfeição que até hoje surpreende quem se vê diante da estátua de mármore. Destaca-se que Michelangelo ainda estava em sua fase renascentista, pois o próprio também se tornaria um ícone do Maneirismo em obras tardias. O que chama atenção nesta escultura é a reprodução perfeita do corpo humano, com detalhes preciosamente esculpidos sempre balizados pelo equilíbrio e simetria dos traços.

Figura 1 – Michelangelo Buonarroti, *David* (1501-1504), Galleria dell'Accademia (Florença)



Fonte: Wikipedia²

2 Disponível em <[https://pt.wikipedia.org/wiki/David_\(Michelangelo\)#/media/Ficheiro:David'_by_Michelangelo_JBU0001.JPG](https://pt.wikipedia.org/wiki/David_(Michelangelo)#/media/Ficheiro:David'_by_Michelangelo_JBU0001.JPG)>.

A poucos metros da *Galleria dell'Accademia*, onde se encontra o original de Michelangelo, temos na *Loggia della Lanzi*, em Florença, a escultura O Rapto da Sabina, de Giambologna (1529-1608). Essa escultura terminada em 1583, que retrata uma lenda romana, apresenta a mesma virtuosidade técnica e a perfeição encontrada na obra de Michelangelo. Porém, pela forma como foi elaborada, sua dramaticidade acaba apresentando uma realidade deturbada, desconstruída.

Figura 2 – Giambologna (Jean Boulogne), *O Rapto das Sabinas* (1574–1583), Loggia dei Lanzi, (Florença)



Fonte: Wikimedia Commons³

Na comparação entre as duas obras temos uma demonstração in loco de como se deu o processo de desconstrução que representa o Maneirismo. As semelhanças técnicas na elaboração das duas esculturas são inequívocas, mas Giambologna opta por abandonar o ideal simétrico e equilibrado utilizado por Michelangelo em seu Davi, utilizando recursos que vão totalmente de encontro a isso. Tais como: a figura serpenteada; a retratação do corpo humano com tensões musculares; o eixo central da obra retorcido; entre outros. Esses elementos resultam em uma ação muito mais dramática e tensa do que a figura retratada por Michelangelo e a responsável pela sensação de “desconforto” que fora citado no início desse texto. Com esses efeitos, temos a caracterização da estética do Maneirismo.

Pode-se considerar normal que após um período regido pela clareza e equilíbrio das linhas - um período clássico - como foi o Renascimento, o ideal artístico caminhe para uma fase em que estas características sejam negadas. Mas o que se observa no Maneirismo vai além dessa resposta natural do processo. Essa estética nos apresenta, talvez pela primeira vez de forma relevante, a arte pela arte, sem a pretensão de fazer dela uma representação de

3 Disponível em <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Giambologna_sabine.jpg>.

outra coisa. Em outras palavras, o artista maneirista não esperava com sua obra retratar algo natural, nem mesmo cumprir nenhuma função objetiva, mas sim preencher a realidade com algo não realista. Hauser já havia demonstrado em sua pesquisa que os artistas maneiristas eram inspirados menos pela natureza do que pelas próprias obras de arte. Estavam menos sob a influência dos fenômenos naturais do que pelas criações artísticas (1976, p.33). Este distanciamento da arte objetiva, da arte útil, torna o Maneirismo como um fenômeno único, e nos demonstra através deste seu antinaturalíssimo a complexidade que o envolve.

Toda essa descrição do que consiste a estética do Maneirismo passa a fazer mais sentido quando é incluída em um momento bastante peculiar da história social da Europa, o século XVI. Momento em que a sociedade viveu uma profunda transição, desvincilhando-se das estruturas feudais do longo período medieval para uma estrutura social mais moderna. Não sendo surpresa que uma série de abalos comportamentais e confusões ideológicas se fizeram presentes em não raros momentos nesse processo.

O principal de todos esses abalos diz respeito à questão religiosa. Temos na Reforma Protestante, iniciada por Martinho Lutero (1483-1546) em 1517, e na sua consequente Contra Reforma, empreendida pela Igreja Católica, como o auge destas crises. Certamente elas nos evidenciam alterações no modo de se pensar o ser humano que não se limitam à experiência religiosa, mas sim ao próprio papel do homem no mundo moderno. A influência que esse processo exerceu na linguagem artística foi determinante para o advento do Maneirismo.

Uma explicação artística para se entender a origem da crise do Renascimento está em sua ligação com o mundo da Antiguidade Clássica – Greco/Romano. Os artistas e pensadores do período tinham como modelo a ideia de equilíbrio e perfeição que lhes foi legado pela tradição clássica. Todo o arcabouço arquitetônico, poético e filosófico das reminiscências clássicas, mais do que inspirar, operavam como alicerces à estética renascentista. No entanto, o ideal de mundo que se tentava restaurar a partir do século XIV começou a não mais se sustentar na medida em que a sociedade europeia crescia e se alterava, causando a crise existencial que se instaurou na fase final do período.

De fato, o mundo antigo apresentava uma série de características que se tornariam simplistas frente ao mundo pós-medieval. Basta nos concentrarmos na própria questão da fé para identificarmos essa incoerência. Enquanto a sociedade clássica acreditava em conceitos razoavelmente simples e diretos quanto à morte e o que ocorreria depois, o mundo pós medieval, que havia passado por mais de mil anos de experiência católica e todos os dogmas e complexidades que viriam a partir disso, tornara-se muito mais complexo e cheio de dúvidas existenciais. Logo, o encaixe entre estas visões de mundo estava fadado ao insucesso, e foi na expressão artística que esta crise melhor se expressou. Conforme cita o autor Mario H. Gonzales em seu artigo *Arnold Hauser e a Literatura Espanhola* (2010), o Maneirismo acabou ao mesmo tempo com os universos criados pela Antiguidade, pela Idade Média e pela Renascença (2010, p.126).

Sua abrangência se deu em praticamente todas as áreas artísticas, com maior ênfase nas artes visuais. Isso não quer dizer que a importância nas demais expressões tenha sido menor, basta a constatação de que a literatura maneirista pode ser medida pelos seus dois principais nomes, William Shakespeare (1564-1616) e Miguel de Cervantes (1547-1616) (HOCKE, 2005, p. 147), para termos uma dimensão de sua importância. Mas é na música que encontramos o caso mais complicado desse assunto, pois as dúvidas e desacordos que ainda persistem nesta discussão são mais sólidos que os avanços alcançados nas últimas décadas de pesquisa.

A música difere das demais expressões artísticas por seu caráter efêmero e abstrato. Mesmo com a utilização do texto em suas composições, como no caso da música vocal, seu intuito artístico poucas vezes caminha em prol da objetividade narrativa ou descritiva. Pode-se dizer que a linguagem musical busca levar seu ouvinte mais a sentir algo do que a entender o mesmo, o que a torna significativamente subjetiva.

Há, ainda, outro fator relevante para que se explique a dificuldade extra que a arte musical tem em se encaixar na estética do Maneirismo. Conforme já dito neste estudo, a ligação do Renascimento com o que se conhece da cultura da antiguidade é direta. E justamente nessa ligação que se alicerçou os principais pilares do entendimento da estética maneirista, pois sendo o Maneirismo a representação artística da crise deste conceito clássico dentro do século XVI, a comparação entre as estéticas torna-se um mapa para seu entendimento. Uma escultura renascentista tem na similaridade que apresenta com uma escultura romana sua característica mais forte, enquanto uma escultura maneirista tem justamente na incoerência estética com o mesmo exemplo romano a sua também principal característica. Na comparação entre os dois períodos é que reside o entendimento principal.

Inexiste na linguagem musical exemplos ou conhecimentos sólidos sobre a prática musical da Antiguidade. Sólidos, a ponto de nos permitir utilizá-lo como parâmetro de comparação nesse assunto. Isso faz com que a compreensão da música do Maneirismo fique prejudicada frente a todas as outras expressões artísticas. Porém, como convém a um tema tão complexo e ainda inicial como é a música do Maneirismo, outros elementos surgem na discussão para nos impulsionar a continuar o debate e avançar nessa pesquisa.

Uma das mais importantes pesquisadoras do Maneirismo que assumiu, mediante uma incansável investigação científica, o repertório de determinados compositores do final do século XVI como sendo sim representantes desta estética artística, chama-se Maria Rika Maniates. Em seu livro *Mannerism in Italian Music & Culture, 1530-1630*, de 1979, levanta uma constatação que contribui nessa discussão. Segundo ela, dadas as alterações na elaboração musical do período final do Renascimento, em especial a força expressiva atingida pelo enlace entre música e texto (princípio básico para se entender os madrigalistas tardios), a música sai do chamado quadrivium científico – aritmética, geometria, astronomia e a própria música – onde se estabeleceu desde a antiguidade clássica, para passar a integrar o trivium – lógica, retórica e gramática (MANIATES, 1979, p. 115). A importância dessa constatação da autora está no fato de conseguir incluir a arte musical naquele mesmo parâmetro que acabou tornando-se um dos poucos consensos no entendimento do Maneirismo - a comparação com a estética da Antiguidade. Portanto, aceitando-se essa conclusão de Maniates é possível também comprovar que a música do final do Renascimento passou a ter uma reclassificação estética.

Por fim, é necessário registrar que mesmo que todas as informações levantadas nesta introdução sejam desconsideradas, ainda existirá de fato um repertório musical elaborado nas últimas décadas do século XVI que se diferencia de tudo que fora composto antes e do que veio depois. Este repertório, cujos principais representantes são os chamados madrigalistas tardios, apresenta características musicais e expressivas de tal forma revolucionárias que configuram um capítulo à parte na história da música.

É justamente por não se encaixarem de forma efetiva na estética de seu próprio período, o Renascimento, e tampouco apresentarem ligações coerentes com a música do Barroco, que estas obras acabaram ficando à margem dos principais estudos e tiveram sua apreciação prejudicada por muito tempo. Compositores como Cipriano da Rore (1515-1565), Luzzasco Luzzaschi (1545-1607), Lucca Marenzio (1553-1599) e Carlo Gesualdo

(1566-1613), elaboraram um tipo de escrita musical que permitiu a eles se distanciarem da estética do Renascimento ao mesmo tempo em que caminhavam em uma direção diferente da que chegaria à música barroca. A tentativa de enquadrar a obra destes madrigalistas dentro da estética do Renascimento exige um sem número de concessões que acabam por desqualificar a própria obra, sendo mais comum a não inclusão em grupo estético nenhum, tratando cada obra como um fenômeno individual.

A partir da experiência pessoal desse pesquisador com o repertório em questão, especialmente os madrigais escritos pelo compositor Carlo Gesualdo, comprovou-se na prática que quando são incluídos no contexto do Maneirismo, com todas as suas peculiaridades e, por vezes, excentricidades, o benefício do diálogo com um universo artístico maior é decisivo na compreensão mais ampla e efetiva da linguagem. Isso porque uma linguagem artística tão sofisticada como o Maneirismo, com total influência das demais expressões, não permite sua efetiva compreensão quando está isolada de um contexto mais amplo.

Portanto, partindo dos conhecimentos já existentes em relação ao tema, este artigo tem por propósito elencar e refletir sobre as principais características da música do Maneirismo. Serão considerados aspectos técnicos como a questão harmônica e a escrita poética, além de se identificar e discutir exemplos que nos revele na prática em que consiste a música do Maneirismo. Não consta, no entanto, o objetivo de elucidar completamente a linguagem, e por impossível que é, não se objetiva esgotá-lo completamente. O que está contido na sequência desta introdução é a interligação dos conhecimentos técnicos que já existem com exemplos relevantes do repertório, ampliando a discussão e abrindo espaço para outros trabalhos. Tendo em vista a frase de Shearman, já citada, dizendo que diante da confusão sobre o tema o caminho mais fácil é negar a existência da estética do Maneirismo, este artigo propõe assumir sua existência e avançar um pouco mais em seu entendimento.

A Música do Maneirismo

A caracterização da música do Maneirismo nos impõe alguns conhecimentos prévios, sem os quais esse objetivo se torna mais difícil. O principal deles é entender o que foi e até onde chegou a música do Renascimento. Tratando-se de uma linguagem musical não advinda de uma ruptura, mas sim de uma descaracterização dos propósitos vigentes em prol de um novo objetivo artístico, a música do Maneirismo é em grande parte revelada pelos conhecimentos que temos do que a precedeu.

Se analisarmos a história da música do ocidente através de uma linha evolutiva, identificaremos como seus dois polos principais os sistemas de composição modal e tonal. Não se exclui nessa compreensão todos os demais sistemas que foram utilizados pelos principais compositores, especialmente a partir do século XX, por mera simplificação, mas por ser através dos citados que podemos organizar de forma mais coerente o caminho que a escrita percorreu. A partir desta linha evolutiva, podemos tirar algumas reflexões.

A elaboração musical identificada durante todo o período Medieval nos apresenta um incontestável predomínio da escrita sacra católica. Esse repertório pode ser descrito basicamente como monódico e modal (canto gregoriano), e se impôs como hegemônico até meados do século XIII. Ressalva-se que a caracterização da música medieval como essencialmente monódica não desconsidera a existência de outras práticas também importantes, especialmente nas expressões seculares do período. Mas para o que se objetiva nessa comparação, a monodia gregoriana é a mais relevante.

Seguindo na análise histórica, temos o sistema tonal assumindo a preponderância que antes era modal e mantendo sua importância até os dias atuais. No entanto, seu estabelecimento efetivo se deu apenas em meados do período Barroco, assim mesmo com uma série de condicionantes impostos pelo uso ainda constante da afinação desigual e outros elementos inerentes àquele período. Ou seja, tendo o sistema modal entrando em declínio no fim da Idade Média e seu sucessor, o tonal, estabelecendo-se totalmente apenas no Barroco avançado, encontramos durante o Renascimento um período de transição. A música do Renascimento faz parte de uma grande mudança estrutural entre os sistemas de composição, o que nos permite considerá-la como uma linguagem experimental.

Dentro dessa transição encontramos de forma clara o ponto de partida: a escrita monódica e modal bem exemplificada pelo canto gregoriano; e também podemos caracterizar com propriedade seu ponto de chegada: a melodia acompanhada do Barroco. Já os caminhos utilizados pela escrita nessa fase transitória são menos claros.

A principal caracterização que perpassa todo o período renascentista na música é a polifonia vocal italiana. Essa escrita advinda da união entre a técnica polifônica trazida pelos compositores franco-flamengos e a tradição melódica dos compositores da própria península italiana foi a responsável por encaminhar todo o desenvolvimento da música ao longo do período (xxx). É através desse repertório polifônico que conseguimos analisar com mais propriedade o processo de exploração das novas resultantes harmônicas conquistadas pela prática da *musica ficta* (utilização de notas não pertencentes a escala escolhida) e de outros novos procedimentos que permitiram seu desenvolvimento.

Porém, quando se analisa de forma mais ampla o repertório relevante do Renascimento é possível identificar que em sua fase final esse experimentalismo assumiu maior protagonismo. Evidencia-se que os compositores dessa última fase estavam mais ocupados em promover efeitos sonoros inusitados sem um propósito evolutivo, sendo o experimento pelo experimento. Ou ainda, o evento sonoro experimental caiu no gosto dos compositores e ouvintes do período.

Nesse ponto da reflexão identificamos uma coerência entre a definição do Maneirismo enquanto expressão artística - a arte pela arte - com a explicação que se dá para o repertório tardio da música do Renascimento, especialmente na escrita do madrigal italiano. O que chama a atenção nesse encontro de definições é que foram alcançadas através de tentativas em se entender o que ocorreu esteticamente naquele momento, e ambas as explicações se mostram como as únicas capazes de nos apontar um entendimento coerente sobre as décadas finais do século XVI. Ou seja, a crise estética identificada nas demais artes que exigiu sua reclassificação estética, também é percebida na escrita musical através do experimentalismo puro, quando o efeito sonoro cada vez mais abrupto e descolado de qualquer intenção harmônica se torna relevantemente presente. Eis que nos encontramos diante da Música do Maneirismo.

O repertório

Em se tratando de uma estética tecnicamente sofisticada e extremamente personificada nos artistas que a compõem, a música do Maneirismo se revela mais nos pormenores de cada compositor do que na alusão geral de sua escrita. Tamanha é a importância individual de cada um, que não seria demais nos referirmos a Maneirismos -no plural - ou ainda, um Maneirismo para cada músico. Soma-se a isso a enorme complexidade, já eviden-

ciada nesse texto, em se entender um repertório musical forjado a partir do virtuosismo da escrita polifônica renascentista, com objetivos artísticos distintos. Uma linguagem baseada nos efeitos sonoros como principal elemento retórico.

Depreende-se que o caminho mais seguro a ser escolhido para a sequência dessa investigação seja nos concentrarmos em exemplos de compositores maneiristas e suas respectivas obras. Iniciaremos essa etapa da pesquisa com Cipriano da Rore (1516-1565), compositor italiano que iniciou em sua obra muitas inovações da escrita madrigalesca e pode ser considerado como o primeiro representante relevante da música do Maneirismo. Rore torna-se um compositor importante não só pela beleza e requinte de sua obra, mas pelas inovações que implementou justamente no momento de maior experimentalismo no século XVI. Não foi por acaso que Alfred Einstein, em seu extenso trabalho sobre o madrigal italiano, afirmou não haver uma só alteração na escrita do madrigal italiano tardio que não tenha sido antecipada por Rore (EINSTEIN, 1971). Sua escrita se aprofundou de tal forma que passou a distinguir-se do madrigal “clássico” que prevalecera até a parte inicial daquele século (xxx). Rore se insere na transição entre estas duas fases, e sua grande contribuição foi ter indicado o caminho que viria a ser seguido pelos demais maneiristas.

Podemos medir a importância de sua obra através das citações e opiniões de autores especializados no assunto. Suzan McClary, em seu livro *Modal Subjectiveis* (2004), dedica um capítulo à escrita de Rore, e chega a comparar sua importância dentro do Renascimento ao que foi Beethoven para o Classicismo (McCLARY, 2004, p. 101). A própria autora Maria Rika Maniates, em seu importante compêndio sobre a música do Maneirismo, destaca Rore como sendo o primeiro compositor a incorporar em seu estilo a força de sua própria inspiração pessoal (MANIATES, 1979, p. 297), constatação que dentro do universo do Maneirismo assume importância sem igual.

Muitas são as inovações que se atribui a Rore. Talvez a mais difundida seja a alteração do padrão de escrita do madrigal italiano de quatro para cinco vozes (xxx). Mas foi em seu experimentalismo harmônico, que seu viés maneirista mais se pronunciou e sua obra passou a influenciar e contribuir no desenvolvimento dessa estética. Foram em seus madrigais que se identificou os primeiros traços de uma escrita harmonicamente ousada no século XVI. Evidentemente, uma constatação genérica como esta não pode ser feita a partir de números e nem considerada literalmente, uma vez que facilmente se identificaria obras anteriores a Rore cuja escrita musical se encaixa nesta descrição. Mas ao considerarmos sua importância dentro da história da música, podemos atribuir a Rore o título de precursor da escrita tardia.

Um exemplo representativo desta questão encontra-se no madrigal *Calami sonum ferentes*, que Rore publicou pela primeira vez em 1555 em um livro organizado pelo compositor Orlando di Lasso intitulado *Il primo libro dove si contengono Madrigali*. Conforme nos indica Einstein, Lasso pode ter tido contato com esta obra a partir de seu encontro com Rore nos anos de 1554 e 1555 em Ferrara, e consciente de sua linguagem revolucionária, tratou de incluí-la em sua antologia (EINSTEIN, 1971, p. 414).

Não são necessários mais do que os primeiros compassos do madrigal escrito para vozes masculinas para percebermos se tratar de uma linguagem harmônica inovadora e ousada. A escala utilizada pelo compositor é quase didaticamente apresentada em seu estágio cromático, o que enfraquece e até mesmo inviabiliza qualquer sensação de repouso. O que mais chama a atenção e coloca este madrigal em uma posição de destaque no período é a utilização dessa escrita cromática em uma obra com predominância imitativa, e não homofônica. Por terem se desenvolvido principalmente a partir da prática da *musica ficta*, as alterações cromáticas, até então, estavam mais associadas à escrita acordal, ou vertical.

Soma-se a isto o fato de a escrita imitativa predominante até a fase central do período ter uma grande preocupação com o equilíbrio e a simetria das linhas, o que colaborava para manter as alterações melódicas em um nível comedido.

Figura 3 – Calami sonum ferentes – c. 1 - 7

Apesar de ser sua escrita cromática o que mais chamou a atenção dos estudiosos da música até hoje, sua maior contribuição para a escrita da música do Maneirismo reside no tratamento que dispensou ao texto poético. Rore inaugura uma nova forma de relacionar a música e o texto, quando a representação do sentido estrito de cada termo passa a ser substituída pela intenção em se representar o ambiente, ou o humor de cada passagem textual.

O que aqui se coloca como a forma antiga de se retratar o sentido dos termos na música fora aperfeiçoada poucos anos antes, com as composições de uma geração importante de madrigalistas tais como Adrian Willaert (1490-1562) e Giosefo Zarlino (1517-1590). Nas obras desses madrigalistas a grande inovação era a indicação exata de onde cada sílaba do texto deveria ser cantada na frase musical, o que indica a preocupação que eles dispensavam à prosódia musical (xxx). Na escrita elaborada por Rore percebemos um aprofundamento considerável nessa preocupação, quando o compositor passa a retratar musicalmente o sentimento contido dentro da narração. Mais uma vez nos deparamos com uma situação que vai ao encontro da caracterização do Maneirismo artístico, o uso da mesma ferramenta utilizada pelos renascentistas, mas com abrangência maior.

Um exemplo representativo temos em *O sonno*, um dos madrigais mais conhecidos de Rore.

Figura 4: Madrigal O sonno - c. 1 - 5

A música proposta por ele para o soneto de autoria de *Giovani della Casa* (1513-1556), realiza um tal enlace entre as imagens poéticas e a escrita sonora, que levou Alfred Einstein a referir-se a ela como “uma grandiosa declamação, não governada pela rima, mas sim pelo sentido” (1971, p. 417, tradução nossa). O uso de um ritmo harmônico lento e poucos, mas precisos, movimentos melódicos descendentes nos três primeiros compassos produzem sonoramente uma imagem que remete ao ato de dormir, evocado na primeira frase do texto. A inovação de Rore é descrever uma imagem abstrata, dissociada, na origem, do som. Ou seja, o compositor não retrata uma simples imagem sonora, como se fazia antes, mas todo um ambiente sonoro.

É a partir deste domínio de capturar e reproduzir na música a essência do texto, que foi construído todo esse repertório do final do século XVI. Está nessa sutil e sofisticada manipulação das resultantes harmônicas em prol de um efeito retórico que coadune música e texto, a melhor tradução da música do Maneirismo. Pois, abrem-se assim condições para a elaboração musical subjetiva, em que o sentido psicológico de cada intenção poética é retratado musicalmente com todas as ferramentas musicais disponíveis aos compositores daquele momento.

Outra característica inerente ao Maneirismo como um todo e que não passa despercebido pela sua vertente musical diz respeito ao alto nível intelectual de seus autores e que transborda em suas respectivas obras. Um exemplo revelador sobre isso é o ciclo de madrigais escritos por Orlando di Lasso intitulado de *Prophetiae Sybilarum*.

Temos nesses 12 motetos seculares, como os designou Maniates (1979: p. 310), um considerável monumento à música do Maneirismo. Até mesmo a data exata de sua composição está até hoje cercada de mistérios e detalhes desconhecidos que fariam a diferença caso fossem desvendados, pois a primeira edição deu-se apenas em 1600, alguns anos após a morte do compositor. A dúvida principal é se Lasso os escreveu antes de conhecer a peça, a pouco retratada nesse texto, de Cipriano da Rore *Calami sonum ferentes*. A discussão que fora muito bem encaminhada por Lowinsky em seu livro sobre a escrita do século XVI, se detém em qual dos compositores exerceu influência sobre o outro, determinando, portanto, quem teria a primazia da escrita cromática avançada do Maneirismo. A opinião de Lowinsky, que é acompanhada por esse pesquisador, é que mesmo não havendo comprovações documentais para tal afirmação ele acredita ter sido o ciclo escrito por Lasso após conhecer o madrigal de Rore, uma vez que o compositor seria muito jovem para ter escrito antes (LOWINSKY, 1962, p. 89). O autor defende essa opinião a partir da observação do desenvolvimento da escrita de Orlando de Lasso.

Nessas 12 peças mais seu prólogo, Lasso surpreende até pela escolha destes textos e todo o arcabouço filosófico que traz à tona. O mais relevante para uma pesquisa sobre o Maneirismo é constatar que o compositor se interessou por um texto que consegue se situar com propriedade exatamente entre a Antiguidade Clássica e o Cristianismo, justamente o recorte temporal que também se relaciona com a estética maneirista e a crise do Séc. XVI. As Sibilas são doze profetizas da mitologia Greco-Romana que se notabilizaram por fazerem previsões sobre o nascimento, paixão e morte de Cristo. O fascínio que passaram a exercer sobre o cristianismo foi tanto que podemos medi-lo pela quantidade de representações que existem delas nos templos cristãos. Certamente, a mais notável foi sua inclusão por Rafael Sanzio (1483-1520) nos afrescos da Capela Sistina (MANN, 2004, p. 86). Sendo uma lenda da Antiguidade fazendo referências, e de certa forma respaldando, o que seria o centro da doutrina cristã – Jesus Cristo – essas personagens trazem em si uma conexão muito cara para o Maneirismo e toda a sua complexidade filosófica.

A elaboração musical proposta por Lassus para essa lenda, somada a todas as implicações trazidas pela escolha desse tema, nos apresenta o auge da *Musica Reservata* e consequentemente uma representação fiel da música do Maneirismo.

Figura 5 - Carmina Cromático – Prólogo do ciclo Prophetiae Sibyllarum

Soprano
Car - mi-na Chro - ma - ti - co, quae au - dis mo - du - la - ta te - no -

Alto
Car - mi-na Chro - ma - ti - co, quae au - dis mo - du - la - ta te - no -

Tenore
Car - mi - na Chro - ma - ti - co quae au - dus mo - du - la - ta te - no -

Basso
Car - mi-na Chro - ma - ti - co, quae au - dis mo - du - la - ta te - no -

9
re, Haec sunt il - la, qui - bus no - strae o - lim ar - ca - na sa - lu -

re, Haec sunt il - la, qui - bus no - strae o - lim ar - ca - na sa - lu -

re, Haec sunt il - la, qui - bus no - strae o - lim ar - ca - na sa - lu -

re, Haec sunt il - la, qui - bus no - strae o - lim ar - ca - na sa - lu -

18
tis Bis se - nae in - tre - pi - do ce - ci - ne - runt, ce - ci - ne - runt o - re si - byl - lae.

tis Bis se - nae in tre - pi - do ce - ci - ne - runt, ce - ci - ne - runt o - re si - byl - lae.

tis Bis se - nae in tre - pi - do ce - ci - ne - runt, ce - ci - ne - runt o - re si - byl - lae.

tis Bis se - nae in tre - pi - do ce - ci - ne - runt, ce - ci - ne - runt o - re si - byl - lae.

Fonte - Elaborado pelo autor

Bastam apenas os 25 compassos (das edições modernas, visto que na época não se utilizavam barras de compassos) do prólogo desse ciclo, com o sugestivo título de *Carmina*

chromatico (Canções cromáticas), para identificarmos o quão inovador foi a escrita dessa obra. Em seus nove primeiros compassos temos os doze semitons da escala didaticamente utilizados. O centro harmônico da obra é a escala mixolidia em G, a qual o compositor afirma e reafirma em trechos estratégicos da obra, tais como o final da primeira frase (c. 9) e o final definitivo no compasso 25. Porém, constrói resultantes triádicas ao longo das frases que apontam para vários outros caminhos, confundindo o entendimento geral da escrita. Conforme anotou Howard Brown em seu livro *Music in the Renaissance* na parte em que trata do final desse período, quando se encerra o prólogo o ouvinte já está totalmente perdido em sua orientação tonal (1976, p. 304). Esse pesquisador, amplia essa citação para: ...totalmente perdido em sua orientação tonal e modal.

O que torna esse ciclo ainda mais interessante e revelador para a estética do Maneirismo é que Lassus mantém o “jogo” proposto em seu prólogo, e nas doze peças seguintes, cada uma dedicada a uma Sibila e sua profecia, reforça a escrita cromática, solidamente alicerçada em movimentos harmônicos bruscos e inesperados. A leitura musical que o compositor nos propõe dessas profecias e suas misteriosas autoras configura-se em uma representação exata do quão sofisticado e complexo se tornou o discurso musical do Maneirismo. Mas Rore e Lassus acabam se colocando como compositores do que poderíamos considerar o Maneirismo inicial. O primeiro por uma questão cronológica, situa-se no início do movimento estético, e principalmente por ter sido o precursor de elementos importantes da escrita aqui considerada maneirista. Lassus, por outro lado, estabelece-se como um maneirista inicial, pois sua obra de tão extensa e ampla acaba apresentando muitas características, algumas muito próximas do Maneirismo, como a aqui levantada, e outras mais afastadas. Entre os anos de 1580 e 1600 encontramos o que é considerado o Maneirismo maduro, ou o estabelecimento efetivo da estética no campo musical. Nesse período, temos na escrita musical o desenvolvimento do que fora encontrado na escrita de Lassus e, especialmente, nas inovações de Rore. Há dois elementos, muito significativos para essa fase, que nos dão uma dimensão do que estava ocorrendo.

O primeiro elemento é o fato de o repertório equilibrar – termo controverso para o assunto em questão – o estilo inovador e dramático que caracteriza a música do Maneirismo, ao mesmo tempo em conservava traços da elegância e do equilíbrio da escrita polifônica do alto Renascimento, muito bem representado pelo estilo veneziano (MANIATES, 1979, p. 332). Percebe-se com interesse que o estabelecimento desse equilíbrio entre a sobriedade polifônica, herança do Renascimento, com a audaciosa escrita tardia do Maneirismo aconteceu especialmente na fase já estabelecida dos compositores maneiristas. O que comprova o amadurecimento da estética musical.

O segundo elemento é a identificação do que ficou conhecido como “música visual” – conceito estabelecido pela autora Maria Rika Maniates e aceito pela maior parte dos demais estudiosos dedicados a esse assunto. Esse conceito diz respeito ao aprofundamento da prática observada em Rore de estabelecer uma tal conexão entre a música e o texto que extrapolasse a simples imitação da palavra. Para tanto, caminhou-se em direção à captura do espírito da narração poética e a tentativa de retratá-la no ambiente musical proposto da forma mais realista possível. Estando o ambiente Maneirista cada vez mais aprofundado e eclético, percebe-se cada vez mais o uso de procedimentos musicais cujo intuito era visual, transferindo para a partitura parte da intenção do texto. Seria como se o compositor maneirista se transforma-se em um artista visual e desenha-se em sua música parte do sentimento que gostaria de transformar em som. Mais uma vez nos deparamos com as definições gerais da estética dentro do universo musical – a arte pela arte.

O compositor que representa com sua obra a fase mais madura e estabelecida do Maneirismo na música é Luca Marenzio (1553-1599). Sua relação com os poetas de seu tempo nos dão uma dimensão da importância que o compositor dedicava à palavra, ao termo poético. Um exemplo elucidativo era sua relação com a obra do poeta Giovanni Battista Guarini (1538-1612) e a utilização revolucionária que fez de seu poema *Tirsi Morir Volea* (xxx). Outra obra que muito contribui para esse entendimento é seu madrigal *Scaldava il sol*, escrito sobre um poema de Luigi Alambani (1495-1556). O texto, também conhecido como *Favola di Narciso*, traz um sem número de imagens associadas à narração poética que foram muito bem capturadas e descritas pela música proposta por Marenzio. Especialmente o ambiente quente e letárgico que refere ao momento do sol mais quente, ou o meio dia.

Figura 6: Scaldava Il Sol - c. 1-5

The image shows a musical score for the madrigal "Scaldava Il Sol" by Luca Marenzio, measures 1-5. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves. The lyrics are: Scal - da - va il sol, scal - da - il sol di, Scal - da - va il sol, scal - da - va il sol di mez - zo gior -, Scal - da - va il sol, scal - da - va il sol, scal - da - va il sol di, Scal - da - va il sol, scal - da - va il sol, Scal - da - va il sol di.

Fonte - Elaborado pelo autor

A frase textual que abre o madrigal *Scaldava il Sol*, que em uma tradução livre poderia ser “O Sol esquentava”, nos remete a mais de um ambiente. Por subjetiva que é a indicação, poderíamos pensar em um momento de calor em que predomine tanto a alegria e a excitação, como um ambiente tórrido e de desesperança. Mas Marenzio se ocupa em resolver essa questão abstrata elaborando uma passagem musical que direciona nossa sensação para o que ele, certamente, gostaria que sentíssemos. O ponto de imitação desses compassos é preciso, mas vagaroso. Sua sustentação se dá por tríades bem sustentadas e com um ritmo harmônico também lento. A união entre essa figura imitativa e o contexto harmônico produz uma sensação de ilusão, como se ao ouvir esses compassos fossemos arremetidos para uma paisagem desértica e estivéssemos sendo acometidos por uma alucinação. À parte ao individualismo de cada um que escute a abertura dessa obra, podemos descrever a frase inicial do compositor como produzindo um sentimento de letargia, sendo esse o sentimento proposto pelo compositor. Não se põe em questão ser essa análise subjetiva feita para os cinco primeiros compassos desse madrigal algo extremamente individual e que pode ser totalmente modificado pela percepção de outras pessoas. Mas encontramos também aqui um traço indelével da estética Maneirista, pois o subjetivismo e a personificação total do artista é transferida para seu interlocutor, estando nesse ato de troca de impressões um dos pontos principais dessa arte. Também cumpre-nos notar a semelhança do enfoque da análise desta com a figura 4, que trazia um trecho do madrigal *O Sonno*, de Cipriano da Rore.

A comparação entre esses dois exemplos enriquece nossa discussão quando se nota que, no exemplo de Rore referente ao que aqui foi chamado de Maneirismo inicial, a ideia abstrata do sono – ato de dormir – fora transmitida para o trecho musical proposto pelo compositor. O mesmo ocorre na figura 6 com o excerto retirado do madrigal de Marenzio. Porém, identifica-se nesse último caso que além de retratar algo abstrato, o compositor trabalha com uma imagem subjetiva, que poderia denotar ambientes diferentes. Mas sua música se presta também a sugerir uma sensação ao seu ouvinte, direcionando-o para o ambiente que o compositor escolheu. Ou seja, através desse raciocínio, comprova-se ser o mesmo mecanismo utilizado anteriormente, mas agora com maior abrangência.

Todos os elementos levantados e os exemplos trazidos por essa pesquisa até aqui, contribuem para ampliar o entendimento sobre esse importante segmento do repertório do século XVI. A aceitação da música do Maneirismo e o natural desenvolvimento de sua compreensão tem por objetivo permitir um maior aproveitamento dessa estética, no mínimo, bela. Porém, no seguir desse estudo encontramos o que pode ser considerado o auge da escrita musical do Maneirismo, e ao mesmo tempo, o ponto final da estética – a obra do compositor italiano Carlo Gesualdo. Nenhuma outra personagem do período foi tão maneirista como Gesualdo, e exatamente por esse motivo sua obra extrapola os limites do inteligível. Sendo que é impossível tratar desse assunto sem incluir a obra desse compositor, mesmo ela contribuindo mais para confundir do que para contribuir com o nosso entendimento.

Gesualdo era membro de uma poderosa nobre família no reino de Nápoles e muito jovem foi alçado à categoria de príncipe. A importância política que foi obrigado a exercer, bem como suas tragédias pessoais, conferem à sua biografia traços de sua própria estética. Seus dramas amorosos, aliados a uma fé inabalável e por vezes doentia, transformaram a vida de Gesualdo em um enredo próprio do Maneirismo artístico. Nos seis livros de madrigais italianos publicados por ele entre os anos de 1594 e 1613, ano de sua morte, encontramos o testamento musical dessa estética, repleto de excessos e excentricidades, como sempre apontou a escrita maneirista.

A ligação entre a obra de Gesualdo e o Maneirismo é conhecida da literatura especializada a muito tempo, antes mesmo da música que hoje atribuímos ao Maneirismo ser mais bem reconhecida e entendida efetivamente como tal. Glenn Watkins em seu livro *Gesualdo – The Man and his Music* (Oxford University Press, 1991) diz que a obra de Gesualdo é considerada a expressão máxima do Maneirismo, e atribui isso ao fato de exemplificar musicalmente todas as principais características aceitas sobre a estética. Amplia ainda a reflexão dizendo que o “mundo torturante” que o compositor traz para seus madrigais, é o que há de mais maneirista (WATKINS, 1991, p. 106).

Outra citação intrigante e reveladora sobre esse fato nos dá Don Harran em seu artigo “*Mannerism*” in the Cinquecento Madrigal? (1969, *The Musical Quarterly*, Volume LV, Issue 4, p. 521-544) .

A história do madrigal é, de certo modo, uma descrição da luta dos compositores para encontrar um equilíbrio entre as exigências incompatíveis entre polifonia e homofonia; o cromatismo e escrita diatônica; versos literais e abstratos. Eles confiavam na poesia para trazer a lei e a ordem para uma situação que, em sua forma extrema, só poderia levar à anarquia musical. Essa ordem e essa lei eram mais aparente do que real, e não puderam afastar o fim do madrigal,

seu romper por conflitos musicais fundamentais demais para serem contidos por meios poéticos - não foi isso que aconteceu com Gesualdo?⁴ (p. 538)

A coincidência do título do artigo trazer uma interrogação e o trecho aqui escolhido também, nos diz muito sobre como o autor lidou com esse assunto. Após anos tratando desse tema, Harran se mantinha cético sobre o quanto suas pesquisas e de seus contemporâneos (década de sessenta e setenta do século XX) haviam avançado. Mas o que mais nos interessa é sua descrição da música maneirista ser elaborada através de conceitos musicais inconciliáveis. E ter sido nesse excesso de paradoxismo que o estilo se inviabilizou. Estando Gesualdo no auge do processo, e tendo o levado ao limite, sua obra marca o fim da expressão. Não sem nos deixar como legado a essência da escrita maneirista.

Muitos seriam os exemplos dentro da obra do compositor que poderiam nos auxiliar nesse entendimento. Mas iremos nos concentrar no madrigal *Io Parto* do sexto livro de madrigais, e extrair dele as principais informações que enriquecerão esse trabalho.

A própria origem deste poema nos coloca uma situação, no mínimo, pouco usual, pois é consenso entre os estudiosos dedicados à obra de Gesualdo que os textos dos madrigais de seus últimos dois livros foram escritos pelo próprio compositor (XXX). Não obstante a todas as reflexões que este fato pode nos ensejar, ele representa antes de tudo o alto nível intelectual do compositor, o que por si só, já nos aproxima do ambiente elitista e sofisticado do maneirismo artístico. Neste texto, encontramos revelações pelo que ele nos mostra e também pelas características que não nos apresenta.

“Io parto” e non più dissi,
 Che il dolore privò di vita il core.
 Allor proruppe in pianto e disse Clori
 Con interotti omèi: “Dunque ai dolori
 Io resto. Ah, non fia mai
 Ch’io non languisca, in dolorosi lai.”
 Morto fui, vivo son, che i spirti spenti
 Tornaro in vita a sì pietosi accenti.⁵

Temos representado no poema as características comumente identificadas no gênero poético do madrigal do século XVI: o texto de curta extensão; a manutenção do esquema livre de frases em setenário (sete sílabas poéticas) e hendecassílabos (onze sílabas poéticas); o afastamento do estilo do “Petrarquismo”, cuja característica principal seriam as imagens grandiosas com alusões à natureza, substituído por um poema amoroso mais subjetivo e introspectivo (HARRÁN, 1988, p. 106).

4 A history of the madrigal reads, in a sense, as a description of the struggle of composers to strike a balance between the antithetical demands of polyphony and homophony, chromaticism and diatonicism, literal and abstract verse-settings. They relied on poetry to bring law and order into a situation which, in its extreme form, could only lead to musical anarchy. That this law and order was more apparent than real, that it could not ward off the final downfall of the madrigal, its bursting asunder through musical conflicts too fundamental to be contained by poetic means — is this not what happened with Gesualdo?

5 “Eu parto” e não mais disse/ Que a dor privou de vida meu coração/ Então, rompe-se em lágrimas e diz Clori aos soluços: “Apesar das dores. Eu fico”/ Ah, que eu não definha em dolorosos ais/ Morto fui, vivo estou, qual espíritos extintos/ Tornaram a viver com piedosos acentos”.

Não menos importante é a ausência de elementos que na ocasião se colocavam de forma quase inerente à escrita madrigalesca, como as imagens poéticas mais sensuais e provocativas. Termos como “boca”, “beijo”, “olhos”, tão comuns na produção madrigalesca, até mesmo do próprio Gesualdo em suas fases anteriores, aqui são completamente desprezados. No lugar deles encontramos uma narração amorosa baseada na ideia da dor e da finitude, seja do amor ou mesmo da vida. Estes elementos são a síntese da poesia maneirista.

Mas é no elemento mais subjetivo desta análise que encontramos o fator de maior relevância para a investigação, a descontinuidade com que o texto nos é apresentado. Conforme já havia sido observado pelo autor Daniel B. Rowland, em seu livro *Mannerism – Style and Mood*, o poema característico do maneirismo não é elaborado através de uma ideia fluida e lógica, mas sim de um fluxo descontínuo e confuso. Segundo ele, “é mais uma sequência de palavras que uma unidade de pensamento”⁶ (1964, p.30). Em qualquer um dos versos do poema de *Io Parto* que nos concentremos, encontraremos uma escrita aos solavancos, como se as palavras fossem ditas de forma descontínua, aos soluços. Tomemos, por exemplo, o ápice dramático da narração quando o texto traz:

Morto fui, vivo son, che i spirti spenti

A própria colocação das vírgulas, feita pelo compositor, colabora com a sensação de sentenças fortes, com ideias abruptas e proferidas de maneira descontínua. E na elaboração musical proposta, esta característica é ressaltada pela alteração que se dá na escrita dentro da frase musical.

Figura 7: Madrigal *Io Parto* – c. 28 a 33

Fonte - Elaborado pelo autor

Tamanha é a abrangência deste aspecto, que Gesualdo o emprega na música mesmo quando o texto não está totalmente segmentado. Nota-se isto na segunda frase do poema - *Che il dolore privò di vita il core* – cuja elaboração musical acaba por seccioná-la além do que a narração propõe, ao incluir uma pausa geral no meio da frase:

6

“...it is more a string of words than a unit of thought”

Figura 8: Madrigal Io Parto – c. 6 a 12

re, che il do-lo-re Pri-vò di vi-
do-lo-re Pri-vò di vi-
do-lo-re, che il do-lo-re Pri-vò di
che il do-lo-re Pri-vò
che il do-lo-re Pri-vò

Fonte - Elaborado pelo autor

Destaca-se que ao longo de todo o madrigal, que contém 45 compassos, o que caracteriza um tamanho normal para o período, encontramos exatamente 10 momentos iguais ao retratado pelo exemplo 2. Ou seja, ao longo deste poema de apenas oito versos, o compositor por 10 vezes elaborou pausas gerais como a exemplificada na figura anterior. Destas constatações depreende-se ser a escrita poética de *Io Parto* uma narração descontínua, o que se encaixaria na ideia de uma narração amorosa feita através de um labirinto de termos e sentenças.

Por fim, temos a questão central da escrita deste madrigal, e de quase toda a obra de Carlo Gesualdo, que melhor se insere na estética maneirista - sua condução harmônica. Definir de forma categórica em qual momento da transição modal/tonal esta escrita melhor se encaixa torna-se uma tarefa muito complexa, visto que temos tantos elementos que caracterizam a escrita modal como outros que sugerem um pensamento já tonal, mas ambas as visões não são sólidas o suficiente para servir como uma nomenclatura definitiva. Foi em uma justa tentativa de esquematizar esta escrita que o autor Edward Lowinsky a definiu como “harmonia do século XVI”, ou “atonalismo triádico” (1961). O que temos, de fato, é uma escrita harmônica sofisticada e complexa em que o compositor consciente dos caminhos esperados da escrita cuida por subvertê-los, não permitindo sensações de repouso pleno ou de obtenção do objetivo sonoro (MCCLARY, 2004, p. 149).

Figura 9: Madrigal Io Parto – c. 1 a 6

si pie-to-si ac-cen-ti.
si pie-to-si ac-cen-ti.
si pie-to-si ac-cen-ti.
a si pie-to-si ac-cen-ti, ac-cen-ti.
si pie-to-si ac-cen-ti.

Fonte - Elaborado pelo autor

Conforme representado no exemplo 4, apenas nos primeiros seis compassos da obra, tendo a voz do *superius* (sopranos) em pausa, já temos uma amostra de como a sensação de centro tonal será trabalhada ao longo da obra. A narração poética, que traz um discurso indireto, inicia-se com uma tríade maior sobre a nota Mi, e após uma pausa geral, transforma-se em uma sequência de Ré menor/Si maior/Mi menor/Si maior. Não seria impossível traçarmos conjecturas sobre as relações entre estas tríades, em especial a relação de quinta que se estabelece entre as notas Si e Mi, mas esta tarefa seria pouco eficiente, visto que a relação entre as tríades é muito tênue, especialmente quando inserida nas frases subsequentes. O que temos é justamente o uso feito pelo compositor da falta de relações, ou da subversão delas, como elemento retórico.

Também revelador é o compositor percorrer toda a obra com elementos musicais que mesclam as duas últimas características levantadas por este estudo, porém conclui-lo com uma tríade sobre a nota Mi, mantendo assim a coerência com o início da obra.

Figura 10: Madrigal Io Parto – c. 41 a 45

The musical score for Madrigal Io Parto, measures 41-45, is presented in four staves. The top three staves are for the vocal parts: Soprano, Alto, and Tenor. The bottom staff is for the Bass. The music is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "Io par - to" e non più dis - si,.

Fonte - Elaborado pelo autor

Ou seja, o compositor inicia sua obra propondo um caminho harmônico baseado na tradição do período e ao final da mesma não se furta de entregar o resultado esperado. Porém, ao longo de toda a narração amorosa que seu texto propõe, este caminho é constantemente deturpado, como forma de chamar a atenção dos ouvintes através de efeitos musicais inusitados. Assim, Gesualdo confirma sua total inserção na estética do Maneirismo utilizando as ferramentas retóricas mais aprofundadas e sofisticadas que tinha a sua disposição para criar um ambiente torturante e dramático que fizesse jus à sua narração poética.

Conclusão

A partir dos elementos levantados e discutidos nesse trabalho algumas conclusões são possíveis. A primeira delas é quanto a pertinência do Maneirismo enquanto reclassificação estética da arte do final do período do Renascimento, sem a qual o catálogo artístico daquelas décadas será entendido de forma insuficiente. A segunda conclusão é a comprovação da existência de uma vertente maneirista no repertório musical e de como sua identificação se faz condição necessária para o entendimento deste repertório. E por último, e mais importante, a constatação de que a arte do Maneirismo continua sendo uma linguagem estética pouco entendida que ainda carece de pesquisas e entendimentos, especialmente em sua vertente musical.

Referências

- ATLAS, Allan W. *Renaissance Music, Music in Western Europe, 1400 – 1600*. New York: W.W. Norton & Company, 1998.
- BESSELER, Heinrich. *Bourdon und Fauxbourdon*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1950.
- BROWN, M. Howard. *Music in the Renaissance*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.
- EINSTEIN, Alfred. *The Italian Madrigal*. New Jersey: Princeton University Press, 1971.
- FREEDBERG, Sydney Joseph. *Parmigianino – his works in panting*. Greenwold Press, 1971.
- GONZALES, M. M. *Arnold Hauser e a Literatura Espanhola*. Pandaemonium Germanicum, 16/2010.2, p.122-137. 2010.
- HARRÁN, Don. “*Maniera*” *E Il Madrigale: Una raccolta di Poesie Musicali del Cinquecento*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1969.
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*. Tradução de Magda França. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1965.
- HOCKE, Gustav R. *Maneirismo na Literatura*. Tradução Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Tradução Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LOWINSKY, Edward E. *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*. colaborador Stravinsky, California: University of California Press, 1961.
- MANGANI, Marco. *Le Strutture Tonalì Della Polifonia: Appunti Sulla Riflessione Novecentesca e Sul Dibattito Attuale*. In: GARGIULO, Piero. MANGANI, Marco (Org.) *Le Strutture Tonalì nei Repertori Polifonici*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2004/1.
- MANN, Nicholas. *Renaissance*. Londres: Andromeda Oxford Limited, 2004.
- McCLARY, Suzan. *Modal Subjectivities – self-fashioning in the Italian Madrigal*. California: University of California Press, 2004.
- ROWLAND, Daniel B. *Mannerism – Style and Mood*. New Haven and London: Yale University Press, 1964.
- SHEARMAN, John. *O Maneirismo*. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1978.
- TERPENING, Ronnie H. *Lodovico Dolce, Renaissance Man of Letters*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1997.
- WATKINS, Glenn. *GESUALDO The Man and His Music*. 2 Ed. Oxford: Clarendon Press, 1991.

Ópera e febre amarela no Rio de Janeiro Imperial

Marcos Virmond e Lenita Nogueira

Universidade Estadual de Campinas | Orcid: 0000-0002-1395-639X

Universidade Estadual de Campinas | Orcid: 0000-0001-7880-682X

Resumo

D. Pedro II e sua corte privilegiaram particularmente a ópera no Rio de Janeiro, não só porque identificava o país com a civilização europeia, como pelo gosto já introduzido na capital do reino à época de D. João VI. A falta de forças locais suficientes, entretanto, fazia a Itália o local de escolha para a busca por companhias líricas que viessem suprir essa demanda. Nesse contexto, este estudo pretende discutir as relações da vida operística da capital do império com a epidemia de febre amarela que assolou o Rio entre 1849 e 1853 e suas repercussões na Europa. A viagem era longa e o risco das doenças, enorme. Mesmo assim, cantores e músicos assumiam o risco em nome de ganhos consideráveis, a possibilidade de exercer sua profissão e a busca de melhor vida fora de uma Itália social e economicamente destrozada pelas guerras da unificação.

Palavras-chave: Ópera, Rio de Janeiro, Século XIX, Empresários, Febre amarela

Opera and Yellow Fever in Imperial Rio de Janeiro

Abstract

D. Pedro II and his court particularly favored opera in Rio de Janeiro, not only because it identified the country with European civilization, but also because of the taste already introduced in the capital of the kingdom at the time of D. João VI. The lack of enough local forces, however, made Italy the place of choice for hiring lyrical companies that would supply this demand. In this context, this study aims to discuss the relationship between operatic life in the capital of the empire and the yellow fever epidemic that struck Rio between 1849 and 1853 and its repercussions in Europe. The trip was long and the risk of illness was severe. Even so, singers and musicians took the risk in the name of considerable gains, the possibility of exercising their profession and the search for a better life outside an Italy socially and economically shattered by the wars of unification.

Keywords: Opera, Rio de Janeiro, 19th century, Imprezario, Yellow fever.

Ópera y fiebre amarilla en el Rio de Janeiro imperial

Resumen

D. Pedro II y su corte favorecieron particularmente la ópera en Río de Janeiro, no solo porque permitía identificar al país con la civilización europea, sino también por el gusto ya introducido en la capital del reino en la época de D. João VI. Sin embargo, la falta de fuerzas locales suficientes convirtió a Italia en el lugar de elección para la búsqueda de compañías líricas que abastecieran esta demanda. En este contexto, este estudio tiene como objetivo discutir la relación entre la vida operística en la capital del imperio y la epidemia de fiebre amarilla que afectó a Río entre 1849 y 1853 y sus repercusiones en Europa. El viaje era largo y el riesgo de enfermedad, enorme. Aun así, cantantes y músicos italianos se arriesgaron en nombre de ganancias considerables, la posibilidad de ejercer su profesión y la búsqueda de una vida mejor fuera de Italia, que entonces estaba social y económicamente destrozada por las guerras de unificación.

Palabras clave: Ópera, Rio de Janeiro, Siglo XIX, Empresarios, Fiebre amarilla.

Recebido: 2020-03-25 | Aprovado: 2020-07-04

Introdução

A música foi atividade importante no Rio de Janeiro do século XIX e na política de aproximação da ex-colônia à Europa. Com essa finalidade, D. Pedro II e sua corte privilegiaram particularmente a ópera, não só por sua popularidade nos países mais próximos ao Brasil da época, Inglaterra, França e Itália, como pelo gosto já introduzido na capital do reino à época de D. João VI. Além disto, a ópera, como prática, encerrava uma forte carga simbólica de ligação com a Europa e sua condição de civilização desenvolvida (CETRANGOLO, 2015, p. 32), o que vinha atender o interesse imperial.

A falta de forças locais suficientes, entretanto, fazia a Itália, principalmente, o local de busca por companhias líricas que viessem suprir essa demanda. O agenciamento desses músicos e a organização das companhias exigia vários predicados, muitas vezes encontrados em músicos.

Um dos nomes importantes nessa atividade de agenciador foi Gioachino Giannini, nascido em Lucca, Itália, em 1817. Considerado um bom organista e pianista, Giannini foi acompanhador ao piano e compositor. Juntamente com Michele Puccini, que era secretário da *Compagnia di Santa Cecilia*, foi responsável pela música da Festa de Santa Cecília de 23 de novembro de 1843, o que indica uma distinção considerando-se a importância dessa sociedade em Lucca e o domínio dos Puccini sobre os assuntos musicais na cidade. Como professor, ensinou piano e canto até 1845, quando deixa Lucca e viaja ao Rio de Janeiro. Nessa cidade, juntamente com Dionísio Vega, funda um Liceu Musical em 1848, que teve entre seus alunos Henrique Alves de Mesquita.

Giannini é frequentemente associado à figura do letárgico professor de contraponto de Antonio Carlos Gomes, devido à menção sobre ele feita por Guimarães Jr. em suas notas biográficas do compositor, reinterpretadas e amplificadas por vários de seus biógrafos, deixando uma visão equivocada que perdura como verdade até hoje (GUIMARÃES Jr., 1870, p. 34). Essa visão pouco se coaduna com sua extensa, intensa e ativa carreira como regente, pianista e compositor no Rio e, principalmente, como dinâmico agenciador de companhias líricas italianas devidamente credenciado pelas autoridades do império brasileiro a recrutar artistas na Europa.

Assim, este estudo pretende discutir as relações da vida operística da capital do império, notadamente as companhias líricas italianas, com a epidemia de febre amarela que assolou o Rio entre 1849 e 1853 e suas repercussões na Europa. Trata-se de um estudo documental e analítico com base em fontes secundárias.

A febre amarela e o Rio de Janeiro

A febre amarela é uma doença infecciosa causada por um vírus transmitido por mosquitos. O indivíduo doente apresenta febre alta, dor de cabeça, dores musculares, falta de apetite e náuseas. As formas leves e moderadas se limitam a esses sintomas e a doença regride com tratamento sintomático, repouso e cuidados gerais em alguns dias. As formas graves se acompanham de icterícia, alterações renais e hemorragia. Essas formas podem levar ao óbito em cerca de 20 a 50% dos casos, o que faz essa doença tão temida.

Há relatos de casos de febre amarela no Brasil desde o século XVIII, com uma epidemia que acometeu Olinda e Recife. Entretanto, a primeira grande epidemia em seu

ciclo urbano ocorre no Rio de Janeiro em 1850, quando se manterá endêmica por várias décadas, até a intervenção de Oswaldo Cruz no início do século XX.

De ocorrência sazonal, os surtos epidêmicos se concentravam nos meses de dezembro a abril do ano, com maior prevalência de casos em março, o que coincide com os meses chuvosos e quentes no Rio. No primeiro grande surto, em 1850, acredita-se que a doença teria sido introduzida pelo navio americano “Navarre” vindo de New Orleans com escala em Salvador. Marinheiros deste navio começaram a adoecer e foram internados nas enfermarias da Santa Casa de Misericórdia com dores, vômitos negros, dificuldade de urinar, febris e ictericos (FRANCO, 1969, p. 36). A Imperial Academia de Medicina custou a aceitar que uma epidemia estava em curso, mas o crescente número de casos acabou por convencê-los. Algumas medidas iniciais foram tomadas, estabelecendo-se uma quarentena no porto, sendo os navios visitados por uma equipe médica e montado um lazareto na ilha do Bom Jesus dos Frades, para onde iam os casos de doentes diagnosticados nas visitas aos navios.

Com o avanço dos casos, finalmente, o governo instala uma Comissão Central de Saúde Pública que apresenta medidas para interromper o alastramento da doença. Entre elas cita-se a necessidade de manter os navios infectados em local afastado e a sota-vento da cidade; os doentes tratados em suas casas deveriam ser mantidos na sala em locais mais arejados, evitando que ali permanecessem muitas pessoas; a casa onde morreu um paciente teria fumigações cloruetadas sendo o quarto do falecido lavado, caído e fumigado; ficaram proibidos os múltiplos sepultamentos em uma só igreja, assim como os dobres de sinos. Por fim, recomendavam grandes fogueiras em praças e praias, à semelhança do que já tinha sido adotado na epidemia de Olinda e Recife em 1691 (FRANCO, 1969, p. 38).

Ao que tudo indica, a epidemia no Rio foi democrática, não poupando raça, credo, ou posição social. Entretanto, dizia-se que preferia os estrangeiros que, de certa forma, teriam maior susceptibilidade à doença. Considerava-se que nos “nacionaes” ela se manifestava, em geral, de forma benigna. Mais que isso, pensava-se que havia uma predileção para os indivíduos loiros sobre aqueles com cabelos pretos. Entretanto, sabe-se que a susceptibilidade à doença é universal, o que descarta a hipótese aventada na época sobre os estrangeiros (BRASIL, 2019 p. 364).

As condições da cidade, por sua vez, podem ter auxiliado na instalação da epidemia. O Rio, ainda que começando a se modificar, era uma cidade com urbanização deficiente, distribuição de água precária, tratamento de dejetos absolutamente irregular, moradias sem ventilação, pequenas e com grandes aglomerados humanos.

A febre amarela em 1850 atingiu 90.658 habitantes da cidade, deixando o expressivo número de 4.160 mortes, considerando-se a população do Rio de 266 mil habitantes (FRANCO, 1969, p. 43). Isto indica que 34 % da população foi acometida e que 4,5% dos doentes faleceram, número que não difere da mortalidade global pela febre amarela atualmente, que varia de 5 a 10% (VASCONCELOS, 2003, p. 278). Esses dados explicam o terror que essa doença deixou na mente e alma da população.

Naquela época não havia maiores conhecimentos sobre a epidemiologia, clínica e tratamento dessa doença, o que viria acontecer apenas no final do século, quando, em 1888, Carlos Finlay, um médico cubano apresentou a hipótese de que a doença era transmitida pela picada de mosquito e não por contaminação direta de pessoa para pessoa.. Assim, no Rio de Janeiro de 1850 nada se sabia sobre o que causava essa doença, além do fato de que acometia principalmente marinheiros e que algumas zonas da cidade eram mais propícias ao contágio da doença. Tal condição causava uma situação de muita insegurança e receio na população e nos viajantes que por aqui chegavam.

As companhias líricas italianas no Rio: 1849-1853

Desde 1844 companhias italianas frequentavam o Rio de Janeiro. Nem sempre completas, com integrantes de menor qualidade, mas atendendo a um público interessado e progressivamente exigente. Nesse sentido, em 11 de abril de 1849 Gioachino Giannini já se encontra em Turim organizando uma nova companhia (DIÁRIO..., 1849, p. 3). Almejava-se conjuntos mais amplos e com artistas que estivessem à altura da capital do império do Brasil, mesmo que isto representasse um custo financeiro elevado - as loterias autorizadas pelo governo imperial garantiam a busca de maiores e melhores grupos de artistas.

Na Itália, Giannini tem o apoio do empresário Francesco Artaria, de Genova, para a escolha dos artistas. O repertório que escolhe indica que os cantores contratados são de considerável qualidade. A lista incluiu *Roberto Devereux*, *Maria Padilha*, *Marino Faliero*, *Don. Pasquale*, *Fausta*, *Maria de Rudenz*, *I Martiri*, *Catarina Cornaro* e *Maria Stuard* de Donizetti, *Atilla* e *I Masnadirei* de Verdi, *Regina di Cipro* de Paccini, *Il Bravo* de Mercadante e *La Muetta de Portici* de Auber. Giannini esforça-se para que a nova companhia seja, finalmente, algo primoroso para o cenário do Rio. Para tanto, além dos cantores, contrata alguns instrumentistas, cantores para o coro e um pintor de cenários. Ele tem em mente as reclamações constantes do público, antecipando-se, sem saber, a alguns cronistas que se queixavam do usualmente pouco número de coristas contratados. Diziam eles que um bom coro não poderia contar com menos de 24 homens e 18 damas e as economias neste sentido são “mesquinhas e podem ser funestas” (THEATRO..., 1849, p. 2).

Em verdade, Giannini era muito experiente e ativo nesse mister, pois possuía já muita experiência com óperas, cantores e orquestras. Confirmando sua versatilidade, convém relatar que ele compusera um novo e muito apreciado final do último ato para *La Vestale* de Mercadante, que se cantava no Rio em 1849. Em Recife, em récita de benefício de Filipe Tati, Giannini escrevera uma nova música para o alegre da romanza de *Il Bravo* de Mercadante, além de realizar a orquestração completa da *Lucia de Lamermoor* de Donizete para sua estreia no Rio, uma vez que a companhia não possuía as partes. Mesmo não ligado a Giannini, ilustra-se adicionalmente a liberdade tomada por esses empreendedores ao citar que para uma récita, em maio de 1856, de *Il Trovatore* de Verdi, no Teatro São Luiz, no Maranhão, nos informa a companhia que a ópera se apresentará “Em quatro partes, menos alguns pedaços por não ser possível executar-se”. Esses relatos nos permitem uma dimensão do que se fazia em termos de adaptação para atender as condições locais no gosto popular e nas questões técnicas da representação de óperas.

Finalmente, Giannini consegue montar uma companhia de certa envergadura, se comparada às anteriores. O grupo era liderado pela soprano Ida Edelvira. A prima dona suplente era Luigia Pretti. Juntou-se ao grupo os tenores Angelo Brunacci e Filipe Tati, o baixo Carlo Benatti, baritono Francesco Massiane e Gerolamo Costa. Alguns cantores e outros membros da companhia eram do Rio ou, mesmo estrangeiros, que já se encontravam na cidade, como o caso da bailarina Marietta Baderna. Assim, o grupo completo se constituía da referida soprano Edelvira, como prima dona absoluta e, na mesma condição, Augusta Candiani, que aqui já atuava. Completam a companhia, como segundo tenor, Giacomo Sicuro, o primeiro baixo Costante Capurri e segundo baixo Cayo Eckerlin. Como contralto prima dona lista-se Carlota Canonnero e Hermínia Martini. O coro incluía expressivos trinta cantores, sendo dezoito homens e 12 mulheres.

No próximo ano, 1851, Dionísio Vega, companheiro de Giannini, será o agenciador de mais uma companhia. O interesse em ampliar a qualidade é sentido pela contratação da famosa soprano Rosine Stoltz, já com brilhante carreira em Bruxelas e no Teatro Lírico de Paris. Completam o quadro nomes de envergadura como os principais tenores Domenico Labocetta e Giovanni Basadonna. Maiores detalhes sobre a companhia e seus artistas serão apresentados adiante.

Os cantores e a companhia

Cada uma das companhias apresentava um equilíbrio próprio em termos de sua composição. Ora com maior brilho, outras vezes mais limitada. Na companhia lírica de 1849, a figura de Angelo Brunacci complementava e se ajustava a de Ida Edelvira. Angelo era um solicitado tenor naqueles anos, ainda que não ocupasse lugar de absoluta evidência na constelação da ópera italiana.

Da mesma forma, talvez com menor expressão, Ida Edelvira era, em verdade, Edelvira, Condessa Cavagna de Milão. Debutou em Madri em *Ernani*, de G. Verdi, em 1847. Na imprensa italiana é mencionada com muito respeito e sua voz apreciada, mas, significativamente, se referem a ela como “dilettanti”. De fato, não se encontra o nome de Ida Edelvira como partícipe de companhias estáveis na Itália, apenas como cantora em concertos beneficentes da alta sociedade em Turim e Génova, com a concorrência de renomados músicos. Terminada sua exitosa participação na temporada 1849/1850 no Rio, Ida Edelvira dirige-se ao sul do continente.

Em janeiro de 1851 chega a Buenos Aires onde recebe excepcional acolhida de público e imprensa, ao longo de uma extensa atuação na cidade. Viaja também a Rosário. Em 1852 vai a Montevideo, onde se ouve pela primeira vez *La Sonambula* de Bellini (SALGADO, 2003, p. 10). Sua companhia participa em concertos beneficentes em Montevideo com vista ao auxílio da construção de um hospital para soldados envolvidos na Guerra da Tríplice Aliança (FANO, 2016, p. 217). De Montevideo vai a Santiago do Chile e Valparaíso, cujos registros de sua presença indicam o ano de 1856.

Lendo os relatos de Kurt Lange (1977, p. 393) é possível supor que Ida Edelvira, durante seu período em Buenos Aires e Montevideo, tenha atuado e interagido com Dom José Amat, que por lá se encontrava. Edelvira volta a Buenos Aires, e depois do périplo por essas cidades austrais, em 1858 retorna a Europa. Esta informação faz sentido com o fato de que, em outubro de 1858, Edelvira, passando por Lisboa, foi contratada pelo Teatro São Carlos para substituir a prima-dona E. Kraisser em quatro récitas de *Il Trovatore*, uma vez que essa não estava agradando o público (BENEVIDES, 1883, p. 271).

Confirmando o que se depreende das informações sobre Ida Edelvira, e outros casos similares, bem comenta Rosselli (1990, p. 163) que era comum na América do sul o grande sucesso de excelentes cantoras recém chegadas, embora sobre elas, na Europa, não houvesse registro de suas carreiras ou eram muito breves. Entretanto, depois de Lisboa, Edelvira ainda canta em Madri, Zaragoza, Valencia, Odessa e em algumas cidades da Itália. Termina sua carreira em 1863 cantando *L'Ebbero* de Appoloni, no Teatro Aquila em Fermo, Itália (KUTSCH; RIEMENS, 2003, p. 1289) e *Poliuto* de Donizetti em outubro, no teatro de Mirandola, próximo a Modena (GANDINI, 1873, p. 524). Ida Edelvira é um clássico exemplo da artista com brilho e pertinácia suficiente para fazer um longo e bem sucedido circuito sul na América. (Figura 1)

Figura 1. Ida Edelvira, Condessa Cavagna.



Fonte: Wolkowicz, 2009, p. 35

Luigia Pretti era a mais jovem entre os cantores de primeira linha, tendo estreado justamente em março de 1849 em Casale Monferrato em récita de *I Due Foscari* de Verdi. Os comentários foram positivos, mas depois pouco se sabe sobre sua carreira, além de juntar-se à companhia que vinha ao Rio naquele mesmo ano.

Para ilustrar as relações internas dessas companhias, convém relatar brevemente uma intriga ocorrida entre Francesco Spotorno e Luigia Pretti. O tenor, dizendo-se indisposto, declinou ensaiar sua ária do terceiro ato de *I Due Foscari* no ensaio geral. O empresário, conhecendo o comportamento dos cantores líricos e já antevendo problemas, indagou a Brunacci se este estaria apto a tomar o lugar do colega, caso necessário. Angelo confirmou que tinha cantado o mesmo papel em Casale Monferrato aquele mesmo ano e com a mesma prima dona Luigia Pretti. A resposta positiva e a coincidência deixaram o empresário tranquilo.

No dia seguinte, Spotorno afirma estar totalmente indisposto para a apresentação. Manuel José D'Araujo, o empresário, não tão preocupado sabendo da coincidência do preparo anterior dos outros dois intérpretes principais, avisa Pretti que terá que ensaiar com Brunacci. Chamada ao palco, essa se recusa terminantemente a ensaiar e retira-se. A recita corre o risco de não ocorrer.

Pelo que se lê em outra nota nos jornais, o caso terminou mal, pois o subdelegado de polícia prende tanto a Pretti como Spotorno, que foram recolhidos à cadeia de Aljube. Por fim, alguma autoridade superior e de bom senso resolveu o problema, liberando todos. Pelo que se deduz, no final, tudo ocorreu como previsto, com a récita tendo ocorrido à contento.

Felippe Tati já estivera no Rio entre 1846 e 1847, granjeando reconhecida fama por suas qualidades vocais. Volta agora com a trupe de 1849, mas a figura de Brunacci parece prevalecer enquanto durou. Depois da morte de Angelo, Tati assume o papel de primeiro tenor da companhia, com muito agrado do público. Tati irá cantar em 1851 no Teatro Santa Isabel, em Recife, juntamente com seu filho, Frederico Tati, baixo profundo.

Carlota Cannonero já era conhecida no Rio desde 1845, com presença reconhecida através dos costumeiros sonetos publicados nos jornais. Irá cantar na primeira de *Ernani* de Verdi no Teatro Solis de Montevideo em 1856.

Cayo Eckerlin, baixo, nasceu em Milão em 1810, irmão mais jovem da muito conhecida mezzo-soprano Fanny Eckerlin. Ele fez sua estreia no Teatro São Carlos de Lisboa e, em seguida, cantou na ópera do Porto. Fora sua atuação no Rio de Janeiro e Recife, pouco se sabe a cerca de sua vida artística.

Francesco Massiani era barítono secundário, mencionado como solista *minori* quando canta *Rigolletto* de Verdi em uma primeira reposição da ópera, depois da estreia no La Fenice, no teatro San Benedetto de Veneza. Entretanto, canta esse papel, com o nome de Viscardello, no Teatro Comunale de Bologna, em 26 de dezembro de 1852, após sua estada no Rio. Iniciou sua carreira no Teatro di San Pier d'Arena em Genova em 1841. Canta em teatros da Itália e em 1845 vê-se anúncio cantando o papel de Belcore no *L'Elisir D'Amore* de Donizetti no Rio de Janeiro. No teatro de ópera de Livorno, canta a *Medea* de Pacini no papel de Creonte, em 1857. Professor de canto, tendo como aluno o conhecido tenor Angelo Masini, falece em Milão em 31 de outubro de 1881.

Na companhia para a temporada de 1852, novos nomes surgem. Ainda em agosto de 1851 Dionísio Vega, a pedido de Manoel José D'Araújo, o empresário, se encontra em Nápoles para organizar a companhia, com a apoio do empresário local G. B. Bonola de Milão.

Vega procura cantores, bailarinos, coristas e cenógrafos em Nápoles, em Florença e depois se dirige a Milão. Uma nova modalidade de contrato é anunciada, diminuindo a burocracia e o risco de não pagamento na chegada. Vega está autorizado a contratar, entre outros, duas prima donas, uma de estabelecida notoriedade e celebridade e 12 bailarinas. No dia 9 de agosto, o Teatro São Pedro de Alcântara é completamente destruído por um incêndio, o que deixa os empresários sem nada para dar continuidade às atividades líricas. O Ministro do Império determina que se utilize o Teatro de São Januário, que pertencia ao governo.

Uma vez a questão do local resolvida, e desejosos de ampliar o sucesso da temporada anterior, fecham o contrato com Rosine Stoltz e Giuseppina Secchini, como primeiros sopranos, além de Catharina Serine, um soprano comprimario. Domenico Labocetta e Giovanni Basadonna são os primeiros tenores, o baixo Bianchi de Mazzeletti e Lucio de Lauro como primeiro barítono. Da companhia da temporada anterior, permanecem Constante Capurri, Giacomo Sicuro e a bailarina Marietta Baderna.

Rosine Stoltz (1815-1903) era, certamente, o nome mais importante e, considerando as últimas temporadas, uma aquisição superior de notoriedade e qualidade. Quando vem ao Rio, Rosine já era muito conhecida por sua atuação no Teatro Lírico de Paris e ainda terá uma longa carreira (Figura 2). Sua atuação na cidade irá causar furor. Precedendo sua chegada ao Rio, a Stoltz se encontrava em Lisboa apresentando-se com grande sucesso no Teatro São Carlos em *Semiramide* de Rossini, mas já referida como “ex-prima donna da Ópera de Paris”, ainda que com recepção frenética, tendo que repetir seis vezes a ária *Eccomi al fine* (LISBONA..., 1851, p. 240).

A estada da Stoltz no Rio foi um evento à parte. Reconhecida como magnífica prima-dona absoluta, foi recebida nessa qualidade e não desencantou o público com suas qualidades canoras. Entretanto, suas exigências, dificuldades de relacionamento com os demais membros da companhia, pequenas desavenças no dia a dia nos ensaios levaram a um progressivo descontentamento tanto por parte dos companheiros de trabalho como do público do Rio. Os valores muito elevados que recebia por suas apresentações e pelos

benefícios também contribuíram para o progressivo deterioramento das relações da Stoltz. Depois de vacilar em rescindir seu contrato e causar certo desconforto a não participar de uma recita beneficente ao Recolhimento de Santa Thereza, deixa o Rio em 14 dezembro de 1852 com o filho Edmond Casaux. O extrato do leilão que faz organizar por motivo de sua partida, dá uma ideia do estilo de vida que cercava a Stoltz.¹

Quanto a Giuseppina Zecchini, em janeiro de 1850, ela é muito aplaudida ao cantar *I Falsi Monetari* de Lauro Rossi no Teatro Valle em Roma (TEATRI, 1850, p. 128). Dizem ter qualidades excepcionais para o teatro, com voz ágil, afinada e ampla, não poupando elogios à suas qualidades técnicas e compreendendo a ovação que recebe do público em várias ocasiões. Seu nome circula facilmente nos jornais teatrais da Itália, atuando principalmente em Nápoles e em Bologna.

Figura 2 – Rosine Stolz entre 1855-1859, em foto de Nadar.



Fonte: Wikimedia Commons²

1 “Leilão extraordinário e por conta na residência da Sra. Rosna Stoltz, rua do Catete n. 253. Frederico Guilherme faz leilão, hoje quarta-feira 98 do corrente, dia desocupado, as 10 e meia horas, na residência acima indicada, dos elegantes trastes, espelhos franceses, porcelanas de ornamento e de mesa, cristais, ricos tapetes, excelente piano de cauda do afamado autor Erard de Paris; magnífico relógio de bronze do melhor e mais moderno gosto, lindíssima carteira de xarão da Índia, muitos objetos de gosto e capricho, esteiras grande para salas, ricas carteiras, talheres de prata de lei, etc., etc. Tudo está no melhor estado, e será arrematado impreterivelmente a quem mais oferecer” (Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1852, p. 3).

2 Disponível em <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Stoltz%2C_Rosine_1856-58.jpg>.

Domenico Labocetta era tenor de renome na Itália, participando da estação lírica do Teatro Novo de Nápoles desde 1843. Em 1849 está cantando em Berlim e depois no Teatro Italiano em Londres. Além de excelente cantor, era compositor e exímio violoncelista, tendo estudado com Gaetano Ciandelli em Lucca. Para o instrumento escreveu obras que até hoje estão no repertório. Dotzauer, o celebre violoncelista e pedagogo, dedicou alguma de suas composições a Labocetta, em reconhecimento ao seu desempenho como camerista.

Chegando ao Brasil em maio de 1852, o tenor canta *La Favorita*, de Donizetti com a Stoltz, *Betty* de Donizetti com a Zecchini, *Semiramide* de Rossini, *Bondelmonte* de Pacini, *I Puritani* de Bellini, entre outras. Labocetta retorna a Europa apenas em outubro de 1853, quando sabemos que está em Paris na condição de agente dos empresários do Teatro Provisório para contratar novos cantores (Fig. 3). Nesse afã, Labocetta trabalha incessantemente para desfazer a repugnância que os artistas demonstravam pelo Rio de Janeiro devido à febre amarela e ao público despreparado a reconhecer o mérito dos artistas. O tenor irá retornar ao Rio em 1854 para nova temporada. Lucio di Lauro, primeiro barítono, não tinha muita expressão na Itália, cantando em teatro de cidades menores, como Casal Monferrato. Pouco se sabe sobre sua trajetória profissional.

Febre amarela e ópera

Além da exigência de uma viagem longa e estafante, as incertezas dos contratos e a ausência profissional nos centros do canto europeu, outra dificuldade para organizar uma companhia lírica na Europa para atuar no Rio de Janeiro era a fama de cidade insalubre.

Figura 3 – Parte do Teatro Provisório pode ser visto no limite direito desta fotografia do Campo de Santana. Castro y Ordonez, 1862.



Fonte: Biblioteca Digital Mundial. Library of Congress³

3 Disponível em <<https://www.wdl.org/pt/item/1605/>>.

As condições sanitárias da cidade e as notícias dos surtos de febre amarela faziam esta tarefa quase impossível. Tentando minimizar os perigos, as autoridades cariocas diziam ser exageradas e acintosamente espalhadas, principalmente na Itália, as notícias sobre o mau estado das condições higiênicas da corte. Entretanto, no período em estudo a presença da febre amarela no Rio de Janeiro era plenamente conhecida na Europa e, particularmente, no meio operístico. Frequentes notícias nos periódicos teatrais comentavam sobre a situação do Rio e os riscos para os que ali aportavam.

Na época, a febre amarela não era um problema único do Rio. New Orleans, San Francisco e Havana eram cidades endêmicas para a doença e as negociações entre empresário e cantores italianos consideravam essa questão no momento da organização das companhias líricas.

Alguns consideravam esse risco inaceitável, como o tenor francês G. B. Montrésor que, em 1851, recusou pagamento substancial para evitar viagem a América (ROSSELI, 1992, p. 145). Um caso interessante, pois esse mesmo tenor atuou intensamente nos Estados Unidos em 1833 e 1839, depois assumiu a direção de cena do Teatro Tacon em Havana, então um dos mais importantes centros líricos da América. Depreende-se que, com as experiências vividas, resolveu não mais arriscar-se à terrível doença. Entretanto, esse parece um caso isolado, pois muitos artistas, mesmo cientes dos perigos da doença, aceitavam os contratos para a América.

A companhia de 1849, mesmo antes de aportar, sofre alguns problemas de saúde que comprometeram as atividades de seus membros. Pela notícia (RIO...1849, p. 59), a companhia chega ao Rio em agosto de 1849, depois de uma viagem não tão longa, segundo o cronista, pois durou menos de 55 dias, saindo de Gênova. Os problemas à bordo foram uma queda de Brunacci, o que postergou sua estreia e impediu a definição de qual ópera inauguraria a temporada, pois dependia de sua recuperação. O bailarino Luigi Gabrielli também apresentara uma “febre terzana”,⁴ da qual, depois de alguns dias no Rio, já se encontrava recuperando e se considerava pronto para os ensaios. As vítimas líricas italianas dessa primeira companhia são Angelo Bruancci, Gerolomo Costa, Carlo Benatti, Calisto Tagliabue, Silvio Picozzi e membros do coro, como Benna, Pozzi e Martinotti.

O primeiro a falecer é Angelo Brunacci. Era um tenor muito requisitado na Itália, tendo participado de diversas estreias. A primeira referência sobre Brunacci é de 1834, quando participa da primeira de *Il Diluvio Universale* de Donizetti, em Nápoles. Comentários sobre ele, ainda no começo da carreira em 1836, indicam um tenor com voz forte e homogênea, o que lhe garantiria uma brilhante carreira (VARIETÁ, 1836, p. 195). No entanto, sua notoriedade ocorre pela participação como primeiro Macduff na estreia de *Macebth* de Verdi em Florença em 1847. Considerando o cuidado que Verdi dispensava, naquele estágio de sua carreira, aos elencos de suas estreias, o nome de Brunacci ganha relevância, ainda que a parte de Macduff não seja de primeira linha nessa ópera. Brunacci cantou nas primeiras apresentações de algumas óperas como *Alessandro Stradela* de Flotow e *Il Giuramento* de Gaetano Rossi. Sua estreia no Rio ocorre com *I Puritani* de Bellini em 22 de agosto de 1849.

Sem aparente relação com o acidente à bordo do navio Andrea Doria, logo que chega, Brunacci fica doente, sem que se possa saber a causa. Tanto é que, em setembro, uma récita de *I Masnadieri* de Verdi tem que ser transferida, sendo substituída por *I Due Foscari* de Verdi. Até o fim da temporada Brunacci cantará, com muito sucesso, na *Lucrezia Borgia* e

4 Em geral, esse termo em italiano era empregado para febres relacionadas com a malária, doença ainda comum em certas partes da Itália da época.

La Straniera. Dedicava-se, também, ao ensino do canto, oferecendo lições em sua casa à rua do Conde nº 13, no segundo andar, conforme manda anunciar nos jornais. Não há maiores informações sobre sua morte, apenas a referência nos jornais que falecera devido à febre amarela, o que foi muito lamentado, provavelmente nos últimos dias de março de 1850, o que coincide com o mês com maior taxa de mortalidade pela febre ao longo da epidemia.

Ainda que segundo baixo, Carlo Benatti circulou em centros importantes na Itália. Em 1847 cantou na apresentação de *Don Sebastiano* de Donzetti no Scala de Milão, no papel de Ben Selin, governador de Fez. No mesmo ano, esteve em Parma com o elenco de *Gemma de Vergy* de Donizetti. Em março de 1849, antes de partir para o Brasil, Bennati participou de um concerto lírico no Teatro Carlo Felice de Gênova em benefício dos imigrantes italianos. A *Gazzetta Musicale di Milano* (NOTIZIE, 1850, p. 94), menciona a praga da febre amarela no Rio e a morte, em poucos dias, de 700 pessoas, entre elas o baixo Bennati e de alguns coristas que “não tinham a devida sobriedade em seu modo de vida”.

Gerolamo Gosta, barítono menos conhecido, cantou em teatros menores na Itália, mas junto a companhias de qualidade que incluía Angelo Brunacci. Poucas são as informações sobre sua morte, mas entende-se que ocorreu entre março e abril de 1850.

Anunciou-se a morte dos pintores Calisto Tagliabue e Silvio Picozzi. Estes tinham se revelado artistas maiores. Causou enorme sucesso a cena pintada para um gabinete gótico em *I Puritani* e, em seguida, revelando-se como primorosos artistas como antes não vistos no Rio ao preparar os cenários do balé *O Lago das Fadas*, nas palavras credenciadas de Araújo Porto Alegre. Um outro pintor da companhia, de sobrenome Sardi, é listado entre os mortos pela febre.

Uma ideia da percepção no meio artístico italiano sobre a epidemia de 1850 no Rio pode ser vista em comentário do periódico *Il Pirata*. De seu correspondente no Rio de Janeiro, recebe e publica um texto que informa ter a febre amarela já atingido 14.000 habitantes, 120 residentes ingleses, 130 marinheiros da mesma nação, e muitos outros marinheiros de outros países, cujo total não se sabe. O flagelo diminui sensivelmente na cidade, mas quase nada nas tripulações. O navio de linha português Vasco da Gama perdeu 150 homens, e o *Constitution*, 100 (RIO..., 1850a, p. 20).

Para os italianos, a febre amarela não era problema local. Houve uma epidemia em Livorno importada de Cadiz em 1804, com 700 mortos e, posteriormente, apenas poucos casos surgidos em pequenos portos em 1856, 1861 e 1864. A raridade da doença no país adicionava aspectos de excepcionalidade e exotismo, ao contrário da malária que, endêmica e causando muitas mortes na Itália do século XIX, foi somente eliminada na primeira metade dos anos 1960

Luigi Gabrielli, um dos bailarinos que Giannini contratara, chega ao Rio em condições deploráveis devido, como referido antes, a uma febre intermitente que o acomete durante a viagem no *Andrea Doria*. Gabrielli era dançarino muito solicitado na Itália, frequentando como primeiro bailarino o Scala de Milão e outros importantes teatros no norte da península e Portugal. Entretanto, não agrada no Rio. Diz-se que não tem vigor nem graça para acompanhar sua parceira, Marietta Baderna (SANCHEZ, 2011, p. 91). Circula a informação, por ele apresentada, de que teria sofrido um ferimento na perna por um mastro durante a viagem, fato que, aparentemente, se confunde com ocorrência similar ao seu colega de companhia, Angelo Brunacci. Não há referências que estivesse acometido pela febre amarela, mas referem que ele parece doente.

Importa notar que José Gabrielli junta-se à companhia de Giannini por causa da situação política na Itália e, certamente, por seu reconhecido ativismo contra os austríacos.

O mesmo ocorre com Antonio Baderna, que vem mais cedo. Gabrielli retorna Europa e é contratado para o Teatro italiano de Lisboa para a temporada de outono e carnaval, após sair ileso de “desastre do Rio de Janeiro” (RECENTI..., 1850, p. 312).

Francesco Spotorno, primeiro tenor, parece ter sido acometido pela febre, mas não há clara informação de que tenha falecido. Teve intensa atividade na Itália, cantando em teatros menores, mas sendo escriturado para uma temporada no Teatro La Fenice de Veneza em novembro de 1817. O segundo tenor Francesco Galbarini também adoece, mas recupera-se. O mesmo ocorre com La Martini, um nome não identificado na lista da companhia, talvez um membro do coro.

Da mesma forma, as notícias indicam que tanto a Baderna como a Edelvira foram acometidas, mas de forma branda. Sabe-se que, no auge da crise, juntamente com a Pretti, elas se retiraram do Rio e foram residir em casas bem afastadas do centro da cidade, longe dos focos da doença.

Com a chegada dos novos integrantes da companhia lírica vindos da Itália ao longo de 1851 e 1852, um novo ciclo de doença e morte atinge o grupo. O pintor e cenógrafo Lorenzo Scarabelloto, nascido em Trieste (e com uma pintura à óleo recentemente – em 2019 – exposta no Museu do Louvre), é um caso notável. Recém chegado ao Rio, provavelmente em novembro de 1851, sucumbe após poucos dias do início dos sintomas. Nascido em Trieste em 1816, era um conhecido pintor teatral na Itália. Sobre sua doença, comentários do Dr. De Simoni em sessão da Academia Imperial de Medicina, descreve o caso clínico, mas logo passa a justificar, de certa forma, o infortúnio ocorrido devido às características do paciente. De Simoni é o mesmo que traduzia libretos e oferecia sonetos às divas. Na sua alocação, relatou que Scarabelloto, segundo fonte segura, tinha um gênero de vida propício à febre amarela ou outras doenças graves similares, como que justificando o infausto adoecimento e morte do cenógrafo. Além de comportamento melancólico e apreensivo, sua profissão, com constante uso de tintas e atuação em locais impróprios, insalubres, era pouco favorável à saúde. Ademais, alimentava-se inadequadamente pela urgência de seu trabalho, comendo apenas laranjas e pão. Na tentativa de entregar seus trabalhos com a pressa que se lhe exigia, não guardava descanso e tinha pouco cuidado consigo mesmo (ANAES..., 1853, p. 100).

A morte de Scarabelloto novamente trás grande apreensão aos membros da companhia lírica. A récita de *Bondelmonte* de Pacini no Teatro São Januário em novembro de 1851 é tensa. A questão de estar ou não aclimatado ao país, isto é, ser estrangeiro, principalmente europeu, parece constituir-se em um risco para a febre, o que não escapa, mesmo que inconscientemente, aos cantores e demais músicos. Esse é momento de apreensão, pois a tomada de decisão, ainda na segurança da cidade de origem na Europa, quanto a aceitar ou não o risco de adoecer, tinha sido um quesito importante antes de assinar o contrato. Agora, veem-se as mortes ocorrerem com frequência e todas elas muito próximas a cada um.

O crítico do *Jornal do Commercio* preocupava-se se a performance da ópera de Pacini seria adequada frente ao desconforto, medo e terror que as mortes vinham causando nos artistas. Entretanto, surpreende-se com a qualidade do espetáculo, mesmo em condições emocionais inadequadas. Aproveita para consolá-los, afirmando que a febre não mais estava endêmica na cidade e que um ou outro caso não é de causar apreensão, principalmente quando este ocorre pelo desleixo e falta de cuidado do acometido. Para ele, Scarabelloto, recém chegado ao Rio, apresentava condições especialíssimas para contrair a doença. Entre os fatores negativos, cita a casa alugada pelo cenógrafo em uma praia, onde fluem os marinhos estrangeiros e frequentam as tabernas que seriam os focos de infecção. As condições de trabalho, como referidas pelo Dr. De Simoni, também são lembradas – sempre lidando

com tintas à óleo, essencialmente danosas à saúde, e em ambientes acanhados e mal arejados como são as salas de pinturas dos teatros do Rio. Todos esses fatores o predispunham para a doença e, quando acometido, a fatalidade não permitiu que “achasse ele os socorros enérgicos e vigilantes da ciência” (FOLHETIM., 1851, p. 1). Entretanto, os empresários não deixam de cuidar de seus contratados nesse momento de desespero e mortes. Talvez motivados pelo infausto acontecimento com Scarabelloto, preparam uma chácara em Andaraí com abundante água e muito bem arejada para receber os artistas. Esperam, entretanto, que não sucumbam ao pânico e ao terror, fato que, certamente, “é mais danoso à saúde que a própria enfermidade” (FOLHETIM..., 1851, p. 1).

Essa mesma visão responsabilizadora transparece na imprensa italiana quando, em julho de 1850, afirmam que alguns dos artistas falecidos deram prova de pouco bom senso ao quererem curar-se de acordo com seus caprichos “...e não respeitando a dieta durante a doença.” Confirma a assertiva com a informação de que muitos artistas foram acometidos, e que muitos desses, seguindo as regras, curaram-se em três ou quatro dias (RIO..., 1850b, p. 52).

Em 1852, o Imperador investe nas notícias sobre a situação na capital. Inicialmente, diz que a doença diminuiu consideravelmente e, depois, o cônsul em Genova informa que a febre amarela desapareceu do Rio, o que deve ter trazido certa segurança aos que pretendiam assinar contratos para as próximas companhias líricas. No Rio, certa tranquilidade reinava com a diminuição dos casos, ainda que a doença se fizesse presente. Nesse ambiente menos inseguro, se comparado a 1850, os jornais noticiam certas frivolidades na vida social das companhias líricas. Alguns dos artistas preferem morar nos entornos da cidade, como Boa Vista, e as visitas frequentes terminam em interessantes concertos. Neles participam os cantores Tronconi, Labocetta, Zecchini e o flautista Scaramella que a todos comove com uma exemplar execução de uma fantasia para flauta sobre motivos da *Lucrezia Borgia*. Gioavanni Scaramella, que tinha estudado no Conservatório de Nápoles, tinha sido contratado como professor do instrumento para o Conservatório Imperial em 1852, por suas qualidades superiores, não sem a desaprovação de parte da imprensa, que preferia nomes nacionais, como os de Motta e Cruz Lima para ocupar tal lugar. Se não acometido na epidemia de 1850, Scaramella morre, aos 33 anos, em 17 de março de 1857, vítima de febre amarela.

A febre, entretanto, continua sua presença na cidade e fazendo vítimas na comunidade lírica. O tenor Giovanni Basadonna falece em 30 de maio de 1852. Alguns dias antes ele teria saído de um sarau noturno na casa do Ministro da Fazenda e no dia seguinte surgiram os sintomas de um resfriado. O quadro clínico foi se agravando, com sinais típicos da febre amarela. Mesmo sobe os desvelados cuidados do Dr. Meirelles, o cantor veio a falecer. Basadonna não chega a debutar, pois morre antes que possa subir ao palco. Com a morte do tenor, sua sobrinha, a soprano comprimário Catharina Serine, desfaz seu contrato, com vistas a sair do Brasil. O fato parece não se consumar, pois em final de agosto de 1852 sabe-se de um longo e violento desentendimento entre a Stoltz e Serine sobre a encenação da *Norma* de Bellini, comprovando que ela continuava no Rio.

Basadonna nasceu em Nápoles em 1806, tendo extensa e importante carreira na Itália, participando de várias primeiras execuções de óperas de Donizetti, como *Fausta* e *Roberto Devereux*, sendo esta última escrita expressamente para sua voz. Dotado de uma técnica perfeita e timbre refinado, teve exitosa e extensa carreira em vários teatros italianos, particularmente o San Carlo de Nápoles, no qual interagiu com o grande tenor Nourit. Já em período de decadência, Nourit invejava tanto a voz de Basadonna que isto, segundo consta, induziu ao seu suicídio. Em 1841 sofre de uma doença na laringe, o que lhe limita

a atuação. Oferecem-lhe uma carreira de professor de canto em Bruxelas, o que não aceita, preferido continuar a cantar com extremo esforço. Ao fim, sem poder continuar, aceita uma ocupação de professor de canto em Viena, cidade que deixa com os acontecimentos revolucionários de 1848, retornando a Itália (BASADONNA, 2020). Entretanto, os ventos revolucionários também atingiam a Itália e pela instável e conflitante situação política em seu país, termina por aceitar a contratação para o Rio de Janeiro onde, em realidade, pretendia fixar-se como professor de canto.

Quase em seguida, o baixo profundo Bianchi di Mazzeletti é acometido pela febre e falece em 3 de junho de 1852, sendo sepultado no cemitério da Ponta do Caju. Mazzeletti tinha chegado em 6 abril do mesmo ano, junto com Basadonna, e preparava-se para cantar no elenco da *La Favorita* de Donizetti, com a estrela Rosine Stoltz. O cantor recebeu todos os cuidados de uma vizinha de sua casa, que lhe ofereceu criados e escravos para lhe atender, assim como apoio material. Uma extensa nota em *O Álbum Semanal*, chora intensamente as duas perdas. Adicionalmente, comenta a coincidência de que a maior parte das vítimas da febre tem sido italianos. Um detalhe, entretanto, vai mais longe e chama a atenção – todos os que tem cabelos loiros são mais “fáceis de sucumbir” (CHRONICA..., 1852, p. 129). Citam os nomes dos mortos nesta condição e, para convencimento, referem os artistas italianos de cabelos negros que, tomados pela febre, obtiveram plena recuperação. Reconhecem a puerilidade do comentário, mas pedem que a classe médica atenda para o detalhe identificado.

Logo após a morte de Mazzeletti, o cônsul brasileiro em Genova, Ernesto Antonio de Souza Leconte, sabendo da situação penosa da esposa e cinco filhos do cantor, imediatamente providencia junto ao governo brasileiro algum tipo de compensação à família desamparada. No intuito de ajudar, o empresário da companhia no Rio, à pedido dos colegas de Mazzeletti, organiza uma récita em benefício da família do cantor, o que ocorre somente em 12 de dezembro de 1853. Rosine Stoltz ressentida da morte de Bassadonna e Mazzeletti e pensa em cindir o contrato e refugiar-se da doença na Europa, medida que não é concretizada. Outros membros das companhias são cometidos, ainda que de forma menos grave e se recuperam. Informações não confirmadas indicam que a prima dona Giuseppina Zecchini teria adoecido das formas brandas da doença, além dos cantores do coro Giovanni dal Sarto e Luigi Cantarelli.

Em 1853, a febre amarela retorna, mesmo que de forma mesmo intensa. Ainda que continuassem a aparecer casos, uma nova epidemia de proporções tão catastróficas como essa em 1850, só irá ocorrer em 1873 e 1876, causando, respectivamente, 3.659 e 3.476 óbitos em uma população de cerca de 270 mil habitantes (BENCHIMOL, 2001, p. 30). Considerando a qualidade dos artistas atingidos e sua quantidade, pode-se dizer que a grande epidemia de 1850, e suas repercussões posteriores, causaram sérios danos humanos às companhias líricas italianas, confirmando o critério de risco considerado pelos participantes quando de sua discussão contratual na Europa. À época, a febre amarela não se limitava ao Rio, apresentando-se em cidades ao longo do litoral brasileiro e em algumas cidades do interior. Assim, uma relação similar a do Rio, entre cantores italianos e febre amarela, terminava por ocorrer em companhias de ópera que serviam outras cidades endêmicas. Esse é o caso de Manaus, Belém, São Luiz e Recife. De fato, essas cidades constituíam-se em um circuito algo separado daquele do Rio, que incluía mais comumente as cidades em direção ao sul do Brasil (São Paulo, Porto Alegre e Pelotas, além de Montevidéu no Uruguai, Buenos Aires e Rosario na Argentina). Ocasionalmente, alguns artistas das companhias sediadas no Rio viajavam pelo circuito norte, como Marietta Baderna e Ida Edelvira, que estiveram

em Recife. Giannini apresentou-se no Teatro Santa Isabel com, praticamente, quase todo o elenco da companhia de 1851.

A febre amarela também não poupava essas companhias do circuito norte, por certo. Um dos casos mais evidentes foi o acometimento de membros do grupo liderados por empresário Giuseppe Marinangeli que atuou em São Luiz em 1858 e 1859. Quando terminada a estação, dirigindo-se ao próximo compromisso na cidade do Recife, sua companhia está desfalcada pela doença de vários participantes, obrigando o empresário a buscar substitutos na Europa.

A prima dona Margarida Pinelly Sachero retarda sua chegada ao Recife, pois ainda se recuperava da grave enfermidade em São Luiz. Seu, esposo, o primeiro tenor, Melchior Sachero, faleceu vítima da febre em abril de 1859. Fato notável foi o gesto de grandeza da Sra. Sachero, após a morte do marido, ao dar alforria a uma criada escrava que tinha se desvelado em cuidados ao tenor durante sua moléstia (O QUE..., 1859, p. 8). Entretanto, chama a atenção que algum inconveniente jurídico ocorre posteriormente, quando a polícia do Recife oficia o cônsul de Genova para que não autorize a saída da Sra. Sachero antes que várias questões sobre o inventário do marido sejam devidamente explicadas, o que, de fato, ocorre (INTERIOR..., 1859, p. 1).

Eventos adversos por doenças eram, então, uma constante. Em final de janeiro de 1856, a companhia organizada por Jose Maria Ramonda escriturada para São Luiz no Maranhão chega ao Recife para uma temporada inicial no Teatro Santa Isabel. Antes da estreia, morrem três dos seus cantores sem que se possa identificar a causa, mas provavelmente por alguma doença infecciosa. Entre eles, o baixo profundo Frederico Gallo-Tomba e o tenor Domenico Conti. A récita inaugural de *Gemma de Vergy* de Donizetti teve seu primeiro ato eliminado assim como trechos do quarto ato, pela ausência de um baixo profundo que assumisse, na ópera, o personagem Guido, essencial para o primeiro ato (A CARTEIRA, 1856, p. 1).

Andiam in Mérica

Pergunta-se, considerando-se o quadro descrito para o Rio de Janeiro em torno de 1850, como esses artistas, de mais variada capacidade artística, aceitavam vir àquela cidade? Algumas possíveis razões podem ser discutidas. Inicialmente, o pouco conhecimento científico sobre a febre amarela existente na época pode ser um fator. Mesmo sabendo-se que se tratava de uma doença grave, contraditoriamente, a pouca informação sobre o que causava a doença e como ela era transmitida, fazia com que o viajante subestimasse o risco à doença. Essa atitude de minimizar o risco aparentemente não se devia a pouca informação. A imprensa e o meio teatral italiano conheciam o problema que significava a febre amarela nas Américas e Caribe e frequentemente faziam advertências, diretas ou indiretas.

Esses alertas surgem com clareza nos periódicos ligados à área do teatro lírico. Quando a agência Bonola, de Milão, contrata várias bailarinas e bailarinos, como solicitado por Dionísio Vega, um dos jornais comenta sobre os que aceitam viajar, que eles “belos ou feios, bons ou maus, todos tem a coragem de um leão!” (UM..., 1851a, p. 596). Em outro momento, na tentativa de alertar a comunidade artística, ao anunciar a chegada em Milão dos representantes do Teatro São Pedro de Alcântara em busca de artistas, um outro jornal observa: *O voi che sfidate la febbre gialla – Sperate!*⁵ Da mesma forma, outros periódicos

5 Ó vós que desafiáis a febre amarela, rezai! (UN..., 1851, p. 304)

constantemente noticiavam situação da febre amarela nas Américas, atestando a importância que se dava, na Itália, a esse problema. Basta ver as extensas informações sanitárias incluídas em um jornal como o *Il Diavoletto*. Para o volume de 1859, por exemplo, ele inclui cerca de 20 notas referentes a esse assunto (*IL DIAVOLETTO*, 1859).

Outro aspecto era a possibilidade de receber valores elevados, pelo menos para os artistas de primeira linha, como as *prima donas*. Mesmo proporcionalmente menores, os comprimários, os coristas e os técnicos que aceitavam incorporar-se às companhias recebiam salários que jamais poderiam obter na Itália nas melhores das condições. Nesse sentido, os jornais da área, na Itália, reclamavam vivamente da intenção de se pagar, como oferecia Giannini, 250 francos por mês aos artistas secundários, o que seria um valor muito baixo. De fato, na temporada de 1852, o valor mensal para o corista Francesco Gumirato era de 280 franco mensais, sensivelmente inferior ao que recebia a *prima dona* Rosine Soltz. Para efeitos de comparação, informações de John Rosselli nos indicam que a *prima dona* Giuseppina Zecchini recebia a quantia de 528 francos mensais na temporada 1850-1851 no Teatro San Carlo de Nápoles (ROSELLI, 1992, p. 136). Essa mesma cantora, no mesmo ano e contratada para o Rio de Janeiro, se a conversão estiver adequada, recebia 4.300 francos por mês, uma quantia mais de oito vezes superior ao seu ganho mensal na Itália em um teatro de primeira linha. Na moeda do império, o salário anual da cantora correspondia a 18.060\$000 (18 contos e sessenta mil reis). Na tentativa de contextualizar valores, um livro custava cerca de 1\$000 (hum mil réis) e uma revista, \$80 (80 réis). Partituras não eram tão baratas, uma ária de ópera podia custar 1\$200 (hum mil e duzentos réis). Um piano razoável poderia chegar a 660\$000 (seiscentos e sessenta mil réis). O pagamento mensal de um músico local para a orquestra da temporada lírica de José Maria Ramonda no Teatro de São Luiz era de 40\$000 (quarenta mil réis) para um primeiro violino e 25\$000 para um timpanista – uma diferença importante se compararmos com o valor médio de um corista trazido da Itália, que recebia em torno de 50\$000 (cinquenta mil réis) mensais.

Em se tratando de uma estrela da companhia, os valores poderiam ser estratosféricos. Rosine Stoltz, a *prima dona* em 1852, recebia cerca de 7.000 francos por mês, além de muitas facilidades em sua vida carioca. Mesmo sendo informação de um intrigante inimigo dessa *prima dona*, e, portanto, alguma cautela é necessária, reclamava ele que a soprano ganhava em um mês o que um conselheiro do estado recebia em um ano. Mais que isto, o salário mensal desse conselheiro, de 200\$000 (duzentos mil réis), era menor que o ganho mensal das artistas mais secundárias da companhia lírica. De fato, os ganhos dos cantores líricos nos grandes centros de ópera das Américas, como Havana, New Orleans, Lima, Cidade do México, Buenos Aires e o Rio de Janeiro, eram extremamente atraentes, particularmente para os de maior fama. Ademais, a possibilidade de engrenar mais de uma praça de trabalho, isto é, atrelar-se a um dos ciclos sul ou norte era outro atrativo poderoso. Assim, uma temporada no Rio poderia significar, novas temporadas em São Paulo, Porto Alegre, Pelotas, Montevideo, Buenos Aires e Rosario.

Fora o palco, havia também a possibilidade de concertos privados e, o que não era raro, participar da parte musical das cerimônias eclesásticas, o que rendia ganhos extras. Assim, singrar o Atlântico, com todos os seus riscos e desconfortos, era uma boa opção do ponto de vista financeiro. Esse aspecto era tão prevalente entre artistas italianos do período que mesmo Puccini, já na segunda metade do século XIX, estava ciente dessa condição de ganhos superlativos. Durante a produção de *Le Villi*, Puccini estava acossado por seu credor em Lucca, que lhe emprestara dinheiro para sustentar-se durante seus estudos em Milão. Giacomo escreve a seu irmão Michele, então tentando viver na Argentina como professor

de canto, perguntando se não haveria também um lugar para ele trabalhar nesse país, pois estava cansado da eterna luta contra a pobreza (CARNER, 1974, p. 55). Assim, a América como ideário do ganho excepcional para os artistas líricos italianos era algo verdadeiro e recorrente ao longo do século XIX. Oportunamente, convém mencionar que Michele Puccini, morre de febre amarela no Rio em 1891.

Por último, a situação política da Itália no período pós 1848 era instável e repressiva, com forte desconforto social, em particular para os ativistas que participaram dos eventos da primeira guerra de independência entre 1848 e 1849. Nesse contexto, muitos dos que viajavam ao Rio, vinham por absoluta necessidade de se livrar de uma eventual prisão, e outros para interromper uma vida de dificuldades e de realização pessoal em seu país. Em 1849, após alguns ganhos na tentativa de unificação, funda-se a República de Roma. Entretanto, em pouco tempo essa conquista se desfaz com a chegada das tropas francesas de Napoleão III e a tomada de Gaeta pelos espanhóis. O ambiente é de desânimo. Garibaldi se refugia em San Marino. Milão, a Lombardia e o Veneto continuavam no domínio dos austríacos sob o comando civil e militar do Marechal Radetsky.

As temporadas do Rio representavam uma liberação de tudo isto e, potencialmente, o cálculo de risco que faziam resultava em uma decisão positiva, quase sem restrições, para empreender a longa viagem. Certamente, a constância da contratação das companhias, tanto do ponto de vista temporal como espacial, e a presença de alguns nomes com experiência prévia no Rio de Janeiro, que serviam como balizadores, contribuíram para a tomada de decisão dos novos escolhidos. Nesse sentido, vários artistas retornavam ao Rio, como é o caso de Giuseppina Zecchini, Fellipe Tati, Luiz Walter e Cayo Eckerlin, o que poderia auxiliar e afiançar a decisão de um candidato hesitante em empreender a viagem. Rosine Stoltz, por exemplo, quando convidada a retornar ao Rio, depois de 1853, não hesitou em aceitar. Entretanto, solicitou tal número de exigências que extrapolaram qualquer possibilidade de aceitação por parte do empresário. Aí se incluía casa de muitos cômodos e alimentação paga, um número expressivo de criados e carruagens com parelhas de cavalos, fora o salário astronômico para a época. Aparentemente, o pedido exorbitante não se deveu à tentativa de induzir uma recusa do empresário por receio de contrair a febre amarela. Pode ter sido real.

A melhoria considerável do transporte marítimo, que tornou a viagem transatlântica mais confortável, rápida e segura com os navios de casco metálico, foi fator decisivo para facilitar o enfrentamento da longa viagem. Importantes nomes da música italiana que estiveram na América, por um ou outro motivo, podem ter servido, também, como uma referência decisiva para aqueles artistas que necessitavam tomar a decisão de aceitar o desafio.

Sabia-se que Lauro Rossi passou oito anos no México e Havana em uma carreira com muito sucesso. Após seu retorno, em 1850, era nada menos que o diretor do Conservatório Real de Milão. O afamado Giovanni Bottesini, conhecido como eminente contrabaixista, e o não menos famoso regente e violinista Luigi Arditi, não resistiram às ofertas financeiras e, em 1846, viajaram para Havana, onde atuaram por três anos em temporadas líricas, outro local sabidamente problemático por ser endêmico para a febre amarela durante os meses de verão. Sabiamente, o empresário, Don Francisco Marty e Torrens, nesses meses de risco, levava sua trupe para New York e Boston, onde obtinham enorme sucesso financeiro e artístico (PRESTON, 2001, p. 131). Convém recordar que nessa época, se a febre amarela não afligia New York, surtos de cólera eram problema constante. Antes de partir, um vistoso anúncio de página inteira publicado em jornal comenta sobre as vicissitudes e o empreendedorismo inclusas na construção da companhia liderada por Arditi e Bottesini.

Chama a atenção que as dificuldades da travessia não são relegadas a segundo plano. Em um trecho do longo texto reconhecem que as contratações artísticas para os países transatlânticos necessitavam esforço especial, entre os quais se incluía a necessidade de “... encorajar os relutantes, eliminar a visão romântica sobre o esperado *Eldorado*, destruir os preconceitos, aplainar muitas objeções e fazer frente a inúmeros imprevistos” (PROSPETTO..., 1846, p. 45).

Com todos os riscos, dificuldades e desconfortos, o fato é que o Rio de Janeiro, e todo o circuito das Américas e Caribe, foi muito bem servido por uma variedade de artistas italianos ao longo do século XIX.

Sobre o Brasil, concluímos que, nessa árdua tarefa de trazer sua arte a um país longínquo e exótico, alguns desses destemidos artistas deixaram aqui sua vida por doenças tropicais, particularmente a temida febre amarela, mas, antes de tudo, eles todos foram responsáveis por trazer e expor um modelo de arte que serviu de inspiração para que se construísse um ambiente musical mais qualificado e estruturado.

Mais que isso, muitos deles fixaram-se nas terras do Brasil como professores, reproduzindo sua arte para as gerações futuras, contribuindo para a formação dos músicos locais que assumiriam o compromisso de estabelecer solidamente o que hoje conhecemos como a arte nacional em música, por mais complexo que uma definição dessa arte possa ser em um país de formação tão híbrida como o nosso.

Referências

- A CARTEIRA. *Diário de Pernambuco*, n. 56, p. 111 de fevereiro de 1856.
- ANAEs BRASILIENSES DE MEDICINA, *Seção Geral de 30 de outubro de 1851 da Academia Imperial de Medicina*, n 5, fevereiro de 1853, p. 100.
- BASADONNA, Giovane. Treccani. *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2020. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-basadonna_res-693ad2a9-87e7-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Dizionario-Biografico%29/>.
- BENCHIMOL, Jaime Lary. *Febre amarela: a doença e a vacina, uma história inacabada* [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2001. 470 p.
- BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até à actualidade: estudo histórico*. Lisboa: Typ. Castro Irmão, 1883, 446 p.
- BRASIL. *Guia de Vigilância em Saúde*. Ministério da Saúde. Volume único. Brasília, 2019.
- CARNER, Mosco. *Puccini*. 2ª ed. Old Woking, Surrey: Duckworth, 1974, 520 p.
- CETRANGOLO, Anibal, E. *Ópera, barcos y banderas: el melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015, 344 p.
- CHRONICA. O Album Semanal. *A Semana*, n. 30, p. 129, 6 de junho de 1852.
- DIÁRIO do Rio. *Diário do Rio de Janeiro*, p. 3, 18 de junho de 1849.
- FANO, Marco. *Il Rio de la Plata e la guerra del Paraguay negli archivi italiani*. v. 1. Marco Fano, 2016, 638 p.
- FOLHETIM do Jornal do Commercio. *Jornal do Commercio*. n. 309, p. 1, 10 de novembro de 1851.
- FRANCO, Odair. *História da Febre Amarela no Brasil*. Ministério da Saúde. DNER. Rio de Janeiro, 1969.
- GANDINI, Alessandro; VALDRIGHI, Luigi Francesco. *Cronistoria dei Teatro di Modena da 1539 al 1871*. Modena: Tipographia Sociale, 1873.
- GUIMARÃES Jr, Luiz. A. *Carlos Gomes: Perfil biographico*. Rio de Janeiro: Typ. Perseverança, 1870.
- IL DIAVOLETTTO. ano XII, 1859.
- INTERIOR. *Correio da Tarde*. Rio de janeiro, n. 175, p. 1, 2 de agosto de 1859.
- KUTSCH, Karl-Josef; RIEMENS, Leo. *Großes Sänglerlexikon*, Volume 4. 4th ed. enlarged and revised. De Gruyter, 2003.
- LANGE, Francisco Kurt. Os primeiros suministros musicais do Brasil para o Rio de Prata. A

- reciprocidade musical entre o Brasil e o Prata. A música nas ações bélicas. De 1750 até 1855, aproximadamente). *Revista de História-USC*, v. 56, n. 112, p. 381-417, 1977.
- LISBONA. *Il Pirata*. n. 20, p. 240, 25 de janeiro de 1851.
- NOTIZIE-Rio de Janeiro *Gazzetta Musicale di Milano*. n. 22, p. 94, 2 de junho de 1850.
- O QUE se passa em casa. *Jornal do Recife*. n. 25, p. 8, 18 de junho de 1859.
- PRESTON, Katherine K. *Opera in the road*. Chicago: University of Illinois Press, 2001. 479 p.
- PROSPETTO. *Il Pirata*. n. 11, p. 45, 7 de agosto de 1846.
- RECENTI scritture. *La Fama*. n. 78, p. 312, 7 de outubro de 1850.
- RIO de Janeiro. *Il Pirata*, p. 59, 15 de outubro de 1849.
- RIO de Janeiro. *Il Pirata*, n. 5, p. 20, 17 de julho de 1850a.
- RIO de Janeiro. *Il Pirata*. n. 8, p. 52, 27 de julho de 1850b.
- ROSSELLI, John. *Singers of Italian opera – the history of a profession*. New York: Cambridge University Press, 1992. 272 p.
- SALGADO, Susana. *The Teatro Solis, 150 years of opera, concert and ballet in Montevideo*. Middletow: Wesleyan University Press, 2003.
- SANCHEZ, Vera Maria Aragão de Souza. A Bailarina - memória da construção discursiva de um mito na imprensa do século XIX. Tese (Doutorado em Memória Social) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 2011
- TEATRI. *Il Pirata*. n. 316, p. 128, 26 de janeiro de 1850
- THEATRO de São Pedro de Alcântara. *Diário do Rio de Janeiro*, p. 2, 27 junho 1849.
- UN puó di tutto. *Il Pirata*. n. 99, p. 596, 11 de junho de 1851a.
- UN puó di tutto. *Il Pirata*. n. 76, p. 304, 22 de março de 1851b.
- VASCONCELOS, Pedro Fernando da Costa. Febre amarela. *Revista da Sociedade Brasileira de Medicina Tropical*. v. 36, n. 2, p 275-293, 2003.
- WOLKOWICZ, Vera. Adaptaciones y significaciones de la ópera italiana al contexto particular de Buenos Aires a fines del período rosista (1848-1851), (Trabajo Final) Cátedra Música Latinoamericana y Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 2009. 74 p.

O Padre José Maurício Nunes Garcia e os “inventores do Brasil”: a perspectiva sobre o negro dos anos 1930 e o nacionalismo em Arte

Pedro Razzante Vaccari

Universidade Estadual Paulista | Orcid: 0000-0002-2492-9362

Resumo

A visão que começou a ser esboçada na década de 1930, aquela concernente à formação dos conceitos de Nação e Pátria que foram impulsionados pela Era Vargas, imprescindíveis para a estruturação do país enquanto polo industrial da América Latina, veio embasada por revisionistas, que se tornaram conhecidos, posteriormente, como os “inventores do Brasil”. Delinearam um modo de pensar o Nacionalismo, reescreveram a História do Brasil sob uma nova perspectiva, estudos sobre a formação racial, cultural e social do país. Este artigo visa a trazer à tona aspectos sociais e antropológicos que tangenciam a biografia e obra do Padre José Maurício Nunes Garcia. Para o delineamento de um passado glorioso, se elegeram algumas figuras importantes para a construção da História Música no Brasil, e para isso utilizaram, como símbolo da Música Colonial, o Padre José Maurício. No entanto, teria sido proposital o ‘embranquecimento’ histórico pelo qual ele passou?

Palavras-chave: Padre José Maurício; inventores do Brasil; perspectiva dos anos 1930; nacionalismo.

Father José Maurício Nunes Garcia and the “Brazil’s Inventors”: A Perspective about the Negro in the 1930s and the Nationalism in Art

Abstract

The perspective that began to be drawn in the 1930s, concerning the conceptual construction of the nation and country, built during the Vargas Era, fundamental for Brazil as Latin America industrial leader, was embased by revisionists, that became known as “Brazil Inventors”. They have designed a way of thinking the Nationalism, and wrote the Brazil’s History from a new survey, with studies concerning race, culture and society of the country. This paper proposes to bring up social and anthropological aspects that shaped the biography and work of Father José Maurício Nunes Garcia. For structuring a glorious Past, it was elected some important figures of the Brazil’s History of Music. For that it was used as the Colonial Music Symbol the Father José Maurício. However, was it purposeful his historical whitening?

Keywords: Father José Maurício; Brazil’s inventors; 1930s Perspective; Nationalism.

El Padre José Maurício Nunes Garcia y los “inventores del Brasil”: una perspectiva sobre el negro de los años 1930 y el Nacionalismo en el Arte

Resumen

La visión que comenzó a ser esbozada en la década de 1930, aquella que concierne a la formación de los conceptos de Nación y Patria, impulsados en la era de Vargas, son imprescindibles para la estructuración del país como polo industrial de América Latina y vino embasada por revisionistas que, posteriormente, fueron conocidos como los “inventores del Brasil.” Delinearon un modo de pensar el Nacionalismo, e reescribieron la Historia del Brasil desde una nueva perspectiva con estudios sobre la formación racial, cultural y social del país. Este artículo se propone traer a la luz aspectos sociales y antropológicos que perpasan la biografía y la obra del Padre José Maurício Nunes Garcia. Para delinear un pasado glorioso, eligieron algunas figuras importantes de la formación de la Historia de la Música en Brasil. Para tal utilizaron como símbolo de la Música Colonial al Padre José Maurício. Sin embargo, habría sido proposital el ‘blanqueamiento’ histórico por el que pasó?

Palabras-chave: Padre José Maurício; inventores del Brasil; perspectiva de los años 1930; nacionalismo.

Recebido: 2020-04-12 | Aprovado: 2020-07-04

I ntrodução

Análise sobre a perspectiva histórica apresentada durante a Era Vargas (1930-1945), a partir do debruçar sobre as obras capitais dos chamados “Inventores do Brasil” (FARINACCIO, 2001), pôde propiciar uma visão de um panorama em que se aprofundaram as noções de “Nacionalismo”. E o porquê, no ideal nacionalista dos anos 1930, forjou-se a necessidade de estruturação e eleição de símbolos nacionais representativos de uma “brasilidade” – sendo o próprio Heitor Villa-Lobos e o modernista Mário de Andrade alguns desses símbolos. Para a estruturação de um passado fulgurante e majestoso, os musicólogos elencaram algumas personalidades importantes para a construção da Música de Concerto no país, apontando, como representante da Música Colonial, o Padre José Maurício Nunes Garcia, e da Música Imperial, Antônio Carlos Gomes. Entretanto parece bastante visível o ‘embranquecimento’ histórico porque passaram essas figuras afrodescendentes, processo que se tornou ainda mais evidente durante o auge do Nacionalismo, a partir da Semana de Arte Moderna de 1922.

O olhar sobre a História depende, sobremaneira, daquele que a vivencia e a escreve. Quiçá fosse indesejável, ainda que inconscientemente, que grandes nomes artísticos brasileiros fossem associados à negritude. Estudos relativamente recentes, como *Uma história de branqueamento ou o negro em questão* (HOFBAUER, 2006) – que mostra como a importação de mão de obra europeia caucasiana atendia não à demanda por trabalho mas sim a um deliberado branqueamento social, e *A reação do cético à violência: o caso Machado de Assis* (KRAUSE, 2008) – em que o autor argumenta como um efetivo clareamento de Machado de Assis serviu como uma pretensa afirmação de sua genialidade, ilustram como houve uma tentativa de embranquecer as figuras negras relevantes da cultura brasileira. No artigo *O Padre José Maurício Nunes Garcia e o Mulatismo Musical: embranquecimento histórico?* (VACCARI, 2018), desenvolve-se a tese de que o tímido e às vezes explícito embranquecimento de José Maurício Nunes Garcia por meio de retratos, em que os traços negros são nitidamente branqueados – cabelos alisados e nariz afilado, e a própria tez clareada – e pela própria Historiografia da Música Brasileira, se não foi intencional deixou sequelas históricas e culturais profundas.

A minha crítica aqui vai de encontro, especificamente, aos teóricos do Nacionalismo brasileiro que, embora realmente bem-intencionados, ainda estavam influenciados pelas Teorias Raciais dos séculos XIX e XX – *vide* Lilia SCHWARCZ (1993). O objetivo é apontar que havia uma preocupação de profundidade antropológica na fala de Gilberto Freyre – que já se sobrepõe ao discurso eugenista do médico Nina Rodrigues (1862-1906), em que este dissertava haver culturas e etnias superiores e outras inferiores. Esse discurso notadamente racista foi revisto por Freyre de forma a adotar uma postura antagônica, porém mesmo em *Casa Grande e Senzala* (com 1ª edição de 1933) e *Sobrados e mucambos* (com 1ª edição de 1936) o autor por vezes finda por reincidir na visão discriminatória cientificista – conforme veremos ao longo deste texto. A principal tese de Freyre – a de que haveria uma democracia racial reinando no Brasil, plenamente amalgamada, sem conflitos étnicos e desejada pelo próprio colonizador lusitano – logo é desmontada por antropólogos seguintes, principalmente Arthur Ramos em *As culturas negras no Novo Mundo* (com 1ª edição de 1935). Sem citar nomes, ele coloca: “O estudo científico do negro deve fugir a todo sociologismo romântico, que compromete a visão real dos seus problemas”. (RAMOS, 1979, p. 21).

O pioneiro a romper com esse paradigma da democracia racial efetivamente foi o sociólogo Florestan Fernandes. Em sua obra *O negro no mundo dos brancos* argumenta:

Se os brancos, negros e mestiços podem conviver de “forma democrática” no Brasil, por que o mesmo processo seria impossível em outras regiões? Não obstante, o que é uma democracia racial? A ausência de tensões abertas e de conflitos permanentes é, em si mesma, índice de “boa” organização das relações sociais? (FERNANDES, 2006, p. 39).

O fato é que há evidências de que a tensão social entre negros e brancos nunca foi superada. O alto índice de genocídio negro no segundo país com maior população negra do mundo – estando atrás apenas da Nigéria – denota que a utopia freyriana não só é absolutamente imaginada, como a tal democracia racial é apenas um termo cunhado entre intelectuais que visavam a um gradativo porém contínuo embranquecimento populacional. Conforme argumenta Abdias Nascimento:

Freyre cunha eufemismos raciais tendo em vista racionalizar as relações de raça no país, como exemplifica sua ênfase no termo *morenidade*, não se trata de ingênuo jogo de palavras, mas sim de proposta vazando uma extremamente perigosa mística racista, cujo objetivo é o desaparecimento inapelável do descendente africano, tanto fisicamente, quanto espiritualmente, através do malicioso processo do embranquecer a pele negra e a cultura do negro. (NASCIMENTO, 2016, p. 22-23).

O que essa afirmação vem atestar é que o processo de embranquecimento tomou todos os meios da sociedade brasileira – não apenas a construção física de um idealizado homem branco puro nos trópicos, todavia também no plano psicológico, cultural e artístico. A perpetuação do pensamento de que para ascender socialmente é necessário ser branco ou, pelo menos, parecer ser branco, atravessou mais de um século após a Abolição da Escravidão, passando incólume ao revisionismo histórico cristalizado, em grande parte, no Nacionalismo dos anos 1930. Esse revisionismo buscava tornar brancas, ou quase brancas, figuras reconhecidamente negras, como o poeta Castro Alves, o escritor Machado de Assis, e até mesmo o modernista afrodescendente, Mário de Andrade. Nas palavras do antropólogo negro Kabengele Munanga: “Apesar de o processo de branqueamento físico da sociedade ter fracassado, seu ideal inculcado através de mecanismos psicológicos ficou intacto no inconsciente coletivo brasileiro”. (MUNANGA, 2019, p. 23).

Dentro do macrocosmo da História do Brasil, há de se ressaltar a importância de que aqui se estruturaram diversos microcosmos culturais – da mesma forma que se delinearão as raças, as distintas variações socioculturais se acomodaram, irregularmente, no vasto âmbito da conformidade brasílica. Longe de corroborar a visão determinista freyriana (FREYRE, 2016), onde as três raças – negro, branco e índio – conviveriam harmoniosamente, o fato é que não há como analisar suas idiosincrasias de maneira separada e reducionista. Antes deve-se olhar sob o prisma transcultural, onde o Brasil assumiu, a partir da consubstanciação das raças, o tipo brasileiro por excelência, nem negro, nem caucasiano e nem ameríndio, mas a junção das três – conforme o antropólogo Darcy Ribeiro (2015).

À parte esse desejo de alguns antropólogos de unificarem o brasileiro em um único modelo racial, há de se convir que as raças amalgamadas conservaram, por meio dos séculos, características que as etnias carregaram como traços culturais arraigados. O negro trouxe, atrelado à sua história, o estigma da escravidão – e é impossível tratar dessa etnia sem analisar os aspectos socioculturais que, inevitavelmente, ela recebeu do regime escravocrata.

Entrementes esse ideário, amplamente reforçado por Gilberto Freyre (2016; 1977), não leva em conta a aculturação e a miscigenação que resultaram do contato do negro com as outras raças – a sua separação de seus ramos culturais – menciona o antropólogo Arthur Ramos. Dessa forma, não apenas o ser escravo delineou o ser negro no Brasil, como as condições locais *sui generis* de sincretismo cultural – fenômeno que quase não existiu ou teve menor impacto em sociedades como a norte-americana.

Essa perspectiva foi endossada pelos chamados “Inventores do Brasil”, teóricos e historiadores que visavam ao revisionismo histórico, onde uma nova nação seria fundada, despontando como uma unidade territorial, econômica e cultural, que poderia dar impulso ao progresso industrial incipiente da Era Vargas. Dentre esses teóricos destacaram-se, principalmente, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e, no Modernismo, Mário de Andrade. Todos tentaram, de certa maneira, reconstruir o país sob sua perspectiva – perspectiva da época, obviamente, calcada pelo Nacionalismo e por muitos equívocos antropológicos.

Um dos pioneiros a tratar a História sob o prisma da formação de um sentido de Nação foi Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982). Segundo ele, a nação brasileira teria sofrido, desde sua colonização, de estrangeirismos e demandas próprias de outra cultura, outra sociedade, outra delimitação populacional, temperamento climático e hábitos e costumes. Terra continental de tamanho geográfico até então desconhecida dos portugueses, conheceu uma subjuração e espoliação talvez deveras desregrada – exploração preguiçosa, sem considerar processos sistemáticos de cultivo e desenvolvimento agrário e cultural. Essa colonização cega não levou em conta a proporção enorme de terra, seus domínios específicos de língua, sociedade e cultura que aqui habitavam. (HOLANDA, 2016)

Além de Buarque de Holanda, não há como falar de Modernismo e Nacionalismo sem mencionar Mário de Andrade (1893-1945). Para ele, o fato de o país ter se delineado antes que a raça, tornou o Brasil conflitante no quesito de conjugação racial e apropriações culturais. (ANDRADE, 2006b, p. 11) Quem levou a ideia de indecisão e hibridez dos trópicos à pesquisa sistemática foi Gilberto Freyre (1900-1987). Para ele a consumação da própria raça brasileira – na sua acepção de “democracia racial” – deu-se de uma peculiar indefinição de povo híbrido que não seria nem africano nem europeu, mas tendo que se equilibrar entre as características às vezes díspares de ambos. Em suas palavras:

Híbrida desde o início, a sociedade brasileira é de todas da América a que se constituiu mais harmoniosamente quanto às relações de raça: dentro de um ambiente de quase reciprocidade cultural que resultou no máximo de aproveitamento dos valores e experiências dos povos atrasados pelo adiantado; no máximo de contemporização da cultura adventícia com a nativa. (FREYRE, 2016, p. 160)

O que esses autores olvidaram, no entanto, foi que a própria imagem do índio desleixado e do negro preguiçoso constituem estereótipos calcados a partir do olhar do ibérico. Convencionou-se adotar essa postura equivocada de que quem não é branco no Brasil é procrastinador e ocioso, em contraste com o descendente de europeu – que seria trabalhador e sistemático. Esse prisma eurocêntrico que aparece em grande parte dos escritos de História e Antropologia até meados do século XX foi aos poucos sendo desmistificado e questionado. Perceba como na citação acima Freyre promulga a questão da “democracia racial”: sociedade, para ele, sem conflitos étnicos e sub-classificada em povos atrasados e adiantados.

Deve-se salientar, entretanto, que aos portugueses do século XVI que aqui se instalaram não parecia interessar tanto a problemática étnica – antes travavam uma espécie de

cruzada contra os “bárbaros hereges”, fossem eles brancos, vermelhos, negros ou amarelos. Obviamente trata-se da visão freyriana muitas vezes equivocada de que o português não tinha preconceito étnico – basta lembrar a descrição pormenorizada que Michel Foucault traça da obra *Las Meninas*, de Diego Velázquez: os diferentes pontos de vista, seja do espectador, do pintor, ou das figuras representadas formam uma anteposição de perspectivas onde a “verdade” seria apenas parcialmente representada – ou que a possível “verdade” única sequer exista (FOUCAULT, 1970).

Para Gilberto Freyre, pouco importava se adentrassem o país indivíduos de todas as espécies e proveniências, desde que se mantivessem no Cristianismo e, preferencialmente, na Igreja Católica. Para Freyre, o português fora seduzido pela mulher indígena brasileira e pela escrava africana, e aparentemente não evitava nem tachava o contato sexual com elas – mas antes o buscava com afoito desejo; o que o preocupava, e aos padres jesuítas, era o declarado discurso herege e a falta de fé. (FREYRE, 2016) Isso denota, mais uma vez, a deliberada escrita de Freyre de modo a favorecer a miscigenação em prol de uma racialidade indistinta e vindoura.

É de causar espanto, por exemplo, que a obra *O mulato*, de Aluísio Azevedo (1857-1913), publicada em 1881, embora situada no Século XIX, trate de forma tão explícita o preconceito racial no Maranhão, a ponto de o personagem principal – o “mulato” de olhos azuis Raimundo – ser ignominiosamente assassinado ao final da trama. O contexto social é basicamente o do português inserido no Nordeste, em que a visita de um sobrinho, filho de uma escrava, traz todo um burburinho que alicerçará o desfecho do drama – a morte do mulato. Considerado o marco inicial do Naturalismo em Literatura no Brasil, no entanto traz ainda alguns laivos romanescos: personagens unidimensionais, a mulher idealizada; o “mulato” é alto, formoso, de olhos azuis, educado e letrado na Europa, janota com ares de fidalgo, sem nódoas no caráter nem no bolso. (AZEVEDO, 2013, p. 35)

A supostamente intolerante religião católica portuguesa não afetaria o negro da perspectiva sócio-histórica – o africano seria, radicalmente, em sua essência religioso e devotado a divindades e, quando trazido escravizado para a América, primordialmente teísta cristão e ascético. (JUNG, 2012) Logo firmou-se uma tradição que, nos engenhos de cana-de-açúcar do Nordeste, os escravizados, com a permissão de seus proprietários, refizessem os procedimentos ritualísticos de suas pátrias originárias, reconstituindo os personagens e suas indumentárias, os reis e os deuses de Aruanda.

E se a música do Brasil em primeiro lugar significou uma aparente conciliação entre párocos e índios catequizados – sem considerar-se a dizimação sofrida por estes – ela seria absolutamente africana no seu conteúdo. A alardeada sensualidade imputada ao negro se manifestaria naquele que é tido como o primeiro tipo de composição musical brasileira, a *modinha*, amplamente disseminada pelo “mulato” (negro?) Domingos Caldas Barbosa (1739-1800). (HOLANDA, 2016) Posso argumentar que ela seria, destarte, em suas origens mais primárias, lusitana majoritariamente, nativa indígena em menor quantidade e extremamente africana.

No que tange o português, cabe lembrar, grandemente jesuítica e asceta, compondo-se, desse modo, uma consubstanciada síntese entre o escravo negro africano e o pároco católico lusitano – fusão até então impensável, mesmo no mais fantasioso romance do século XIX. Se a música brasileira seria ameríndia e portuguesa em seus princípios, ela seria majoritariamente negra, nos seus conteúdos e mesmo nas formas, do que especificamente proveniente de indígenas.

Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. (FREYRE, 2016, p. 367)

Domingos Caldas Barbosa foi o expoente máximo da música brasileira colonial do Século XVIII de um modo cultural que se faria próprio por muitos séculos na cultura do Brasil – a miscigenação de elementos culturais de duas classes sociais diferentes e, mais do que isso, de raças distintas. A partir dessa mistura consolidou-se a modinha como fenômeno raro de disseminação de uma cultura elitista no seio do povo, constituindo-se uma estirpe de mistura em que características culturais diferentes coabitam a mesma estrutura, o que se traduz como um processo sociológico conhecido como *aculturação*. (Lakatos, 1981, p. 133) Essa aculturação não se formou somente com fatores socioculturais, todavia também foi caracterizado por um forte estigma racial – assim que a modinha fora aprofundando seus meios de afluência africana trazia consigo o preconceito voltados à comunidade negra, inclusive escravos alforriados, filhos e netos de escravos e mestiçados, e mesmo aqueles genotipicamente identificados como brancos. Não apenas a modinha carregou o estigma racial, porém o próprio instrumento que firmara a sua atuação como essencialmente “modinheiro”, o violão.

Voltando às modinhas de engenho do Brasil – resultado do erotismo patriarcal: chamegos com negras, mulatas, primas – recordaremos que elas fizeram furor nos salões portugueses do século XVIII alternando com as novenas, os lausperenes e as festas de igreja. William Beckford, que teve ocasião de ouvi-las em casa fidalga, freqüentada também pelo arcebispo do Algarve, D. José Maria de Melo – grande apreciador de modinhas cantadas ao violão – procurou interpretar-lhes o encanto viscoso. (FREYRE, 2016, p. 427).

O mesmo instrumento difusor de modinhas, o violão, seria estigmatizado como impróprio e impuro, quicá pela familiaridade popular que ostentara. Causa certamente consternação sabermos que José Maurício, padre negro subjugado ao sistema católico ibérico, tenha inflado a capacidade corajosa de compor nesse gênero absolutamente profano, do qual restaram à posteridade apenas alguns espécimes: “Beijo a mão que me condena”, “No momento da partida”, “Marília si me não amas – não me diga a verdade” e a recém-descoberta “Estas lágrimas sentidas”. Entrementes, é uma canção totalmente do estilo mauriciano – visto que o compositor principiara na música tangendo viola de arame e o gênero modinha tenha se formado de práticas de cordas, como a viola de arame e o próprio violão. Posicionando-se ao lado dos mouros, argumenta Freyre (2016), teriam sido os integrantes da igreja católica os que mais teriam resistido e feito frente ampla ao domínio econômico judaico – pelo seu modo organizacional, administração efetivamente profícua e abundante à fertilidade de alimentos.

Outra característica alça o negro a um papel preponderante na história da sociedade brasileira: sua espécie civilizatória, transplantada da África, desenvolvido em amplo sedentarismo, em oposição ao nômade indígena. (FREYRE, 2016)

O aparentemente alto grau evolutivo civilizatório negro propiciou esse papel preponderante, assim como a sua relação com o colonizador português. No entanto, parece um preconceito a afirmação de Freyre de elencar as culturas africanas, indígenas e brancas – partindo de premissas hierárquicas anacrônicas sobrepujadas por estudos contemporâneos, como de MUNANGA (2019).

Amplamente disseminada, essa conceituação fortaleceu-se na Europa Ocidental a partir de meados do século XIX, sendo constantemente reiterada por gerações de cientistas sociais e antropólogos em grande parte ainda do século XX. O cientista social francês Paul Descamps (1872-1946), por exemplo, do Instituto Internacional de Sociologia, em sua obra mais conhecida – Estado social dos povos selvagens, de 1930, em que embora afirme refutar a teoria do evolucionismo, separa os povos de acordo com categorias estereotipadas de evolução cultural: “A inferioridade técnica (de alguns povos) é unicamente devido a uma inferioridade de inteligência”,¹ e estigmatiza os povos a que denomina “primitivos” como dotados de “bestialidade primitiva” (DESCAMPS, 1930, p. 9).

Essa classificação de povos desenvolvidos e subdesenvolvidos de acordo com a inteligência e habilidades inatas ganhou o campo biológico ao se considerarem o crânio de negros, por exemplo, como desvantajados. Conforme relata o musicólogo Manuel Araújo de Porto Alegre sobre um suposto médico, dr. Dannessy, que teria apalpado diversos crânios de afro-brasileiros, e que possuía uma cópia da máscara mortuária de José Maurício Nunes Garcia em Paris – o que teria levado à conclusão, equivocada ao olhar de Porto Alegre, de inferioridade intelectual. (PORTO ALEGRE, 1856, p. 7)

Silvio Romero e a perspectiva eugênica no Brasil: as teorias raciais

No Brasil o modo monogênico de ver a cultura tomou impulso a partir de nomes como os de Silvio Romero, conforme já demonstrei anteriormente. Em sua obra *A philosophia no Brasil: ensaio crítico*, de 1878, começa a introdução remetendo a uma pureza então almejada: “devemos tomar novas forças em busca de um ar mais puro” (ROMERO, 1878, p. 7). Em seguida, ao declarar que havia, segundo ele, uma franca vacuidade no campo das ciências brasileiras, enumera algumas obras e autores que considera essenciais na produção nacional de então, e termina argumentando que haveria “outras (obras), tão insignificantes que não poderiam aqui entrar sem de todo manchar as paginas que se vão ler” (ROMERO, 1878, p. 8).

Romero trabalha, portanto, com o jogo de cores já apresentado aqui, anteriormente. Com o determinismo do chiaroscuro – movimento na música do Classicismo europeu que alternava, subitamente, dinâmicas fortes e brandas, e cores de som escuras e claras – pretendia, quiçá inconscientemente, validar o discurso que antepunha cores desde o aspecto artístico e literário, até entre as próprias raças.

Quem viria se antepor, de forma contundente, ao cientificismo racial seria o antropólogo teuto-americano Franz Boas (1858-1942). Em *A mente do ser humano primitivo*, de 1911, rompeu, efetivamente, com os preconceitos arraigados na ciência da época de discriminar povos supostamente inferiores – ciência que comparava culturas como a europeia nórdica a de povos aborígenes, por exemplo, a quem alcunhariam de não-civilizados. No prefácio de 1938 à reedição dessa obra ele pontua que:

Não existe uma diferença fundamental nos modos de pensar do ser humano primitivo e civilizado. Uma estreita relação entre raça e personalidade nunca foi estabelecida. O conceito de tipo racial como é comumente utilizado até mesmo na literatura científica é enganador e requer uma redefinição, tanto lógica quanto biológica (BOAS, 2017, p. 6)

1 “L’infériorité technique est uniquement due à une infériorité de l’intelligence” (tradução minha).

A concepção racista e, entretanto, altamente disseminada nos meios científicos da época, ecoaria por mais um século inteiro, menos na literatura oficial, e, conforme venho demonstrando, em abundância na Musicologia Brasileira. Com a releitura e revisão do Brasil sob a ótica de Gilberto Freyre, perpetuaram-se estigmas, ainda que tenha tido grande contribuição ao estudo da cultura nacional. O maior estigma, da democracia racial, aparece perpetuado em sua obra, como na passagem seguinte, a respeito de negros incorporados ao seio de famílias brancas: “Muitas vezes concedeu-se a afilhados, crias, filhos naturais, o direito de tomarem de seus pais, padrinhos ou senhores brancos, nomes europeus e fidalgos de família: outra forma de confusão de plebeus com fidalgos, através da qual vem se democratizando a sociedade brasileira” (FREYRE, 1977, p. 399).

Essa sonhada e almejada democracia racial brasileira, de classe e de cultura, difundida por Freyre, obedece antes a uma visionária projeção de Nação do que uma efetiva mudança social. Parece ser da mesma ordem de devaneio dos portugueses, quando das Grandes Navegações, que esperavam aqui encontrar a terra idílica onde aportariam, para sempre, e onde veriam o grande Paraíso ser materializado por meio de paisagens utópicas e seres fantásticos, como descreve Sérgio Buarque de Holanda em *Visão do Paraíso* (HOLANDA, 2000).

Diante dessa visível inadequação entre teoria e realidade, continuaram os brancos sendo brancos, dominadores, e os negros sendo subalternos. “A abolição traz a questão da inserção do negro vista por vários ângulos, pois no início do século XX – paralelamente à imagem que se constrói de uma sociedade em vias de modernização – e o negro não era mais que um elemento a ser diluído” (CARRIL, 2006, p. 47).

Nessa diluição afloraram os revisionismos históricos a respeito de figuras importantes do país. Entre os conhecidos negros que passaram a história como brancos, ou “mulatos”, pardos, mestiços ou quase brancos, estão Antônio de Castro Alves, Joaquim Maria Machado de Assis e João da Cruz e Sousa, na Literatura, José Maurício Nunes Garcia e Antônio Carlos Gomes na música. Este compusera, em 1889 – por coincidência ano da Proclamação da República e um ano após a Abolição – a ópera *Lo Schiavo* (O escravo), em italiano e com libreto de Taunay, um de seus biógrafos, e teve que mudar o roteiro de última hora – o escravo negro, papel principal, teve de ser trocado por escravo indígena, devido ao preconceito da sociedade (MOURA, 2020).

Itala Gomez Vaz de Carvalho, em *Vida de Carlos Gomes*, de 1946, chega a considerar que a família do compositor tinha característica dos indígenas brasileiros, “muito diferente da cor moreno-amarela dos descendentes do negro africano” (CARVALHO, 1946, p. 217).

A preponderância do pensamento racista no Brasil da época levava os estudiosos a adotarem o vocabulário eugenista – muitos, como Freyre, inseriam palavras que corroboravam com o movimento do embranquecimento oriundo do arianismo alemão. Freyre, por exemplo, afirma que a inserção do negro de procedência provável da Guiné no ambiente doméstico do branco “mostra ter havido seleção eugênica e estética de pajens, mucamas e molecas para o serviço doméstico – as negras mais em contato com os brancos das casas grandes; as mães dos mulatinhos criados e em casa – muitos deles futuros doutores, bacharéis e até padres” (FREYRE, 2016, p. 397). Percebe-se como Freyre adota o vocabulário hoje considerado racista – é comum encontrar a palavra “eugenia”, que à época tinha conotação de “genes superiores”, utilizada também em teoria científica e arianista. Lembrando que “eugenia”, palavra do grego, significa “bem-nascido”, e foi primeiro empregada como suposta ciência em 1883 por Francis Galton, segundo Fernando Rocha: “a eugenia significa o melhoramento genético. Os povos antigos costumavam matar as pessoas com graves

deficiências físicas ou muito doentes. A história registra [...] que a ideologia de *pureza racial* sustentou as práticas de *eugenia nazista*” (ROCHA, 2017, p. 123).

Há de se reiterar que a teoria eugênica racial nazista culminou no Holocausto. Mais à frente Freyre pontua que no Brasil houve uma pressão social para que o escravo fosse católico devoto e que ao longo dos anos são “capazes de transmitir às crianças brancas um catolicismo tão puro quanto o que estas receberiam das próprias mães” (FREYRE, 2016, p. 437).

Aqui percebe-se que compreendia, como homem esclarecido que era, a dicotomia que transcende os séculos, que traz arraigado o preconceito maniqueísta que opõe branquitude e negritude, supostamente característicos de Bem e Mal, respectivamente. No entanto, o próprio Mário de Andrade cairia em contradição, ao afirmar ser o pai de José Maurício “branco”, em Música, doce Música (ANDRADE, 2006b, p. 121), sem ao menos averiguar as reais circunstâncias das origens de Apolinário Nunes Garcia – este também filho de uma negra escrava. Do mesmo modo, Andrade considera José Maurício como “moreno escuro” (ANDRADE, 2006b, p. 122) – o moreno se situaria entre o negro e o branco, e faria parte da desejada miscigenação da pátria branca perfeita.

Mário também teria aderido ao jogo de cores comum à Musicologia da época – contrastes de cores, principalmente adjetivados como “obscuros”, “claros”, “reluzentes”. Em um artigo para a revista *Ilustração Musical*, de 1930, por exemplo, refere-se a José Maurício desta forma:

Já desde o meio do séc. XVIII porém, a música no Brasil tomava um surto muito grande especialmente sob o ponto-de-vista erudito com o famoso e liberal ensino de música aos negrinhos escravos no Sítio de Santa Cruz, então ainda em poder dos jesuitas. Os artistas saídos desse ensino sistematizado foram negros habilíssimos, virtuosos mesmo; e da tradição deles, si não do proprio ensino porventura subzistente sem já a presença dos padres da Companhia, é que derivou o padre José Maurício, para coroar luminosamente o movimento. (ANDRADE, 1930, p. 78)

Parece contradizer-se, portanto, ao considerar, aqui, José Maurício “negro” – mesmo filho de um pai que considerava “branco”? O antagonismo cromático entre o meio em que crescera José Maurício – ensino musical aos “negrinhos escravos”, aparentemente pejorativo – e a ascensão de José Maurício, “para coroar luminosamente o movimento” mostra que, mesmo entre os afrodescendentes, era difícil escapar ao estigma.

A tendência psicológica de antepor as cores negras e brancas maniqueisticamente fora resultado de uma autoanálise empreendida pelo psicanalista Carl Jung. O Núcleo de Estudos Interdisciplinares Afro-brasileiros da Universidade Estadual de Maringá realizou, em 2018, um estudo em que condensa e equipara pensamentos como o do filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) – para quem o continente africano não faria parte da história do mundo – e coloca que Carl Jung costumava associar a Europa à civilização e à claridade com a obscuridade da África, um ‘violento contraste entre o claro e o escuro’[...]” (ALVES *et al.*, 2018, p. 112). Dessa forma, personagens históricos como o próprio Mário de Andrade viram-se, provavelmente inconscientemente, sustentando discursos maniqueístas de cor – e mesmo que metaforicamente, remetem a uma hierarquia cromática.

O questionamento ou afirmação “Mário de Andrade, um intelectual negro brasileiro”, lembram figuras já históricas – pardas, mulatas ou “negras”, ao sabor das circunstâncias ou conveniências – que viveram no final do século XVIII ou nasceram no XIX, cortejo de gente notável, tendo à frente, apon-

tado como o caso mais emblemático para leitura racial, o nosso Machado de Assis, seguido de Paula Brito, Francisco Otaviano, Gonçalves Dias, em citação de apenas alguns personagens ligados às Letras (CAMARGO, 2018, p. 21).

Na visão de Camargo, haveria uma conotação eufemística nos termos “mulato” e “pardo”, quando denominando pessoas de origem negra. Ao tentar “suavizar” a origem racial, muitos historiadores e literatos acabaram por redundar nesse eufemismo, o que vale quando Mário de Andrade utiliza a expressão “moreno escuro”, por exemplo, para designar José Maurício (ANDRADE, 2006b, p. 122), ou quando Cleofe Person de Mattos designa as avós do Padre como “[...] duas criaturas de cor escura” (MATTOS, 1997, p. 17). Ao usar a palavra “criatura”, que parece, a um primeiro olhar, descaracterizá-la como humana – podendo significar, tanto homens como animais, ou mesmo “criaturas das trevas” ou “criaturas inanimadas”, denota uma certa discriminação onde a cor escura dá a qualidade de “criatura” ao ser humano, de forma metonímica. Essa usança é concernente com o preconceito vocabular presente na caracterização de negros: “Na cor negra [...] está investida uma carga milenária de significados pejorativos [...]. O demônio, os espíritos maus, os entes humanos ou superhumanos, quando perversos, as criaturas e os bichos inferiores e malignos”, escreveu o sociólogo negro Alberto Guerreiro Ramos (1995, p. 241).

A tendência a separar mundos negros e brancos em mundos das trevas e de uma suposta pureza, respectivamente, rondou a própria retórica dos musicólogos afrodescendentes como Mário de Andrade. A respeito de um retrato seu pintado por Lasar Segall (1889-1957), pintor judeu russo então radicado em São Paulo, Mário escreve: “Como bom russo e bom judeu místico ele pegou o que havia de perverso em mim, de pervertido, de mau, de feiamente sensual. A parte do Diabo” (MATTOS, 1997, p. 174). Essa dualidade era comum quando referindo-se ao embate de negro e brancos. Encarnado como o Mal, o negro parecia representar tudo o que estava escondido no subconsciente, mesmo que em forma de anseios reprimidos. Conforme o relato de Mário, mesmo a sensualidade e a sexualidade eram relacionadas ao afrodescendente. As expressões pejorativas que surgiram dessas associações eram, ainda, consideradas comuns e plenamente aceitas na sociedade brasileira até o final do século XX. Petrônio Domingues explica como tornou-se constante o “amenizar” da raça, alcunhando o negro de “moreno”, porque o substantivo-adjetivo havia incorporado a chaga da escravidão (DOMINGUES, 2008, p. 47).

Essa oposição cromática entre preto e branco não existe, porém, somente na cultura urbana ocidental. Entre os indígenas brasileiros da tribo Bororo, que habitam o estado do Mato Grosso, por exemplo, há o costume de se pintar de preto para não ser visto pelas almas do mal, que teriam sido responsáveis pelo falecimento de algum membro da tribo (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 248).

Ou seja, neste caso, a cor preta é entendida como algo que traz neutralidade ante o mal, um disfarce necessário à existência, sendo, portanto, alinhada junto às qualidades benígnas. Na sociedade de classes, no entanto, a personificação do Mal estereotipada como o preto, o negro, traduzidas pelas expressões coloquiais “humor negro”, “a coisa está ficando preta”, “o lado negro da força”, só reiteram o pejorativo simbolismo perpetrado, inconscientemente e mesmo a nível da consciência, no âmbito das relações humanas modernas.

De acordo com Florestan Fernandes, foi por meio da organização dos movimentos negros que forjou-se uma “maior autonomia moral e intelectual da 'população de cor'. Por fim, logram até suplantar o temor pela identificação através do termo negro” (FERNANDES, 2008, p. 27).

Fora Vicente Ferreira, do movimento social afro-brasileiro quem “introduziu [...] o termo negro para substituir o então vazio e usado homem de cor. Homem de cor também é o amarelo e o índio; acabou com essa baboseira de homem de cor, que não quer dizer nada” (MOREIRA; LEITE apud FERNANDES, 2008, p. 577). “À expressão “homens de côr” ou “população de côr” contrapunha-se o termo negro”, coloca Elisa Nascimento (2003, p. 229).

Esse contraponto de cores remonta à escravidão e a separação entre raças, e a imposição, a todo custo, do catolicismo cristão ao escravo negro. Uma fonte primária recolhida por Schlichthorst narra que um “médico zela por sua saúde corporal e um capelão, pela espiritual. Em regra, todos são batizados antes do embarque, marcando-se com um ferro quente uma pequenina cruz, no peito dos novos cristãos” (SCHLICHTHORST, 1943, p. 130).

Essa cruz fora marcada, de forma apenas psicológica, em José Maurício. Mas sua cruz seria visível apenas através de seus genótipos africanos, estereotipado como “homem de cor”, conceito que o acompanharia na musicologia até os fins do século XX.

Em 1980, assim discorre Carlos Dantas a respeito do Padre: “Quem encarnava essa inesperada manifestação de talento era um genial homem de côr, nativo da Colônia, filho também de colonos e descendente pelo lado materno de uma crioula da Costa D’África” (DANTAS, 1980, p. 1).

O contraste entre o obscurecido Padre, pelo iluminado Marcos Portugal, mostra que desde a primeira publicação que se conhece sobre José Maurício – de Manuel Araújo de PORTO ALEGRE (1836), pouco se mudara em termos de perspectiva antropológica. E não deixa de empregar, em plena década de 1980, o jogo de cores tão presente na historiografia sobre ele: “Nos 14 anos que se seguiram até sua morte, José Maurício, ainda que obscurecido pela presença de Marcos Portugal, não deixou de provar a fecundidade de seu espírito criador, bem como manteve florescente o labor pedagógico” (DANTAS, 1980, p. 3).

Esse contraste se dava, além disso, não apenas no âmbito das cores em forma de metáforas – mas também no antagonismo entre classes, raças e estilos musicais. A música profana, por exemplo, tida como mundana e destituída de elementos elevados que pudessem ser apreciados dentro do templo, era associada aos negros – da mesma forma que o violão, a modinha e todo canto que não trouxesse um texto de cunho religioso.

A conceituação historiográfica mauriciano das teorias raciais sob o prisma da Etnomusicologia

Comumente vimos, nesta tese, como a adjetivação levou muitos musicólogos a classificarem a música de José Maurício como “fina”, “obscura”, para dar dois exemplos antagônicos, variando pouco desde os primeiros escritos até o século XXI, até, por exemplo, o artigo de Medaglia (2017). Essas conotações que críticos conferem à música por si só, por meio de qualidades subjetivas, devem ser olhadas sob o ponto de vista do contexto sociocultural de quem escreve – e há de se levar em conta que todos esses musicólogos, com exceção de Mário de Andrade, eram brancos, de classe média ou classe média alta ou puramente aristocratas, como Manuel de Porto Alegre e o Visconde de Taunay.

Muito embora o significado da música se materialize, em última análise, “nas notas” que os ouvidos humanos podem distinguir, pode haver diversas possíveis interpretações estruturais de qualquer padrão sonoro, e um quase infinito

número de respostas individuais à sua estrutura, dependendo do contexto cultural e estado emocional de seus ouvintes² (BLACKING, 1973, p. 19-21).

Desta forma, muitas vezes os juízos de valor atribuídos por musicólogos a determinado repertório musical podem ter sido influenciados pelo ambiente cultural e sonoro dos quais eles provêm, além de sua própria história pessoal. O problema reside no fato de que poucos ou quase nenhum musicólogo brasileiro que versou sobre José Maurício tenha se debruçado, efetivamente, sobre sua produção musical como consequência direta de seu meio sociocultural, com desdobramentos nas estruturas sonoras que condizem com a contextualização política de sua época. A sua música, como a de muitos compositores, é tratada de maneira superficial – as notas e a harmonia sendo entendidas apenas sob a perspectiva estrutural, como se possuíssem vida própria independente. Esquece-se que a arte é proveniente, antes de tudo, do ser humano e das relações sociais e culturais – a música só seria possível com a interação entre os homens, e suas relações técnicas e de ordem teórica só são possíveis devido à existência humana e suas construções culturais.

Explicando sua metodologia, um dos pioneiros da Antropologia da Música, Alan Merriam, argumenta: “Aqui a ênfase foi colocada não tanto nos componentes estruturais do som musical, mas no papel que a música desempenha na cultura e na mais ampla organização social e cultural do homem”³ (MERRIAM, 1964, p. 4). Esse tipo de estudo antropológico do som almeja ressignificar os sentidos da própria música, indo além do espectro restrito da notação musical – notação que, na música erudita, adquire uma quase predominância sobre o conteúdo. Estando o acesso a essa notação musical restrito apenas a uma minoria, inserida no contexto europeu ocidental e seus afluentes – elites do Novo Mundo e classe média pequeno-burguesa – a música torna-se ainda mais instrumento de poder, já que acaba sendo usufruída somente por quem compreende o complexo esquema de símbolos e códigos acadêmicos a ela inerentes – *vide* Marilena Chauí (CHAUÍ, 1993, p. 29).

A questão evidencia-se pelas ferramentas de poder outorgadas às elites por elas mesmas, para justificar e sedimentar a esmagadora supressão que exerce sobre as classes subalternas, segundo Michel Foucault em *Microfísica do Poder* (FOUCAULT apud CHAUÍ, 1993, p. 29). A mesma ferramenta de poder que, quase um século depois, Gilberto Freyre em uma passagem de sua internacionalmente reconhecida obra parece querer utilizar ao suavizar a submissão completa e agressiva a que o negro foi impelido pela escravidão:

Modinhas e canções, era ainda com as mucamas que as meninas aprendiam a cantar – essas modinhas coloniais tão impregnadas do erotismo das casas-grandes e das senzalas; do erotismo dos ioiôs nos derreios pelas mulatinhas de cangote cheiroso ou pelas priminhas brancas; voluptuosas modinhas de que Elói Pontes recolheu uma tão expressiva do amor entre brancos e mulatas:

Meu branquinho feiticeiro,
Doce ioiô meu irmão,
Adoro teu cativoiro,
Branquinho do coração [...] (FREYRE, 2016, p. 424)

2 “Even though the meaning of music rests ultimately “in the notes” that human ears perceive, there can be several possible structural interpretations of any pattern of sound, and an almost infinite number of individual responses to its structure, depending on the cultural background and current emotional state of its listeners” (tradução minha).

3 “Here the emphasis was placed not so much upon the structural components of music sound as upon the part music plays in culture and its functions in the wider social and cultural organization of man” (tradução minha).

Essa manifestação de aparente naturalidade na relação entre brancos e negras toma expressão musical idealizada na modinha. No entanto, não se sabe se essas “mulatinhas” a que Freyre se refere seriam realmente mestiças ou negras, devido à tendência de Freyre em embranquecer os negros de que trata, além de que o termo “mulato” tanto “podia designar uma mestiçagem étnica como referir-se a filhos ou descendentes de crioulos escravos, mesmo que de cor negra” (FARIA, 2004, p. 89).

A perspectiva seria de que, com o avanço e desenvolvimento dos movimentos sociais e a própria transformação da sociedade, se transmudasse também o modo de encarar as questões raciais. Dessa maneira foram se redesenhando, aos poucos, as biografias de compositores como Beethoven – sempre associado com a música germânica, ícone maior do Romantismo, tinha ascendentes mouros. A quebra de paradigma que se dá a partir de então não é pequena. A associação de proeminência e protagonismo sempre com o caucasiano, encontrou em Beethoven o seu contraponto necessário e, espera-se, permanente. Não se trata de um revisionismo histórico, mas apenas recontar a história sob outra perspectiva: “Há um provérbio africano que diz que ‘até que os leões inventem as suas histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça.’” (SANTOS, 2018, p. 10) Com essa frase a historiadora negra Ynaê Lopes dos Santos introduz sua obra *História da África e do Brasil afrodescendente*.

Dominados pelo pensamento eurocêntrico por séculos, estivemos condicionados a atrelar os europeus ocidentais e os norte-americanos como exemplos idealizados de seres humanos que, obrigatoriamente, trariam arraigadas características como beleza, virtude moral, superioridade intelectual, pureza e obstinação. “No pensamento eurocêntrico, o “ocidente” é o mundo “civilizado”, “desenvolvido” e “superior”, formado basicamente pela Europa Ocidental e pelos Estados Unidos (da América)” (SANTOS, 2018, p. 10).

No que concerne a essas qualidades acima mencionadas, já foi amplamente debatida nesta tese o conceito de “purificação” e “germanização” da música brasileira colonial no tempo de José Maurício, tendência que, no entanto, permaneceram praticamente inalteradas até meados do século XX.

Todavia, mais importante do que avaliar os pendores clássicos de José Maurício é constatar que estas alegações de influência e derivação não são neutras, porém revestem-se de densas conotações valorativas, em termos estéticos e mesmo morais. Não estamos tratando apenas de uma escola com seus compositores, formas e estilos, mas de um Geist, de um etos germânico caracterizado por sua pureza, nobreza e austeridade. (HAZAN, 2008, p. 6)

A crescente germanização da música – que principia ainda no século XVIII, na música colonial – atinge seu apogeu na era da democracia racial, anos 1930 a 1950. Nota-se que os musicólogos se constituíam antes de biógrafos a quem não cabia exercer qualquer estirpe de tom crítico. A presença constante, que acompanha a germanização, é a adjetivação minuciosa, detalhista, folhetinesca e que quase sempre esconde um indisfarçado juízo de valor. Para ilustrar, utilizo-me do exemplo a seguir, de Taunay:

Agora lá temos, no terreno da vasta exploração [...] dous maestros, educados na severa e conscienciosa escola alemã, a reconhecerem com emoção que José Maurício intimamente della deriva e é discipulo legitimo de Haydn e Mozart. Os velhos mestres alemães, são elles os verdadeiros e inabalaveis esteios da musica! (TAUNAY, 1930, p. 77)

A valoração da música germânica como paradigma único para nortear toda arte do globo e a tendência à adjetivação, discurso de senso comum e análise unidimensional seriam, logo após os trabalhos de Merriam e Blacking citados acima, amplamente contestados. A ferramenta da Antropologia, a princípio destinada somente a pesquisas de cunho não-ocidentais e periféricos, logo demonstrou-se estar apta a transformar, também, a forma como se via a música de concerto ocidental (BLACKING, 1973).

“Aqui música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos mas [...] como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal [...] em qualquer [...] sociedade”. (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 223) Nesse artigo Tiago de Oliveira Pinto destaca como o simbolismo e a inserção sociocultural são fundamentais para se compreender a música sob o prisma atual, seja ela ocidental, não-ocidental, periférica, urbana, rural, folclórica, popular, erudita ou religiosa. Desta forma, os condicionantes valorativos de gosto pessoal não caberiam no processo analítico de qualquer tipo de obra musical – os adjetivos “severa”, “conscienciosa”, “legítimo”, “verdadeiro” e “inabaláveis” da citação de Taunay acima não teriam espaço em uma pesquisa etnomusicológica contemporânea.

Uma análise justa de qualquer tipo de música deve considerar, segundo os autores mencionados, a organização sonora específica de sua cultura, seu contexto socioantropológico, as relações que a música propicia e orienta entre os indivíduos de dada sociedade, sua função social, política e histórica.

Conclusões

Obedecendo esses parâmetros, podemos auferir que a música de José Maurício tinha funções sociais específicas: o culto, a cerimônia religiosa e a música da corte. Eventualmente, também teve funções políticas, como no caso da modinha “Beijo a mão que me condena” - de contestação particular pela sua subserviente condição humana. Mas no geral sua obra é voltada plenamente à religião católica cristã, empregando o latim eclesial, 90% vocal, coral, com acompanhamento de órgão ou orquestra, e cantores solistas. O seu evidente alinhamento com o Classicismo Vienense, entretanto, embora denote antes uma fiel e cega submissão aos padrões artísticos europeus vigentes, carrega a sua gana por sobrevivência em um tempo hostil ao homem negro – se é hostil hoje, imagine no tempo da escravatura. Sua adequação consciente ao estilo germânico pode ser historicamente compreendida, e, mesmo assim, é digno de nota seu empenho em fazer transparecer, mesmo nas missas mais sérias, laivos peculiares de brasilidade – como no exemplo de seu *Tantum Ergo* em Azevedo (1930).

Reminiscências modinheiras, traços sutis mas presentes de poesias urbanas de estilo trovadoresco trazem à tona um Padre José Maurício plural, preocupado, em suas limitações físicas e políticas, em soar brasileiro.

Referências

- ALVES, Amanda Palomo et al. (org.). *Diálogos sobre diversidade, relações raciais e desigualdade no Brasil*. Maringá: Eduem, 2018.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006a [1ª ed. 1928].
- _____. A modinha de José Mauricio. *Ilustração Musical*, n. 3, p. 78-81, 1930.
- _____. *Música, doce música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006b [1ª ed. 1933].
- _____. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. São Paulo: Martins, 1963.
- AZEVEDO, Aluísio de. *O mulato*. Porto Alegre: L&PM, 2013. [1ª ed. 1881]
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. O espírito religioso na obra de José Maurício. *Ilustração Musical*, n. 3, p. 75-78, 1930.
- _____. *Música e músicos do Brasil: História – Crítica – Comentários*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- AZEVEDO, Moreira de. *Ensaio biographicos*. Rio de Janeiro: F. A. de Almeida, 1861.
- BLACKING, John. *How musical is man?* Washington: Washington Press, 1973.
- BOAS, Franz. *A mente do ser humano primitivo*. Tradução de José Carlos Pereira. Petrópolis: Vozes, 2017 [1ª ed. 1911-38].
- CAMARGO, Oswaldo de. *Negro drama: ao redor da cor duvidosa de Mário de Andrade*. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018.
- CARRIL, Lourdes. *Quilombo, favela e periferia: a longa busca da cidadania*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.
- CARVALHO, Itala Gomes Vaz. *Vida de Carlos Gomes*. São Paulo: A Noite, 1946.
- CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência*. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993 [1ª ed. 1986].
- DESCAMPS, Paul. *État social des peuples sauvages*. Paris: Payot, 1930.
- DOMINGUES, Petrônio. *A nova Abolição*. São Paulo: Selo Negro, 2008.
- FARINACCIO, Pascoal. *Serafim Ponte Grande e as dificuldades da crítica literária*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global, 2015. [1ª ed. 1949-52]
- _____. *A integração do negro na sociedade de classes*. Volume II. São Paulo: Globo, 2008. [1ª ed. 1964]
- FOUCAULT, Michel. *The order of things: an archaeology of the human sciences*. Londres

- e Nova Iorque: Routledge, 1970. [1ª ed. 1966]
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e senzala*. São Paulo: Global, 2016. [1ª ed. 1933]
- _____. *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. [1ª ed. 1936]
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Beijo a mão que me condena*. Local desconhecido: Pierre FlfForge, 1837.
- HAZAN, Marcelo Campos. José Maurício, Marcos Portugal e a Sonata de Haydn: Desconstruindo o Mito, *Brasiliiana*, s/n, p. 1-11, 2008.
- HOFBAUER, Andreas. *Uma história de branqueamento ou o negro em questão*. São Paulo: Unesp, 2006.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. [1ª ed. 1936]
- _____. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Brasiliense, 2000. [1ª ed. 1959]
- JUNG, Carl Gustav. *A vida simbólica: escritos diversos*. Tradução de Edgar Orth. Petrópolis: Vozes, 2012 [1901-1961].
- KRAUSE, Gustavo Bernardo. *A reação do cético à violência: o caso Machado de Assis*. In: Crônicas da antiga corte: literatura e memória em Machado de Assis. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- LAKATOS, Eva Maria. *Sociologia geral*. São Paulo: Atlas, 1981.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 [1ª ed. 1955].
- MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: Biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.
- MEDAGLIA, Júlio. A contribuição do negro na cultura do Brasil, *Revista Concerto*, São Paulo, n. 242, p. 8, 2017.
- MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Michigan: Northwestern University, 1964.
- MOURA, Clóvis. *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2020 [1988].
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. 5ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2019 [2004].
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: Processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. *O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2003.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Questões de antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-86, 2001.

- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Ideias sobre música. *Revista Nitheroy*, Paris, 1(1), p.160- 183, 1836.
- _____. Apontamentos sobre a vida e a obra do Padre José Maurício Nunes Garcia. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, tomo XIX, p. 354-69, 1856.
- RAMOS, Arthur. *As culturas negras no Novo Mundo*. São Paulo: Nacional, 1979. [1ª ed. 1935]
- RAMOS, Alberto Guerreiro. *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995. [1ª ed. 1957]
- RIBEIRO, Darcy. *Os brasileiros: 1. Teoria do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- _____. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global, 2015 [1995].
- ROCHA, Fernando Antônio Nogueira Galvão. *Direito penal*. São Paulo: Saraiva, 2017.
- ROMERO, Sílvio. *A philosophia no Brasil: ensaio crítico*. Porto Alegre: Deutsche Zeitung, 1878.
- SANTOS, Ynaê Lopes dos. *História da África e do Brasil afrodescendente*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2018.
- SCHLICHTHORST, Carl. *O Rio de Janeiro como é. 1824-1826*. (Huma vez e nunca mais). Tradução: Emmy Dodt e Gustavo Barroso. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1943 (1829).
- SCHWARCZ, Lilia. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- TAUNAY, Visconde de. *Dous artistas maximos: José Mauricio e Carlos Gomes*. São Paulo: Melhoramentos, 1930.
- VACCARI, Pedro Razzante. Padre José Maurício Nunes Garcia e o mulatismo musical: embranquecimento histórico? *Revista Música da USP*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 170-85, 2018.

Referencialidade, coesão estrutural e organização temporal em *In Nomine a 3* de Brian Ferneyhough

Pedro Henrique de Faria
Universidade Federal do Piauí | Orcid: 0000-0002-2694-5518

Resumo

O estudo analítico investiga os princípios estruturantes formais, temporais e rítmicos de *In Nomine a 3* de Brian Ferneyhough. A análise parte da contextualização dos elementos referenciais da temática do ciclo *Umbrations* no qual a peça está inserida. Em seguida, é realizado um estudo detalhado da macroforma baseado na segmentação formal da peça e nas principais características organizacionais dos materiais correlacionados à temática. A última parte da análise dedica-se ao estudo minucioso dos aspectos temporais e rítmicos no âmbito da microforma da peça a partir das subseções e dos compassos individuais. A aproximação analítica empregada recorre a um conjunto de estratégias alternativas a fim de identificar e discutir os elementos estruturantes da peça inacessíveis por meio da análise tradicional da partitura, contextualizando-os ao pensamento composicional de Ferneyhough.

Palavras-chave: Brian Ferneyhough, *In Nomine a 3*, análise musical, composição musical.

Referentiality, Structural Cohesion and Temporal Organization in *In Nomine a 3* by Brian Ferneyhough

Abstract

The analytical study investigates the formal, temporal and rhythmic structuring principles of *In Nomine a 3* by Brian Ferneyhough. The analysis starts with the contextualization of the referential elements of the *Umbrations* cycle, in which this piece is included. The analysis follows with a detailed study of the macro form of the piece, based on its formal segmentation and the main characteristics of the music material related to the thematic. The last part of the analysis is dedicated to the investigation of the temporal and rhythmic aspects in the microform, based on the study of the subsections and the individual measures. The analytical approach employs a set of alternative strategies to identify and discuss the structuring elements of the piece that are inaccessible by the traditional analysis of the score notation, allowing a consistent contextualization to Ferneyhough's compositional thinking.

Keywords. Brian Ferneyhough, *In Nomine a 3*, Music analysis, Music composition.

Referencialidad, cohesión estructural y organización temporal en *In Nomine a 3* de Brian Ferneyhough

Resumen

El estudio analítico investiga los principios estructurantes formales, temporales y rítmicos de *In nomine a 3* de Brian Ferneyhough. El análisis parte de la contextualización de los elementos referenciales de la temática del ciclo *Umbrations*, del cual la pieza analizada forma parte. Seguidamente, se lleva a cabo un estudio detallado de la macroforma basado en la segmentación formal de la pieza y en las principales características organizacionales de los materiales correlacionados a la temática. La última parte del análisis se dedica a estudiar minuciosamente los aspectos temporales y rítmicos en el ámbito de la microforma de la pieza a partir de las subsecciones y de los compases individuales. El enfoque analítico empleado recurre a un conjunto de estrategias alternativas a fin de identificar y discutir los elementos estructurantes de la pieza, inaccesibles por medio del análisis tradicional de la partitura, en el contexto del pensamiento composicional de Ferneyhough.

Palabras clave: Brian Ferneyhough, *In Nomine a 3*, análisis musical, composición musical.

Recebido: 2020-04-27 | Aprovado: 2020-07-04

1. Gênero In Nomine, ciclo Umbrations e referencialidade¹

In Nomine a 3 (2001), do compositor inglês Brian Ferneyhough (1943), é uma miniatura² para piccolo, oboé e clarinete composta em referência ao gênero homônimo de música polifônica instrumental inglesa do período renascentista. Esta peça é a primeira de um ciclo denominado Umbrations³ que homenageia Christopher Tye (c. 1505-1573), compositor renascentista que possui o maior número de In Nomine disponíveis, são 24 ao todo.

Desde a década de 70 Ferneyhough começou a interessar-se pelas diversas formas de interação entre a sua experiência composicional e os aspectos extramusicais, como a pintura, a literatura, a filosofia e a ciência. Não se trata de tentar reproduzir em termos sonoros as sensações visuais, verbais e abstratas, mas de estimular através do conflito entre essas diversas disciplinas espirituais uma espécie de “alquimia” de qualidades de sensações: fonte de fertilizações de formas hipotéticas ou modelos de processos formais concretos. (KOZU, 2003, p. 79)

Este ciclo destaca-se por ser o primeiro de Ferneyhough que utiliza referências musicais e estilísticas de outro compositor⁴. Em *Umbrations*, o elo unificador é a abordagem das “tradições inglesas”.

A exploração recente dos ‘materiais emprestados’ é representativa não apenas de um longo interesse no repertório renascentista, mas o engajamento específico com compositores ingleses incluindo Byrd e Tye sugere uma tentativa em reivindicar para si uma ‘tradição inglesa’ [...] Se o engajamento de Ferneyhough com Tye pode ser compreendido, em parte, como uma identificação com sua ‘tradição inglesa’ (*Englishness*), então a escolha de tais exemplos primordiais podem representar outra ‘concretização do ato de compor’, uma ‘observância criativa’ de si mesmo como um compositor inglês [...] como um ato de recuperação de uma herança pessoalmente ‘aceitável’ com alguma remoção histórica de sua herança imediata. (FITCH, 2013, p. 243-244, tradução nossa)

A abordagem das tradições inglesas no contexto definido por Fitch caracteriza o que chamamos de “temática” do ciclo. A adoção desta temática no discurso composicional de Ferneyhough reflete objetivamente na incorporação de diversos elementos que fazem alusão ao gênero “In Nomine”, à linguagem pré-tonal renascentista e ao estilo de Tye em *In Nomine a 3*. Esses elementos de referencialidade são fundamentais na estruturação do discurso musical e na coesão formal desta composição. O

1 O termo “referencialidade” é definido neste trabalho como o conjunto de características musicais identificadas na peça que remetem ou fazem alusão à temática do ciclo *Umbrations*.

2 O termo “miniatura” enfatiza a principal característica deste formato de composição em *In Nomine a 3*, a brevidade temporal. De acordo com Hepburn (2006, p. 93), miniaturas contêm tipicamente entre 30 segundos e dois minutos de duração. A gravação de referência da peça (IN NOMINE 2004) contém dois minutos de duração.

3 *In Nomine a 3* pertencia a um conjunto de peças denominado “Projeto Tye” (FITCH, 2013, p. 243). Menções sobre o ciclo *Umbrations* surgem apenas a partir do ano de 2017, nas partituras de *In Nomine a 5* e *In Nomine a 12*. No catálogo de peças de Ferneyhough, publicado em 2018 pela Edition Peters, *In Nomine a 3* consta como a primeira peça deste ciclo.

4 Fitch (2013) cita que o primeiro projeto composicional de Ferneyhough sobre o gênero *In Nomine* ocorreu em *Three Pieces of William Byrd* (1963), peça que nunca foi publicada.

emprego dos elementos musicais referenciais combinados com o estilo composicional típico de Ferneyhough tornam esta peça um exemplo substancial da temática de *Umbrations*. Um relevante exemplo da referencialidade encontra-se na abertura da peça, onde a parte do clarinete contém as primeiras 12 notas do *cantus firmus* da antífona Gregoriana *Gloria tibi Trinitas* (vide exemplo 1). Conforme apontam Donington e Dart (1949, p. 101) e Reese (1949, p. 8), esta melodia, geralmente composta por 52 notas, é a referência para a criação da polifonia instrumental de todos os *In Nomine* tradicionais. Esta é a única ocorrência da referencialidade na peça em que Ferneyhough cita de forma literal o material musical deste gênero. As demais ocorrências fazem alusão às estruturas tonais, recorrendo apenas a materiais escalares e tríades maiores.



Exemplo 1. Transcrição em Dó do *cantus firmus* executado pelo clarinete na abertura de *In Nomine a 3*.

Os elementos de referencialidade não se restringem às coleções de alturas, mas também estão incorporadas nas estruturas formais da peça. As composições tradicionais do gênero *In Nomine* recorrem ao uso fidedigno do *cantus firmus Gloria tibi Trinitas*, este aspecto frequentemente implica em músicas de curta duração. A brevidade temporal nas peças do gênero pode ser verificada ao analisar os 19 *In Nomine* de Tye compilados por Weidner (1960), estas peças contêm entre 23 e 58 compassos. Este dado indica que o formato de miniatura adotado em *In Nomine a 3*, com 24 compassos (FERNEYHOUGH, 2001) e cerca de dois minutos de duração (IN NOMINE, 2004), é um importante indício de alusão ao gênero *In Nomine* e ao estilo composicional de Tye no âmbito da estruturação formal.

Estes recursos referenciais remetem a uma linguagem contrastante ao estilo composicional de Ferneyhough, compositor frequentemente associado à Escola da “Nova Complexidade”⁵ (PACE, 2015, p. 32; LÉVY, 2008, p. 72). Este termo foi proposto por Toop (1988) para designar um conjunto de compositores britânicos que se destacavam, entre outros fatores, pela abordagem peculiarmente intrincada da notação, das estruturas rítmicas e da microtonalidade. Portanto, as estratégias de referencialidade adotadas em *In Nomine a 3* apontam para elementos estruturantes do discurso musical que são pouco frequentes no restante da produção de Ferneyhough. Estas estratégias serão discutidas a partir de exemplos no âmbito da forma, das alturas e das organizações paramétricas e temporais.

As próximas etapas do estudo analítico concentram-se na compreensão da estruturação formal e na organização temporal dos eventos em *In Nomine a 3*, abordando os elementos de referencialidade e discutindo o produto dos procedimentos composicionais de Ferneyhough nesta peça. O intuito é demonstrar como o projeto temático relacionado a Tye implicou em adaptações no pensamento composicional e nos recursos estilísticos comumente empregados por Ferneyhough a fim de incorpo-

5 Existe uma extensa discussão sobre a validade e a relevância do termo “Nova Complexidade” e suas principais características musicais e estéticas, cf. Kozu (2003), Lévy (2008) e Pace (2015). A utilização deste termo neste trabalho tem o intuito de contextualizar o contraste entre a linguagem e os recursos tonais e as estratégias pós-seriais utilizadas por Ferneyhough.

rar a referencialidade. O trabalho visa elucidar algumas das estratégias que fornecem coesão formal e organizacional nesta peça, examinando a geração e manipulação do material musical a partir dos resultados dos processos composicionais identificados na partitura. A análise parte do estudo da macroforma (aspectos formais gerais e divisão formal em seções e subseções) e caminha em direção ao estudo da microforma (aspectos organizacionais do ritmo nas subseções e em compassos individuais). Outros fatores relevantes da referencialidade serão contextualizados de acordo com sua pertinência no estudo das organizações formais e temporais estruturantes da peça.

2. Estruturação da macroforma

A primeira etapa da análise consistiu na estruturação da peça no âmbito da macroforma. Uma proposta de representação da análise da forma de *In Nomine a 3* é dada na figura 1. O estudo analítico sugere a existência de duas seções nesta peça, nomeadas S e S'. Esta segmentação foi definida a partir de características simétricas encontradas nas duas seções: o tamanho idêntico (de 12 compassos cada), a grande similaridade em suas estruturações métricas e o mesmo posicionamento das marcações dos andamentos e de *accel./rall.* Estas similaridades subsidiaram uma segunda segmentação da forma em cinco subseções para cada seção. As subseções foram nomeadas de s1 a s5 para a seção S, e s'1 a s'5 para a seção S'.

O conjunto de características simétricas apresentadas acima aponta para uma organização tradicional da forma baseada primordialmente na divisão binária da peça, com cada seção apresentando reiterações de seus elementos principais (fórmulas de compasso, marcações e variações de andamento, tamanho e subdivisão das seções). Esta abordagem formal é peculiar desta peça e pouco frequente no restante da produção de Ferneyhough, mesmo em comparação com os outros três *In Nomine* do compositor⁶.

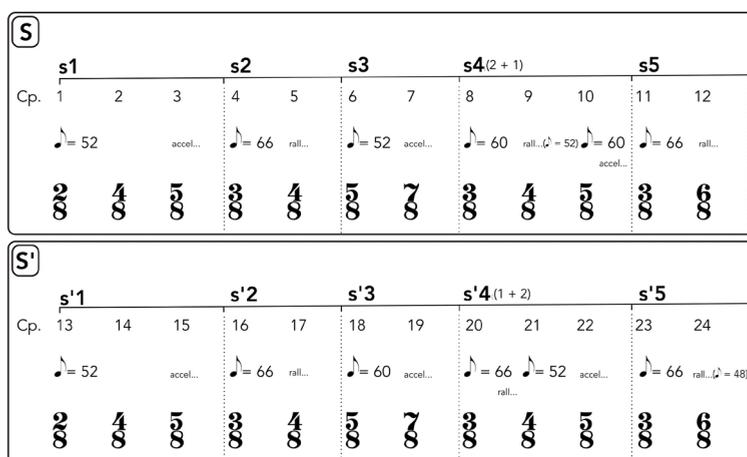


Figura 1. Representação da organização formal de *In Nomine a 3*

6 Existem outras três peças em alusão ao gênero *In Nomine* no catálogo de peças do compositor: *In Nomine a 5* (2017), *In Nomine a 12* (2017) e *In Nomine* para cello solo (2017).

“É possível determinar um ponto crucial no modo como Ferneyhough associa a complexidade em relação à forma, não mais no sentido de garantir a unidade formal, mas de embaralhá-la de modo a assegurar uma multiplicidade informal”⁷ (KOZU, 2003, p. 39). Esta abordagem da complexidade também é recorrente nas organizações paramétricas, através do emprego de fórmulas de compasso com diferentes unidades de tempo ao longo das peças⁸, múltiplas variações de andamento e relações assimétricas no tamanho das seções e subseções⁹. As relações estruturantes de suas peças baseiam-se ainda na combinação de múltiplas regras e processos simultâneos em diversos parâmetros musicais. Estes processos de geração e manipulação do material musical estão relacionados e podem influenciar uns aos outros (FELLER, 2013, p. 252 e 257). Tais procedimentos evitam reiterações evidentes dos parâmetros musicais e distanciam o discurso de um desenvolvimento motivico tradicional (TOOP, 1995, p. 4). Estes aspectos reforçam a peculiaridade na organização formal simétrica de *In Nomine a 3*.

Com exceção da estruturação formal simétrica, a maioria das organizações paramétricas (tais como ritmos e alturas) se assemelham ao discurso tradicionalmente adotado pelo compositor. São escassas as reiterações dos materiais musicais encontradas na partitura e, quando ocorrem, sempre remetem aos elementos estilísticos da temática do ciclo, estes aspectos serão investigados detalhadamente adiante. As reiterações identificadas estão localizadas em pontos simétricos da forma, indicando a existência de um recurso unificador na abordagem da referencialidade. Este tratamento contrasta com a maior parte do discurso musical da peça.

Um conjunto de características expostas na figura 1 demonstram os principais indícios de correlação entre a unidade formal e a organização métrica desta peça, são elas: 1) a mudança de fórmula a cada compasso; 2) a utilização de apenas seis fórmulas de compasso, vizinhas e baseadas sobre a mesma unidade de tempo (2/8, 3/8, 4/8, 5/8, 6/8 e 7/8); e 3) o emprego de apenas quatro marcações de andamento, baseadas sobre a colcheia e com valores próximos (48, 52, 60 e 66 bpm). Uma variação sutil na disposição dos andamentos na subseção s'4 em relação a s4 é indicada na figura 1 pela notação dos agrupamentos dos compassos (2+1) em s4 e (1+2) em s'4. Esta variação não afeta a identificação desta subseção na macroforma da peça. Nas demais subseções não existem mudanças significativas. Além das similaridades na estruturação métrica, a disposição da maioria das marcações de andamento e de *rall.* e *accel.* são idênticas para ambas as seções.

É relevante detalhar as características e os locais em que o material musical se relaciona estruturalmente com a unidade formal da peça. Essas relações fornecem indícios importantes para a compreensão da unidade formal e da referencialidade. O primeiro exemplo é o *cantus firmus* tocado pelo clarinete na abertura da peça (vide novamente o exemplo 1). Este trecho é composto por uma melodia de 12 notas, o mesmo número de compassos que compõe cada seção. Essa relação fornece outro indício de que Ferneyhough elaborou a

7 O termo “multiplicidade informal” remete a um princípio importante do pensamento composicional de Ferneyhough: a abordagem não estrita dos processos de geração e manipulação do material musical (FERNEYHOUGH, 1999, p. 112). Este é um dos fatores que distanciam os procedimentos composicionais de Ferneyhough daqueles típicos do serialismo integral, por exemplo.

8 Os seis primeiros compassos de *In Nomine a 12* (2017), por exemplo. É um trecho composto por seis fórmulas de compasso com unidades de tempo diferentes: 6/8, 13/32, 3/10, 5/20, 2/9 e 5/12 respectivamente.

9 Exemplos relevantes desses procedimentos composicionais são discutidos minuciosamente por Toop (1990; 1995) e Kozu (2003).

forma partindo de referências musicais diretamente associadas ao *In Nomine* tradicional. O segundo exemplo encontra-se no início do cp. 1, a nota Ré é executada simultaneamente nos três instrumentos, coincidindo com a primeira nota do *cantus firmus*. O terceiro exemplo é o repouso sobre a tríade maior Fá – Lá – Dó¹⁰ de maneira simultânea no início dos cps. 4, 12 e 20 (detalhados no exemplo 2). Estes pontos são formalmente equidistantes¹¹ cuja harmonia contrasta com a organização das alturas predominante da peça, que é baseada em um conjunto de intervalos dissonantes, especialmente trítomos, sétimas e segundas. Há também o uso frequente de alterações microtonais de quartos e oitavos de tom.

O último exemplo refere-se à utilização de um material escalar nos cps. 11 e 23 (detalhados no exemplo 3), remetendo à tríade maior citada anteriormente. A progressão escalar no cp. 11 não possui qualquer tipo de tratamento que distorça o caráter tonal da progressão, tornando-a evidente. No cp. 23 existem alterações de quartos e oitavos de tom melódicos, harmonicamente as vozes encontram-se em intervalos de segunda. As duas estruturas escalares tem uma relação evidenciada pela recorrência de outros parâmetros musicais, enfatizando a sua relevância formal. Duas vezes são responsáveis pelo material escalar em ambos os trechos, sempre em movimento descendente por graus conjuntos, em colcheias, com articulação *marcato* e em dinâmica *ff* e *fff subito*. Por fim, os trechos estão localizados em subseções correspondentes, s5 e s'5 respectivamente. Estes são os compassos que apresentam maior índice de correspondência entre múltiplos parâmetros musicais na peça.

Exemplo 2. Utilização da tríade Fá-Lá-Dó no início do cp. 4 (esquerda), cp. 12 (centro) e cp. 20 (direita)¹²

10 A localização e a posição das tríades nas respectivas oitavas foram desconsideradas.

11 São equidistantes entre si pois existem oito compassos entre cada ocorrência. Também são equidistantes em relação à forma geral da peça, com a primeira ocorrência a quatro compassos do início e a última a quatro compassos do fim.

12 A parte do clarinete encontra-se sempre transposta.

The image shows a musical score for three instruments: Piccolo (Picc), Oboe (Ob), and Clarinet (Clar). The score is divided into two systems. The first system, measures 11-15, shows the Piccolo playing a melodic line with a *mp* dynamic and a *non vibr.* instruction. The Oboe and Clarinet play a sustained chord with a *ff subito* dynamic. The second system, measures 23-27, shows the Piccolo playing a melodic line with a *mf* dynamic. The Oboe and Clarinet play a sustained chord with a *mf* dynamic. A *15:12* marking is present above the Clarinet staff in the second system.

Exemplo 3. Material escalar enfatizado por parâmetros similares no cp. 11 (esquerda) e cp. 23 (direita)

Os indícios de reiteração nos trechos discutidos anteriormente indicam que o compositor interviu diretamente nos processos de geração do material para enfatizar algumas das características referenciais da temática da peça. A referencialidade baseada em um conjunto de materiais tonais representa um contraste significativo com os demais tipicamente empregados no discurso de Ferneyhough. Mesmo se tratando de ocorrências locais e de curta duração, em uma miniatura, tais relações de similaridade e de contraste do material são apreensíveis e constituem fatores significativos para a compreensão do discurso musical da peça pelo ouvinte.

Diversas das características identificadas na análise reforçam a hipótese de que Ferneyhough emprega objetivamente elementos musicais que fazem alusão ao gênero *In Nomine*, à música renascentista e ao repertório de Tye. Este tratamento baseado na referencialidade é um aspecto primordial do discurso desta peça e é pouco evidente nos outros três *In Nomine* compostos posteriormente pelo compositor.

Outros princípios organizacionais importantes da peça estão localizados no âmbito da microforma, especialmente aqueles que dizem respeito aos processos de geração e manipulação das estruturas rítmicas. A relação das organizações paramétricas com a referencialidade ocorre de modo distinto na microforma, revelando aspectos pertinentes do pensamento composicional de Ferneyhough nos diversos níveis de estruturação da peça.

3. Elementos de coesão na microforma

A investigação da microforma da peça consiste no estudo das relações musicais no âmbito das subseções e dos compassos individuais, apontando indícios locais sobre a coesão formal e a estruturação temporal. A estruturação temporal e as organizações rítmicas são aspectos de grande relevância no estudo dos processos composicionais deste compositor, sendo um tópico recorrente em seus próprios textos. Um aspecto importante nesta etapa é determinar uma abordagem analítica que permita compreender e relacionar esses princípios organizacionais ao pensamento composicional empregado em *In Nomine a 3*.

Os estudos analíticos focados nas estruturas temporais e rítmicas por vezes baseiam-se nas relações de similaridade figural, nos padrões de agrupamento e nos princípios de desenvolvimento, variação e transformação em variados níveis “arquitetônicos” – termo utilizado por Cooper e Meyer (1963). O estudo destas hierarquias frequentemente considera uma aproximação tradicional da métrica e das estruturas de desenvolvimento e variação rítmica. Diversos fatores técnicos e estilísticos dificultam uma abordagem única para o repertório do século XX, conforme discute Smither (1964). Autores como Cooper e Meyer (1963) e Hasty (1997) utilizam metodologias analíticas focadas nos aspectos métricos e rítmicos de um amplo repertório, porém prioritariamente tonal e que se estende até o serialismo da Segunda Escola de Viena.

O procedimento de análise de um repertório cujas organizações métricas e rítmicas concentram-se em abordagens e processos composicionais peculiares a um compositor e/ou estética frequentemente demanda o desenvolvimento de aproximações analíticas alternativas, adequadas às especificidades do objeto estudado e às demandas do próprio estudo analítico. Ferneyhough emprega um conjunto de processos para a geração, desenvolvimento e variação das estruturas rítmicas que não se enquadra nos procedimentos típicos do serialismo, por exemplo. Sua abordagem da métrica também não é tradicional. Esses fatores demandam uma aproximação analítica que considere as peculiaridades estruturais dessas organizações paramétricas no contexto da peça analisada e da estética do compositor.

A análise propõe uma abordagem alternativa para a investigação local das organizações temporais e rítmicas, a partir de estratégias que consideram algumas das perspectivas dos processos composicionais adotados pelo compositor, buscando relacionar o produto musical destes processos de geração e manipulação dos materiais (isto é, a notação musical que consta na partitura) ao seu pensamento composicional. A primeira etapa do estudo foca nos aspectos mais amplos da microforma, o das subseções, seguido pelos aspectos mais minuciosos, aqueles relacionados aos agrupamentos rítmicos nos compassos individuais.

3.1. Perfis de distribuição das densidades de eventos

Uma das organizações temporais comumente utilizadas pelo compositor é o processo de distribuição das densidades dos eventos musicais ao longo dos compassos (FERNEYHOUGH, 1993, p. 27; TOOP, 1995, p. 4 e 15). Neste contexto, as divisões dos compassos têm a função hierárquica de delimitar o âmbito de cada processo composicional empregado pelo compositor (FERNEYHOUGH, 1998, p. 52). Ao investigar estes procedimentos no âmbito das subseções, é possível observar indícios da organização textural¹³ da peça que não são acessíveis pela análise tradicional da partitura, devido as constantes mudanças de andamento, fórmulas de compasso e do uso de quáteras.

A figura 2 contém uma representação gráfica do desenvolvimento das densidades em *In Nomine a 3*. As curvas retratam o perfil de evolução e de direcionalidade das densidades de eventos em cada subseção da peça. Existem duas categorias de

13 Neste trabalho, o termo “textura” corresponde à característica polifônica resultante da combinação vertical das vozes instrumentais, focando predominantemente no aspecto das organizações rítmicas e seus desdobramentos no discurso temporal das subseções da peça.

curvas nesta figura, uma para a evolução de cada instrumento e outra para a evolução da resultante geral dos três instrumentos. O valor abaixo das curvas corresponde à densidade de eventos, indicando a média de eventos (ataques) por segundo em cada compasso da respectiva subseção¹⁴. Esta abordagem permite uma representação acessível da evolução temporal das densidades individuais e gerais, tornando uma análise comparativa dos valores viável devido à conversão das complexas estruturas rítmicas para valores médios absolutos baseados na quantidade de “eventos por segundo”.

A análise das curvas de densidade indica a existência de recorrências nos perfis de evolução e direcionalidade das densidades dos eventos entre as subseções idênticas, isto é, entre s1 e s'1, s2 e s'2, etc. As recorrências ocorrem tanto nas curvas gerais quanto nas partes instrumentais individuais, como na parte do oboé em s1, s2 e s3 se comparado com s'1, s'2 e s'3. A localização dos valores de densidade que apresentam recorrência indica que as reiterações não são fortuitas, mas o produto dos processos composicionais de Ferneyhough no nível de geração do material. Visando fornecer subsídios para a compreensão de alguns dos elementos musicais resultantes desses processos composicionais, detalharemos quatro exemplos de reiteração do material e das organizações paramétricas.

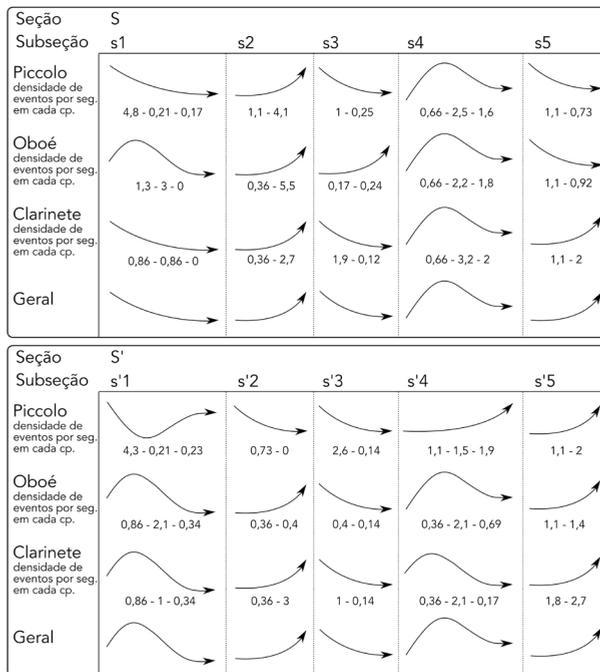


Figura 2. Representação do desenvolvimento temporal dos perfis de densidade de eventos em *In Nomine a 3*

14 A média de eventos foi obtida a partir das seguintes etapas: 1) identificação do número de ataques em um determinado compasso; 2) divisão da quantidade de ataques pelo número de unidades de tempo da respectiva fórmula de compasso; 3) conversão da média de eventos obtida para segundos. Exemplo na subseção s1: 11 ataques / 2 tempos = 5,5 eventos por colcheia. Uma colcheia a 52 bpm equivale a 1,15 segundos. Por fim, $5,5 / 1,15 = 4,78$ eventos por segundo.

O primeiro exemplo refere-se ao valor de 1,1 eventos por segundo, este índice é o mais recorrente na peça, com sete ocorrências. Este valor localiza-se sempre em compassos 3/8 e por quatro vezes em locais simétricos da forma, são eles: no cp. 11 (primeiro de s5) em todos os instrumentos, no cp. 20 (primeiro de s'4) no piccolo e no cp. 23 (primeiro de s'5) no piccolo e no oboé. É relevante lembrar que os cps. 11, 20 e 23 são três pontos onde existem materiais referenciais da temática, em formato escalar, triádico e escalar, respectivamente.

O segundo exemplo consiste nas seis ocorrências do valor de 0,36 eventos por segundo, localizadas em compassos 3/8 e em pontos simétricos da forma, onde existem materiais referenciais da temática. Ocorrem sempre no oboé e no clarinete, nos cps. 4 (primeiro de s2), 16 (primeiro de s'2) e 20 (primeiro de s'4). Cabe reiterar quais são os materiais referenciais nos respectivos trechos. O cp. 4 contém a primeira ocorrência da tríade Fá – Lá – Dó, o cp. 16 apresenta uma correspondência organizacional paramétrica em relação ao cp. 4 – ainda que com outra formação harmônica (uma variação da tríade original, no formato Mi – Lá – Fá ascendentemente). O cp. 20 contém outra ocorrência da tríade Fá – Lá – Dó e, conforme citado previamente, a parte do piccolo neste compasso possui o valor de 1,1 eventos por segundo.

O terceiro exemplo refere-se ao valor de 0,86 eventos por segundo, localizado em pontos simétricos da forma, nos cps. 1 e 2 (primeiro e segundo de s1, respectivamente) no clarinete e no cp. 13 (primeiro de s'1) no oboé e clarinete. Por fim, existem três ocorrências do valor de 0,17 eventos por segundo, uma para cada instrumento, em pontos não-simétricos da forma, mas sempre em compassos 5/8. As ocorrências estão localizadas no cp. 3 (terceiro de s1) no piccolo, no cp. 6 (primeiro de s3) no oboé e no cp. 22 (terceiro de s'4) no clarinete.

A análise dos valores e dos perfis das curvas de densidade reforçam a correlação entre a referencialidade, a coesão formal discutida na macroforma e os princípios organizacionais dos materiais no âmbito da microforma. É possível sugerir que a recorrência nos valores e nas curvas de perfis de densidade é o produto de múltiplos processos composicionais, pois as similaridades emergem da combinação de múltiplos parâmetros tais como andamentos, quantidade de eventos por compasso e quiáteras empregadas.

3.2. Análise das estruturas rítmicas a partir da reconstrução em OpenMusic

A etapa final do estudo concentrou-se em investigar as relações presentes nos compassos individuais. Este é um aspecto importante na verificação dos processos organizacionais locais do ritmo que são pouco acessíveis a partir da análise tradicional da partitura. A investigação busca identificar os indícios de coesão das estruturas de quiáteras e como estas se relacionam com os outros aspectos estruturantes nos níveis mais abrangentes da microforma e da macroforma.

A análise tradicional da partitura permite identificar o uso recorrente de quiáteras que abrangem compassos completos, conforme exemplificado na figura 3. Este padrão não ocorre nos compassos que contêm os materiais referenciais e que estejam localizados em pontos simétricos da forma, tais como os cps. 4 (primeiro de s2), 11 (primeiro de s5), 16 (primeiro de s'2) e 23 (primeiro de s'5). Estes padrões de estruturação local do material rítmico corroboram o contraste na abordagem da

referencialidade em relação aos demais materiais da peça, enfatizando os pontos simétricos da forma discutidos ao longo deste estudo.

The image displays a musical score for three instruments: Piccolo, Oboe, and Clarinet. The top section shows the original notation with dynamic markings (e.g., *fp*, *pp*, *mp*, *ppp*, *p*, *mf*, *p*, *f*, *pp*) and various annotations such as *gliss* and *sub*. Below this, a screenshot of the OpenMusic software interface is shown. The interface displays a rhythmic analysis of the same passage, with numerical annotations indicating rhythmic structures: 15, 13, 4:3, 45, 7, 15:11, 9, and 11:10. The software window title is 'POLY' and the duration is listed as 3637 ms.

Figura 3. Exemplo da representação rítmica do compasso 5 (acima) da peça em OpenMusic (abaixo)

A análise das estruturas rítmicas locais da peça partiu da reconstrução de *In Nomine a 3* no programa OpenMusic¹⁵. Este *software* é frequentemente usado pelo compositor para geração de material desde o início da década de 1990, conforme discutem Malt (1999) e Kozu (2003). Entre os principais procedimentos composicionais de Ferneyhough no OpenMusic, destaca-se a geração de estruturas rítmicas baseadas na manipulação de conjuntos numéricos. Frequentemente, a manipulação é focada em procedimentos simples de permutação, interpolação, substituição e variação, mas que fornecem resultados de proporções estruturais potencialmente intrincadas (MALT, 1999, p. 81-85).

Devido a natureza numérica desses processos de geração do material musical, os princípios organizacionais do ritmo não podem ser identificados diretamente a partir da notação musical disponível na partitura. A transcrição rítmica em OpenMusic fornece subsídios que permitem identificar alguns dos princípios de coesão do material rítmico, baseando-se na análise dos conjuntos numéricos obtidos na transcrição.

15

Para detalhes sobre o software OpenMusic, cf. <https://openmusic-project.github.io/>

	Árvore de ritmo	Representação fracionária	Máximo Divisor Comum (MDC)
Piccolo	(? ((4/8 ((4(1 1 1 1 1 1 1)) -2 (4(3 6 4)) 1 -4))))	(1/60 1/60 1/60 1/60 1/60 1/60 1/60 1/60 -1/15 2/65 4/65 8/195 1/30 -2/15)	5
Oboé	(? ((4/8 ((6(1 1 1 1 1 1 1)) -3 4 -3 (7(6 1.0 6 1.0)) (4(3 2 2)) -4 3 (11(2 -1 4 4 2 2))))))	(1/120 1/120 1/120 1/120 1/120 1/120 1/120 1/120 -1/30 2/45 -1/30 7/180 7/180 2/105 4/315 4/315 -2/45 1/30 11/675 -11/1350 22/675 22/675 11/675 11/675)	15
Clarinete	(? ((4/8 ((9(1 1 1 1 1 -4 (5(4 -1 6)) 1 -3))))))	(1/36 1/36 1/36 1/36 1/36 -1/9 5/99 -5/396 5/66 1/36 -1/12)	3

Tabela 1. árvore de ritmo e representação fracionária das durações fornecidas pelo programa OpenMusic para cada instrumento no compasso 5 de *In Nomine a 3*.

O procedimento de reconstrução rítmica em OpenMusic partiu da criação de uma lista numérica denominada “árvore de ritmo”¹⁶ para cada compasso de cada instrumento. A partir de cada árvore foi possível derivar as respectivas durações em formato fracionário, sendo então utilizado na análise. A figura 3 apresenta a reconstrução do compasso 5 da peça em OpenMusic. Em seguida, a tabela 1 apresenta a representação numérica em formato de árvore e em formato fracionário para cada instrumento neste compasso.

A representação fracionária das durações fornece uma correlação entre a hierarquia da árvore de ritmo utilizada no OpenMusic e a notação tradicional. Por exemplo, a fração 1/8 significa a subdivisão de uma semibreve em oito partes, o que representa uma colcheia. Seguindo este mesmo princípio, é possível especificar quí-álteras tais como a fração 1/12, que representa a colcheia de uma tercina de colcheias e a fração 1/20, que representa uma semicolcheia de uma quintina de semicolcheias. Esta representação fracionária permite investigar, a partir de relações numéricas, as complexas estruturas rítmicas baseadas em quí-álteras frequentes em *In Nomine a 3*.

As frações correspondentes às durações foram analisadas em cada compasso da peça com base no valor de Máximo Divisor Comum (MDC). O MDC fornece a figura rítmica comum de maior valor dentro de um respectivo compasso. Com esse valor é possível inferir indícios locais de coesão rítmica e padrões de recorrência do material musical em toda a peça.

16 “Árvore de ritmo” é um termo utilizado para designar o princípio de organização hierárquica das estruturas rítmicas em OpenMusic baseada nas subdivisões de figuras rítmicas. Este princípio regula a criação das listas numéricas a partir da partitura original. Uma discussão detalhada desses tópicos pode ser encontrada em JACQUEMARD et al. (2015) e MALT (1999).

cp. 2 (segundo de s1)
 Oboé
 MDC = 11 (9/682 9/341 63/1364 45/1364 27/682 27/1364 9/341 -1/11 1/33 1/33 1/33 -3/44 1/88 1/88 1/88 1/88)
 Annotations: *legato pass.*, *stacc pass.*, *ppp*, *p*, *pp*, *mp*, *ppp*, *pp*, *p*

cp. 7
 Piccolo
 MDC = 13 (-7/13 -7/104 7/78 7/39)
 Annotations: *non vibr.*, *pppp possibile*

cp. 6 (primeiro de s3)
 Oboé
 MDC = 8 (-7/16 49/144 7/72)
 Annotations: *non vibr.*, *pppp possibile*, *p*, *pppp*, *ppp*, *pppp*

MDC = 12 (-5/12 5/24)

Clarinete
 MDC = 12 (7/24 -7/12)
 Annotations: *inimabile*, *pppp subiro*

cp. 14 (segundo de s'1)
 Oboé
 MDC = 11 (9/682 9/341 63/1364 9/341 -9/1364 27/682 27/1364 9/341 1/44 -1/11 3/44 1/22 -3/44)
 Annotations: *leggiero-estando*, *mp*, *pp*, *p*, *mp*, *pp*, *pp*, *sub*, *ppp*

cp. 18 (primeiro de s'3)
 Oboé
 MDC = 12 (5/24 5/12)
 Annotations: *non vibr.*, *vibr ord.*, *sfz-mp*, *sfz-mp*, *pp*

Figura 4. exemplos dos padrões de recorrência a partir da análise numérica fracionária e do MDC

A figura 4 reúne um conjunto de exemplos de correlações das organizações rítmicas distribuídas na peça. A recorrência nos valores do MDC em diferentes compassos indica dois tipos de similaridade entre as estruturas rítmicas: nas quiálteras principais empregadas nos compassos – por exemplo, nos cps. 2 e 14 no oboé; ou nas representações fracionárias do ritmo em quiálteras não-correlatas – por exemplo, nos cps. 6, 7 e 18 no oboé. Existem outros padrões de recorrência que não são identificáveis através do MDC e demandam outras estratégias de análise numérica. A maioria das correlações numéricas encontradas estão localizadas em pontos simétricos da forma. Por exemplo, na parte do oboé nos cps. 2 (segundo de s1) e 14 (segundo de s'1) coincidem as quiálteras proporcionais (11:8 vs. 22:16) e com mesmo MDC (11). Outro exemplo, também na parte do oboé, são os cps. 6 (primeiro de s3) e 18 (primeiro de s'3), em que coincidem o MDC (12) e as representações fracionárias do ritmo (5/12 e 5/24).

Existem relações similares em compassos que contêm os materiais referenciais da temática. Por exemplo, o cp. 4 (primeiro de s2), em que há a primeira ocorrência

primeira parte da análise, é possível sugerir que as similaridades numéricas encontradas nos variados agrupamentos e em células rítmicas distintas são o produto da combinação de um processo ou regra de geração unificadora do ritmo. A exceção na ocorrência do oboé reforça que as relações de similaridade não são exclusivamente baseadas na septina. Estruturas semelhantes podem ser verificadas em outras quiálteras que são recorrentes ao longo da peça, tais como as sextinas (6:5) no cp. 6 e seus múltiplos, como a quiáltera de 18:12 no cp. 12, a quiáltera de 24:16 no cp. 21, mas não na quiáltera de 18:14 no cp. 17.

O segundo aspecto examinado foi a proporcionalidade entre os denominadores fracionários de materiais rítmicos que não compartilham características comuns evidentes. O primeiro exemplo reside em três ocorrências de agrupamentos rítmicos baseados em fusas e semifusas, nos cps. 5, 9 e 24 da parte do piccolo e no cp. 5 da parte do oboé. O denominador da representação fracionária em todos os casos são proporcionais entre si a partir do número 60. Embora contidos em quiálteras e em compassos de andamentos distintos, esses agrupamentos rítmicos locais apresentam estruturas figurais similares e durações proporcionais.

As relações proporcionais das representações numéricas identificadas nos ritmos se estendem aos numeradores das representações fracionárias (vide figura 6). Este aspecto indica proporcionalidade no agrupamento e/ou no encadeamento de eventos musicais para um ou múltiplos compassos. Um exemplo desta organização ocorre no cp. 7 (segundo de s3), em que há uma relação de múltiplos de 7 entre os numeradores da representação fracionária para os três instrumentos. No cp. 19, correspondente simétrico da forma (segundo de s'3), existe a mesma relação numérica nos numeradores por múltiplos de 7 em uma organização rítmica que não apresenta similaridade visível na notação em relação ao primeiro caso. Nos dois trechos a fórmula do compasso é idêntica (7/8), mas com o emprego de andamentos (52 bpm no cp. 7 e 60 bpm no cp. 19) e de quiálteras distintas.

cp. 7 (segundo de s3) ♩ = 52

(-7/13 -7/104 7/78 7/39) MDC = 13

(-7/16 49/144 7/72) MDC = 8

(7/24 -7/12) MDC = 12

cp. 19 (segundo de s'3) ♩ = 60

(49/640 -21/640 -1/64 -1/4 -1/2) MDC = 64

(49/320 -21/320 -1/32 -1/8 -1/2) MDC = 32

(7/8)

Figura 6. Similaridade dos numeradores das representações fracionárias no cp. 7 (esquerda) e cp. 19 (direita)

Existe outra similaridade relevante entre estes dois trechos. No cp. 7 existe a concatenação das entradas dos instrumentos em formato piramidal iniciado pelo clarinete, seguido pelo oboé e finalizado no piccolo. No cp. 19 ocorre uma estrutura de ataque e ressonância simultânea entre os três instrumentos, com menor duração no piccolo, seguida pelo oboé e maior duração no clarinete. A similaridade reside

na correspondência entre os gestos musicais dos dois trechos e na ordem de entrada dos instrumentos, que no cp. 7 corresponde ao inverso da duração das notas sustentadas no cp. 19.

Estes exemplos sobre a organização rítmica na microforma indicam que Ferneyhough baseou-se em princípios de geração e estruturação do material rítmico que extrapolam a similaridade figural e gestual evidentes na notação musical tradicional. Estas relações estão presentes em diversos níveis da estruturação rítmica e são dependentes de um conjunto de elementos paramétricos. Apesar das múltiplas regras e processos de geração derivados de manipulações paramétricas e numéricas, o produto final, ou seja, o material musical que consta na partitura, fornece indícios relevantes que permitem acessar uma ampla gama das relações estruturais que organizam e fornecem coesão ao discurso musical da peça. Estes elementos estão inter-relacionados em múltiplos níveis da forma e da organização temporal e rítmica, indicando uma intrincada interdependência entre os variados princípios que regem a elaboração do pensamento composicional de *In Nomine a 3*.

4. Considerações finais

O trabalho analítico propôs uma reflexão sobre *In Nomine a 3* do compositor inglês Brian Ferneyhough a partir do estudo das relações formais, estruturais e temporais dos materiais disponíveis na partitura. Uma aproximação analítica alternativa foi elaborada a fim de elucidar princípios importantes do pensamento composicional, focando na visualização, compreensão e discussão de elementos estruturantes do discurso musical que não são acessíveis pela análise tradicional da partitura.

O desenvolvimento de uma abordagem analítica adequada às ferramentas e aos processos composicionais se mostra particularmente relevante neste repertório, no qual parte do processo criativo baseia-se em princípios extramusicais, neste caso, em organizações e manipulações numéricas para a geração de material. A investigação dessas relações numéricas permitiu acessar e compreender os meandros de um discurso musical regido por múltiplos processos inter-relacionados. Este é um dos aspectos da “multiplicidade” que caracteriza a poética de Ferneyhough e permeia diversas instâncias do seu processo criativo, desde os materiais, suas articulações formais e temporais, até a escuta.

O estudo das organizações paramétricas fornece subsídios para uma aproximação objetiva aos elementos estruturantes do pensamento composicional de Ferneyhough que visa, em última instância, estimular o ouvinte “a uma escuta constantemente ativa e autocrítica, considerando a ausência de modelos e/ou normas interpretativas aceitas universalmente” (KOZU, 2003, p. 37). Portanto, o emprego de múltiplos procedimentos técnicos é um meio de propor um discurso musical baseado no “potencial expressivo dos estados ambíguos e voláteis” (FERNEYHOUGH, 1994, p. 129).

A partir da investigação das peculiaridades formais, da referencialidade e da organização temporal em *In Nomine a 3*, é possível sugerir que a articulação dos processos técnicos com as propostas estéticas do compositor, combinada a uma “escuta ativa” e “autocrítica” pode proporcionar uma assimilação embasada do “fenômeno estético” proposto por Ferneyhough. Por fim, o estudo buscou contribuir com uma abordagem que possa ser adaptada e aplicada em outras peças que sejam baseadas em princípios composicionais e estéticos similares.

Referências

- COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard. *The rhythmic structure of music*. University of Chicago Press, 1963.
- DONINGTON, Robert; DART, Thurston. The Origin of the in Nomine. *Music & Letters*, v. 30, n. 2, p. 101-106, 1949.
- FELLER, Ross. Resistant strains of postmodernism, the music of Helmut Lachenmann and Brian Ferneyhough. In: LOCHHEAD, Judy; AUNER, Joseph (Org.). *Postmodern music/postmodern thought*. Routledge, 2013. p. 249-262.
- FERNEYHOUGH, Brian. *Collected writings*. Amsterdam: Harwood, 1998
- _____. *In Nomine a 3: para piccolo, oboé e clarinete*. London: Edition Peters, 2001. Partitura. 7 p.
- _____. La “musique informelle”. In: SZENDY, Peter (Org.). *Compositeurs d’aujourd’hui: Brian Ferneyhough*. Paris: L’Harmattan, 1999. p. 109-117.
- _____. The tactility of time. *Perspectives of new music*, Seattle, v. 31, n. 1 p. 20-30, 1993.
- FERNEYHOUGH, Brian; BOROS, James. Composing a Viable (If Transitory) Self. *Perspectives of new music*, Seattle, v. 31, n. 1, p. 114-130, 1994.
- FITCH, Lois. *Brian Ferneyhough*. Bristol: Intellect Books, 2013.
- HASTY, Christopher. *Meter as rhythm*. Oxford University Press, 1997.
- HEPBURN, Allan. Piano Miniatures: An Essay on Brevity. *Gettysburg Review*, v. 19, n. 1, p. 89-105, 2006.
- INNOMINE: The Witten In Nomine Broken Consort Book*. Ensemble Recherche. Áustria: KAIROS, 2004. CD.
- JACQUEMARD, Florent; DONAT-BOUILLUD, Pierre; BRESSON, Jean. A structural theory of rhythm notation based on tree representations and term rewriting. In: *International Conference on Mathematics and Computation in Music*. London: Springer, 2015. p. 3-15.
- KOZU, Fernando Hikori. A complexidade em Brian Ferneyhough: aspectos de comunicação e inteligibilidade musical. São Paulo, 2003. 110 p. Dissertação. PUC, São Paulo, 2003.
- LÉVY, Fabien. Inintelligible, injouable, incomprehensible: la complexité musicale est-elle analytique, instrumentale, perceptive ou hétéronome? In: INIESTA, Rosa (Org.). *Revista de investigación musical: territorios para el arte*, Valencia: Universidad de Valencia, 2008, p. 61-87.
- MALT, Mikhaïl. Brian Ferneyhough et l’aide informatique à l’écriture. Brian Ferneyhough

- and Computer-Assisted Composition. In: SZENDY, Peter (Org.). *Compositeurs d'aujourd'hui*: Brian Ferneyhough. Paris: LHarmattan, 1999. p. 61-106.
- PACE, Ian. Positions, Methodologies and aesthetics in the published discourse about Brian Ferneyhough: a critical study. *Journal for New Music and Culture*, London, v. 2015, n. 11, p.1-73, 2015.
- REESE, Gustave. The Origin of the English "In Nomine". *Journal of the American Musicological Society*, California, v. 2, n. 1, p. 7-22, 1949.
- SMITHER, Howard E. The Rhythmic Analysis of 20th-Century Music. *Journal of Music Theory*, v. 8, n. 1, p. 54-88, 1964.
- TOOP, Richard. Four facets of the New Complexity. *Contact: A Journal for Contemporary Music*, n. 32, p. 4-50, 1988.
- _____. Brian Ferneyhough's Lemma-Icon-Epigram. *Perspectives of new music*, Seattle, v. 28, n.2, p. 52-100, 1990.
- _____. On Superscriptio: an interview with Brian Ferneyhough and an analysis. *Contemporary Music Review*, London, v. 13, n. 1, p. 3-17, 1995.
- WEIDNER, Robert Wright. The Early In Nomine: A Genesis of Chamber Music. Rochester, 1960. Tese de doutorado – University of Rochester, New York, 1960.

As formas neobarrocas e neoclássicas nas *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos

José D'Assunção Barros

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro | Orcid: 0000-0002-3974-0263

Resumo

As Bachianas Brasileiras, de Heitor Villa-Lobos, constituem uma das mais famosas séries composicionais do célebre artista brasileiro da música erudita. Inseridas em uma fase villa-lobiana que pode ser considerada neoclássica – no sentido de primar para realização de obras musicais bem apoiadas em formas musicais bem definidas, sejam barrocas ou neoclássicas – esta série constitui uma oportunidade exemplar para falar de formas musicais como a das fugas. O objetivo do artigo é apresentar simultaneamente a série das *Bachianas* e algumas das formas por elas encaminhadas.

Palavras-chave: Villa-Lobos; *Bachianas Brasileiras*; Nacionalismo; Neoclassicismo; Polifonia.

Neo-baroque and Neoclassical Forms in Villa-Lobos' Brazilian *Bachianas*

Abstract

The *Bachianas Brasileiras*, composed by Heitor Villa-Lobos, are one of the most important compositional series of this remarkable Brazilian musical artist. Unscripted in one of the villa-lobians phases that can be considered the 'phase neoclassic – in the sense of realization of musical works supported by musical forms well constructed – or baroque or neoclassic – this series constitutes an exemplar opportunity to discuss musical forms as the fugues. The aim of the paper is present simultaneously the series of the *Bachianas*... and some of the forms involved.

Keywords: Villa-Lobos; Brazilian *Bachianas*; Nationalism; Neoclassicism; Polyphony

Neobarroco y formas neoclásicas en las *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos

Resumen

Las *Bachianas Brasileiras*, de Heitor Villa-Lobos, son una de las series compositivas más famosas del famoso compositor de música clásica nacido en la ciudad del Río de Janeiro. Insertada en una fase villalobiana que puede considerarse neoclásica - en el sentido de que sus obras musicales son bien respaldadas en formas musicales bien definidas, ya sean barrocas o neoclásicas - esta serie constituye una oportunidad ejemplar para hablar sobre formas musicales como la fuga. El propósito del artículo es presentar simultáneamente la serie de las *Bachianas*... y algunas de las formas en las que se basan.

Palabras clave: Villa-Lobos; *Bachianas Brasileiras*; nacionalismo; neoclassicismo; polifonía

Introdução

As *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos, como se sabe, estão entre as composições mais conhecidas da música de concerto brasileira (a também chamada “música erudita”). Constituem a série de obras mais popular de Villa-Lobos, caracterizando-se por uma linguagem melódica imediatamente apreensível e por um uso neoclássico da forma que contribuíram para projetar a música de Villa-Lobos para um circuito de ouvintes mais ampliado, já que outras séries anteriores – como a dos Choros e a das Cirandas – eram particularmente modernistas e experimentais, tão inovadoras no seu experimento musical quanto difíceis de apreensão para um público não iniciado na moderna música de concerto. Neste artigo, apoiamos-nos a idéia de que o estudo das *Bachianas Brasileiras* pode servir como excelente caminho para o ensino, aprendizado e percepção mais sistemática das formas neoclássicas. A proposta do artigo, portanto, é a de simultaneamente apresentar as *Bachianas Brasileiras* e discutir algumas das formas básicas que elas mobilizam. Antes, porém, situaremos a série das *Bachianas Brasileiras* no quadro das diversas fases composicionais de Villa-Lobos.

As *Bachianas Brasileiras* no quadro das diversas fases villa-lobianas

As *Bachianas Brasileiras* constituem o grande marco de uma nova fase composicional de Villa-Lobos, o qual, na fase anterior, havia desenvolvido um padrão composicional bastante experimental e modernista, sendo esta fase remarcada por séries de composições diversas, dentre as quais se destacaram os *Choros* e as *Cirandas*. As *Bachianas Brasileiras*, ao sinalizar uma nova direção, constituem a série mais característica de uma nova fase produtiva do compositor carioca: são de fato o sinal mais visível da adesão de Villa-Lobos ao ‘nacionalismo neoclássico’ na década de 1930, correspondendo também à fase de sua sintonia pessoal com a política populista de Vargas. Esta década, aliás, é marcada por uma eclosão de tendências neoclássicas – não só no Brasil, mas também em vários países da Europa e das Américas – atingindo diversos compositores brasileiros, inclusive os associados ao Nacionalismo Musical. As obras neoclássicas que Stravinsky começara a elaborar na década anterior, começavam então a espalhar sua influência pelo mundo musical da Europa e das Américas, da mesma forma que *A Sagração da Primavera* tinha contribuído para disseminar uma estética primitivista ainda na década de 1910.

Para nos situarmos melhor, podemos dizer que a produção musical de Villa-Lobos organiza-se dentro de quatro fases mais ou menos específicas. A fase inicial, incluindo a década de 1910, é a do Villa-Lobos ainda em busca de um estilo. Embora as obras mais significativas deste período sejam as que trazem a ‘influência impressionista’ – em poemas sinfônicos e balés como *Uirapuru* e *Amazonas* – também nesta fase aparecem algumas influências neo-românticas, algumas antecipações das preocupações nacionalistas (*Suíte Popular Brasileira para Violão*, 1912) e, paradoxalmente – mais particularmente entre 1914 e 1918 – algumas experiências de Villa-Lobos com um experimentalismo de música de vanguarda denotando influências dadaístas (utilização de instrumentos insólitos, máquinas de escrever e imitações

de sons naturais com instrumentos acústicos)¹. De um modo mais geral, poderemos definir esta primeira fase da música de Villa-Lobos como uma “fase impressionista”, notando que a partir de 1917 este impressionismo começa a interagir com um primitivismo inspirado em Stravinsky e Béla Bartók e que terminou por render algumas obras importantes, como a série de poemas sinfônicos e bailados (*Amazonas*, *Uirapuru* e outros), e também outras obras de destaque como o primeiro ciclo da *Prole do Bebê* (1918) para piano.

Na década de 1920, a música de Villa-Lobos entra em uma de suas fases mais importantes. Na falta de um nome melhor, chamaremos esta fase de ‘nacionalismo modernista’, porque ela recebe em 1922 um impulso importante com a repercussão cultural da Semana de Arte Moderna, da qual Villa-Lobos participou. É uma fase audaciosa, criadora de uma nova linguagem e de obras memoráveis que elevaram Villa-Lobos à condição de maior músico das Américas. Como já dissemos, a série de *Choros* (1920-1929) para instrumental diversificado e a das *Cirandas* para piano (1926) são os grandes marcos desta fase fundamental, mas existem outras obras importantíssimas como o *Noneto* (1923) para conjunto de câmara, os *Estudos para Violão* (1924-1929) e as *Serestas* (1925-1926) para canto.

Na década de 1930, entra-se na fase do ‘nacionalismo neoclássico’ à qual presente-mente nos referimos, e que rendeu a série das *Bachianas Brasileiras*, que será logo discutida. É a década de colaboração mais estreita do compositor com a ideologia populista que seria sinalizada pelo Estado Novo liderado por Getúlio Vargas. A estética centrada no ‘nacionalismo neoclássico’, aliás, vai cair como uma luva para os interesses populistas, porque esta estética pode gerar obras de maior penetração popular a partir de estruturas e formações musicais mais conhecidas, já consolidadas por uma longa tradição de escuta e vivificadas pela postura neoclássica de assegurar uma linguagem mais objetiva e essencial. Além disto, a estética neoclássica favorece a noção de que é possível encontrar uma linguagem universal, acessível a todos e pronta a se tornar patrimônio da humanidade (ou do povo), e isto novamente cai como uma luva para a campanha que Villa-Lobos foi solicitado a desenvolver em prol de uma educação musical universalizante (embora voltada para um nacionalismo ardoroso, que neste caso adquire cores cívicas e disciplinadas). Por isto, esta fase também irá conduzir à posterior criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico – ponto de difusão de um novo programa de para a Educação Musical – e dos grandes corais de alunos reunidos por Villa-Lobos com o fito de concretizar uma trilha sonora para o calendário de festividades cívicas estado-novistas. Considerando-se ou não a existência de uma maior interdependência entre estes aspectos, o que será sempre uma questão a discutir, podemos dizer que o contraponto político da fase nacionalista-neoclássica de Villa-Lobos é o populismo-paternalista (mas que estes dois aspectos sejam melodias que avançam juntas de maneira mais ou menos independente, pode-se argumentar)².

1 No período 1914-1918 não faltam as experiências com instrumentos insólitos, como relógios e máquinas de escrever (SQUEFF, 1982, p. 60). O *Noneto* (1923) inclui assobios e pratos de louça, e o *Choros nº 8* (1928) um piano preparado com folhas de papel entre algumas das cordas. Existe ainda o uso insólito de instrumentos tradicionais, como violoncelo imitando um mugido em *Il Bove* (1915). Com relação à experiência aleatória, consta na *Suite Sugestiva* (1929) que Villa-Lobos pede aos instrumentistas de sopro que improvisem melodicamente sobre uma estrutura rítmica (KATER, 1990). Vale lembrar que o uso de materiais insólitos na música estava associado às influências do Dadaísmo, e não exclusivamente do Concretismo.

2 De qualquer modo, é interessante registrar que, em um texto sobre “O Nacionalismo no Governo Vargas”, Villa-Lobos compara a sua proposta educacional vinculada ao Canto Orfeônico com a catequese dos índios realizada por Anchieta e Nóbrega, não só no que se refere à utilização do canto com finalidades disciplinares como também no que se refere ao seu papel de despertar as energias cívicas populares (VILLA-LOBOS, s.d., p. 24-25). Pode-se dizer que no discurso há um duplo paternalismo: em relação ao índio e ao povo.

Além das *Bachianas*, são deste período o *Ciclo Brasileiro* para piano (1936)³ e as duas coletâneas de *Modinhas* e *Canções*. É interessante comparar estes últimos ciclos de canções com o ciclo de *Serestas* (1925-1926), escritos na segunda fase. Elas ilustram bem algumas possíveis diferenças entre o ‘nacionalismo neoclássico’ de alcance mais direto da “fase bachiana” e o ‘nacionalismo modernista’ da “fase chorona”. As *Serestas* trabalham com o modo de operar que atrás designamos como “folclore imaginário”. Com estas canções, o compositor exerce livremente o seu trabalho criativo a partir do espírito nacional – e recria o folclore, por assim dizer. Já as *Modinhas* e *Canções*, bem adequadas aos interesses populistas de conseguir um acesso mais imediato à sensibilidade popular, são constituídas por harmonizações diretas de material folclórico já existente, mesmo que em muitos casos harmonizações geniais.

Com a década de 1940, especialmente a partir de meados desta década, a produção musical de Villa-Lobos entra em uma quarta e derradeira fase, tão importante como a fase de 1920 em termos de avanços composicionais (é quase uma retomada dos caminhos mais audaciosos que aquela fase vivenciou). São deste período final onze dos dezessete *Quartetos de Cordas*, as últimas *Sinfonias* (n.ºs 6 a 12), e a maior parte dos *Concertos* – entre os quais o *Concerto n.º 5 para piano* (1954) e o *Concerto n.º 2 para violoncelo* (1955)⁴. Além disto, o compositor volta a escrever para violão, com os *Prelúdios* para violão solo e com o *Concerto para Violão e Orquestra* (1951) – que, junto com os *Estudos* da década de 1920 e com a *Suíte Popular Brasileira*, completam definitivamente a sua imprescindível contribuição para a literatura musical deste instrumento. Por ora, interessa-nos abordar as *Bachianas Brasileiras*, marcos significativos no diálogo do nacionalismo de Villa-Lobos com a estética neoclássica.

***As Bachianas Brasileiras:* uma série composicional neobarroca e neoclássica**

Com as *Bachianas Brasileiras*, entramos em uma das séries de composições (ao lado dos *Choros* e talvez das *Cirandas* para piano) que celebrizaram Heitor Villa-Lobos. Pode-se dizer que, através da série das *Bachianas Brasileiras*, Heitor Villa-Lobos logra obter um surpreendente diálogo com um estilo (o estilo Barroco de Johan Sebastian Bach, mas também em certos casos o estilo Clássico de Mozart) através da invenção de um novo gênero. As *Bachianas Brasileiras* constituiriam neste caso um gênero plural, que não pode ser definido pelo seu instrumental (já que cada uma apresenta uma formação instrumental diferente) e nem pelas formas que nela predominam. O que as define é tão somente esta intenção de adaptar o espírito da música de Bach à realidade musical brasileira, no seu leque de diversidades.

Rigorosamente falando, o novo gênero inventado por Villa-Lobos tem um sentido muito mais simbólico do que qualquer outra coisa. Oscila-se aqui entre a sincera homenagem a Bach e uma espécie de fantasia neoclássica que pretende enxergar no compositor alemão algo como um intermediário universal de todas as músicas, de acordo com o que teria dito o próprio Villa-Lobos. Um dos ideais ou sonhos neoclássicos, já se disse, é o de

3 Série de quatro peças intituladas *O plantio do caboclo*, *Impressões Seresteiras*, *Festa no Sertão* e *Dança do Índio Branco*.

4 Pode-se mencionar ainda o *Concerto para Harpa e Orquestra* (1953) e o *Concerto para Harmônica e Orquestra* (1955), que se destacam em função da raridade de concertos dedicados a estes instrumentos.

criar uma linguagem musical ou artística universal – isto é, uma linguagem que possa ser compreendida na sua essência por todos os seres humanos⁵.

O projeto neoclássico da ‘universalidade’, já o vimos, é antípoda do projeto romântico da ‘particularização’. Enquanto o músico romântico pretende descobrir uma linguagem própria (ou individual ou nacional) já o músico clássico busca obter uma linguagem que seja de todos os homens. O artista romântico está interessado nas diferenças que tornam cada ser humano ou cada povo *específico*, o clássico está interessado na similitude que permitirá encontrar em todos os indivíduos e em todos os povos uma humanidade comum. Este era o sonho, por exemplo, de Haydn, Mozart e Beethoven. Muito antes destes compositores clássicos da segunda metade do século XVIII (Beethoven atinge também as duas primeiras décadas do século XIX), os artistas renascentistas dos séculos XV e XVI já haviam sonhado também com esta linguagem artística comum a todos (o Renascimento, lembraremos mais uma vez, é um período clássico da História da Arte). De um modo geral, todo estilo clássico traz no seu íntimo esta filosofia: *universalidade*, e – para atingir a universalidade – a *objetividade* (já que a subjetividade leva aos particularismos, aos individualismos, ao culto às experiências que não se repetem).

É aqui que reside esta encantadora contradição que Villa-Lobos apresenta e elabora com o novo gênero criado por ele mesmo. Traduz Johan Sebastian Bach como o grande “mediador universal” – espécie de gênio planetário que poderia ser compreendido por todos os povos. E, por outro lado, quer a sua música especificamente brasileira. As *Bachianas* são *Brasileiras*, já diz o título. De algum modo foi uma intuição genial, porque realmente há algo de Bach em parte da música brasileira. Quem já não identificou uma espécie de território comum entre compositores como Pixinguinha e o compositor barroco da Alemanha, ao escutar os choros polifônicos para pequenos conjuntos instrumentais que foram compostos pelo compositor popular brasileiro? O que fica por discutir é se é Bach que é universal, ou se é a música brasileira que é tão rica e diversificada que, em uma de suas possibilidades, permite esta abertura a Bach. Uma coisa ou outra, o fato é que esta foi uma das séries de composições mais felizes de Villa-Lobos em termos de aceitação do público de música erudita.

Como se disse, cada uma das nove bachianas brasileiras volta-se para uma formação instrumental diversificada. De modo geral, predomina o tratamento sinfônico. Quase todas envolvem algum tipo de orquestra: ou uma orquestra sinfônica (nº 3, 4, 7, 8), ou uma orquestra de câmara (nº 2 e 8), ou uma orquestra de violoncelos (nº 1 e 5). A nº 4 oferece como alternativa a orquestra sinfônica ou o piano, mas neste último caso tratado sinfonicamente (as duas versões são amplamente tocadas, mas na verdade a versão para piano foi a original, datando de 1930, e a sua versão orquestral só foi produzida em 1941). A nº 9 indica alternativamente a possibilidade de uma orquestra de vozes ou de uma orquestra de cordas. De todas as bachianas, a única que não envolve um tratamento sinfônico (e sim um tratamento mais camerístico) é a *Bachiana nº 6*, composta para duo de flauta e fagote. Assim mesmo, Heitor Villa-Lobos conseguiu realizar em alguns momentos a proeza de obter deste duo uma considerável pujança sonora. Mais especificamente, as *Bachianas* relacionam-se, por ordem numérica, aos seguintes conjuntos instrumentais:

5 Villa-Lobos, aliás, dá asas à sua fantasia neoclássica nacionalista. Depois de dizer que a música de Bach é “fonte universal folclórica, rica e profunda”, ele declara que “a música de Bach vem do infinito astral para se infiltrar na terra como música folclórica e o fenômeno cósmico se reproduz nos solos, subdividindo-se nas várias partes do globo terrestre, com tendência a universalizar-se” (PRESENÇA..., 1967, vol. 3, p. 84).

- *Bachiana Brasileira nº 1*: para orquestra de celos [1930]
- *Bachiana Brasileira nº 2*: para orquestra de câmara [1930]
- *Bachiana Brasileira nº 3*: para piano e orquestra [1938]
- *Bachiana Brasileira nº 4*: para grande orquestra [1930] com alternativa para piano [1941]
- *Bachiana Brasileira nº 5*: para soprano e orquestra de celos [o primeiro movimento é de 1938 e o segundo de 1945]
- *Bachiana Brasileira nº 6*: para flauta e fagote [1938]
- *Bachiana Brasileira nº 7*: para orquestra [1942]
- *Bachiana Brasileira nº 8*: para orquestra [1944]
- *Bachiana Brasileira nº 9*: para orquestra de vozes, com alternativa para orquestra de cordas [1945]

Elaborada a partir de múltiplas experimentações com combinações instrumentais diversas, as *Bachianas* realizam, enfim, um sonho que é simultaneamente neoclássico e nacionalista. Nelas dialogam o universal e o específico – o planeta Terra representado pela mediação universal de Bach e o Brasil, desdobrado no seu folclore multivariado. Algumas brincam com esta contradição no próprio título de seus movimentos. A *Bachiana nº 1*, por exemplo, indica para o segundo movimento a dupla designação de Ária (Modinha), e para o terceiro movimento a de Fuga (Conversa). A *nº 7* traz os seguintes títulos de movimentos: Prelúdio (Ponteio), Giga (Quadrilha caipira), Toccata (Desafio), Fuga (Conversa). A *nº 2* oferece como títulos para o segundo e terceiro movimentos os de Ária (Canto da nossa terra) e Dança (Lembrança do sertão). E assim por diante. Esta brincadeira entre os títulos extraídos da Suíte Barroca e títulos brasileiros entre parêntesis tem um significado simbólico importante.

O diálogo das *Bachianas* com o gênero musical das suítes

Como se irá perceber, o gênero musical com o qual as *Bachianas* Brasileiras dialogam é a Suíte. A *Suíte*, vale a pena lembrar, constitui-se de um conjunto de ‘danças’ de andamentos variados. Bach, por exemplo, escreveu suítes para cravo que tinham como movimentos danças típicas dos povos europeus: a *Allemanda* (uma dança alemã que costumava vir antes das outras), a *Courante* e a *Bourrée* (danças francesas), a *Giga* (uma dança inglesa), a *Sarabanda* (uma dança espanhola), a *Siciliana* (uma dança italiana). Estes são apenas alguns exemplos. Não era obrigatório que uma suíte apresentasse todas estas danças, mas apenas um conjunto delas. Esta prática de compor suítes desta maneira foi explorada não apenas por Bach, mas também por outros compositores barrocos. Com relação a Bach, além das suítes para cravo ele escreveu também algumas suítes para orquestra ou para outros instrumentos.

O gênero das Suítes, criado no período Barroco, desapareceu no período Clássico, e foi reaparecer discretamente no período Romântico (alguns compositores de então costumavam reunir em suítes peças extraídas de obras maiores, como os balés e as óperas). No século XX o gênero ressurgiu, sendo que ele passou a designar não necessariamente um conjunto de danças, mas também eventualmente um conjunto de quadros musicais que não precisavam ter obrigatoriamente um caráter dançante. Assim, são suítes para piano os ciclos *Prole do Bebê*, onde Villa-Lobos constrói pequenas peças musicais a partir de pequenos

personagens-brinquedos, como o “Polichinelo” ou a “Boneca de Pano”, mas também é uma suíte para piano o célebre ciclo de *Cirandas*, onde o compositor estiliza uma série de cantigas ou danças de roda, dando-lhes um tratamento altamente original e embebido em recursos modernistas. É uma suíte, ainda, como indica o próprio nome, a *Suíte Popular Brasileira* para violão (1912), que reúne um conjunto para peças de violão construídas sobre ritmos típicos do populário nacional. É com este mesmo gênero tradicional da *Suíte*, enfim, que o gênero *Bachiana Brasileira* criado por Villa-Lobos dialoga. Grosso modo, as Bachianas constituem suítes para formações instrumentais diversas. Em seguida, abordaremos alguns dos movimentos mais significativos das *Bachianas Brasileiras*.

As várias *Bachianas* e a mobilização da forma ‘fuga’

Já na *Bachiana Brasileira nº 1* (1930) aparece um movimento que vale a pena considerar. Depois de uma Introdução em forma de *Embolada*, e de uma belíssima Ária em forma de *Modinha*, o terceiro movimento propõe precisamente uma Fuga que descreveria uma *Conversa* entre quatro chorões. Será oportuno aqui esclarecer em que se constitui esta forma denominada *Fuga*, que era tão típica do estilo barroco (notadamente na região da atual Alemanha).

A *Fuga* é uma forma necessariamente polifônica. Ao contrário da homofonia, que é um método de apresentação musical onde se tem uma melodia principal (normalmente na parte aguda) acompanhada por uma base harmônica (acordes encaminhados pelos demais instrumentos ou, no caso do piano, pela mão esquerda do instrumentista), a Polifonia é o método de apresentação musical onde não existe uma melodia principal, mas várias melodias que soam juntas, com a mesma importância. Um exemplo típico de Homofonia é o gênero simples para canto (onde a voz faz a melodia principal e um instrumento como o violão ou o piano acompanha fornecendo uma base harmônica). Um exemplo de Polifonia está na música para conjuntos instrumentais diversos na qual cada instrumento vai respondendo aos outros, dentro de uma totalidade em que todos soam juntos. Também é o caso de boa parte da Música para Coro, em que cada uma das vozes conduz uma melodia de igual importância (embora um compositor também possa elaborar uma música coral homofônica, onde apenas a voz superior – os sopranos – sustenta a melodia principal, enquanto as demais vozes apenas fornecem a base de acompanhamento acórdico).

Um conjunto instrumental pode tanto encaminhar música homofônica como música polifônica. Será música homofônica se predominar o modelo de condução da melodia principal por um instrumento, enquanto os demais apenas sustentam os acordes (ou seja, o ambiente harmônico). Será música polifônica se todas as vozes instrumentais conduzirem melodias simultaneamente, consistindo a textura polifônica precisamente no entrelaçado entre estas várias melodias. Normalmente, na polifonia que é desenvolvida a partir do período Barroco, ocorre a prática da “imitação”: existe um tema que vai passeando através das várias vozes como se uma estivesse respondendo a outra. Este é o caso da forma musical conhecida como Fuga. Nela, uma voz instrumental propõe um tema e em seguida este tema começa a aparecer nas demais vozes, modificando-se habitualmente a sua altura e às vezes a sua tonalidade. A Fuga é um fluxo contínuo no qual um determinado material temático exposto desde o princípio vai sendo imitado através de todas as vozes. É preciso ter uma certa acuidade perceptiva para usufruir o prazer de escutar esta forma musical, pois o ouvinte precisa estar atento a todo instante para o tema, que a cada momento pode estar em uma voz

diferente. É a forma musical da Fuga que Villa-Lobos adapta neste movimento da *Bachiana Brasileira nº 1*, de modo a concretizar a sua “conversa” de quatro chorões. O Choro é um gênero musical popular que se presta à polifonia, embora um conjunto de choro também possa tocar homofonicamente nos casos em que um instrumento está sempre fazendo a melodia principal enquanto os demais fazem apenas o acompanhamento harmônico. No caso do choro trabalhado polifonicamente, o tema deve circular entre todas as vozes, e um instrumento vai respondendo o outro.

No caso da *Bachiana nº 1*, o conjunto instrumental é formado por uma orquestra de violoncelos, de modo que os vários violoncelos desta orquestra são distribuídos por quatro vozes que representam os quatro chorões. Para concretizar uma diferenciação tímbrica, um grupo de celos é explorado num registro mais agudo, dois outros grupos em registros intermediários, e um último grupo de celos em registro mais grave. Trata-se, contudo, de um trabalho de composição ambicioso, pois Villa-Lobos conseguiu obter timbres diferentes de um mesmo tipo de instrumento. Teria sido uma solução mais fácil se ele tivesse escolhido grupos de instrumentos de timbres diferentes, mas o desafio que ele quis enfrentar foi precisamente este: o de obter sonoridades distintas a partir dos mesmos instrumentos.

É igualmente uma Fuga, a quatro vozes, que Villa-Lobos utiliza no último movimento da *Bachiana Brasileira nº 7*. O compositor também utiliza para esta Fuga o título brasileiro “Conversa”, colocado entre parêntesis. O toque brasileiro, nesta e na fuga que foi comentada anteriormente, aparece precisamente no tema que percorrerá todas as vozes em processo de imitações recíprocas (os temas propostos para Villa-Lobos para as suas fugas têm geralmente um traço brasileiro, senão um ritmo, ao menos um padrão melódico em que possa ser reconhecida alguma brasilidade). É interessante notar que na maior parte dos movimentos desta *Bachiana Brasileira nº 7* (1942), composta para orquestra, o tratamento é polifônico. A exceção fica por conta do primeiro movimento – o *Prelúdio* (Ponteio) – que alterna a prática polifônica com um tratamento mais homofônico em outras passagens, ocasiões em que a melodia principal fica sempre a cargo de um instrumento solista que se sustenta sobre um acompanhamento harmônico a cargo dos instrumentos restantes. Quando ocorre contraponto, nestes casos em que poderíamos falar de polifonia, é sempre à maneira dos violonistas populares que acompanham serestas (daí a denominação brasileira “Ponteio” que acompanha o título deste movimento). Este tipo de acompanhamento, cujo efeito violonístico Villa-Lobos obtém através do uso de pizzicatos nos instrumentos de cordas⁶, é mais um modelo de acompanhamento – em forma de ponteio constante e às vezes produzindo “chamadas” violonísticas – e não traz propriamente uma substância melódica.

Em tempo: existe um jogo de perguntas e respostas mesmo nos trechos homofônicos (logo no princípio, por exemplo, entre o fagote e o oboé). Mas nestes casos, o instrumento solista conduz sozinho a essência melódica do discurso musical, e os demais fornecem apenas a profundidade vertical dos acordes que sustentam a harmonia. Isto é homofonia, mesmo que produzida a partir de vários instrumentos. Para ser Polifonia, é preciso que existam melodias simultâneas, de modo que não se pode dizer que a essencialidade melódica é

6 O *pizzicato* é feito nos instrumentos de cordas (violinos, violas, violoncelos, contrabaixos) puxando-se as cordas para cima, como seria feito no violão. Embora os instrumentos de cordas da orquestra sejam habitualmente tocados com um arco para produzir o som, no *pizzicato* o instrumentista interrompe o uso do arco e passa a pulsar as cordas como se fosse um violão ou um alaúde (estes também são classificados como instrumentos de cordas, mas de cordas pulsadas com os dedos). O contrabaixo no Jazz (e na música popular em geral) é usado também desta forma; o *pizzicato* é a sua prática normal. Na orquestra, as cordas só tocam em pizzicato excepcionalmente, para obter um efeito específico de nota pontuada, curta e percutida.

transmitida no trecho em questão por um único instrumento. Polifônicos, mesmo, são os demais movimentos, conforme veremos. Por ora, vale esclarecer este aspecto sutil que muitas vezes gera confusões. Pode-se ter homofonia mesmo com uma palheta orquestral rica em vários instrumentos. Um teste adequado para perceber se estamos na textura polifônica ou na textura homofônica é tentar assobiar a música. No caso da homofonia isto pode ser feito com facilidade, porque o ouvido identifica facilmente qual é a melodia que está comandando o espetáculo. No caso da polifonia, não é possível assobiar uma melodia principal porque há várias melodias principais. O tema, propriamente dito, circula entre as várias vozes.

A audição do segundo movimento desta *Bachiana* já mostrará claramente isto. Ele é chamado por Villa-Lobos de *Giga* (Quadrilha Caipira), e recebe um tratamento *fugato* (isto é, polifônico, mas sem o rigor escolástico da fuga tradicional – que não pudemos discutir aqui porque necessitaria evocar certos conhecimentos de estrutura musical e harmonia que nem todos os leitores possuem). A *Giga* é uma dança inglesa em compasso “seis por oito” (ver exemplo mostrado anteriormente), e Bach também costumava tratá-la polifonicamente. Villa-Lobos encaminha o seu jogo de perguntas e respostas polifônicas sucessivamente pelos trompetes, pelos violinos, pelos trombones, pelas trompas, depois pelos instrumentos de sopro, novamente pelas cordas mas em *pizzicato*, e assim por diante. Tudo isto se passa muito rápido. Não seria possível assobiar esta música porque teríamos que possuir diversas bocas. Enquanto uma voz instrumental está eventualmente conduzindo o tema central, as outras continuam desenvolvendo melodias importantes, mesmo que o centro do palco esteja sendo ocupado pela melodia da voz instrumental que conduz o tema central do trecho polifônico. Esta diferença entre homofonia e polifonia deve ser mais sentida do que explicada, e para a sua compreensão não dispensa a escuta direta da música. O importante é perceber que a cena principal nunca é protagonizada por um instrumento só, porque eles estão sempre se respondendo reciprocamente. Isto é polifonia.

O terceiro movimento também é polifônico. Villa-Lobos o chama de *Tocata* (Desafio). Ele já traz logo na sua entrada um tema exposto pelo trompete em surdina, que depois será respondido pelo trombone também em surdina. Mais adiante, o tema passa para o naipe dos violinos, e é respondido imediatamente pelo naipe dos violoncelos. É importante perceber que, mesmo quando o trompete ou outro instrumento está conduzindo o tema central, os demais estão fazendo comentários importantes. Até os trechos em *pizzicato* são pequenos comentários melódicos. Desde o princípio existe por exemplo uma constante interferência dos sopros com um efeito de glissando que desempenha um papel importante na apresentação do material temático⁷. Não é possível abstrair estas várias vozes sem cancelar aspectos fundamentais da textura musical. Villa-Lobos chamou este movimento de Desafio como uma referência ao gênero típico do cancionista nordestino. No desafio, é bom lembrar, um cantador propõe uma frase poético-musical que o outro cantador deve responder subsequentemente, dando origem a um espetáculo que é simultaneamente musical e lúdico, e que se funda na arte da improvisação, já que cada cantador deve produzir a sua resposta de acordo com o que foi dito antes pelo outro cantador. A *Fuga* (Conversa) desenvolve-se em andamento lento. É uma excelente obra para se compreender o que é uma polifonia, e mostra que o fato de ser homofônico ou polifônico não tem nada a ver com o andamento,

7 O glissando é um efeito típico dos instrumentos de sopro (flautas, clarinetes, oboés, fagotes), onde o instrumentista passa por várias notas mas utilizando um único sopro, o que normalmente é feito de maneira muito rápida. Também pode ocorrer glissando nos instrumentos de cordas, quando o instrumentista corre a mão esquerda por várias notas enquanto a mão direita faz um único movimento de arco (efeito é muito utilizado na música cigana). Já no piano, o glissando é obtido com o deslizamento de um único dedo ao longo das teclas.

que pode ser rápido ou lento, contanto que as vozes instrumentais cantem simultaneamente partes importantes e que mantenham entre si um jogo de perguntas e respostas onde o tema ou os trechos temáticos passeiam livremente por elas.

Existem ainda mais duas fugas como movimentos de Bachianas. A *Bachiana n° 8* (1944), apresenta uma Fuga a quatro vozes, com o tema apresentado inicialmente pelo Fagote e logo respondido pela Trompa, passando daí a circular pelos demais instrumentos da orquestra. Inovadora realmente é a Fuga da *Bachiana n° 9* (1945) para orquestra de vozes. Fora a proposta originalíssima de uma orquestra de vozes (ou seja, de um Coro Misto a seis vozes tratadas como se fossem instrumentos sinfônicos), esta Bachiana traz contribuições extraordinariamente modernas, e representa bem o final de um ciclo com antecipações da próxima e última fase composicional de Villa-Lobos.

A Fuga inicia-se depois de um Prelúdio que prepara uma atmosfera mística, e que tem o interesse adicional de produzir no princípio um ambiente harmônico fundado na politonalidade – recurso neoclássico que já discutimos atrás. Interrompido surpreendentemente, de modo a produzir um efeito de suspense, inicia-se a Fuga com um compasso misto ($11/8 = 5/8 + 6/8$). Já vimos que compassos incomuns como este, para produzir uma rítmica menos estereotipada, foram novidades introduzidas por Stravinsky por ocasião de *A Sagração da Primavera*, e que desde então passaram a fazer parte do repertório de soluções polirrítmicas dos músicos neoclássicos.

Além dos recursos politonais e polirrítmicos, esta Fuga introduz ainda novidades timbrísticas, pois as vozes do Coro Misto são chamadas a produzir efeitos sugestivos com a entoação de sílabas específicas em trechos distintos da música (“Lô”, “Nan”, “Lê”). Estas articulações de sílabas específicas nas vozes, que não significam nada mas que são cuidadosamente escolhidas pelas suas virtualidades sonoras, constituem o segredo do tipo de exploração tímbrica obtida por Villa-Lobos em sua orquestra de cordas. Explora ainda habilmente os *Strettos*, que constituem os trechos de uma Fuga onde se aproximam as apresentações do tema e suas respostas, produzindo um efeito de maior aceleração e adensamento temático. Os efeitos vocais obtidos nesta Bachiana, sua marca mais genial, também foram utilizados em outras obras de Villa-Lobos, como no *Choro n° 10* e no *Noneto* da fase composicional anterior. Infelizmente, esta Bachiana é mais difundida na sua alternativa para orquestra, já que esta implica em menos dificuldades técnicas, e com isto se perde um pouco da extraordinária pesquisa timbrística realizada por Villa-Lobos no campo vocal.

Uma leitura das *Bachianas* em três fases

Na seção anterior, pudemos abordar as Bachianas examinando como, em alguns de seus movimentos, elas se apropriam de uma forma musical específica – a Fuga – bem como de outras formas *fugatas*. Essa escolha analítica nos permitiu acompanhar a reapropriação das formas *fugatas* por Villa-Lobos em três fases, e é interessante notar como o caráter experimental e o nível de complexidade vai se aprofundando ainda mais a cada uma destas fases, culminando com a *Bachiana n°9*, rica em variações de compasso e complexidades rítmicas, e, particularmente, na experiência timbrística a cargo das vozes vocais.

A possibilidade de pensar uma exploração villa-lobiana de diferentes níveis de complexidade, leva-nos a aventar uma leitura do conjunto das Bachianas em três fases, e podemos começar por perceber a presença de um maior experimentalismo nesta última fase. As últimas bachianas de Villa-Lobos, de fato, já trazem uma forte marca de sofisticação e inovação, pois

se reparamos nas suas datas já estão localizadas na década de 1940, que reputamos como o período de uma nova fase composicional. E a primeira, datada de 1930, ainda lembra o período anterior, mais rico em ousadias formais, estilísticas e harmônicas. Enquanto isto, as bachianas mais típicas do projeto populista-neoclássico são as que vão do nº 2 ao nº 5. Elas foram todas escritas na década de 1930, com exceção do segundo movimento da *Bachiana Brasileira nº 4*, e é nelas encontraremos os movimentos que se tornaram mais populares, e que projetaram Villa-Lobos para uma faixa mais ampla de público.

É o caso, por exemplo, do último movimento da *Bachiana Brasileira nº 2* (1930), que é mais conhecido como “Trenzinho do Caipira”. Esta bachiana foi escrita para orquestra sinfônica e se inicia com um Prelúdio em adágio (O Canto do Capadócio) abordando uma temática que também foi explorada por Villa-Lobos em outras oportunidades, como em um dos seus *Prelúdios* para violão. Depois de um segundo movimento que sugere caracteristicamente a ambiência sonora do candomblé (a Ária, ou *Canto da nossa terra*), e de outro que traz a ambiência nordestina (a Dança, ou *Lembrança do Sertão*), a *Toccata* final (O trenzinho do caipira) traz a referência sonora de uma locomotiva em marcha através de um efeito inicial que imita o apito de um trem e de uma abordagem rítmica que simula este trem entrando em movimento⁸. Sobre esta ambiência rítmica e percussiva que evoca a entrada em movimento, a marcha e as paradas de um trem, Villa-Lobos constrói uma melodia bem direta, elaborada no estilo neo-romântico, que se propõe a representar musicalmente a viagem de um pequeno trem pelo interior do Brasil. É uma das melodias mais conhecidas de Villa-Lobos.

A *Bachiana Brasileira nº 3* (1938) é do ponto de vista composicional uma fantasia para piano e orquestra, com passagens propícias para a demonstração de virtuosismo do pianista. Os movimentos correspondem respectivamente ao Prelúdio (Ponteio), Fantasia (Devaneio), Ária (Modinha) e *Toccata* (Pica-pau). O ‘Ponteio’, gênero que já comentamos a propósito da *Bachiana nº 7*, alterna o predomínio da homofonia (melodia principal contraposta a um plano harmônico de acompanhamento em acordes) com trechos onde aparece um discreto acompanhamento à maneira polifônica – mas neste caso constituído por pequenos comentários nas partes mais graves que não chegam a descaracterizar a natureza homofônica deste movimento como um todo. São, como já dissemos, ponteios concebidos à maneira dos violonistas seresteiros. A *Bachiana nº 3*, aliás, é predominantemente homofônica, de modo a atender os objetivos concertantes por ela propostos (piano contraposto à orquestra).

O movimento de maior efeito é talvez o *Devaneio*. Depois de uma abertura imponente obtida sobre um crescente trêmulo orquestral bruscamente interrompido por um acorde impactante, o movimento alterna momentos de virtuosismo instrumental com trechos melódicos assinalados por um certo sentimentalismo no estilo neo-romântico – este tipo de sentimentalismo melódico que também reaparece na *Modinha* (terceiro movimento).

A *Modinha* é um tipo específico de canção que teve seus primórdios populares no século XVIII, possivelmente ligados a um “padre modinheiro” da época (para adotar a expressão utilizada por Batista Siqueira (1979, p. 95) chamado Domingos Caldas Barbosa (1740-1800)). O gênero adquiriu grande popularidade no século XIX, época em que ganhou também os salões festivos das cortes aristocráticas e burguesas. A partir daí se tornou um gênero oscilante entre o popular e o erudito da época. Tanto os compositores populares como os eruditos – Carlos Gomes, por exemplo – exploraram o gênero. Da mesma forma,

8 Arthur Honegger, compositor pertencente ao já mencionado Grupo dos Seis, também possui uma composição que experimenta estas possibilidades, e que leva o título de uma estação de trem: *Pacific 261*. Duke Ellington também investiu nesta idéia, em sua peça jazzística *Daybreak Express*.

com vistas ao seu projeto nacionalista, Villa-Lobos utiliza algumas vezes a Modinha como movimentos para as suas bachianas (n° 1, 3 e 8). De fato, são os momentos em que consegue obter um resultado mais lírico – oportuno para o seu projeto de tocar diretamente a sensibilidade popular nesta fase neoclássica-populista de sua produção musical (que não deixou de render algumas das obras-primas do compositor).

Mais popular na *Bachiana n° 3*, contudo, é o movimento final intitulado “Pica-pau”, que produz com o piano e os instrumentos da orquestra sons que evocam este pássaro, sobretudo através de ritmos característicos. Seu fundamento são as danças nordestinas que também levam este nome. Elas já haviam sido exploradas por Villa-Lobos, aliás, no *Choro n° 3* para septeto de sopros e coro masculino (1925), também intitulado Pica-pau. Este movimento da *Bachiana n° 3* é o mais propriamente polifônico, embora em algumas ocasiões a polifonia se dê entre o importante ritmo percussivo do Pica-pau, encaminhado pelos instrumentos de percussão, e a parte melódica propriamente dita (o princípio da peça, por exemplo, é feito a partir deste contraponto da percussão em “pica-pau” com uma sucessão de perguntas e respostas sucessivas, e não simultâneas, entre os vários instrumentos).

Figura 1. Bachiana Brasileira n°4. Prelúdio (Introdução - compassos 1-8)

The image shows a musical score for the Prelude of Bachiana Brasileira n°4, measures 1-8. The score is in 4/4 time, marked LENTO, and features a polifonic texture with simultaneous melodies in the upper and lower staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a tempo marking of LENTO. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is characterized by a complex interplay of voices, with the upper staff often playing a more melodic line and the lower staff providing a rhythmic and harmonic foundation. The score includes dynamic markings such as mf and accents.

Fonte: Villa-Lobos, 1976, p. 16.

A *Bachiana Brasileira n° 4* é outra que adquiriu popularidade, sobretudo o seu cativante Prelúdio. Foi composta em 1930 na sua versão pianística, e recriada para orquestra em 1941. Um bom ouvinte poderá perceber nela as mesmas células temáticas iniciais que mais tarde foram aproveitadas pelo compositor popular brasileiro Baden Powell no seu *Samba em Prelúdio*. (Figura 1) É seguramente uma obra-prima, sobretudo na sua versão orquestral, que lida habilmente com uma textura polifônica onde as várias vozes desenvolvem melodias simultâneas (mas não do mesmo tipo de polifonia que temos na Fuga, que é calcada em uma construção em que o tema passa de uma voz a outra). Este prelúdio é polifônico porque possui várias vozes importantes que soam juntas, sem que uma seja a detentora da essencialidade melódica. As linhas do baixo, por exemplo, são tão importantes na condução deste discurso musical como as das vozes superiores, e a escuta tem que perceber todas estas vozes de uma só vez. Em todo o caso, é um tipo específico de polifonia na qual,

na primeira parte da música (A), a voz superior (conduzida pelo naipe dos violinos) tem um certo papel de destaque sobre a ambiência harmônica sugerida pela textura polifônica produzida com as demais vozes. Na segunda parte (B), esse destaque ficará a cargo dos baixos. Mas em diversas oportunidades aparece um diálogo contrapontístico importante entre as vozes intermediárias feitas pelos diversificados instrumentos da orquestra. É uma obra-prima, que merece uma escuta musical à altura.

Segue o segundo movimento, denominado *Chorale* (ou Canto do Sertão), trabalhado a princípio de acordo com o mesmo modelo de polifonia do movimento anterior, mas também alternando com uma linguagem mais homofônica onde sobressai a voz melódica superior enquanto as demais apenas fornecem uma ambiência harmônica (às vezes lançando mão de efeitos sugestivos como os glissandos nas cordas). Tal como diz o registro desta *Bachiana* no catálogo de 1965 elaborado pelo Museu Villa-Lobos, este movimento em estilo coral é quase religioso, lembrando “as canções saudosas dos sertanejos católicos, em pleno ar livre das madrugadas tropicais do nordeste, onde se ouve, ao longe, em diálogo sistemático e descompassado com os trovadores, uma tristonha e monótona araponga – o pássaro ferreiro da flora brasileira”⁹.

O 3º movimento, a *Cantiga* (Ária), é uma pequena obra-prima que constrói suas seções internas a partir de variações em torno de um conhecido tema do folclore nordestino. A estrutura é ternária (forma ABA'), alternando um andamento lento inicial onde o tema é apresentado de maneira melancólica pela clarineta, um andamento mais rápido onde o tema é tratado de maneira mais vigorosa entre os vários instrumentos da orquestra, e um terceiro momento em que é reintroduzido o ambiente de meditação e melancolia do princípio.

Encerra a *Bachiana nº 4* uma *Dança* (Miudinho) onde o compositor apresenta uma discreta polirritmia, já que a melodia fundamenta-se em semicolcheias agrupadas três a três, em contraposição ao ritmo métrico alicerçado no compasso binário ‘três por quatro’ (3/4). O diálogo com o estilo de Bach fica por conta de um pedal grave, simulando a sonoridade de um grande órgão (por vários compassos, aliás, os baixos orquestrais se dividem em quintas emitidas simultaneamente e prolongadas durante um tempo considerável).

A *Bachiana nº 5*, para soprano e orquestra de violoncelos, é a mais conhecida do grande público. O primeiro movimento, a *Cantilena*, foi composto em 1938, e o segundo movimento, o *Martelo*, apenas em 1945. A *Cantilena* é introduzida por dois compassos de *pizzicatos* nas cordas, utilizando aquele efeito que imita o ponteio dos violões de seresteiros e que já vimos Villa-Lobos utilizar em outras oportunidades. (Figura 2) A forma é ternária (ABA), esta que é uma das formas mais utilizadas nos movimentos líricos. A música se desenvolve em um primeiro ambiente musical [A], depois surge um novo ambiente – contrastante em relação ao primeiro [B] – e finalmente ocorre um retorno do ambiente musical inicial [A'], assegurando a coesão da obra apesar do contraste da parte intermediária. Como o retorno do primeiro ambiente não é exatamente igual ao do início, literalmente com todas as notas, mas sim admitindo discretas variações, dizemos que é uma seção A' (em Análise Musical, o sinal (') representa semelhança. Se houvesse repetição literal a forma seria ABA, e não ABA').

Será oportuno aproveitar a oportunidade para falar sobre esta forma tão importante na história da música. Hoje, é uma forma extremamente familiar aos ouvintes ocidentais, porque é a forma utilizada em boa parte das canções populares. Mas ela tem uma história, uma origem muito precisa na história dos estilos musicais. A forma ternária ABA, alicerçada simultaneamente no contraste temático e na coesão, surgiu no período Clássico da história da música (época de Haydn e Mozart). Até o período Barroco, que é o ‘estilo de época’

9 Museu Villa-Lobos, 1965, p. 146.

anterior, as formas musicais tendiam a ser monotemáticas – isto é, baseadas em um único tema que vai sendo continuamente elaborado no decurso do movimento musical. Assim, os compositores barrocos (como Telemann, Haendel, ou o próprio Bach) preferiam formas fundadas em um material temático único, como a já examinada forma Fuga. Podia até ocorrer uma forma binária (isto é, dividida em duas grandes partes musicais), mas sempre o tema que inaugurava uma parte era similar ao tema que inaugurava uma outra parte, embora na segunda parte (*B*) este tema aparecesse sempre em uma nova tonalidade, ou invertido, ou com algum tipo de transformação, mas que em todo o caso não o descaracterizava. As formas binárias do período barroco (do tipo AB) podem ser divididas em duas partes mais ou menos nítidas, mas continuam sendo monotemáticas (fundadas em um único tema).

Figura 2. Bachiana Brasileira nº5. Ária (Cantilena)

The musical score for 'Bachiana Brasileira nº5. Ária (Cantilena)' consists of three staves. The top staff is for the Adagio instrument, marked 'Adagio' and 'rall.'. The middle staff is for the VOICE, marked 'mf a tempo' and 'vocalizando con "ah"'. The bottom staff is for the GUITAR, marked 'p' and 'mf', and includes various fretting and picking notations such as 'C I', 'C II', and 'C III'. The score is divided into four systems of music.

Fonte: Villa-Lobos, 2001, p. 1.

Gradualmente, não se sabe bem porque, os compositores foram desenvolvendo o desejo de trabalhar com dois temas distintos na mesma música, de modo que um se contrapesasse ao outro e que deste contraste se produzisse uma espécie de confronto dramático entre uma seção da música (com um determinado caráter) e a outra (com um caráter bem distinto). Para dar vazão a este desejo, a forma Binária tornou-se inadequada, porque se a 'parte B' fosse radicalmente diferente da 'parte A', um ouvinte poderia escutar uma música dividida em duas partes distintas e imaginar que se tratavam, na verdade, de duas pequenas músicas, uma seguindo-se à outra. Em suma, o contraste temático acabou quebrando a coesão que tinham as antigas formas barrocas.

Logo, porém, os compositores do período Clássico encontraram a solução. Iriam contrapor à parte A inicial uma parte B bem contrastante, como queriam, mas depois desta fariam com que fosse ouvido novamente algo que lembrasse o ambiente inicial, de modo que o ouvinte tivesse a certeza de que ainda estava escutando a mesma música. Com o tempo, este material final que retornava para lembrar o ambiente A inicial foi se tornando tão importante que acabou se constituindo em uma seção independente (A'), e assim nascia a forma Ternária do período clássico. Esta forma foi tão eficaz no intuito de assegurar simultaneamente o contraste e a coesão que a partir daí ela continuou sendo utilizada por muitos compositores, bem depois do período clássico (inclusive pelos músicos do período seguinte, os Românticos do século XIX como Schumann, Schubert ou Chopin). Logo ela também se popularizou, e hoje é a forma das canções populares com as quais o ouvinte ocidental está mais familiarizado.

Voltando à Cantilena da *Bachiana nº 5* de Villa-Lobos, ela é a típica forma Ternária (ABA'). A um ambiente inicial, que encaminha a bela e conhecida melodia que projetou esta bachiana como uma das músicas mais familiares de Villa-Lobos, é contraposta a seguir uma seção B contrastante, com outro caráter melódico e outro tipo de acompanhamento. Depois, retorna o ambiente inicial, mas com algumas pequenas modificações (de modo que podemos falar em uma parte A'). É este tipo de forma ternária que Villa-Lobos costuma utilizar nas suas Modinhas e em outros movimentos de caráter mais lírico. No mais, vale a pena apreender esta forma escutando mais atentamente as diversas músicas que as utilizam, como esta Cantilena e como as Modinhas que servem de movimentos a várias das *Bachianas Brasileiras*.

O segundo e último movimento da *Bachiana Brasileira nº 5* é chamado de *Martelo*, porque principia com um ritmo obstinado e característico que lembra esta ferramenta. Depois de fixado este ambiente rítmico, nos quatro primeiros compassos, surge a melodia no soprano, utilizando uma forma de articulação no canto que é típica das emboladas do sertão nordestino. Villa-Lobos dizia que o material melódico desta bachiana foi formado de células inspiradas em cantos colhidos dos pássaros do nordeste brasileiro (alusão que também está incluída na letra cantada pelo soprano). Também aparece uma discreta polirritmia em certo trecho deste movimento, quando os violoncelos desenvolvem um ritmo que contraria a métrica da música, respeitada pela melodia do soprano. A forma geral do movimento também é Ternária (ABA), como a que foi discutida mais acima. Com as formas ternárias apresentadas em alguns movimentos de bachianas, podemos perceber que Villa-Lobos também dialoga com formas do período clássico, e não apenas com formas típicas do período barroco (as fugas, por exemplo). Isto é bem compreensível, porque as fontes da música folclórica e popular brasileira, que são o outro pólo dinamizador das bachianas brasileiras, correspondem muito mais freqüentemente a formas contrastantes dos tipos que começam a aparecer no período clássico do que a formas monotemáticas no estilo

das formas barrocas (embora estas também estejam bem representadas em alguns gêneros populares e folclóricos como os Choros).

Figura 3. Bachiana Brasileira nº5. 2º movimento (Martelo - compassos 1-7)

Allegretto ♩ = 104 - 108

Fonte: Villa-Lobos, 2009, p.1.

A *Bachiana Brasileira nº 6* (1938), a última que faltou ser comentada, é a única que recebe um tratamento camerístico (o que não poderia deixar de ocorrer, já que o instrumental escolhido é um *duo* de flauta e fagote). É, portanto, um caso excepcional no conjunto das bachianas brasileiras. Apresenta dois movimentos, uma *Ária* e uma *Fantasia*, cumprindo notar que também a *Ária* está baseada no modelo de apresentação de um ambiente musical, uma seção intermediária contrastante, e uma seção onde ocorrem as reminiscências do ambiente inicial. Esta bachiana é um exemplo evidente de polifonia a duas vozes que desenvolvem melodias paralelas e simultâneas, havendo também os trechos em que cada instrumento conduz uma improvisação isoladamente, sobretudo na *Fantasia*.

Considerações finais

A série das *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos estende-se por um período que vai de 1930 – data de composição da *Bachiana nº1*, para oito violoncelos, embora a sua primeira audição somente tenha ocorrido em 1932 – até 1945, ano de composição da última das *Bachianas*, a *nº9*, para coro e orquestra de Cordas. Este período coincide com aquela que, conforme vimos no item inicial deste artigo, pode ser compreendido como uma terceira fase na produção musical villa-lobiana. Depois de uma fase eivada por composições nacionalistas modernistas com grande carga de experimentação musical – exemplificável

pela extraordinária série dos *Choros* – esta terceira fase pode ser compreendida como uma fase composicional principalmente aberta ao diálogo com formas neobarrocas e neoclássicas, sendo a série emblemática deste novo período precisamente a das *Bachianas Brasileiras*. Trata-se do período de interação de Villa-Lobos com o período Vargas, sendo que encontraremos nesta fase as obras mais populares e palatáveis de produção villa-lobiana, para o que contribuíram certamente os usos de formas barrocas e neoclássicas mais aptas a captar o gosto do grande público, ao menos se as compararmos com as obras mais experimentais do período nacionalista modernista e da última fase composicional de Villa-Lobos. Depois da fase neoclássica, adentramos uma fase eclética mas com novo influxo experimental, na qual Villa-Lobos explora possibilidades musicais diversificadas até o fim de sua vida.

O que vimos neste artigo é que podemos compreender a própria série das *Bachianas* a partir de um olhar que a subdivide em três subfases distintas. As *Bachianas* que foram compostas em 1930, mesmo que somente tenham tido a sua primeira performance dois ou três anos depois, são ainda marcadas por ecos do nacionalismo modernista da fase anterior. A fase mais puramente neoclássica abrange as *Bachianas* já compostas no decorrer da década de 1930 e prosseguindo até o final do período Vargas. Mas a última das *Bachianas* – a nº9, de 1945 – e o segundo movimento da *Bachiana nº5*, composto neste mesmo ano, já prenunciam uma retomada de uma escrita composicional mais audaciosa e experimental, nesta fase que consideramos “eclética” porque Villa-Lobos já se permite realizar nela uma síntese de sua própria vida musical: além de prosseguir com o seu impulso para uma significativa intensidade na renovação musical, eventualmente ele retoma melodias agradáveis que parecem lembrar o período bachiano.

Neste artigo, vimos que as primeiras *Bachianas*, e a última, são as que mais revelam o aspecto de alta intensidade na inovação musical que foi tão característico de Villa-Lobos. Em contrapartida, as *Bachianas* mais típicas, compostas no decurso da década de 1930 e até 1944, são aquelas que tocaram o grande público de Villa-Lobos, e até hoje estão entre as composições mais lembradas e ouvidas deste grande compositor brasileiro. Neste artigo, vimos que Villa-Lobos vale-se muito, ao longo de toda a série, da exploração de formas barrocas e clássicas. A fuga, por exemplo, que enfatizamos em boa parte deste artigo, pode ser considerada uma forma barroca retomada por Villa-Lobos – e neste sentido é possível compreender esta assimilação como uma reapropriação neobarroca. As formas ternárias e outras que trabalham com seções de contraste temático podem ser compreendidas como reapropriações neoclássicas propriamente ditas. A retomada, com uma linguagem mais moderna, de formas barrocas e clássicas foi muito típica de alguns compositores do século XX que se valeram tanto da reassimilação de formas barrocas como clássicas. Entre grandes nomes da música europeia que trabalharam com esta perspectiva podemos citar Stravinsky, Hindemith, os compositores ligados ao célebre Grupo dos Seis (com destaque para Milhaud, Poulenc e Honegger). Normalmente nos referimos a estes compositores como ‘neoclássicos’ – independentemente de eles terem preferido as *formas barrocas* (como a fuga e a forma suíte constituída de danças com estrutura formal binária), as *formas clássicas* (como a forma-sonata, ou as formas ternárias fundadas em estruturas temáticas mais acentuadamente contrastantes), ou de terem se apropriado indistintamente de ambas as matrizes formais. Para o período composicional das *Bachianas Brasileiras*, em vista do que pudemos verificar com o exemplo desta magnífica série, a música de Villa-Lobos pode ser perfeitamente alinhada ao neoclassicismo musical moderno.

Gostaríamos de encerrar essas considerações sobre a monumental série das *Bachianas Brasileiras* destacando que, se a série dos *Choros* havia assegurado a Villa-Lobos

o reconhecimento de seus pares (os músicos de concerto) que passaram a vê-lo como um dos músicos mais modernos e inovadores do nosso tempo, já as *Bachianas* asseguram-lhe uma popularidade mais ampla, permitindo que Villa-Lobos atingisse diferenciados tipos de públicos, além de permitir que esta realização musical adentrasse a literatura musical brasileira com algumas de suas mais belas e festejadas páginas sem, no entanto, descambar para a música banal.

Referências

- BAPTISTA SIQUEIRA, João. *Modinhas do Passado*, Rio de Janeiro: Folha Carioca, 1979.
- KATER, Carlos. “Aspectos da modernidade de Villa-Lobos” in *Em Pauta*, v.I, n°2, jun/1990, p. 52-65.
- MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos: sua obra*, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1965.
- PRESENÇA de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC / Museu Villa-Lobos, 2° volume, 1966.
- SQUEFF, Enio. “Reflexões sobre um mesmo tema” In *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1982.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas*, Rio de Janeiro: DIP, s.d.
- _____. *Bachianas Brasileiras n°1*, versão para piano [1941]. São Paulo: Irmãos Vitale, 1976.
- _____. *Bachianas Brasileiras n°5, Ária (Cantilena)*, versão para voz e guitarra elaborada por H. Villa-Lobos, com dedilhado de Andres Segovia [1938]. London: Harvey Officer, 2001.
- _____. *Bachianas Brasileiras n°5, Dansa (Martelo)* [1945], redução para voz e piano elaborada por Susy-Maria Lughezzani. Roma: Bolzano, 2009.

Embaló: sobre a obra única de Tenório Jr

Vinícius Mendes Rodrigues

Universidade Federal de Minas Gerais | Orcid: 0000-0001-5292-6241

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar a obra do pianista e compositor Tenório Júnior, traçando paralelos históricos e sociais acerca do momento em que o músico grava o seu único trabalho solo no ano de 1964. Serão consideradas as influências que estiveram presentes na realização dessa obra, assim como o impacto do disco *Embaló* na música instrumental contemporânea brasileira.

Palavras-chave: Tenório Jr, MPB, Samba Jazz, música instrumental brasileira.

Embaló: On the unique solo album by Tenório Jr

Abstract

This article aims to analyze the work of the pianist and composer Tenório Júnior, drawing historical and social parallels about the moment when the musician recorded his only solo work in 1964. Will be considered the influences that were present in this work as well as the impact of the album *Embaló* on contemporary Brazilian instrumental music.

Keywords: Tenório Jr, MPB, Samba Jazz, Brazilian Instrumental Music.

Embaló: sobre el único álbum solista de Tenório Jr

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar la obra del pianista y compositor Tenório Júnior, trazando paralelos históricos y sociales acerca del momento en que el músico grava su único trabajo solo en el año de 1964. Serán consideradas las influencias que estuvieron presentes en la realización de esa obra, así como el impacto del disco *Embaló* en la música instrumental contemporánea brasileña.

Palabras clave: Tenório Jr, MPB, Samba Jazz, música instrumental brasileña.

Recebido: 2015-04-08 | Aprovado: 2020-07-04

O Samba e a influência na música instrumental dos anos 60

O samba, gênero que aparece no Rio de Janeiro nos anos 1920 e que se consolida nas décadas seguintes, foi uma forte influência para a música instrumental sobre a qual pretende-se tratar no presente texto. O samba, cultura de diáspora africana, se expressa consideravelmente a partir de matrizes rítmicas características, Segundo Carlos Sandroni, ao discutir sobre o conceito europeu da síncope, conclui que “o que nos interessa mais diretamente é constatar que, neste ponto, o Brasil está mais perto da África do que da Europa.” (SANDRONI, 2001, p. 19).

Desenvolvendo-se no Rio de Janeiro, principalmente nos redutos periféricos da cidade, o samba carrega consigo uma problemática acerca de suas origens. Segundo José Rafael de Menezes Bastos:

A discussão sobre a origem do samba é um clássico dos estudos musicais no Brasil e uma verdadeira paixão da sociedade (Tinhorão, 1986; Vasconcelos, 1977; e Moura, 1983). Nessa discussão, é especialmente relevante a polêmica do começo do século entre baianos e cariocas pela primazia da invenção do gênero. Com a abolição da escravatura (em 1888), a migração de afro-baianos para o Rio de Janeiro se tornou especialmente forte, engrossando uma tendência que se origina na primeira metade do século XIX. No Rio, esses migrantes, que vão residir nas regiões circunvizinhas ao cais do porto e na Cidade Nova - bairro popular que inscrevia a mítica Praça Onze vão constituir a chamada “Pequena África”, núcleo comunitário de arregimentação de sua identidade e verdadeiro laboratório de criação musical (Moura, 1983). Nos anos 30, o samba atinge as camadas médias urbanas do país e a discussão sobre sua origem se recompõe em torno da pulsação morro/cidade, polemizando-se a legitimidade de sua ascensão social (...) (MENEZES BASTOS, 1996, p. 3)

Um fator que contribuiu para a popularização do samba foi a indústria fonográfica recém-chegada no Brasil. Na década de 1910, começa-se a fazer registros de artistas brasileiros, entre eles os compositores de choro, atendendo a uma demanda do incipiente mercado da música popular. De acordo com Eduardo Vicente e Leonardo de Marchi, o empreendedor aventureiro Frederico Figner se instala no Rio de Janeiro, em 1900, e abre a Casa Edison, loja de importação que vendia diversos tipos de produtos eletroeletrônicos e, dentre eles, o gramofone. (VICENTE; MARCHI, 2014, p. 11) Figner fica responsável por toda a produção fonográfica brasileira neste momento, o que lhe dá a responsabilidade de curadoria dos artistas. Segundo Vicente e Marchi:

Como era responsável pela seleção de A&R, Figner não hesitou em contratar distintos músicos locais que já eram notórios na cana musical dos teatros, cinemas, cafés, gafeiras e chopes-berrantes da cidade. Assim, gravou a Banda do Corpo de Bombeiros, conduzida pelo maestro Anacleto de Medeiros, o virtuoso flautista Patápio Silva, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazaré, entre outros. Também gravou diversos tipos de gêneros musicais então em voga: árias de ópera, valsas, polcas, marchas, dobrados, maxixes, lundus e xotes. Isso significa dizer que, desde logo, a indústria fonográfica percebia no repertório local um produto relevante para seu êxito comercial (...) (VICENTE; MARCHI, 2014, p. 11).

O samba também foi influência para a bossa nova, movimento que contou com a participação ativa dos músicos que citaremos, sendo assim, as gerações posteriores não

pueram deixar de lado a ingerência do samba em suas produções. Músicos da bossa nova, como João Gilberto, Vinícius de Moraes, Baden Powell, foram diretamente influenciados por esse gênero. O próprio João Gilberto antes de lançar a música “Chega de Saudade”, que foi pioneira da bossa nova, antes mesmo de ficar conhecido por este gênero, integrava o grupo vocal *Garotos da Lua* que, entre outros estilos, também cantavam sambas. Pedro Paulo Malta, ao escrever para o Instituto Moreira Salles, nos diz que o grupo lançou um compacto em 1951 que de um lado trazia um bolero e do outro o samba *Amar é Bom*, de Zé Kéti e Jorge Abdala¹.

Da mesma maneira, a música instrumental também se dedicou ao samba, mas absorvendo ferramentas de performance comuns ao jazz. É com esse caráter que o grupo *Turma da Gafieira* grava um álbum em 1956. Essa obra apresenta composições do flautista Altamiro Carrilho com participação de nomes como Edson Machado, Sivuca, Raul de Souza, entre outros. Esse disco traz uma importante inovação na música instrumental brasileira, a improvisação. Diferente do conceito de música instrumental feita até essa época no Brasil, como o choro, por exemplo, o *Turma da Gafieira* traz uma grande participação dos músicos que improvisam sobre a forma e a estrutura harmônica. No choro, primeiro gênero musical instrumental urbano, não se sabe se havia, de fato, uma preocupação dos músicos em relação à improvisação. Não há também um consenso entre os pesquisadores do gênero sobre a performance de improvisação (VALENTE, 2010). A inexistência de arquivos fonográficos que corroborem com a ideia da improvisação no choro também dificulta a discussão sobre o assunto. Segundo Paula Valente:

Como não existiam gravações até 1902, é muito difícil avaliar como se desenvolvia a improvisação nessa época inicial, pois todos dados que temos são sempre controversos. Podemos encontrar na obra *A Casa Edison e seu Tempo* (2002), um importante material de estudo e análise sobre o período que vai desde 1902, com as gravações da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, até os clássicos Carinhoso e Lamentos gravados em 1941 com Pixinguinha e seu conjunto. Quando ouvimos estes registros raramente observamos improvisações, e quanto a essa complexa questão encontramos diversas opiniões. (VALENTE, 2010, p. 284)

Por isso, talvez não seja equivocado afirmar que o *Turma da Gafieira* é o primeiro álbum de música instrumental popular brasileira que tem, em sua estética, a improvisação como elemento tão presente quanto a composição e a interpretação.

Cena da música instrumental brasileira nos anos 1960

A música instrumental brasileira nos anos 1950 e 1960 foi muito prolífera. Músicos como Edson Machado, Milton Banana, Luiz Bonfá e Paulo Moura, promoveram, na música instrumental, a mistura entre raízes brasileiras – o choro e o samba – com o jazz norte-americano, sendo que “abre-se um espaço para um jazz tocado à brasileira” (SARAI-VA, 2007, p. 41).

O Beco das Garrafas, localizado entre os números 21 e 37 da Rua Duvivier em Copacabana no Rio de Janeiro, era um lugar onde se concentravam vários *night clubs* ou boates. Ali aconteceu o surgimento da bossa nova. O local era frequentado pelos músicos da época e também pelo público que saía em busca de uma vida noturna e das novidades musicais.

¹ Disponível em: <<https://discografabrasileira.com.br/posts/241993/antes-da-bossa-nova-o-vozeirao-de-joao-gilberto-em-seis-gravacoes>>. Acesso em 27/07/2020.

Os músicos cariocas se encontravam no Beco das Garrafas para tocar e, assim, promover novidades na música instrumental brasileira, sendo importante pontuar que “os músicos sempre chegavam com alguma música ou arranjo novo” (RAFFAELLI, 2008-2009, p. 3). Esses músicos eram atuantes no movimento da bossa nova. Participavam como instrumentistas, arranjadores e compositores. De acordo com Joana Saraiva Martins, não se sabe ao certo se a bossa nova influenciou a música instrumental ou se foi o contrário. (SARAIVA, 2007, p. 78).

Importante também lembrar que o termo “samba-jazz” não era um termo usual no Brasil. Nas capas dos discos não era comum o uso dessa expressão a não ser em álbuns prensados fora do Brasil, ou seja, essa denominação era mais uma maneira internacional de representar “o encontro entre músicos americanos e brasileiros, ou de músicos americanos com a música brasileira” (SARAIVA, 2007, p. 78).

Não seria improvável que as linguagens de dois gêneros de música instrumental popular se encontrassem e se misturassem em um determinado momento. No entanto, a bossa nova teve um efeito diferente no público norte-americano, pois o que eles conheciam antes como música brasileira era algo rotulado como exótico, já que esse público tinha contato com artistas como Carmem Miranda. A bossa nova, por outro lado, usando concepções da música brasileira, do jazz e da música erudita, chega aos ouvidos dos norte-americanos como uma música sofisticada (VIDAL, 2008).

Logo que apresentada aos músicos estadunidenses, estes começaram a dialogar com esse estilo brasileiro. Nomes Stan Getz, como Cannonball Adderley, e Joe Henderson, gravaram discos com artistas brasileiros, assim como, no Brasil, os músicos brasileiros estavam dialogando, como quase sempre, antropofagicamente, com a estética, bem como com as formas musicais jazzísticas.

Francisco Tenório Júnior e seu disco *Embaló*

Nascido no Rio de Janeiro, em 1943, no bairro das Laranjeiras, Tenório Jr. cursou a faculdade de medicina enquanto se dedicava ao piano. Tenório participou ativamente do movimento bossa nova em discos memoráveis da música instrumental brasileira como “É Samba Novo” (1964) de Edson Machado, “Desenhos” (1966) do saxofonista Victor Assis Brasil, além de tocar com Tom, Vinícius e vários outros músicos. Além disso, é interessante notar que Tenório participou de discos consideravelmente vanguardistas pra época, como o “Lô Borges” (ou disco do tênis) (1973), “Missa Breve” (1973) de Edu Lobo e “Nana Caymmi” (1975), colaborando também com outros músicos ligados à bossa nova e ao Clube da Esquina. Apesar de sua considerável e eclética obra enquanto instrumentista, Tenório é mais conhecido por sua morte. Quando viajava em turnê com Toquinho e Vinícius de Moraes, em 1976, relatos dizem que ao sair do hotel para comprar cigarros, desapareceu.

O disco *Embaló* (Figuras 1 e 2) foi gravado pela RGE em 1964, ano em que aconteceu no Brasil o golpe militar contra o Estado. A partir de então, intensificam-se as relações entre Estados Unidos e Brasil, seja no campo político, econômico, ou no âmbito cultural. Essas trocas alcançaram o universo da música, fazendo com que o jazz e o rock sejam gradativamente absorvidos pelos músicos brasileiros.

Embaló é composto por onze músicas, sendo quatro de autoria de Tenório Jr., alternadas com releituras de compositores como Tom Jobim, Johnny Alf e Zezinho Alves. Músicos de renome da cena na época participaram no disco. São eles: Celso Brandão (violão),

Paulo Moura (sax alto), Hector Costita e J. T. Meirelles (sax tenor), José Antônio Alves e Sergio Barrozo (contrabaixo), Maurílio da Silva Santos e Pedro Paulo Siqueira (trompete), Milton Banana e Ronnie (bateria), Neco (violão), Edson Maciel e Raul de Souza (trombone) e Rubens Bassini (atabaque). Vale ressaltar que a maior parte dos músicos supracitados tinham trabalhos solos, tamanha era a quantidade de músicos e álbuns produzidos nesse período. Os arranjos têm como matriz fundamental a música popular brasileira, observável em questões como as articulações dos instrumentistas, a complexidade harmônica advinda da bossa nova, entre outras características, assumindo, assim, um caráter de brasilidade, marcado pela força rítmica brasileira associada à versatilidade e à capacidade de improviso de Tenório e da trupe de músicos que o acompanhava.

Figura 1. Capa do disco *Embaló*



Fonte: Maffei, 2012.

A faixa que abre o disco é a faixa título. “Embaló”², trata-se de um samba-jazz arranjado pelo saxofonista Paulo Moura, no qual se vê a influência do jazz em frases bebop, e a forte personalidade de Milton Banana, que toca um samba aberto, mais livre do que o

2 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IYYpbqDwp4>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

samba tradicional. Milton, assim como outros bateristas do samba jazz, resumem, na bateria, a concepção orquestral múltipla de instrumentos percussivos que já estavam presentes nas rodas de samba.

Essa presença rítmica, não só do baterista Milton Banana, mas também do próprio Tenório e dos baixistas que participam do disco, pode ser considerada uma inovação na música brasileira. Nos discos anteriores de música instrumental, pode-se perceber que os músicos eram mais “recatados” no quesito execução, talvez pela concepção estética da bossa nova que, por sua vez, tinha uma determinada influência do *Cool Jazz*. Já no disco *Embaló*, percebemos essa liberdade harmônica e rítmica. Não que ele tenha sido o pioneiro, mas foi um disco que trouxe elementos inovadores que já podiam ser percebidos na obra de outros músicos da cena instrumental da época, como Paulo Moura.

“Inútil Paisagem”³ (Tom Jobim e Aloysio de Oliveira), segunda faixa do disco, é uma bossa nova. Nessa faixa quem faz o arranjo é o próprio Tenório. Ao invés de optar pela função tradicional, em que o piano, instrumento que goza de possibilidade harmônica, tocaria a harmonia enquanto os sopros tocariam o tema, Tenório se encarrega da execução do tema, promovendo, com o naipe de sopros, um diálogo, no qual Tenório “pergunta”, e os sopros “respondem”. Essa dinâmica, entretanto, não segue um modelo composicional restrito, os sopros não fazem uma variação do tema que Tenório toca, porém, antes, tocam frases diferentes e novas a todo momento.

A terceira faixa “Nebulosa”⁴ é uma composição do próprio Tenório Jr. Essa faixa é executada somente com o trio piano, baixo e bateria. O tema tem uma estrutura que chamaremos de parte **A** e parte **B**. Tenório executa o tema e desenvolve uma improvisação sobre apenas um acorde de Am7 (lá menor com sétima), com um baixo tocando uma nota pedal A (lá). Tenório volta com o tema na parte B, abre uma lacuna para um pequeno interlúdio de bateria solo, e retorna com um tema C.

Samadhi⁵ é a quarta faixa do disco e também é uma composição de Tenório Jr. Para melhor compreensão, dividiremos sua estrutura em: introdução **A** e **B**, tema principal **A** e **B**. A introdução **A** é estruturada sob o compasso de 5/4 (fraseologicamente o trecho se divide entre uma frase ternária seguida de uma binária) tocada, por enquanto, apenas por Tenório. Logo em seguida, o baixista entra na introdução **B** que está, agora, estruturada sob um compasso ternário, executando notas longas com arco no baixo acústico. Com a entrada da bateria, compreendemos que começou o tema principal **A**, agora em compasso quaternário, que Tenório executa, e logo em seguida, o tema **B** é executado pelo trombonista. Depois da execução do tema, há pequenas sessões de improvisações do piano e do trombone seguidas do tema novamente.

“Sambinha”⁶ é a quinta faixa do disco. Diferente das outras, “Sambinha” prova o diálogo que era feito entre os músicos brasileiros e norte-americanos pelo fato de ser uma composição do saxofonista Bud Shank, que foi um dos primeiros músicos norte-americanos a gravar bossa nova no disco *Brazilliance* (1953), juntamente com o violonista Laurindo de Almeida. Há uma introdução feita por Tenório acompanhado por violão, bateria e baixo acústico. A faixa tem um destaque harmônico com o violão de Neco. O tema é executado ora por Paulo Moura, ora pelo próprio Tenório Jr., seguido de algumas convenções rítmicas para a entrada do solo de Paulo e por um solo do pianista.

3 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=itDPzUvrE5c>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

4 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H2FNolvbuYs>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

5 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=78RoJmoEnzU>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

6 Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GnW9SxiszOM>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 2. Contracapa do disco *Embaló*

EMBALO

Tenório Jr. e seu Conjunto

RGE
RÁDIO GRÃ GALERIA
XRLP-5.234

1 — EMBALO (Tenório Jr.)	3:10
2 — INUTIL PAISAGEM (Antonio Carlos Jobim/Alcides de Oliveira)	2:29
3 — NEBULOSA (Tenório Jr.)	1:55
4 — SAMBINHA (Bud Shank)	3:08
5 — SAMADHI (Tenório Jr.)	2:46
6 — FIM DE SEMANA EM ELDOorado (Johnny Alf)	4:14
7 — NECTAR (Tenório Jr.)	2:38
8 — CLOUDS (Doris Farnley - Mauricio Einhorn)	4:00
9 — CONSOLAÇÃO (Dorival Pimentel - Vinícius de Moraes)	3:29
10 — ESTOU NESTA AGORA (Tenório Jr.)	1:38
11 — CARNAVAL SEM ASSUNTO (Zébiru Alves)	2:04

DADOS BIOGRÁFICOS
Tenório Jr.

(Fotografia Tenório Composto Inserir)

Nascido no Rio de Janeiro em 03 de maio de 1924.
Diploma de Engenharia em 1947 pelo Instituto de Ciências Exatas.
Nadador, jogador de Basquetebol, futebolista, jogador de Tênis, Surfista e Flutista.
Atuou no Sítio "Mangueira" - Av. São Gabriel, 100 - e de São Carlos Plaza (Espetáculo), onde viveu no Sítio de Guatubera.
Atualmente reside em Tenório Jr. The - Rua Milton Buarque de Gusmão - Centro Cultural.

MÚSICOS QUE ATUARAM NESTA GRAVAÇÃO

Baterias: Boris (Roberto Romal de Albuquerque) Milton Banana	Trombone de Vara: Edson Machi
Baixo: Sergio Barrozo Neto José Antonio Alves	Trombone de Pistão: Raulzinho
Viola: Cezar Brandão Neco	Sax Alto: Paulo Mauro
Piões: Pedro Paulo e Maurício	Sax Tenor: Maurício e Hector Castilla
	Atabaque: Roberto Bezerra

SEBO DE ELITE — RGE Ltda. — Rua Paula Souza, 101 — 2.º e 5.º andares — São Paulo

RUA LISBOA, 45
F. 852-5508

Fonte: Maffei, 2012.

Tenório Jr faz da música de Johnny Alf, “Fim de Semana em Eldorado”⁷, um samba-jazz enérgico. Essa é a sexta faixa do disco executada pela formação do trio piano, baixo acústico e bateria. Há uma presença rítmica muito forte por parte do baterista Milton Banana que parece ligar um trecho a outro com pequenas viradas de bateria. A música é iniciada com o *ostinato* de baixo, seguido da bateria e do piano; introdução essa que vai crescendo até chegar ao ápice da execução do tema, com o trio tocando bem aberto e livre, ou seja, com uma liberdade rítmica na qual os músicos não precisam ficar presos a células rítmicas tradicionais. Nesse arranjo que foi feito pelo próprio Tenório, ele faz uso de muitas convenções de trio, a partir das quais os músicos todos juntos executam uma frase específica da música. O arranjo tem várias surpresas, como quando o grupo executa parte do tema em *rubato* e volta ao tema com a característica do samba-jazz desdobrado.

Uma característica forte dos arranjos e das composições do disco é a divisão do tema entre Tenório Jr. e o outro solista. Na música “Néctar”, sétima faixa do LP, Tenório

7 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WKLV1mNkoQo>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

Jr. destaca a participação do trombone. Nessa faixa, o pianista inicia o tema **A** com uma introdução em *jazz-waltz*⁸, em que o baixo toca as tônicas harmônicas com arco, seguido de um samba jazz, no qual o trombone entra executando o tema **B**. Após isso, se abre um pequeno espaço para a improvisação dos dois solistas.

“Clouds”⁹ é a oitava faixa do disco, sendo esta uma composição de Durval Ferreira e Maurício Einhorn. É uma bossa nova executada com piano, violão, baixo acústico e bateria. A primeira parte do tema é executada por Tenório. Na parte **B**, Tenório Jr. dá lugar ao sax alto de Paulo Moura e depois volta executando a parte **C** do tema. Logo após, se abre uma sessão de improviso em que os solistas são: Paulo Moura no sax alto, Neco no violão e Tenório Jr. no piano. Após as improvisações, Paulo volta tocando parte do tema seguido por uma modulação harmônica.

“Consolação”¹⁰ é a nona faixa do disco. Essa música faz parte dos históricos afro-sambas compostos por Baden Powell e Vinícius de Moraes e lançados em 1966. Nessa faixa, quem faz o arranjo é Paulo Moura, usando consideravelmente o naipe de sopros. Um detalhe importante dessa música é a presença da percussão, talvez para evidenciar a característica que Baden e Vinícius queriam quando fizeram os afro-sambas. O arranjo de Paulo Moura vem carregado de muita originalidade, mesclando uma influência de Moacir Santos com características de arranjadores norte-americanos de jazz. Há, nessa música, a presença de *trades* (pequenas pausas na música que servem para circular a improvisação ou fazer convenções em uníssono). O naipe executa o tema e Tenório Jr. faz uma pequena improvisação sobre a harmonia com o grupo, voltando a executar o tema para finalizar a música.

A décima faixa, “Estou Nessa Agora”¹¹, é uma composição do próprio Tenório Jr. É uma faixa executada novamente só com trio. As faixas são colocadas no disco quase criando uma nuance de uma música com mais presença rítmica e de arranjo de sopros, e uma música mais “leve” com maior participação do piano de Tenório. Esta, por sinal, é uma música mais leve com um arranjo mais tranquilo, contrastando com o arranjo da faixa anterior. Essa faixa é uma bossa, na qual Tenório executa o tema, com a forma tradicional jazzística: tema-improviso-tema.

“Carnaval sem Assunto”¹², décima primeira e última faixa do disco, é uma composição de Zezinho Alves com participação do próprio Zezinho no arranjo da música. A música tem uma introdução ternária, mas logo na sequência entra o tema que é executado sobre uma base de samba-jazz binário. Harmonicamente é uma das músicas mais diferentes do disco por conter acordes dissonantes na introdução e em parte do tema. No entanto, é uma das faixas mais intrigantes do disco, que é executada em formação de quarteto: piano, baixo acústico, bateria e violão. Com a mesma formação: tema-improviso-tema, Tenório Jr. é figura central da música, executando o tema, improvisando e acompanhando do restante do grupo.

Paulo Moura e sua participação no disco *Embaló*

Paulo Moura foi um músico, compositor, arranjador, saxofonista e clarinetista. Nascido em São José do Rio Preto, em 15 de julho de 1932. Paulo começou seus estudos

8 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e_YwoZeBCAs>. Acesso em: 27 jul. 2020.

9 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b9d6ZRnce_4>. Acesso em: 27 jul. 2020.

10 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FGTDSeWB8iY>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

11 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=B5r5Wpj8rPY>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

12 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E4G2OB_SSqA>. Acesso em: 27 jul. 2020.

musicais com seu pai, Pedro Moura, que também era clarinetista e com o qual começou a tocar profissionalmente no grupo de choro desse último. Em 1945, sua família se muda para o Rio de Janeiro, local onde Paulo Moura aprofunda seus estudos musicais, além de atuar como músico nos bailes locais.

Até então, Paulo Moura tocava apenas clarinete, mas as exigências das orquestras cariocas fizeram com que ele começasse a tocar sax alto. Paulo tinha fluência em ambos os instrumentos, sendo que com sua extensa obra reconhecida, tanto no Brasil quanto no exterior, ele é considerado um dos melhores clarinetistas do mundo.

Paulo Moura é reconhecido como um músico muito importante para a música instrumental brasileira. Além da sua discografia própria, ele atuou também como arranjador e instrumentista em discos de relevantes nomes como Egberto Gismonti, Edson Machado, Edu Lobo, Maysa, Milton Nascimento, entre outros.

Paulo Moura integrou o início da cena instrumental, no Rio de Janeiro, com pequenas formações que eram chamadas de “combos”. Antes dos “combos”, a música era feita por grandes orquestras, o que exigia dos contratantes um cachê maior, pelo número de músicos, e além da presença de um arranjador. Com a chegada de tecnologias de amplificação sonora, começa, no final da década de 1950, a surgir “combos”. Nesses grupos, a instrumentação era variada, mas seguindo geralmente a formação jazzística norte-americana ora com trio: piano, baixo acústico e bateria, ora com quarteto: piano, baixo acústico e bateria e saxofone ou trompete. Poderia ainda haver a formação de quinteto, integrando nessa formação um trombone ou violão.

Assim como seus contemporâneos, ele frequentou o Beco das Garrafas, e ali se encontrou com músicos como João Donato, Sergio Mendes, Milton Banana e também o próprio Tenório Jr. A participação de Paulo no disco *Embaló* é considerável. Sem desmerecer os outros músicos, Paulo atua não só como exímio instrumentista, tocando sax alto, como também como arranjador.

Paulo foi arranjador nas faixas: *Embaló* e *Consolação*. Nessas duas faixas, Paulo mescla a instrumentação e a harmonia jazzística com um ritmo de samba. Seguindo os parâmetros do jazz, Paulo arranja as músicas de forma que os instrumentistas pudessem improvisar.

A música instrumental dos anos 1960 e sua influência na música brasileira contemporânea

A música instrumental brasileira é um tanto quanto difícil de rotular. Como o próprio país, a música brasileira carrega consigo uma quantidade de informações culturais que vêm de vários lugares e épocas. Isso também é visível na música instrumental. No próprio disco *Embaló*, é perceptível uma busca pela nacionalidade. Mesmo havendo misturas de linguagens, a preferências por matrizes brasileiras é uma característica evidente, se não, a mais forte do disco. Sendo assim, mesmo com a imposição cultural americana aos modos de vida não só dos brasileiros, mas de todo o mundo, a música brasileira, diferente de países europeus, por exemplo, não aderiu ao jazz como sua forma principal de música popular. Pixinguinha, Paulo Moura, Moacir Santos, Jacob do Bandolim são apenas alguns exemplos de músicos que promoveram a evolução da música sem perder a brasilidade, “buscando incessantemente se afastar desta musicalidade norte-americana através da articulação de uma musicalidade brasileira” (PIEADADE, 2004, p. 200), assim contribuindo para a cultura nacional.

A música instrumental dos anos 1960 pode ser considerada um marco na música brasileira. Muitos músicos procuraram fazer experimentações rítmicas e melódicas que se perpetuaram pelas décadas seguintes, influenciando os artistas que vieram depois. Muitos músicos atuais, como Cleber Alves, Cliff Kormann, Edu Ribeiro, Nelson Faria, Nico Assumpção, entre outros, mostram, nos seus trabalhos autorais, que essa influência é mais do que presente na sua linguagem musical.

Nos anos 2000 isso ainda acontece. Seguindo a ideia de aprimorar, mas sem perder a brasilidade, alguns músicos fizeram discos que mostram, em suas obras, a influência da música instrumental “clássica” brasileira, e adicionando elementos de sua própria época. *Dwitza* (MOTTA, 2002) é um dos discos que exemplificam isso. Além de o próprio Ed Motta homenagear músicos, como Dom Salvador, pode-se ouvir no disco anteriormente mencionado a forte presença de arranjos tais quais os do disco *Embaló* e os dos discos do Paulo Moura e Moacir Santos, adicionando “modernidade” às suas composições sem perder o “sotaque” brasileiro. Isso mostra que diferentes gerações se influenciaram pela música dos anos 1960. A importância dessa cena é inegável para a música brasileira. Os próprios músicos perceberam isso e as gerações mais novas também deram devida importância a essa música.

O Som do Beco das Garrafas (FELDMAN, 2009) é um disco que, como no próprio nome mostra, faz alusão à música que era feita no Beco das Garrafas. O pianista trabalha com o trio clássico, piano, baixo e bateria, tocando samba jazz tal qual a música dos anos 1960.

Conclusão

Esses são apenas alguns dos exemplos que mostram que Tenório Jr. e seus contemporâneos contribuíram largamente para a música instrumental brasileira. A escola desse gênero musical fornece variados estilos e nomes que são dificilmente classificáveis, sendo possível apenas chamar de música brasileira. A música dos supracitados artistas era de tal forma a frente do seu tempo, que, ainda hoje, os músicos ouvem e se influenciam por essa música. E como também nos anos 1960, os músicos de hoje dialogam com a música norte-americana, europeia, de outros países da América Latina e, assim, enriquecendo a música brasileira com modernidade, mas sem perder as influências e, principalmente, sem perder a brasilidade.

Referências

- BASTOS, Beraldo Mariana; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Análises de improvisação na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro (2007). *Revista Eletrônica de Musicologia*. Volume XI, p. 1-9, 2007. Disponível em < <http://www.rem.ufpr.br/REM/REMy11/rem11.html>> Acesso em 09 mai. 2020.
- _____. Desenvolvimento histórico da música instrumental, o jazz brasileiro. *Anais do XVI Congresso da ANPPOM*, p. 1-6, Brasília, 2006. Disponível em: < https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/POSTERES/09_Pos_Etno/09POS_Etno_02-223.pdf> Acesso em: 09 mai. 2020.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. A origem do samba como invenção do Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. v. 11, n. 31, 1996. Disponível em: <http://www.anpocs.com/index.php/publicacoes-sp-2056165036/rbcs/206-rbcs-31#9> Acesso em: 27 jul. 2020.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GRYNBERG, Halina. *Paulo Moura, um solo brasileiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- MAFFEI, Evangelina. 1964 - TENÓRIO Jr. - EMBALO. *DISCOGRÁFICAS DE BRASÍLIA*: el lado B. 19 ene. 2012. Disponível em <<https://discograficasbrasil.blogspot.com/2012/01/1964-tenorio-jr.html?m=0>>. Acesso em: 27 jul. 2020.
- MALTA, Pedro Paulo. *Antes da Bossa Nova, o vozeirão de João Gilberto antes em seis gravações*. Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/posts/241993/antes-da-bossa-nova-o-vozeirao-de-joao-gilberto-em-seis-gravacoes> Acesso em: 27 jul. 2020.
- PIEADADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Opus*. Revista eletrônica da ANPPOM, v. 11, 2005. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/528/447>>.
- RAFAELLI, Domingos. *A história do samba jazz*. Ensaio elaborado para o projeto “músicos do Brasil, uma enciclopédia”. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/12384486-A-historia-do-samba-jazz.html>> Acesso em 08 mai. 2020.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SARAIVA, Joana Martins. *A Invenção do Samba Jazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos 1950 e início dos anos 1960*. Doutorado em história. Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Departamento de História. Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2007.
- VALENTE, Paula Veneziano. A Improvisação no Choro. História e Reflexão. *Revista Dapesquisa*. vol. 5, n. 7. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/>>

dapesquisa/article/view/14092>. Acesso em 27 jul. 2020.

VICENTE, Eduardo; MARCHI, Leonardo de. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. *Música Popular em Revista*. vol. 1, ano 3, p. 7-36. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/issue/view/23>>. Acesso em: 27/20/2020.

VIDAL, Erik de Oliveira. *As Capas da Bossa Nova: encontros e desencontros dessa história visual*. Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação em história. Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2008.

Referências Discográficas

Brazilliance: Bud Shank/Laurindo de Almeida (LP 1953) World Pacific

Chega de saudade: João Gilberto (LP 1959) Odeon

Dwitza: Ed Motta (CD 2002). Universal Music

É samba Novo: Edson Machado (LP 1965) CBS

Missa Breve: Edu Lobo (LP 1973) EMI-Odeon

Nana Caymmi: Nana Caymmi (LP 1975) CID

O som do beco das garrafas: David Feldman (CD 2009). EMI

Os afro-sambas de Baden e Vinícius: Baden Powell/Vinícius de Moraes (LP 1966) Forma

Música híbrida na Amazônia: peculiaridades do punk rock em Belém do Pará

Keila Michelle Silva Monteiro

Universidade Federal do Pará | Orcid: 0000-0002-2502-5488

Resumo

Este artigo trata de uma pesquisa em andamento na qual se busca perceber a hibridação como algo presente nas composições de bandas de punk rock na região amazônica, visto que este subgênero do rock se faz presente desde o início dos anos 80 em Belém do Pará. As bandas punks compõem um universo cultural híbrido propício para que se busque suas perspectivas epistêmicas, seu diálogo com outras culturas numa visão inter e transdisciplinar. Investigar os diálogos possíveis entre os saberes da região e de localidades externas, inclusive dos países que geraram esse estilo musical, que permeiam a cultura das bandas punks em Belém de modo a buscar suas interfaces epistêmicas é um incentivo à pesquisa de música urbana na região, sendo que cada gênero ou subgênero musical guarda suas particularidades da região e de outras localidades.

Palavras-chave: Amazonia, Belém do Pará, punk rock, música híbrida.

Hybrid music in the Amazon: peculiarities of punk rock in Belém do Pará

Abstract

This article is about an ongoing research in which it seeks to perceive hybridization as something present in the compositions of punk rock bands in the Amazon region, since this subgenre of rock has been present since the early 1980s in Belém do Pará. punk bands make up a hybrid cultural universe conducive to looking for their epistemic perspectives, their dialogue with other cultures in an inter and transdisciplinary view. Investigating the possible dialogues between the knowledge of the region and external locations, including the countries that generated this musical style, which permeate the culture of punk bands in Belém in order to seek their epistemic interfaces is an incentive to research urban music in the region, each musical genre or subgenre keeps its particularities in the region and other locations.

Keywords: Amazon, Belém do Pará, punk rock, hybrid music.

Música híbrida en la Amazonia: peculiaridades del punk rock en Belém do Pará

Resumo

Este artículo trata sobre una investigación en curso en la que busca percibir la hibridación como algo presente en las composiciones de las bandas de punk rock en la región amazónica, ya que este subgénero del rock ha estado presente desde principios de la década de 1980 en Belém do Pará. Las bandas de punk conforman un universo cultural híbrido propicio para buscar sus perspectivas epistémicas, su diálogo con otras culturas en una visión interdisciplinaria y transdisciplinaria. Investigar los posibles diálogos entre el conocimiento de la región y las ubicaciones externas, incluidos los países que generaron este estilo musical, que impregna la cultura de las bandas de punk en Belém para buscar sus interfaces epistémicas, es un incentivo para investigar la música urbana en la región. Cada género musical o subgénero mantiene sus particularidades en la región y otros lugares.

Palabras clave: Amazonia, Belém do Pará, punk rock, música híbrida.

Recebido: 2020-05-08 | Aprovado: 2020-07-04

Inrodução

Na música urbana produzida na Amazônia há grupos formados por músicos que adotaram o rock como seu estilo não apenas musical, mas um estilo de vida. Optei por delimitar minha pesquisa a grupos que praticavam o chamado punk rock, considerado subgênero do rock, em espaços tidos como cena underground¹ nos anos 80 e 90, em Belém do Pará, sendo que alguns desses grupos afirmam que suas atitudes de manusear instrumentos musicais eram consequências de sua atuação imbuída de protestos sociopolíticos, desconsiderando o rótulo ‘punk rock’, definindo este produto com antimúsica.

Este trabalho é um registro etnográfico desses grupos de punks, que frequentavam a região metropolitana de Belém nesse determinado período, praticando (anti)música na cena underground, visto que não há bibliografia referente a este tipo de produto musical em Belém. Pretendo identificar, em diálogo com distintas áreas de conhecimento (VELHO, 2011), esses “circuitos de jovens” (MAGNANI, 2007), seus comportamentos, relações de trocas e conflitos, sua performatividade (Féral, 2009), sua inserção na paisagem urbana de uma capital amazônica, num contexto pós-ditadura, com muitos problemas sociais, econômicos e políticos, propício a intervenções, sejam elas estéticas, artísticas ou por ação direta; pois conforme Caiafa (1985) “É o punk que resgata a força política do rock ao fazer dele (imediatamente, diretamente) um instrumento de intervenção - na forma da música, nas letras, na atitude” (p. 11).

Abramo (1994) retrata um pouco essa performatividade em consonância com Yonnet (1985) ao afirmarem que os punks são grupos que utilizam miséria e aspereza na sua criação, dissonância e estranheza para causar choque rompendo com parâmetros de beleza e virtuosismo, valorizando o caos, a cacofonia de referências e signos para produzir confusão, a intenção de provocar, de produzir interferências perturbadoras da ordem.

Os dados coletados para este trabalho provêm de conversas informais e entrevistas semiestruturadas com os punks que (per)formaram suas bandas na época e de áudios de gravações do seu produto (anti)musical. Procuo pontuar, ainda, algumas peculiaridades acerca da adaptação desse gênero estrangeiro à região amazônica, como por exemplo, o tipo de vestimenta mais adequado ao clima quente e úmido da capital paraense, as letras cantadas em português, condizentes com a realidade local, dentre outras coisas, sem, no entanto, haver perda da essência punk.

De acordo com as ideias de Gerard Béhague (1992), John Blacking (1990) e Alan Merriam (1964), que consideram fatores socioeconômicos no processo de criação musical, busco traçar este perfil das bandas, de seus integrantes. Num primeiro momento, relato as origens do punk sob o aspecto musical que ficou definido como punk rock, num segundo momento, a assimilação do gênero no Brasil e por fim, a cena na cidade de Belém, com um tópico específico para os grupos de punks que gravaram a coletânea Gritos de Agonia e Desespero, um dos registros mais importantes em áudio da cena punk no Pará na época de sua efervescência; sem haver, no entanto, pretensão de esgotar o tema.

1 Termo que define o espaço não cooptado pela grande mídia. A produção artística que circula nesse espaço é comprometida com a arte e não com o comércio.

Origens do Punk Rock

Entre grupos que adotam o rock como seu estilo musical, encontra-se um segmento específico denominado punk rock, o qual foi absorvido por músicos na capital paraense no início dos anos 80. Porém, o movimento punk em si iniciou não apenas com a música, pois esta se tornava consequência de questionamentos sociais, políticos, econômicos e culturais emergentes tanto em seus locais de origem quanto naqueles por onde se expandiu.

Para compreender seu aparecimento como (sub)gênero musical, devemos considerar um pequeno recorte na história da música ocidental do século passado.

Durante o final dos anos 60 e início dos anos 70, o rock sofreu alguns exageros em suas formas em comparação ao formato musical inicial, procurou atingir um extremo que o levasse a uma superação, a certa erudição, surgindo assim o rock progressivo². Em meados dos anos 70 surgiu a discoteca que nos remetia às origens do rock, descomprometida, sem mensagem social ou política, com música feita apenas para dançar. Mas o rock desta época já estava sendo feito para ser ‘ouvido’, ou seja, possuía letras mais reflexivas. Então, uma crítica à base ideológica do rock começou no início dessa década, em Nova York, com bandas como Lou Reed e Velvet Underground, continuou com David Bowie e assumiu um traço definitivo com o movimento punk, fenômeno que surgiu em países como Inglaterra, Estados Unidos e Austrália, historicamente entre 1974 e 1977, uma nova subcultura juvenil, de estética inusitada, estética essa que não permeava apenas sua aparência física, mas seu conteúdo musical, como uma variante do rock, como se observa no livro de Helena Abramo “Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano”:

São grupos fundados em atitudes como a rejeição de aparatos grandiosos e de conhecimento acumulado, em troca da utilização da miséria e aspereza como elementos básicos de criação, o uso de dissonância e estranheza para causar choque, o rompimento com os parâmetros de beleza e virtuosismo, a valorização do caos, a cacofonia de referências e signos para produzir confusão, a intenção de provocar, de produzir interferências perturbadoras da ordem [...] (YONNET, 1985 *apud* ABRAMO, 1994, p. 42-44).

A música do chamado punk rock emergiu, portanto, rejeitando erudições, virtuosismos, como reação ao rock progressivo, à discoteca, tendo o movimento punk como um conceito de contracultura. De acordo com Gabriel dos Santos (2013) o termo contracultura foi usado, em princípio, pela imprensa norte-americana, no início da década de 60, para identificar grupos de jovens que, tanto no seu exterior quanto na sua forma de pensar, diferiam das “normas” sociais e culturais vigentes.

Os maiores representantes do punk rock na Inglaterra eram os grupos The Damned, Sex Pistols, The Clash e outros que mantinham os ideais do punk, recusando-se, a princípio, a aceitar convites de grandes gravadoras, porque assim estariam se vendendo ao sistema que tanto combatiam. Nos EUA, o trabalho prosseguia com New York Dolls e Heartbreakers. Mas a morte do guitarrista Sid Vicious, da banda Sex Pistols coincidiu com o enquadramento das melhores bandas punks nos limites que as gravadoras impunham.

Após os anos 60, então, o rock ganhou um caráter mais político, tornando-se algo muito além de um simples gênero musical, configurando-se como uma forma de evidenciar a realidade, contribuindo com o desenvolvimento social, e isso se acentuou com o punk

2 Subgênero do rock que surgiu no fim da década de 1960, na Inglaterra, com influências da música erudita e do *jazz fusion*, em contraste com o rock norte-americano, historicamente influenciado pelo *rhythm and blues* e pela música *country*. Suas composições são longas com harmonia e melodias complexas.

rock. Percebe-se na sua origem o caráter social e político do movimento representado na sua música, visto que suas composições tinham letras que criticavam negativamente o sistema em que viviam, com som agressivo, em que o vocalista canta de forma a dar gritos, acompanhado por guitarras com efeitos de distorção, dissonância e estranheza, como relatado pelo pesquisador Paul Yonnet *apud* Abramo.

Os grupos punks em si caracterizam sua performance musical no *gig*³ como antimúsica, em que o manuseio dos instrumentos não consiste em tirar acordes, harmonias, ou seja, não são tocados de maneira convencional, e a voz consiste em gritos sem a intenção de conter melodias a não ser a própria entonação vocal. Percebo nos grupos que se enquadram na denominação musical ‘punk rock’, tanto nos seus países de origem quanto no Brasil, obras inteiras apresentadas desta maneira, outras em algumas partes soando como antimúsica e em outras, harmonias e melodias tanto instrumentais quanto vocais e ainda, há grupos que adotam o estilo definido como hardcore, caracterizado por eles como rápido e rasteiro, ou seja, uma música mais crua e superacelerada, em parte ou em toda a obra, da qual as bandas brasileiras se aproximariam.

A Cena Brasileira

De acordo com Ivone Gallo (2011), no Brasil, o punk surgiu por volta de 1977 na cidade de São Paulo e adjacências e logo depois se espalhou para o Rio de Janeiro, Brasília, Salvador, Recife, Rio Grande do Sul, Paraná. Pela primeira vez, jovens das classes trabalhadoras dariam o seu ‘grito’, retomando a crítica social e política por meio de uma ‘música’ que era entendida, a princípio, como ‘rock’. Brasília era um polo de recepção e disseminação do punk rock para o Brasil; aquela música que tinha por lema o “*do it yourself*” (faça você mesmo) não exigia grandes aparatos e virtuosismo e qualquer garoto poderia fazê-la. Os primeiros grupos punks brasilienses surgiram quase concomitantemente aos grupos ingleses, como Plebe Rude, Detrito Federal e Aborto Elétrico. Em Salvador, Recife, Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo, conforme Gallo, o fenômeno punk também acontecia e inclui Belém nesta enumeração, visto que a primeira banda de punk rock surgiu em 1982. Então esse fenômeno estrangeiro era adotado e adaptado na América Latina:

Em cada contexto histórico e cultural do seu surgimento e trajetória o punk nunca se deu como imitação das matrizes originárias e procurou responder também a inquirições e necessidades específicas. No Brasil as correntes mais críticas chocaram-se de frente com a ditadura o que lhes valeu perseguições policiais e censura a interromper um fluxo natural de suas produções, além, é claro, da criminalização pela imprensa e pela mídia. (GALLO, 2010, p. 289)

Em 1978, em São Paulo, surgiram bandas como Restos de Nada, Ratos de Porão, Lixomania, Indigente, Anonimato, Cólera, Inocentes, onde o produto musical punk não se reduzia a uma mera imitação do estilo original e tinha um som de acento próprio, centrado na superaceleração e na curtíssima duração da (anti)música; as letras denunciavam a situação das classes trabalhadoras exploradas pelo sistema, falavam dos jovens oprimidos pelo desemprego, pela miséria e pela repressão policial. Na sua estilística, usavam bem mais

3 Gíria da língua inglesa que significa performance musical ao vivo. O termo foi adotado pelos punks com o sentido de não haver estrelas e nem a dicotomia: palco x público.

o tom preto em relação aos punks ingleses e, diferente destes, os daqui não usavam cabelos coloridos apesar de os cortes serem semelhantes, salvo algumas exceções.

Em 1982, houve o festival O Começo do Fim do Mundo, gerando e propagando a cena punk rock paulista e brasileira. Em Belém, nesse mesmo ano, a banda Stress foi a primeira, no Brasil, a lançar um LP de heavy metal⁴ no estádio Leônidas Sodré de Castro e convidou para a abertura as bandas Chronos, Apocalipse e a banda The Podres, a qual seria considerada a primeira banda punk rock de Icoaraci, distrito de Belém, e talvez do Pará. Seu nome mudou depois para Insolência Pública.

A Cena Local

Certo grupo de jovens da capital paraense já acompanhava o movimento punk e, portanto, sua (anti)música. Entrevistei alguns desses grupos, os quais afirmaram que a adaptação do visual ao clima local resultou numa composição um pouco diferente do punk estrangeiro com jaquetas de couro e arrebites⁵ com algumas exceções. Usavam roupas mais leves, calças rasgadas e camisetas de algodão, por vezes pegavam camisas distribuídas por políticos na rua, viravam-nas do avesso e pintavam nomes de banda ou frases de protesto, mas ainda assim, o visual era agressivo e destoante com relação à sociedade local. Segue foto da banda Desgraça Periférica na periferia de Belém registrada em 1989. (Imagem 1)

Imagem 1: Banda Desgraça Periférica



Fonte: Movimento punk

A periferia era não apenas um lugar frequentado por esses jovens, mas era onde a maioria residia, por vezes em situações sociais e econômicas precárias, sem saneamento básico e passando fome, situação propícia às suas denúncias.

4 Gênero do rock que se desenvolveu no final da década de 1960 e no início da década de 1970, em grande parte no Reino Unido e nos Estados Unidos, tendo como raízes o blues-rock e o rock psicodélico, com um som massivo e encorpado.

5 Pequenas peças de metal, em forma de cone, geralmente cravadas em jaquetas, pulseiras e cintos.

Seus pontos de encontro, denominados *points* eram, segundo Matheus, integrante da banda Contraste Social, onde,

vão chegando as informações, vão trocando as ideias, vão se criando e se destruindo relacionamentos e vão se criando e destruindo bandas, zines⁶ novos e coletivos e é onde se cria toda a conspiração, é no point, aqui em alguns lugares do Brasil que a gente foi criando o point, foi lá que se foi criando protestos” (Matheus, entrevista, maio de 2018)

Os points eram principalmente praças e, curiosamente, a Praça Barão do Rio Branco, mais conhecida como Praça da Trindade, por ficar em frente à Paróquia da Santíssima Trindade é considerada um dos lugares principais da época por estes grupos que se identificavam como ateus, num contraste entre paisagens e ideologias. A respeito dos zines em Belém, seus textos verbais e não verbais possuíam conteúdos locais e globais, de bandas belenenses, nacionais e de outros países, conforme a Imagem 2.

Imagem 2: Zine Secreção Esporádica



Fonte: Movimento punk

Numa análise de seu conteúdo, sua forma e sua linguagem, da esquerda para a direita, este zine é uma produção artesanal (como eram todos) em que parte é escrita à mão, parte na máquina de datilografia e xerocado para ser distribuído. Criado nos anos 90 traz informações sobre: uma coletânea com bandas internacionais da Holanda, França, E.U.A. entre outros países; a banda local Delinquentes; uma banda de Natal – RN, visto que a comunicação com bandas do nordeste era constante; uma banda francesa; a

banda mineira Atack Epiléptico, observando-se o termo Atack com um único ‘t’, num misto entre português e inglês; uma demo da banda Baby Loyds (escrito BABELLOYDs, com o ‘y’ substituído pelo grafema ‘e’, talvez pela semelhança entre as duas letras.)

Há, portanto, uma ‘hibridação’ na obra e performances estudadas até aqui, no sentido de troca, mistura entre culturas diferentes, tal como a diversidade cultural relatada por Bhabha (1998) como intercâmbio de signos culturais, algo visível no processo de criação dessas bandas.

Retomando a questão (anti)musical, como já foi dito, a banda Insolência Pública, concebida pelos irmãos Beto e Regi, foi pioneira no (sub)gênero punk rock, mas sempre com acordes bem definidos, apesar de ter adotado o estilo hardcore por uma parcela de tempo. O vocalista Regi, em entrevista para esta pesquisa, afirmou que preferiu que o público entendesse o que se cantava e revelou, inclusive, que gostava de gêneros que não pertenciam à classificação rock, como a ciranda, por exemplo. A primeira composição da banda retratava o que viam ao seu redor no conjunto e no bairro onde viviam: vida simples, sem muita expectativa de melhoria na moradia, saneamento, no desenvolvimento dos indivíduos como cidadãos, sem poder aquisitivo para a educação e sucesso na vida profissional, dentre outras angústias. Então, gritaram sua própria realidade:

COHAB Zona Suja

*COHAB, zona suja
COHAB, infecto-imunda
Quero respirar onde tudo é igual
Pessoas vazias
Pessoas vazias
Só servem pra fazer o fucking geral.*

Apesar de cantada em português, observa-se a gíria em inglês como elemento da língua importada. Ficaram conhecidos por sua performance inusitada, ao abrirem para o show da banda Stress:

Peguei mamão, tomate, banana, essas coisas estragadas que tem na fruteira e o Beto fez um monte de ratinhos de palha de aço e eu levei lixo [...] coloquei perto da bateria e quando começou a tocar o Beto já pegou rato, jogando rato na galera, fazendo a maior onda...quando ia terminando a música eu peguei o saco de lixo, fui lá pra beira do palco, meti a mão e comecei a jogar na galera, estava lotado, pegava na cara da galera e não tinha nem como sair, desviar, saco de lixo pra tudo que foi lado, banana na cara da galera...quando a gente viu, começou a voltar tudo isso que nós tínhamos jogado, junto com grama. (Regi, entrevista, janeiro de 2016).

A atitude dos irmãos, muito jovens naquela época, ratifica a ideologia punk importada, como explica Matheus: “a sujeira sempre está presente no punk, seja a sujeira do próprio indivíduo como a sujeira também do sistema, do governo, da autoridade, das coisas que os punks vieram se levantar contra” (informação verbal)⁷. Tal postura – conservada, posteriormente, por bandas punks que foram surgindo na cidade – tornou a performance da banda hibridizada ao mesclar-se com o que se tinha acesso: o costume de se moldar ratos com palha de aço e de se ter frutas deterioradas pelo clima local nas fruteiras.

Em seguida vieram outras bandas, dentre elas, Anomalia, Contraste Social, Gestapo e Delinquentes, pelas periferias de Belém, também com a formação clássica do punk

⁷ Entrevista concedida por Matheus em 22 de maio de 2018.

rock – guitarra, baixo e bateria – e que anos depois, gravariam uma coletânea intitulada “Gritos de Agonia e Desespero” (1992) com letras gritadas na língua portuguesa, considerada um marco do movimento em Belém. Integrantes dessas bandas e de algumas outras se reuniam em centros culturais anarquistas para discutir políticas, modos de ação, entre outras questões. Alguns estudavam esperanto, língua de resistência, oprimida pela igreja católica, para se comunicarem com punks que a adotavam em rede mundial. Havia locais de ensaio denominados com o nome “buraco periférico”, onde alguns punks moravam num esquema de coletivismo.

Das bandas aqui enumeradas, Insolência Pública, Gestapo (cujo nome mudou para Ato Abusivo) e Delinquentes atuam até hoje na cidade, sendo que esta última mudou seu estilo musical para o chamado crossover⁸ e foi objeto de pesquisa de Lucas Padilha de Sousa, músico que encerrou em 2016 o mestrado em Artes na UFPA, retratando a poética da banda com o objetivo de investigar sua importância na cena musical por meio de um filme etnográfico. Esse e outros poucos trabalhos, alguns ainda sendo desenvolvidos, como minha tese e a de outro colega sobre a cultura punk, refletem mesmo que timidamente, o interesse acadêmico por este objeto na cena local.

Bandas como: Desesperados, O Ceifador, Ovo Goro, Ácido Cítrico, O Orador e Delinquentes, nem todas punks, frequentavam um lugar de coletividade cultural chamado República dos Camarões⁹ para reproduzir suas ideias e produtos culturais. Jayme, vocalista das bandas Desesperados e Delinquentes, revela como o espaço era importante para a cena: “digamos que o resultado disso tudo, a vitrine do que era a [Praça da] República, aconteceu em dois eventos ali perto, no Centro Comunitário Tucunduba, onde rolou o VariaSubs I e II, como uma resposta ao elitizado [evento] Variasons” (informação verbal)¹⁰; Jayme se refere a grupos de punks que frequentavam a Praça da República no Centro de Belém e que formavam bandas para tocar em eventos alternativos, movimentando portanto a cena local. A banda Baby Loyds surgiu neste espaço. Seu principal fundador, Gerson Costa, faleceu em 2015, mas deixou bem claro o papel do punk rock:

Fazemos punk rock [...] principalmente, por ideologia e atitude, com a finalidade de provocar a reflexão e o debate no público, principalmente nos mais jovens, sobre as contradições da política social e cultural existente em nossa sociedade. O nosso estilo, porém, não tem um grande público, não gera boas rendas, não se ganha dinheiro com isso. Fazer punk rock, então, é resistir à cultura massificada instituída pelas mídias. O punk rock tem para nós, portanto, um caráter educativo, pois tentamos levar os fãs a refletirem sobre suas vidas. Podemos dizer, então, que nosso estilo é de um trabalho que serve à educação política do público e da própria banda (COSTA, 2010).

As bandas da cena local citadas assimilaram elementos estrangeiros que são da própria origem do punk rock. Não apenas o ideal punk, como disse Gerson Costa em entrevista, mas a língua dos países de origem pode ser observada, inclusive, em alguns nomes de banda: The Podres, como uma fusão entre inglês e português, numa alusão ao sobrenome ‘Rotten’(podre) do vocalista da banda Sex Pistols; Baby Loyds, como um estrangeirismo para fazer referência ao quão jovens eram seus integrantes.

8 Gênero mais propício a misturas, interseções de células rítmicas de outros gêneros musicais.

9 Camarão é um crustáceo típico da América Latina, muito consumido na Amazônia, fato curioso que prevê um diálogo da cultura local com a global das origens do punk.

10 Entrevista concedida por Jayme em 19 de março de 2017.

De acordo com estas observações, chamo a atenção para o fato de haver possíveis diálogos entre o global e elementos da região amazônica implícitos nestes grupos. O fazer artístico dessas bandas abrange, ainda, áreas do conhecimento como antropologia e sociologia, entre outras, visto que o punk, no Brasil e no Pará, de início não foi apenas um movimento musical, mas cultural e até político por agregar muitos anarquistas como músicos ou público desse (sub)gênero, e ainda, os integrantes dessa cena, nos anos 80, recebiam correspondências, pelo correio, de outros punks do Brasil, tinham acesso a fitas k-7, LPs, fotos, à música de bandas punks suecas, inglesas e finlandesas nas poucas lojas de selos independentes que trabalhavam com a venda deste material, quando não, pediam pelo correio; ou seja, uma situação favorável à troca entre elementos sonoros “locais”, “globais” e até posturas e estéticas de bandas estrangeiras.

Gritos de Agonia e Desespero

Márcia da Costa (2006), ao citar as ‘culturas juvenis’ definidas por Feixa (1999), incluindo-se os punks, afirma que ao adotarem certos estilos de vida, são negativamente denominadas pela sociedade ou assumem um estereótipo negativo autodenominando-se como gangue. Inclusive, ao se manifestarem no Brasil, expressariam um processo que é fruto da globalização, com tensões globais que produzem localidades e novas modalidades globalizadas. Porém, a partir da década de 80, pesquisadores dessas culturas preocuparam-se com a não estigmatização de uma parte desses jovens negando a denominação ‘gangue’, a qual cabia para delinquentes ou bandidos, sendo a maioria dos jovens provenientes das camadas subalternas da população. Por conta desse estigma, a banda Delinquentes tomou para si o estereótipo evitado iniciando suas atividades musicais no início dos anos 90. Esta, Anomalia, Contraste Social e Gestapo gravaram a coletânea Gritos de Agonia e Desespero, em fita cassete, com 31 faixas divididas entre as bandas, em 1992, no estúdio Skala que funcionava no subsolo da casa de show Kalamazoo, no bairro do Una. Seguem as fotos 3, do encarte totalmente artesanal, lembrando os zines, e 4, a fita em si.

Imagem 3: Encarte da fita cassete



Fonte: Movimento punk

Imagem 4: Fita cassete frente e verso.

Fonte: Arquivo pessoal de um fã¹¹

As obras destas quatro bandas chegaram a influenciar o movimento nas regiões norte/nordeste brasileiras. Os elementos originais do punk rock foram mantidos, inclusive por todas as bandas da coletânea, como: música de curta duração, guitarra com distorção, o vocal gutural letras críticas em português, ao retratarem o cotidiano dos trabalhadores assalariados, aposentados ou excluídos, do povo brasileiro que sofria exploração de alguma forma, além de denunciarem o sistema governamental e a repressão policial em termos locais e globais. A intenção principal era conscientizar o seu público para que todos juntos fizessem algo, buscassem soluções. As bandas conseguiram veicular seu conteúdo na Rádio Cultura local.

Curiosamente a banda Gestapo adotou o nome da polícia secreta alemã ‘Gestapo’, pois justamente por ser o punk antifascista, a banda o adotou com ironia, porém, mudou depois para Ato Abusivo. Segue o exemplo de uma letra desta banda, com uma temática que retrata uma realidade constante no Pará:

Sul do Pará – Gestapo
 Fazendeiro mandou matar o líder dos Sem Terra
 Estrangeiro expulsou seringueiro do seu lugar
 Garimpeiro invade terra de índio só pra explorar o chão
 Sul do Pará, morte e perseguição.

Gravada em 1990, começa com o baixo, em compasso binário, fazendo o fraseado (D C#m A Bm C#m) duas vezes, em seguida entra a guitarra, com distorção, executando a frase por quatro vezes; ao entrar o vocal, após 31 segundos, gritando a letra de maneira falada, há uma superaceleração de todos os instrumentos, a partir daí não há mais definição de acordes e a banda passa a executar a antimúsica. Em cada verso, a voz acentua apenas uma sílaba da primeira palavra e uma da palavra final, como querendo acompanhar o compasso binário. Após os versos, soa um pouco da nota final da guitarra e entra um trecho instrumental de Carimbó, ritmo típico da região paraense, já com a guitarra sem distorção. A música tem 1 minuto e 7 segundos, visto que uma das características do punk rock é sua curta duração.

A banda inclui uma temática que retrata uma realidade constante na Amazônia e principalmente no Pará: o conflito de terras; e além de retratar a realidade local, incluiu um trecho de Carimbó, gênero musical típico da região, o qual quebra totalmente os padrões de uma composição punk. Sobre a inserção de um ritmo local na canção da banda, o autor Beto afirma: “Tão punk como é uma banda de punk rock hc [hardcore] é o movimento que essa galera da cultura popular faz também de estar resistindo ali; então eu vejo assim: é resistência, pra mim é punk, merece o meu respeito!” (informação verbal)¹².

11 O fã preferiu não ser identificado.

12 Entrevista concedida por Beto em 27 de maio de 2018

É importante ressaltar que a canção foi bem aceita por parte do movimento punk de Belém e de outras cidades brasileiras, principalmente do Nordeste, com quem as bandas daqui se relacionavam culturalmente, socialmente e politicamente com a troca de cartas registradas pelos correios, visto que o gênero Carimbó, também vindo da periferia, do interior do Pará, antes de se tornar patrimônio imaterial, era considerado marginal e chegou a ser proibido na cidade junto com qualquer tipo de batuque. Então, a inserção de elementos locais de resistência seria bem vinda à adaptação do punk rock no Brasil, num diálogo intercultural.

Na coletânea existe, ainda, outra canção com a mesma temática, chamada Assassinato de um Líder Rural, pois segundo os integrantes da banda, ocorreram muitos crimes por conta da posse de terras na época em que essas canções foram criadas. Segundo eles, essa canção chegou a ser executada num acampamento dos sem terra, em Belém, em frente à sede do INCRA. O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) é um movimento social camponês que surgiu em 1984, no Brasil, ou seja, uma causa nacional; portanto, a ligação da banda com elementos nacionais e locais, tendo como exemplo os conflitos agrários no Pará, dialoga com elementos globais na música e na estética desta banda de punk rock.

A respeito dessa musicalidade híbrida notória nas composições das bandas, principalmente da Gestapo, cito Stuart Hall (2006) que se refere à ‘pluralização’ de identidades: “As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas” (p. 25). Por considerar a música, mais especificamente a cantada, uma linguagem por onde transitam várias identidades provenientes de vários aspectos culturais de tempo e espaço diferentes, dialogo também com Néstor García Canclini (2008) que questiona modernização e modernidade na América Latina, junto ao termo ‘hibridação’, no sentido de mestiçagem, sincretismo, fusão e outros vocábulos empregados para designar misturas particulares. A hibridação como troca, mistura entre culturas diferentes é visível no processo de criação dessas bandas em Belém desde sua estreia até os dias atuais.

A presença da língua mãe, as temáticas apresentadas da realidade local e a liberdade para a inserção de elementos musicais regionais complementam o que vem a ser o punk rock na Amazônia: uma mistura de culturas sem que o gênero musical absorvido perca a sua essência.

Conclusão

O rock hoje é um gênero musical que se fundiu a uma série de outras informações, sendo que o punk rock manteve seu teor crítico. A trajetória e o campo das composições das bandas estudadas revelam que as mesmas, inseridas no contexto latino-americano, absorvem várias identidades e um caráter híbrido que se mostra presente no Brasil e, em especial, na região amazônica. Há diálogo entre os saberes da região e de localidades externas, inclusive dos países que geraram esse estilo musical, que permeiam as canções, a cultura das bandas punks em Belém. Suas interfaces epistêmicas são um incentivo à pesquisa de música urbana na região, sendo que cada gênero ou subgênero musical guarda suas particularidades da região e de outras localidades.

No produto dessas bandas podemos enxergar ora a música, visto que há instrumentos convencionais, como contrabaixo, guitarra elétrica e bateria que extraem acordes, ritmo e melodias, numa organização pensada de forma musical, ora o que as bandas denominam

antimúsica, numa desorganização de sons que começam e terminam de modo anticonvencional, em que a obra não é tocada necessariamente do mesmo jeito, mas cumprindo, sendo que o título de cada obra e a letra são os mesmos.

A (anti)música dessas bandas deve ser analisada, portanto, como um processo de criação musical que considera fatores sociais, econômicos e culturais, de modo a detectar elementos externos ou internos à sua localidade. Essas composições, pensadas de forma individual e coletiva, são um reflexo da sociedade em que vivem e da sua própria cultura desde a chegada do punk rock em Belém até os dias de hoje, havendo evolução das temáticas de acordo com os problemas que vão surgindo na Amazônia e em outras partes do mundo, visto que a denúncia pode ser focada num espaço macro ou micro, independente de os grupos se situarem em localidades urbanas.

A tecnologia, inclusive, tem contribuído muito para o acúmulo de informações de diversas fontes e as bandas de Belém que atuam com a crítica social, tratam de problemas e contradições sociais e políticas locais e globais e querem devolver o seu produto para o mundo seja como uma nova crítica e/ou uma nova mistura rítmica e/ou estilística.

Sobre o aspecto puramente musical, hoje o rock em Belém que mais se aproxima do gênero punk é considerado *hardcore*, adotando-se a abreviatura 'hc' – expressão que significa algo executado de forma dura e extrema – numa cena que se denomina punk/hc, variando, por vezes, o subgênero que dizem executar, com nomes como *fastcore*, *emocore*, *thrashcore*, entre outros. Dificilmente uma banda que surgida nos anos 2000, em Belém, autodenomina-se punk. Restam algumas poucas das antigas e muitas vezes tocam em eventos separados das bandas dos jovens. Talvez os anos 1980 e 1990 sejam constituídos com momentos únicos de militância fervorosa aliada à (anti)música e de uma boa quantidade de bandas de punks em Belém.

Referências

- ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas Juvenis, punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta, ANPOCS, 1994.
- BÉHAGUE, Gerard. Fundamento sócio-cultural da criação musical. *Revista ART 019*, p. 5-17, Agosto 1992.
- Beto. Entrevista de Keila Monteiro em 27 mai. 2018. Belém. Gravação.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1990.
- CAIAFA, Janice. *Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- COSTA, Gerson. A rebeldia do punk rock na metrópole da Amazônia. *Jornal Inverta*. Belém. Edição 443, 2010. Disponível em: <<http://inverta.org/jornal/edicao-imprensa/443/entrevista>>. Acesso em 10 jan.2017>.
- COSTA, M. R.; SILVA, E. M. (Org.). *Sociabilidade juvenil e cultura urbana*. São Paulo: Educ, 2006.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*. São Paulo, v.8, p. 197-210, abr. 2009.
- GALLO, Ivone. Por uma Historiografia do Punk. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, [S.l.], v. 41, ago. 2010. ISSN 2176-2767. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6542>>. Acesso em: 02 mar. 2018.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. Trad. Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- GRITOS DE AGONIA E DESESPERO. Belém, 1992. 1 cassete sonoro (36 min), mono.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- Jayme. Entrevista de Keila Monteiro em 19 mar. 2017. Belém. Gravação.
- MAGNANI, J. G. C.; SOUZA, B. M. (Org.) *Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007.
- MERRIAM, Alan. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- Regi. Entrevista de Keila Monteiro em 15 jan. 2016. Belém. Gravação.

- SANTOS, Gabriel Barbosa. *Expirados e inspirados*. A influência da cena do rock psicodélico inglês e norteamericano na contracultura nacional (1967-1971). Rio de Janeiro: PUC, 2013.
- SOUSA, Lucas Padilha de. Eu amo tudo o que não presta. Punk e poética em trinta anos de Delinquentes. 2016, 60f. Dissertação de mestrado. PPGARTES/UFPA, 2016.
- Matheus. Entrevista de Keila Monteiro em 22 mai. 2018. Belém. Gravação.
- VELHO, Gilberto. Antropologia urbana: interdisciplinaridade e fronteiras do conhecimento. *MANA* 17(1), p. 161-185, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132011000100007&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em 20 mai. 2019.

Revisão e diagramação de textos realizada por



Pedro Ivo Vieira e Assis Araújo (MEI)

em junho e julho de 2020 em Salvador, Bahia sob encomenda do
Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia

© 2020 PPGMUS-UFBA