

ISSN 01037595

V. 30, n. 1, Jan./ Jun. 2017



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

MULTICÂNONE E PROCESSO CIVILIZATÓRIO





Revista do Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, v. 30, n. 1, p. 1-312, Jan./Jun. 2017

ISSN 01037595



Rio de Janeiro, v. 30, n. 1, p. 1-312, Jan./ Jun. 2017

Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Multicânone e Processo Civilizatório
Multicanon and Civilizing Process

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor: *Roberto Leher*

Vice-reitora: *Denise Fernandes Lopez Nascimento*

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa: *Leila Rodrigues da Silva*

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Decana: *Flora de Paoli*

ESCOLA DE MÚSICA

Diretora: *Maria José Chevitarese*

Vice-diretora: *Andréa Albuquerque Adour da Camara*

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação: *David Alves*

Coordenador do Curso de Licenciatura: *Fabio Adour*

Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural: *Marcelo Jardim*

Diretor Adjunto dos Cursos de Extensão: *Ronal Silveira*

Coordenador do Programa de Pós-graduação Profissional em Música: *Aloysio Fagerlande*

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música (Acadêmico): *Pauxy Gentil Nunes*

Editora-chefe da Revista Brasileira de Música: *Maria Alice Volpe*

Comissão executiva da RBM (diretora da EM-UFRJ, editora-chefe da RBM e membros docentes da Comissão Deliberativa do Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil): *Maria José Chevitarese, Maria Alice Volpe, Pauxy Gentil Nunes, Aloysio Fagerlande, Ana Paula da Matta, Antonio Augusto, Carlos Almada, Frederico Barros, João Miguel Bellard Freire, José Alberto Salgado, Liduino Pitombeira, Marcia Taborda, Pedro Bittencourt e Sergio Alvares.*
Editor assistente: *Mário Alexandre Dantas Barbosa*

Produção: *Maria Alice Volpe*

Revisão e copidesque: *Maria Alice Volpe e Mário Alexandre Dantas Barbosa*

Projeto gráfico: *Márcia Carnaval*

Editoração e tratamento de imagens: *Maria Alice Volpe e Mário Alexandre Dantas Barbosa*

Webdesigner: *Francisco Conte*

Open Journal System Webmaster: *Maria Alice Volpe*

Imagem de capa: Johann Baptist Stiglmaier, bronze em relevo, quadro tumular em memória às duas crianças indígenas sob o sopro de Bóreas, Deus do Vento. (Museu da Cidade de Munique)

A REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA é um periódico semestral, arbitrado, de circulação nacional e internacional, dirigido a pesquisadores da música e áreas afins, professores e estudantes. A RBM pretende ser um instrumento de divulgação e de disseminação de produção intelectual atualizada e relevante para o Ensino, a Pesquisa e a Extensão, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, entrevistas, partituras e informes. A RBM adota o Acordo Ortográfico de 1990, assinado pela Comunidade de Países de Língua Portuguesa, e as normas da ABNT. O acesso é gratuito pela internet no Open Journal System disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm>.

Endereço para correspondência:

Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da UFRJ
Edifício Ventura Corporate Towers — Av. República do Chile, 330, Lapa,
Torre Leste, 21º andar Centro — Rio de Janeiro — RJ Brasil CEP: 20031-170
E-mail: revista@musica.ufrj.br



Catálogo: Biblioteca Alberto Nepomuceno/EM/UFRJ

R454 Revista Brasileira de Música / Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música. – Vol.1,
n.1 (mar.1934). - Rio de Janeiro : EM/UFRJ, 1934 – .

Trimestral: 1934 – 1938 (v.1 – v.5)
Anual: 1939 (v.6)
Trimestral: 1940/1941 (v.7)
Anual: 1942 – 1991 (v.8 – v.19)
Irregular: 1992 – 2002 (v.20 – v.22)
Semestral: 2010 – 2017 (v.23 – v.30)

ISSN: 0103-7595

1. Música – Periódicos. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Escola de Música. Programa de Pós-graduação em Música.

CDD - 780.5



Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

EDITORA-CHEFE

Maria Alice Volpe (UFRJ, Rio de Janeiro)

CONSELHO EDITORIAL

Alda de Jesus Oliveira (UFBA, Salvador)
Cristina Capparelli Gerling (UFRGS, Porto Alegre)
Elliott Antokoletz (Universidade do Texas, Austin, EUA)
Fabrizio Della Seta (Universidade de Pávia, Itália)
Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte)
Ilza Nogueira (UFPB, João Pessoa)
João Pedro Paiva de Oliveira (UFMG, Belo Horizonte)
Juan Pablo González (Universidade Alberto Hurtado, Santiago, Chile)
Luciana Del Ben (UFRGS, Porto Alegre)
Malena Kuss (Universidade do Norte do Texas, Denton, EUA)
Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Martha Tupinambá Ulhôa (UniRio, Rio de Janeiro)
Omar Corrado (Universidade de Buenos Aires, Argentina)
Paulo Ferreira de Castro (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Philip Gossett (Universidade de Chicago, EUA)
Rafael Menezes Bastos (UFSC, Florianópolis)
Ralph P. Locke (Universidade de Rochester, NY, EUA)
Régis Duprat (USP, São Paulo)
Ricardo Tacuchian (UniRio, Rio de Janeiro)
Robin Moore (Universidade do Texas, Austin, EUA)
Rogério Budasz (Universidade da Califórnia, Riverside, EUA)
Sérgio Figueiredo (UDESC, Florianópolis)
Silvio Ferraz (UNICAMP, Campinas)



SUMÁRIO

EDITORIAL

- 11 Multicânone e processo civilizatório
.....Maria Alice Volpe, editora-chefe

ARTIGOS

- 19 Repensar a cultura musical: reformulações canônicas na era
pós-tonal *Robert P. Morgan*
- 43 Poder religioso e poder secular no embate pelo modelo
civilizador musical em fins do século XVIII
..... *Edilson V. Lima*
- 73 *Ensayo a dança y prosigue: ethnicity and exoticism in the
villancicos de negros of the Portuguese Royal Chapel during
the seventeenth century* *Rui Cabral Lopes*

| | |
|-----|--|
| 97 | A possível contribuição de Theodor Lachner no <i>Anexo Musical</i> de Spix e Martius e os primórdios da canção popular desde Herder e Lerenó |
| | <i>Dorothea Hofmann e Rubens Russomanno Ricciardi</i> |
| 173 | The mysteries of the musical Family Heindl |
| | <i>Tom Moore</i> |
| 213 | O pensamento mecanicista e as transformações musicais no classicismo |
| | <i>Lucas de Paula Barbosa</i> |
| 239 | A via nostálgica do modernismo |
| | <i>João G. Rizek</i> |
| | Netnografia das relações entre música e religião: televisão, ciberespaço e redes sociais – Cleverson Silva na banda de Ivete Sangalo no <i>Altas Horas</i> |
| 251 | <i>Tiago dos Santos de Souza</i> |

ENTREVISTA

| | |
|-----|---|
| 299 | Edino Krieger e a criação das Bienais |
| | <i>José Schiller</i> |

| | |
|-----|--------------------------|
| 307 | NORMAS EDITORIAIS |
|-----|--------------------------|



CONTENTS

EDITORIAL

| | |
|----|--|
| 14 | Multicanon and civilizing processMaria Alice Volpe, editor-in-chief |
|----|--|

ARTICLES

| | |
|----|--|
| 19 | Rethinking musical culture: canonic reformulations in a post-tonal age <i>Robert P. Morgan</i> |
| 43 | Religious power and secular power in the struggle for the musical civilizing model in the late eighteenth century <i>Edilson V. Lima</i> |
| 73 | <i>Ensaya a dança y prosigue</i> : ethnicity and exoticism in the <i>villancicos de negros</i> of the Portuguese Royal Chapel during the seventeenth century <i>Rui Cabral Lopes</i> |

| | |
|-----|--|
| 97 | The possible contribution of Theodor Lachner in the Musical Annex of Spix and Martius and the beginnings of the popular song from Herder and Lereno <i>Dorothea Hofmann e Rubens Russomanno Ricciardi</i> |
| 173 | The mysteries of the musical Family Heindl <i>Tom Moore</i> |
| 213 | Mechanistic thinking and musical transformations in classicism <i>Lucas de Paula Barbosa</i> |
| 239 | The nostalgic pathway of modernism <i>João G. Rizek</i> |
| 251 | Netnography of the relations between music and religion: television, cyberspace and social networks – Cleverson Silva in Ivete Sangalo’s band in te TV program Altas Horas <i>Tiago dos Santos de Souza</i> |

INTERVIEW

| | |
|-----|--|
| 299 | Edino Krieger and the creation of Biennials <i>José Schiller</i> |
|-----|--|

| | |
|-----|-----------------------------|
| 310 | EDITORIAL GUIDELINES |
|-----|-----------------------------|



EDITORIAL

MULTICÂNONE E PROCESSO CIVILIZATÓRIO

A *Revista Brasileira de Música* inaugura seu 83º ano oferecendo uma apreciação crítica dos processos de construção historiográfica e musical, que se projeta no presente volume por dois vetores: o processo civilizatório em permanente relação dialética, para uns, ou em infinito círculo hermenêutico, para outros, com a diversidade cultural e a intrínseca realidade multicanônica. A *RBM* tem a honra de publicar a tradução autorizada pelo autor e pela editora de artigo referencial para a musicologia e teoria analítica internacional do estimado professor Robert P. Morgan (Universidade de Yale, EUA), no qual discute o conceito de cânone musical – em suas três acepções: repertório, norma e linguagem – e seus diversos imbricamentos com a história da teoria musical ocidental. E ainda propõe a necessidade de reformulação do conceito de cânone musical na era pós-tonal, seguida pela urgência no reconhecimento da diversidade da cultura musical contemporânea, que instaurou inegavelmente uma realidade multicanônica. Esse contundente pensamento de Morgan aponta para uma linha de raciocínio que muito contribui para um reposicionamento da musicologia dedicada a repertórios e áreas culturais que concorrem para estabelecer essa realidade multicultural e, conseqüentemente, multicanônica. Trata-se de uma questão de natureza conceitual que tem profundas implicações para a identidade disciplinar, bem como para suas teorias e métodos. Apostando na longevidade e amplitude dos questionamentos postos por Morgan na década de 1990, esperamos que a presente tradução para a língua portuguesa venha a surtir efeitos positivos nas possibilidades inter-relacionais dos diversos campos de pesquisa e práticas musicais. A duradoura relevância desse texto reflete-se em sua republicação, no idioma original, na coletânea de Robert P. Morgan, *Music Theory, Analysis, and Society: Selected Essays*, como parte da Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series (2015) e subsequente reimpressão pela Routledge (2016). Em sintonia com a musicologia internacional, a *Revista Brasileira de Música* (2017) oferece esse precioso texto para os leitores lusófonos.



O segundo artigo, de Edilson V. Lima (UFOP), discute a disputa entre o poder secular e o poder religioso pelo modelo civilizador musical em São Paulo em fins do século XVIII, pelo qual o controle dos modelos comunicativos musicais constituía uma estratégia sensível para controlar a conduta social. O terceiro artigo, de Rui Cabral Lopes (Universidad Complutense de Madrid), trata do *vilancico de negro* na Capela Real Portuguesa como parte do processo civilizatório ibérico e dos trânsitos culturais de escravos africanos na Espanha, Portugal e na América Latina. O artigo seguinte, de Dorothea Hofmann (Escola Superior de Música e Teatro de Munique, Alemanha) e Rubens Russomanno Ricciardi (Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto), apresenta descoberta extraordinária sobre a possível autoria de Theodor Lachner na elaboração das partituras publicadas no *Anexo Musical*, coletânea de canções populares brasileiras e melodias indígenas, ao livro *Viagem no Brasil*, de Spix e Martius, publicado em Munique, entre 1825 e 1826. Os relatos dos viajantes são certamente um dos testemunhos mais eloquentes do processo civilizatório e seu encontro (ou confronto) com outras culturas e alteridades, que em alguns momentos históricos estavam ora fadadas ao extermínio, ora submetidas a um lento processo de resistência e negociação que trouxe para o presente a necessidade de reconhecer a realidade multicanônica implícita no reconhecimento da diversidade cultural. Ainda no bojo do processo civilizatório está a tese de Herder, discutida amplamente pelo referido artigo de Hofmann e Ricciardi como inspirador do *Anexo Musical*, segundo a qual o “espírito do povo” residiria na *canção popular*.

O quinto artigo, de Tom Moore (Universidade Internacional da Florida, Miami, EUA), resgata a biografia e trajetória profissional de uma família de músicos, os Heindl, um dos quais entre os primeiros flautistas a usar a nova flauta Boehm. Os dois artigos seguintes tratam de períodos histórico-estilísticos e sua relação com a filosofia ou o pensamento ocidental mais amplo. Lucas de Paula Barbosa (Universidade Federal do Tocantins) discute a influência do pensamento mecanicista e no estabelecimento do estilo musical do classicismo. João G. Rizek (Universidade Livre de Berlim, Alemanha) discute os pressupostos que guiaram o modernismo, especialmente a crença no progresso e a ideia de utopia, sob uma nova perspectiva trazida pelo conceito de nostalgia. O oitavo e último artigo, de Tiago dos Santos de Souza (Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro; e UFRJ) oferece uma nova perspectiva metodológica para a (etno-)musicologia ao adotar a etnografia como uma possibilidade do trabalho etnográfico musical. Guarda ainda uma afinidade com o segundo artigo deste volume ao tratar da inter-relação entre os domínios da religião e da vida secular, neste caso, porém, na cultura contemporânea na era das redes sociais.



Este volume encerra com uma preciosa entrevista concedida pelo compositor e maestro Edino Krieger (1928-) ao produtor e comunicador José Schiller (FUNARTE/Ministério da Cultura), na qual o homenageado oferece um retrospecto do momento de criação da Bienal de Música Brasileira Contemporânea, evento fundamental para muitas gerações de compositores e intérpretes até a atualidade.

A *Revista Brasileira de Música* agradece reiteradamente à equipe editorial pela dedicação a este projeto, à diretora da Escola de Música da UFRJ, Maria José Chevitarese, ao coordenador do Programa de Pós-graduação em Música, Pauxy Gentil Nunes, aos colegas da Comissão Deliberativa do PPGM e da Comissão Executiva da *RBM*. Presta mais uma vez sua deferência aos membros do Conselho Editorial e aos pareceristas *ad hoc* pela competência e prontidão às nossas demandas. Na qualidade de editora-chefe, deixo aqui um agradecimento especial ao editor assistente Mário Alexandre Dantas Barbosa pelo infatigável trabalho e graciosa colaboração que tornou possível a confecção deste volume.

Que esta publicação traga reflexão sobre as relações entre o processo civilizatório e a realidade multicultural e multicanônica para a construção e reconstrução do conhecimento histórico e musical.

Maria Alice Volpe
Editora



EDITORIAL

MULTICANON AND CIVILIZING PROCESS

The *Revista Brasileira de Música* (*Brazilian Journal of Music*) inaugurates its 83rd year offering a critical appreciation of the processes of historiographic and musical construction, which is put in perspectiva in the present issue by two vectors: the civilizing process in permanent dialectic relation, for some, or in endless hermeneutic circle, for others, with cultural diversity and its intrinsic multicanonic reality. The *RBM* has the honor of publishing the translation authorized by author and publisher of an article, which has been a cornerstone to international musicology and analytic theory, of the esteemed professor Robert P. Morgan (Yale University, USA), who discusses the concept of musical canon – in its three meanings: repertoire, norm, and language – and its various intertwinings with the history of western musical theory. He also proposes the need for reconceptualization of musical canon in the post-tonal era, followed by the urgency in the recognition of diversity in contemporary musical culture, which undeniably created a multicanonic reality. This incisive thought of Morgan points to a line of reasoning that greatly contributes to a repositioning of musicology dedicated to repertoires and cultural areas that compete to establish this multicultural and, consequently, multicanonic reality. It is a question of a conceptual nature that has profound implications for the disciplinary identity as well as for its theories and methods. Focusing on the longevity and breadth of the questions posed by Morgan in the 1990s, we hope that this translation into Portuguese will have positive effects on inter-relational possibilities of the diverse fields of research and musical practices. The long-standing relevance of that article is reflected in its republication, in the original language, in Robert P. Morgan's *Music Theory, Analysis, and Society: Selected Essays* as part of the Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series (2015) and subsequent reprinted by Routledge (2016). In line with international musicology, the *Revista Brasileira de Música* (2017) offers this precious text for Portuguese-speaking readers.



The second article, by Edilson V. Lima (UFOP), discusses the dispute between secular power and religious power by the musical civilizing model in São Paulo at the end of the eighteenth century, whereby the control of musical communicative models constituted a sensitive strategy to control social conduct. The third article, by Rui Cabral Lopes (Universidad Complutense de Madrid), deals with the *villancico de negro* in the Portuguese Royal Chapel as part of the Iberian civilization process and the cultural transits of African slaves in Spain, Portugal and Latin America. The following article, by Dorothea Hofmann (School of Music and Theater of Munich, Germany) and Rubens Russomanno Ricciardi (University of São Paulo, Ribeirão Preto), presents an extraordinary discovery about the possible authorship of Theodor Lachner in preparing the scores published in *Annex Musical*, a collection of Brazilian popular songs and indigenous melodies, to the book *Voyage in Brazil*, by Spix and Martius, published in Munich, between 1825 and 1826. Travelers' reports are certainly one of the most eloquent testimonies of the civilizing process and its encounter (or confrontation) with other cultures and alterities, which in some historical moments were now doomed to extermination, now undergoing a slow process of resistance and negotiation that brought for the present the need to recognize the multicanonic reality implicit in the recognition of the cultural diversity. Still in the bosom of the civilizing process is Herder's thesis, discussed extensively by Hofmann and Ricciardi's article as an inspiration of the *Musical Annex*, according to which the "spirit of the people" would reside in the *folksong*.

The fifth article, by Tom Moore (Florida International University, Miami, USA), rescues the biography and professional trajectory of a family of musicians, the Heindl, one of the first flutists to use the new Boehm flute. The next two articles deal with historical-stylistic periods and their relation to philosophy or the Western thought. Lucas de Paula Barbosa (Federal University of Tocantins) discusses the influence of mechanicism on the establishment of the musical style of classicism. João G. Rizek (Free University of Berlin, Germany) discusses the guiding assumptions of modernism – especially the belief in progress and the idea of utopia – under a new perspective brought by the concept of nostalgia. The eighth and final article by Tiago dos Santos de Souza (Rio de Janeiro State Department of Education; and UFRJ) offers a new methodological perspective for (ethno-) musicology in adopting netnography as a possibility of musical ethnographic work. It also maintains an affinity with the second article of this issue when dealing with the interrelation between the domains of religion and secular life, in this case, however, in contemporary culture in the era of social networks.



This volume closes with a precious interview provided by the composer and maestro Edino Krieger (1928-) to the producer and communicator José Schiller (FUNARTE / Ministry of Culture), in which the honoree offers a retrospective of the moment of creation of the Contemporary Brazilian Music Biennial, a fundamental event for many generations of composers and interpreters to this day.

The *RBM* wishes to acknowledge its editorial team for their dedication to this project, the new Director of the School of Music of UFRJ, Maria José Chevitarese, the Head of the Graduate Studies Program in Music, Pauxy Gentil Nunes. Thanks also to my colleagues on the Deliberative Committee of the Graduate Studies Program in Music and the *RBM* Executive Committee. Further thanks go to all members of the Editorial Advisory Board and *ad hoc* referees for their expertise and readiness to respond to our demands. In the quality of Editor-in-Chief, I would like to express my special gratitude to Mário Alexandre Dantas Barbosa, the Assistant Editor, for his tireless work and gracious collaboration that made possible this publication.

May this issue bring some reflections on the relations between the civilizing process and the multicultural and multicanonic reality towards the construction and reconstruction of historical and musical knowledge.

Maria Alice Volpe

Editor





Repensar a cultura musical: reformulações canônicas na era pós-tonal*

Robert P. Morgan**

Resumo

O artigo discute o conceito de cânone musical e as diversas questões atreladas à história da teoria musical ocidental, a condição pós-tonal e a diversidade da cultura musical contemporânea. Discute três acepções de *cânone*: (1) um *corpus* de obras exemplares coligidas do passado, ou seja, repertório; (2) uma lei ou regra de conduta para a construção musical; estas duas acepções de cânone são indissociáveis e levam a uma acepção mais geral de (3) cânone como linguagem. As pluralidades musicais e culturais contemporâneas demandam (1) que o cânone seja alargado, de modo a se tornar mais inclusivo dos diversos tipos de música que se intersectam na experiência presente; e (2) o reconhecimento de uma estrutura multicanônica, com os respectivos padrões de excelência. A realidade multicanônica requer a reformulação do conceito de cultura musical.

Palavras-chave

Música contemporânea – século XX – cânone – tradição e mudança – diversidade cultural – estilo musical.

Abstract

The article discusses the concept of musical canon and the various issues related to the history of western musical theory, the post-tonal condition, and the diversity of contemporary musical culture. It discusses three meanings of *canon*: (1) a *corpus* of exemplary works collected from the past, that is, repertoire; (2) a law or rule of conduct for musical construction; these two canonical meanings are inseparable, and lead to a more general meaning of (3) canon as language. Contemporary musical and cultural pluralities demand (1) that the canon be enlarged in order to become more inclusive of the various types of music that intersect in present experience; and (2) the recognition of a multicanonic structure, with the respective standards of excellence. The multicanonic reality requires the reformulation of the concept of musical culture.

Keywords

Contemporary music – 20th century – canon – tradition and change – cultural diversity – musical style.

* Artigo intitulado “Rethinking musical culture: canonic reformulations in a post-tonal age”, publicado originalmente em Katherine Bergeron & Philip Bohlman (orgs.). *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*. Chicago: University of Chicago Press, 1992, p. 44-63. Tradução de Maria Alice Volpe, Mário Alexandre Dantas Barbosa e Elaine Guedes, autorizada pelo autor e pela editora. Os tradutores agradecem a leitura cuidadosa de Régis Duprat. A duradoura relevância deste texto reflete-se em sua republicação, no idioma original, na coletânea de Robert P. Morgan, *Music Theory, Analysis, and Society: Selected Essays*, como parte da Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series (2015) e subsequente reimpressão pela Routledge (2016).

**Universidade de Yale, New Haven, Connecticut, EUA. Endereço eletrônico: robert.morgan@yale.edu.



Em volume do periódico *Critical Inquiry*, dedicado à questão do *cânone*, com seu tema no plural “Canons [cânones]”, Joseph Kerman abre seu excelente artigo com a observação de que para os músicos, a palavra *cânone* “significa algo diferente: ‘Wir haben ein Gesetz’ [Temos uma lei]” (Kerman, 1983, p. 107). Pensamos *cânone* primeiramente como procedimento composicional baseado em normas de imitação estrita. No que diz respeito ao tipo de *cânone* que os editores de *Critical Inquiry* tinham em mente, o termo refere-se a “repertórios”. E Kerman apresenta razões convincentes para tal entendimento, sobretudo no que concerne à “evanescência” da música – seu *status* como um “programa de ação” – e aquisição apenas recente de um sistema de notação musical suficientemente preciso para garantir um registro documental permanente.

Contudo, Kerman não menciona que essas duas acepções de *cânone* – um *corpus* de obras exemplares coligidas do passado e uma lei ou regra de conduta para a construção musical – são indissociáveis. Uma função essencial do repertório canônico é fornecer modelos – e, conseqüentemente, “regras de imitação” – para a prática composicional. A obra canônica é, assim, tanto um modelo para a criação, quanto um *standard*^{N.T.1} pelo qual a criação é mensurada. A obra canônica é, ao mesmo tempo, uma lei e um “objeto” regido pela “imitação canônica” – ainda que não servilmente, mas essencialmente em conformidade com os pressupostos estéticos e técnicos que consubstancia.

A conjunção desses dois sentidos confere à palavra *cânone* um significado mais geral que parece particularmente aplicável à música e lança uma luz reveladora sobre nossa atual situação. A música ocidental tem se caracterizado não tanto pela existência de uma determinada coleção de clássicos (esta é uma aquisição relativamente recente na sua história – “um legado do início do romantismo”, como lembra Kerman), tampouco por um procedimento composicional baseado na imitação estrita (algo persistente, embora nada constante), mas sobretudo por uma ideia que deu vida a ambos: a música se constitui como “linguagem” elaborada e coerente, baseada em pressupostos formais e expressivos compartilhados.

A história da teoria da música ocidental, incluindo seus ramos especulativos e práticos, está fortemente enraizada em tal convicção. Quer concebida como um esforço para demonstrar que as relações musicais essenciais derivam da “natureza” e, portanto, são sancionadas pela lei divina (refletindo desde as mais simples relações proporcionais

^{N.T.1} Nota da tradutora: Mantem-se aqui a palavra em inglês *standard* – anglicismo que integra o Vocabulário da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras – no intuito de tornar clara a ideia do autor, que distingue “modelo” (na primeira parte da oração) de “standard” (na segunda parte da oração). Este último deve ser entendido mais como padrão de excelência, do que como um modelo restritivo.



acústico-matemáticas até a harmonia das esferas) ou, numa perspectiva menos abrangente, um esforço para formular princípios “universais” regulatórios das combinações harmônicas e das progressões lineares, a teoria musical tem se apegado à convicção de que há uma forma correta de compreender e realizar as relações musicais e, correspondentemente, uma maneira errada. Música não é simplesmente o que se quer que ela seja. Música tem uma essência ditada por um poder transcendente e preservada por uma tradição igualmente transcendente.

No contexto dinâmico da história da cultura ocidental, essa preservação teve que ser temperada por uma certa margem para a mudança, por vezes deveras extensiva. No entanto, essas mudanças tendem a ser defendidas como ajustes superficiais, sob os quais os princípios essenciais persistiram, ou como correções necessárias de digressões anteriores que desviaram a música de seu verdadeiro curso, distorcendo sua natureza essencial. Um exemplo clássico do primeiro caso é a justificativa de Christoph Bernhard, de meados do século XVII, sobre a dissonância livre da *seconda pratica* como derivada logicamente do contraponto estrito da *prima pratica*. Um exemplo famoso (ou notório) do segundo caso são as rumações de Richard Wagner, de meados do século XIX, sobre o curso incerto da história pregressa da ópera. Em qualquer caso, permanece intacta a crença numa ordem eterna e imutável que sobrepuja as transformações estilísticas demarcadas pelo tempo.

Nesse sentido mais amplo e geral, portanto, a música ocidental sempre teve um *cânone*, uma crença de que haveria um modo “apropriado” de conduta musical. E é essa crença, mais que qualquer concepção específica sobre o que seria esse modo de conduta, que tem tradicionalmente constituído o cerne da música ocidental, a despeito de sua história altamente instável e desenvolvimentista. Subjacente às qualidades transitórias de suas superfícies variegadas, a música ocidental teria preservado uma subestrutura mais permanente. Apesar de sua heterogeneidade estilística, estaria baseada em uma fundação estrutural estável. Teria, em suma, uma gramática – um sistema de princípios construtivos relativamente estáveis que proporcionariam uma base para enunciados significativos. Mesmo as disputas mais acrimoniosas na literatura teórica e crítica repousam sobre tal hipótese, sem a qual essas disputas não teriam o menor sentido.

Embora esses princípios tenham evoluído, fizeram-no tão devagar – não muito diferente daqueles da gramática da linguagem verbal – que preservaram sua integridade subjacente. Se num primeiro momento parecia que determinada transformação estilística teria suplantado a velha ordem, uma nova geração iria demonstrar que aquilo que era



essencial não fora totalmente abandonado, mas apenas reinterpretado sob nova luz – e graças à qual, sentiu-se amiúde, pôde ser plenamente compreendido pela primeira vez. Esses princípios proveram um parâmetro essencial para todos os enunciados musicais. Se se quisesse ser compreendido e evitar *non-sense* musical, dever-se-ia atender aos princípios (e quanto mais a música fosse capaz de explorar ricamente esses princípios, mais seria favorecida). A ideia canônica essencial na música ocidental, seja transmitida textualmente ou oralmente, era a crença em uma linguagem musical compartilhada que prevalecia sob uma riqueza de transformações estilísticas datadas e em nível de superfície.¹

§

Embora a concepção de cânone como linguagem tenha permeado consistentemente a maior parte da história da música ocidental, tal concepção foi seriamente minada pelos desenvolvimentos da música ao longo do século XX, o que resultou numa transformação de dimensões sem precedentes de nossas percepções histórica e cultural. Esses desenvolvimentos estavam enraizados na dissolução gradual da “tonalidade da prática comum” [*“common-practice” tonality*]^{N.T.2}, o que levou à chamada revolução atonal – ou, melhor, “pós-tonal” – da primeira década do século XX.

Alguns historiadores da música tendem a ver aquele momento apenas como um dentre os vários pontos de virada principais que marcaram a música ocidental e delinearão

¹ Essa concepção “linguística” de cânone não é peculiar à música, mas reside na base de qualquer visão sinótica de uma ordem cultural universal. Apesar de tão fundamental, a ponto de não ser normalmente mencionada, nem sempre é assim. Em seu ensaio “What Is a Classic? [O que é um clássico?]”, T S. Elliot formula sua concepção de uma tradição ocidental central firmemente sobre uma fundação linguística, bem como política e religiosa. “O Império Romano e a língua latina não eram qualquer império ou qualquer língua, mas um império e uma língua com um destino singular para nós; e o poeta a quem aquele império e aquela língua vêm à consciência e à expressão é um poeta de destino singular”. Para Elliot esse poeta é Virgílio, que, devido a sua “posição singular em nossa história do Império Romano e da Língua Latina”, adquiriu “a centralidade da singularidade clássica; ele está no centro da civilização europeia”. Mas Elliot também tem dificuldade para acomodar a variedade estilística e linguística que caracterizou a arte pós-renascentista no ocidente. Por isso ele enfatiza a vitalidade dos vernáculos enquanto ressalta que eles adquiram maior significância apenas por meio de suas associações com o passado latino, ou seja, através “de seus lugares em uma matriz mais ampla, uma matriz estabelecida em Roma”. Para ser amplamente compreensíveis, as “tradições locais” devem compartilhar de uma “tradição europeia comum”. Há, assim, um intercâmbio entre o que é permanente, imune às modas momentâneas, e o que é transitório, responsivo às contínuas transformações dos contextos históricos e condições locais. Sem uma porção do primeiro, a obra se torna “provinciana”; sem o último, carece de vitalidade e força (Elliot, 1957, p. 53-71).

^{N.T.2} Nota da tradutora: A expressão técnica em inglês “common-practice tonality” será traduzida daqui em diante por “tonalidade da prática comum” e refere-se à era de vigência da tonalidade funcional, que vai desde meados do Barroco até o final do século XX, também referida em inglês por “common practice period” e traduzida aqui por “período da prática comum”.



seu percurso, equiparando os eventos musicais em torno de 1900 àqueles em torno de 1600, quando houve mudança de uma concepção essencialmente modal, intervalar e polifônica para uma concepção tonal, harmônica e homofônica. Parece haver apoio considerável a essa visão, quando se traça a história do declínio da tonalidade da prática comum. Do mesmo modo que os desenvolvimentos que levaram ao fim da Renascença musical, aqueles responsáveis pelo colapso final da tonalidade emergiram lenta e gradualmente; e operaram em resposta direta às possibilidades dinâmicas contidas no interior do próprio sistema musical dominante. Ou seja, o sistema tonal foi minado, em grande medida, a partir de si mesmo, tendo suas próprias potencialidades gramaticais exploradas cada vez mais profundamente até que, levadas aos seus limites, atingiram um ponto de ruptura.

Dado esse cenário evolutivo, poder-se-ia admitir que a revolução do século XX viria a ser como as anteriores – que das cinzas da velha ordem musical surgiria uma nova ordem, exibindo atributos que eventualmente provariam ser tão lógicos como aqueles da música ocidental anterior, até mesmo essencialmente compatíveis com eles. Continuidade, assim como evolução, estariam preservadas.

Esse não foi o caso, embora tenha levado algum tempo até que se percebesse isso. Agora parece evidente que, com o fim da tonalidade da prática comum, a música entrou numa fase fundamentalmente nova. É impossível dizer precisamente quando isso aconteceu, pois a tonalidade esteve cercada por ofensivas vindas de muitas direções diferentes ao longo do século XIX – na verdade, pode-se dizer, através de toda a sua existência. Mas o aparecimento das primeiras composições não triádicas e não tonais, de Schoenberg, em 1907, proveram – seguindo um prolongado estertor da morte – um tipo de pronunciamento simbólico de seu desaparecimento final.

Evidente que, em algum sentido, a tonalidade permaneceu e ainda permanece. Ela esteve e ainda está disponível para qualquer compositor inclinado a usá-la. Mas, uma vez que suas possibilidades foram amplamente consideradas exauridas e incapazes de continuar a expandir, a tonalidade perdeu a base tradicional de sua força expressiva. E sem a aceitação geral, se rendeu talvez abdicando de seu atributo mais essencial: sua “universalidade”, seu *status* de linguagem comum.

O que distingue esse ponto de virada musical dos anteriores não é o fato de que um velho sistema tenha expirado (o que havia muitos precedentes), mas o fato de que nenhum novo sistema análogo tenha se colocado como substituto. Isso teve não somente enormes consequências psicológicas para o compositor, mas um impacto decisivo sobre o



verdadeiro significado da música e da cultura musical. Repentinamente deixados de mãos vazias, os compositores foram confrontados com um leque aparentemente ilimitado de possibilidades composicionais. Com a velha gramática desaparecida e nenhuma nova para tomar seu lugar, nada era prescrito ou proibido. Como se em um simples golpe, tudo e qualquer coisa passou a ser possível.

Dada a natureza extrema dessa mudança, não é de surpreender que durante a primeira metade do século XX a maioria dos compositores tenham se concentrado em minimizar seus efeitos. Quase sem nenhuma exceção, a resposta foi a busca por novas restrições e por estabelecer laços com o passado. Pode-se, portanto, ver a história da música do início do século XX, sobretudo a do Entre Guerras, como uma série de estratégias conscientes e individualmente concebidos para reprimir o caos que o colapso da tonalidade ameaçava instaurar. Ver sua obra como uma continuação lógica e direta de uma tradição ainda viável e contínua (compositores vienenses dodecafônicos) ou como uma aproximação a algum passado mais recente da história da música (Stravinsky), ou talvez ambos (Bartók), as principais figuras buscavam ordem e coerência através de algum tipo de ligação com o passado.

Embora tais ligações tivessem que ser forjadas por decisão consciente e pessoal, mais do que por mecanismos de uma tradição transcendente, boa parte da música do século XX manteve muito em comum com a música ocidental mais antiga, principalmente a dos séculos XVIII e XIX. A constituição dinâmica da música – a maneira como ela respirou, desenvolveu-se e avançou no tempo – partilhou afinidades inconfundíveis com música do período da prática comum. Certamente, a nova música produziu uma imagem decididamente distorcida daquela música. Não obstante, uma imagem. E uma imagem cuja coerência formal e efeito expressivo dependiam explicitamente do reconhecimento de pontos de contato com o passado.

Com respeito a tal conexão, é preciso lembrar que todos os principais compositores da primeira metade do século XX, os responsáveis por ultrapassar a tonalidade e por demarcar o terreno da pós-tonalidade, pertenceram a uma geração formada por uma cultura musical que tomava a tonalidade como uma força necessária e universal. Eles adquiriram instintos que asseguraram que a nova música espelhará significativamente a anterior. No entanto, havia uma diferença crítica nessa música: aquilo que tinha sido conformado por uma gramática “interna” passava agora por algum filtro musical “externo”, determinado por uma escolha consciente (por exemplo, a tonalidade derivada da música folclórica e as construções simétricas de altura de Bartók; a tonalidade polarizada de



Stravinsky; e o sistema dodecafônico de Schoenberg). Isso talvez explique, pelo menos em parte, o caráter heroico que tantos encontram na música dos líderes dessa geração que alcançou maturidade na virada do século XIX para o XX. Ouvimos esses compositores, os últimos mestres da “grande tradição da música Ocidental”, lutando contra dificuldades aparentemente intransponíveis para preservar algo da continuidade direcional^{N.T.3} e da coerência lógica, assim como da expressividade individualizada, da música do passado.

Não obstante, a partir de nossa atual perspectiva, parece cada vez mais evidente que, independente de como se valorize a música daquela geração (e devo dizer que ela está no topo da minha lista), existe um aspecto arbitrário nisso e que decorre da dependência de escolhas feitas de modo altamente consciente e individual, no que concerne tanto o material musical quanto a limitação estrutural imposta sobre tal material. Qualquer que seja a decisão feita pelo compositor, era será necessariamente pessoal ao invés de coletiva. O equilíbrio entre o particular e o universal, entre a transitoriedade e a continuidade, mudou irrevogavelmente.

§

Embora as consequências radicais da pós-tonalidade sejam em alguma medida obscurecidas por diferentes neoclassicismos evidentes na linha principal da música do início do século XX, indicações do contexto composicional fundamentalmente alterado começaram a aparecer quase imediatamente. Limitadas em escopo e largamente ignoradas naquele momento, elas assumem importância histórica muito maior sob nosso ponto de vista atual.

Houve, por exemplo, um questionamento súbito e sem precedente sobre o que poderia propriamente constituir o material musical. Durante o período tonal, quando as conexões entre o sistema musical e o material que ele governava foram fixadas, tais questões não emergiram e tampouco poderiam emergir. Uma vez que o sistema tonal não fazia nenhuma provisão para estruturar tais conteúdos literalmente “não musicais”, sons sem altura definida, ou “ruídos”, incluindo os sons puramente percussivos, foram incorporados, se tanto, apenas como elemento essencialmente decorativo. Depois da

^{N.T.3} Nota da tradutora: A expressão técnica em inglês “goal-directed continuity” é traduzida aqui por “continuidade direcional”. A direcionalidade dada no sistema tonal pela relação funcional entre os acordes, é conferida nos diversos sistemas pós-tonais (não funcionais) por novas relações, sejam elas relações intervalares, eixos de simetria etc.



tonalidade, não havia nenhuma necessidade para tal proibição: na ausência de um sistema governante prescritivo, teoricamente qualquer material sonoro poderia ser utilizado, desde que pudesse ser arranjado temporalmente.

Visto que a maioria dos compositores do início do século XX preferiram disfarçar a descontinuidade histórica construindo novos sistemas musicais que preservassem analogias com a tonalidade, o repertório de alturas^{N.T.4} das doze notas de afinação temperada foi quase universalmente preservado. E quase ao mesmo tempo em que as primeiras obras atonais de Schoenberg anunciaram a superação da tonalidade, alguns compositores começaram a questionar noções anteriores de material musical. Entre eles estava Ferruccio Busoni, que em seu panfleto *Esboço de uma nova estética da música*, publicado em 1906, se queixou de que “todo o nosso sistema de notas, tom e tonalidade, visto em sua totalidade, é apenas uma parte de uma fração de raio refratado desse sol ‘Música’” (Busoni, 1962, p. 91). Busoni reivindicou uma expansão dos recursos disponíveis para abranger, entre outras possibilidades, subdivisões microtonais, e louvou as tentativas de criar instrumentos eletrônicos capazes de produzi-las. O apelo de Busoni, vindo de um dos músicos mais proeminentes de sua época (tanto como compositor, quanto como pianista), teve repercussão considerável; e sua proposta provocou amplo e acalorado debate, embora contrário em sua maioria.

As sugestões de Busoni não foram amplamente vertidas para a prática, quer por Busoni ou por seus contemporâneos. Entretanto, uma notável exceção surgiu com os Futuristas italianos, que aproximadamente quatro anos depois começaram a emitir manifestos expressando conceitos similares. A formulação mais conseqüente encontra-se no panfleto de Luigi Russolo, *A Arte dos Ruídos* (1913), no qual o autor atacou a pobreza do “som musical puro” (i.e., o som de altura determinada), argumentando que a música pode abranger todos os tipos possíveis de ruído:

Som musical, uma coisa estranha à vida e independente dela [...] tornou-se para nossos ouvidos o que um rosto bem familiar é para nossos olhos. Ruído, por outro lado, tornou-se para nós algo confuso e irregular, como a própria vida; nunca se revela totalmente mas reserva para nós inumeráveis surpresas [...] *A Arte dos Ruídos* [...] irá atingir o seu maior poder emocional através do gozo puramente

^{N.T.4} Nota da tradutora: O termo técnico em inglês “pitch” é traduzido aqui por “altura”.



acústico que a inspiração do artista continuará a evocar a partir das combinações de ruídos (*apud* Slonimsky, 1971, p. 1301)

Embora Russolo não tenha tido uma formação musical mais sistemática, inventou uma série de instrumentos produtores de ruído, chamados *intonarumori*, e compôs algumas peças para eles. A julgar pela única página de partitura e a gravação de um fragmento que sobreviveram (o último de qualidade acústica extremamente pobre), há boas razões para questionar a qualidade de sua música. Além disso, sendo Russolo primeiramente pintor e escultor, os historiadores da música tendem a não o levar a sério. Mas aqui (como no caso do cachorro que anda sob patas traseiras) o que importa não é tanto a qualidade do ato, mas o simples fato de sua própria existência. A obra de Russolo materializou uma concepção radicalmente nova sobre o que a música poderia ser; e sua visão veio a ser significativa por levar ao entendimento de que, para além da tonalidade, os limites das possibilidades composicionais poderiam ser fundamentalmente redesenhados.

De fato, levando em conta a data de suas primeiras atividades, a falta de treinamento musical de Russolo foi, provavelmente, uma condição necessária para a formulação de sua estética musical. As tentativas de músicos profissionais do período (incluindo Balilla Pratella, um colega futurista de Russolo) para explorar as possibilidades da pós-tonalidade foram, em comparação, notadamente tímidas. De qualquer modo, Russolo ocupou uma posição proeminente naquilo que hoje pode ser visto como uma vertente de exploração musical persistente, talvez secundária, do início do período pós-tonal, que abrangeu a afinação microtonal (Alois Habba, Ivan Vishnegradsky e Julian Carrillo), a expansão do timbre (Edgard Varèse e, especialmente, Henry Cowell, cujo *New Musical Resources*, publicado em 1930 mas que remonta ao final da década de 1910, vai muito além de Busoni ao advogar sistemas musicais alternativos) e o ecletismo radical (Charles Ives). Algo novo estava no ar, ainda que em traços um tanto difusos à época.

§

As consequências extremas da pós-tonalidade só se tornaram evidentes a partir da Segunda Guerra Mundial e a figura decisiva nesse deslindamento foi John Cage. Em 1937, em seu vigésimo quinto aniversário, Cage já proclamava (ecoando Russolo via Varèse) a necessidade de instrumentos que pudessem produzir “todo e qualquer som que possa ser



ouvido”. A medida em que tais instrumentos eram ainda indisponíveis, fontes para novas alternativas sonoras foram exploradas: tambores de freio, folhas metálicas que produzem som similar ao de trovão (*thunder sheets*), equipamentos eletrônicos primitivos (gravações fonográficas manipuladas) e pianos preparados eram elementos presentes na obra de Cage no início da década de 1940.

Essas composições de início de carreira lidavam com uma das importantes consequências da nova condição da música: a ausência de um material dado *a priori* por um sistema musical pré-ordenado. Em resposta, Cage buscou construir, ou “inventar”, um *corpus* sonoro singular para cada composição. Além disso, ele salientou expressamente a natureza “arbitrária” de suas escolhas ao evitar qualquer conexão entre os sons escolhidos e as estruturas planejadas para contê-los. Numa rejeição ao senso comum sobre a mútua interação entre conteúdo e forma, os materiais de Cage não influenciavam a estrutura que os continham, nem suas estruturas influenciavam os materiais. Forma foi reduzida a um receptáculo neutro, uma sequência de durações vazias reguladas por um conjunto de proporções numéricas. Segmentos individuais eram simplesmente preenchidos com sons, alternados de acordo com as mesmas relações proporcionais. O resultado foi uma sucessão de justaposições estáticas de conteúdo musical, sem unidade formal implícita no que precedia ou no que sucedia.

Entretanto, em suas obras anteriores a 1950, Cage conferiu a cada obra uma identidade fixa, determinando sua forma e material por uma decisão consciente, não importando quão caprichosas fossem tais escolhas (certa vez ele comentou que os sons usados em suas composições para piano preparado “eram escolhidos como se escolhe conchas ao caminhar pela praia” [Cage, 1961a, p. 19]). Contudo, em meados do século XX as intenções de Cage deram um passo crucial: “produzir uma composição musical cuja continuidade seja livre do gosto e da memória individual (psicologia), bem como da literatura e das ‘tradições’ da arte”; e ainda “abrir mão do desejo de controlar o som, limpar a mente de música e descobrir os meios que permitam que os sons sejam o que são, em vez de torná-los veículos para as teorias de expressão ou de sentimentos humanos” (Cage 1961b, p. 10).

Isso levou Cage à indeterminação, a qual, confiando nos elementos de aleatoriedade^{N.T.5} e acaso^{N.T.6} para determinar os materiais musicais e a ordem formal,

^{N.T.5} Nota da tradutora: O termo em inglês “chance” foi aqui traduzido por “aleatório”, cuja imprevisibilidade está vinculada à teoria das probabilidades.

^{N.T.6} O termo em inglês “random” foi aqui traduzido por “acaso”, cuja imprevisibilidade está vinculada ao conceito de números aleatórios verdadeiros.



representou a imagem ideal que refletia a artificialidade da estrutura musical no período pós-tonal. Na indeterminação, a escolha de forma e conteúdo, de estrutura e material tornou-se literalmente inconsequente. Entre 1950 e 1952, Cage produziu uma série de obras que mudaram fundamentalmente o significado da música. Na peça para piano *Music of Changes* (1951), Cage determinou todos os aspectos da estrutura por referência a cartelas derivadas do I Ching, escolhidas por lançamento de moedas à sorte. Contudo, sendo a peça para piano, o som instrumental básico ainda foi estabelecido por escolha composicional. Em *Imaginary Landscape Nº 4* (1951) para 12 rádios, Cage novamente determinou a estrutura – incluindo especificações para as frequências dos rádios, mudanças na frequência, dinâmicas, pontos de entradas e cortes etc. – por referências ao I Ching. Aqui, porém, o material sonoro permaneceu inteiramente indeterminado, dependente de variáveis do que apareceria, e se apareceria, em dada frequência. Essencialmente tudo relativo à composição como um evento sonoro foi retirado das mãos do compositor e posto além de seu controle.

Em seguida veio a composição mais conhecida e mais polêmica de todas as obras de Cage: *4'33"* (1952), cuja partitura consiste de numerais romanos de I a III, cada um seguido por uma duração (cuja soma é igual ao título) mais a palavra “tacit”. Dado que apenas o silêncio é indicado na partitura, a “música” consiste de quaisquer sons do ambiente que ocorram durante a performance: o rumor do ar condicionado, os ruídos da plateia, os sons da rua etc. *4'33"* ofereceu uma representação ideal (palavra esta que certamente desagradaria ao compositor) da natureza alterada das construções musicais do século XX. Estrutura e material estão completamente separados um do outro. De fato, ao passo que o único material especificado é o silêncio, a obra consiste, na realidade, apenas de estrutura, concebida como uma série de “durações vazias”. A dissociação entre som e sintaxe é absoluta.

Essa fase crítica do desenvolvimento de Cage revela as implicações da pós-tonalidade na forma mais extrema. O único desenvolvimento musical capaz de rivalizar nesse aspecto é o serialismo integral, que emergiu, não por coincidência, quase ao mesmo tempo e aspirou integrar todos os elementos composicionais por meio de planejamento pré-composicional racional. À primeira vista, o serialismo parece diametralmente oposto a Cage, ainda que comungue com ele uma tentativa de chegar a decisões composicionais pela mediação de agente externo: em um caso, operações de caráter quase matemático, capazes de gerar composições quase que automaticamente; no outro, operações aleatórias. E ambos revelam igualmente uma qualidade de arbitrariedade calculada,



levando ao extremo a noção de que, dada a ausência de uma linguagem composicional comum, novas linguagens podem ser construídas livremente.

Uma vez que os serialistas se limitavam ao uso de notas e instrumentos tradicionais, Cage abraçou sozinho a completa extensão de possibilidades pós-tonais – ou, em outras palavras, aceitou o absoluto capricho de não ter qualquer tipo de restrição composicional. Mais que ninguém, Cage redefine os limites da arte musical. Isso explica porque, a despeito da natureza extraordinariamente controversa de sua obra, ele foi inegavelmente a figura principal, não apenas na música, mas no mundo mais amplo da arte contemporânea. Apesar dos protestos de Cage por “falta de propósito”, sua proeminência não aconteceu “por acaso”. Em última análise, sua música demonstra intenção imanente e inclinação ideológica. Ela explora os limites absolutos, ou a ausência disso, do que é possível dentro do contexto composicional contemporâneo.

Dois atributos da obra de Cage são especialmente reveladores nessa conexão. Um é a mudança de uma concepção essencialmente subjetiva da composição musical (uma consequência de compor com uma linguagem “interna”, tal como a tonalidade) para uma concepção essencialmente objetiva (uma consequência de compor com um sistema “externo”, como as tabelas do I Ching). Deliberadamente evitando valer-se das relações musicais dinâmicas, que parecem espelhar as emoções humanas, Cage privilegia estruturas passivas que permitam que o som seja apreendido por si mesmo, sem as distorções decorrentes da intervenção humana.

O segundo atributo é a noção, de Cage, de música como um processo puro – e não tanto uma antologia de composições musicais. Paradoxalmente, a objetividade do processo composicional de Cage destrói a objetividade do produto composicional. A rígida segregação entre o sistema estrutural e o conteúdo material priva a obra de seu tradicional *status* de artefato. Na medida em que a estrutura formal se tornou “vazia”, ela não provê um conjunto^{N.T.7} estável e durável de relações que possa ser designado “a obra”. Esta última – não mais uma configuração predeterminada de relações temporais e de alturas do som realizadas na performance somente após o acontecimento – torna-se um evento em curso, frequentemente nada mais que um conjunto de instruções orientadas para o fazer musical, que produzem resultados inteiramente diferentes em cada realização.²

^{N.T.7} Nota da tradutora: A palavra em inglês “set” deve ser entendida aqui como um conjunto provido de alguma ordem. Evitamos aqui a tradução do referido termo por “série” para que não haja associação precipitada com o sentido vinculado à teoria dos conjuntos.

² Essas condições composicionais são discutidas com mais profundidade em Nyman, 1974.



A multiplicidade de processos possíveis e os tipos de atividades que esses atributos envolvem são praticamente ilimitados. *Theater Peaces* (1960), de Cage, consiste em ações elaboradas de acordo com instruções que têm o intento de “chegar a uma situação complexa”; *0'0"* (1962) consiste (na interpretação do compositor) em cortar vegetais, misturá-los num liquidificador e beber o resultado; e *4'33"* envolve simplesmente a passagem do tempo. Música torna-se indistinguível de qualquer outra coisa; nas palavras de Cage, “tudo o que fazemos é música”.

Na medida em que o trabalho de Cage estava cada vez menos ancorado na memória humana, na tradição cultural e na realidade psicológica, tornava-se cada vez mais intimamente ligado à realidade física, tornando-se, por fim, essencialmente indistinguível dela. Como o compositor americano Robert Ashley comentou: “a influência de Cage na música contemporânea [...] é tal que [...] o resultado último seria uma música que não envolveria qualquer outra coisa além da presença do público. [...] Parece que a definição mais radical da música que eu poderia pensar seria a que define ‘música’ sem referência ao som” (*apud* Nyman, 1974, p. 10).

A “pureza” da resposta de Cage à pós-tonalidade trouxe consigo, no entanto, um certo dilema. Como a música acerca-se da vida (ou, como Cage prefere dizer, como a vida acerca-se da música), já não existe mais a necessidade, idealmente, de compositor ou composição musical. Tendo perdido sua autonomia, a “música” devia se dissolver numa experiência integral e omni-abrangente. Ao continuar a produzir composições musicais que, paradoxalmente, estão destinadas a tornar supérfluas todas as composições, Cage teve que ignorar sua própria mensagem.

Há, portanto, um aspecto de autonegação inerente à posição estética de Cage. Seria míope dizer que ele “fracassou”. Pode ser argumentado – e frequentemente tem sido – que sua voz fala mais autenticamente em razão da situação musical contemporânea. Certamente suas ideias tiveram um impacto significativo num amplo espectro de seus contemporâneos, incluindo músicos, artistas visuais, historiadores culturais e filósofos; e sua obra tem sido executada, com notável frequência, pelos principais conjuntos musicais e pelos mais especializados grupos de música nova. No momento em que essas palavras eram escritas [1992], ele ocupava a cátedra de poética, laureada Charles Eliot Norton, na Universidade de Harvard, colocando-o em companhias tão distintas como a de Stravinsky e Hindemith. O que quer que se pense sobre Cage, ele estava dizendo claramente algo sobre a natureza da música contemporânea que tem conquistado o interesse de um grande número de pessoas.



Observado a partir desta perspectiva, o que Cage está dizendo é que, privados de uma base “linguística” comum, cada compositor deve reinventar a música a partir do zero. Escolhas musicais tornam-se subjetivas, portanto arbitrárias. Cage conclui que isso torna a escolha sem sentido e que, assim sendo, a resposta mais razoável é evitar a escolha por completo (pelo menos, na medida do possível), submetendo-se aos ditames de sistemas arbitrários. Quanto mais os mecanismos do sistema forem desprovidos de finalidade, mais “autêntico” será o resultado.

§

A conclusão de Cage, obviamente, não é a única que pode ser esboçada a partir do atual estado da música. Ela foi a que a maioria dos compositores (sem mencionar os ouvintes) rejeitaram. Ainda assim, os recentes desenvolvimentos composicionais em geral, não obstante seguirem genericamente um curso diferente daquele adotado por Cage, têm refletido o novo panorama musical com quase a mesma clareza, talvez menos contundente. Especialmente revelador é o extraordinário ecletismo da música recente, certamente sua característica mais singular, que excede, em muito, qualquer coisa anteriormente conhecida na música Ocidental, incluindo a da primeira metade do século XX. A música recente exibe uma gama de atributos estilísticos e técnicos que seriam inimagináveis, mesmo se houvesse uma linguagem comum subjacente à prática composicional. A ausência de tal linguagem libertou os compositores – ou os condenou, como Sartre afirmaria – para fazer qualquer escolha que queiram. E frequentemente o fazem, aparentemente tal como lhes dá na veneta, seguindo um curso sinuoso que, embora chegando a resultados musicais bem diferentes, evocam Cage em sua inconstância e aparente veleidade.

A ubiquidade do empréstimo – ou seja, o uso de materiais musicais que, na verdade, não são do próprio compositor – também é sintomático. Esse procedimento toma muitas formas diferentes. Quando a citação emergiu como a prática composicional central na década de 1960, a fonte preferida era a música tonal do período da prática comum. O terceiro movimento da *Sinfonia* de Luciano Berio e *Phorion* de Lucas Foss, para citar duas das mais influentes obras da época, basearam-se, respectivamente, em Mahler e Bach sujeitando a música a uma gama de procedimentos composicionais pós-tonais – incluindo, no caso de Berio, a justaposição de citações de Mahler com diversos compositores e períodos. Portanto, materiais tradicionais eram tratados de acordo com os métodos



desejados da prática pós-tonal. E a linguagem da tonalidade é usada para representar sua própria dissolução.

Isso é especialmente evidente na obra de Foss, onde a música de Bach (o Prelúdio da *Partita em Mi Maior* para violino solo) parece literalmente desmoronar perante a escuta do ouvinte, crescentemente dissolvido até, por fim, desaparecer inteiramente no ruído cacofônico que finaliza a peça. Trazendo o seu próprio passado musical como conteúdo, *Phorion* remonta fielmente a evolução histórica da música ocidental, desde a linguagem integrada até o construto mecanicista.

O fascínio pela citação, depois de atrair praticamente todos os principais compositores do final da década de 1960 e da década de 1970 (ao menos os mais jovens), diminuiu consideravelmente. Mas, como um sintoma de um novo estágio na evolução musical no qual os compositores, tendo atingido uma consciência apurada da falta de língua nativa, procuraram por pontos de partida em “outros lugares” e a citação provou ser, particularmente, profética. Isso abriu caminho para um tipo inteiramente novo de cultura musical, ainda em construção, que exhibe um pluralismo difuso e desfocado, no qual os empréstimos, embora usualmente menos literais que antes, envolvem uma gama de fontes crescentemente vasta. Cortadas as amarras de uma base própria, os compositores se apropriaram volitivamente de qualquer coisa oriunda de qualquer cultura – frequentemente, muito longe no tempo ou no espaço. Desse modo, a música atual faz referência aberta ao outro – a estilos históricos anteriores, à música popular e folclórica, à música não ocidental etc. e muito frequentemente mistura tudo o que foi tomado de empréstimo justamente para sublinhar a natureza essencialmente exógena do material.

Recorrendo a uma noção da teoria literária recente, a “linguagem” (se é que ainda se pode usar este termo) da música atual contém um “excesso de significantes”^{N.T.8} está cheia de designações evidentes que não têm referências aparentes. Traduzido para os termos analítico-musicais, a partir do trabalho de Leonard B. Meyer, ela está cheia de implicações que não são prontamente entendidas. Não há “significados”^{N.T.9} necessários; apenas um

^{N.T.8} A expressão em inglês “surplus of signifiers”, aqui traduzido por ‘excesso de significantes’, está associada a autores como Barbara Babcock-Abrahams, (org. e introd.), *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society* (Symbol, Myth, and Ritual), Symposium, Toronto, 1972. Ithaca: Cornell University Press, 1978; Victor Turner, “Symbolic Studies”, *Annual Review of Anthropology*, vol. 4, 1975, p. 145-161; e, conforme evocado pelo autor deste artigo, Paul Ricoeur, *Interpretation Theory: discourse and the surplus of meaning*. Fort Worth, TX: The Texas Christian University Press, 1976.

^{N.T.9} Segundo a distinção entre a convenção filosófica – pela qual se traduz ‘sign’ por ‘sinal’, ‘meaning’ por ‘significado’ e ‘sense’ por ‘sentido’ – e a convenção linguística – pela qual se traduz ‘sign’ por ‘signo’, ‘meaning’ por ‘sentido’ e ‘signified’ por ‘significado’ – explanada pelo criterioso tradutor Fábio Ribeiro, em *Hermenêutica*, de Lawrence Schmidt (Petrópolis: Editora Vozes, 2012), adota-se aqui a convenção linguística. Portanto, o termo em inglês ‘signifieds’ foi traduzido por



jogo de referências aparentemente ilimitado. Consequentemente qualquer coisa pode ser combinada com qualquer outra. Culturas e subculturas musicais que anteriormente eram percebidas como distintas, tornaram-se difíceis de serem diferenciadas umas das outras, assim como a música do presente da música do passado.³

A música contemporânea reflete transformações históricas de proporções tão esmagadoras que estamos apenas começando a tomar consciência de suas implicações para questões tais como nossos pressupostos canônicos. Uma vez que esses pressupostos estavam no passado firmemente atados a uma base linguística, o desenraizamento dessa base teve consequências profundas. Consideremos a questão de “repertório”. O ecletismo que caracteriza atualmente a cena musical não é confinado ao mundo especializado da nova música, mas estende-se ao mundo do concerto em geral e para toda a mídia de disseminação musical, incluindo o rádio e a televisão. A quantidade e a variedade da música apresentada ao público hoje são sem precedentes. O repertório, mesmo daquelas instituições orientadas tradicionalmente, como orquestras sinfônicas e casas de ópera, são bem mais diversos do que eram até menos de meio século atrás, e abrange não apenas aquilo que denominamos um tanto anacronicamente de “clássicos”, mas também a música recente, a música antiga, e uma ainda mais ampla amostragem de compositores secundários do período da prática comum.

Ainda mais indicativa que a extensão cronológica, é a variedade de premissas estéticas (para não mencionar sociais e políticas) que esse repertório abarca. Se se aceita o fato de que uma composição de John Cage representa algo fundamentalmente diferente de uma composição de Bach, Beethoven ou Tchaikovsky, ou mesmo de Webern, Ives ou Machaut (como certamente se deve, uma vez que a obra de Cage foi projetada para mostrar a irrelevância de toda essa música), então existe algo fundamentalmente diferente sobre a cultura musical que sustenta a aparência de suas composições em seus programas

‘significados’. Conforme ressalta o referido tradutor: “Em português, a confusão terminológica é infelizmente inevitável” (Ribeiro, 2012, rodapé 6).

³ A evocação da teoria literária levanta a questão do grau ao qual o que tem sido dito sobre linguagem musical espelha os que os críticos literários, notadamente os desconstrutivistas, têm dito recentemente sobre linguagem verbal. Eles também enfatizaram a natureza arbitrária dos signos linguísticos e assim, o caráter subjetivo e instável do significado verbal. Mas há uma importante diferença. Aqui o ponto é feito em referência a um contexto histórico específico – a ruptura do sistema tonal e sua consequência – enquanto lá aplica-se à linguagem em geral. É claro que é possível, como começaram a fazer alguns teóricos e críticos musicais, sujeitar a linguagem do período da prática comum a uma análise desconstrutivista, num esforço de mostrar que aqui também as “regras gramaticais” são puramente convencionais por natureza e, assim, devem ser consideradas, em última instância, arbitrárias e ilusórias. Mesmo se realizado, entretanto, isso não afetaria de nenhuma forma como os próprios compositores contemporâneos e seus ouvintes, repletos da linguagem musical durante o período da prática comum – a saber, sua aceitação das convenções do common practice tonality como uma língua franca. Esse ponto é essencial no presente argumento.



sinfônicos. De modo semelhante, as principais casas de ópera por todo o mundo competem por performances da mais recente cerimônia ritualística de Philip Glass, a despeito das obras cênicas de Glass esgarçarem as convenções do gênero operístico ao ponto de ruptura – embora, aparentemente, menos a cada novo trabalho. Nossa ideia de repertório sinfônico e operístico expandiu dramaticamente para permitir uma gama tão vasta de possibilidades; e estamos experienciando apenas a primeira fase do que promete ser um longo e contínuo desenvolvimento.

As novas configurações musicais estão ainda mais visíveis nos meios de comunicação de massa. O rádio e as gravações oferecem, agora, acesso fácil e instantâneo à bússola mundial das “músicas”, incluindo toda a gama da música erudita ocidental, desde a Idade Média até a mais recente geração de compositores contemporâneos, uma generosa amostragem da música erudita não-ocidental, e a música folclórica e popular de todo o mundo. Essa disponibilidade imediata aumentou acentuadamente os tipos de música sobre as quais temos conhecimento direto (se não em primeira mão) e tem feito de nós “alfabetizados” (quando não “falantes nativos”) numa gama de linguagens musicais inconcebível até pouco tempo atrás.

Esse conhecimento crescente de tal riqueza de músicas diferentes contribuiu essencialmente para o matiz pluralista da vida musical contemporânea, e isso alterou – e continua a alterar – a nossa concepção de cultura musical de modo fundamental. De fato, a cultura musical contemporânea está rapidamente se tornando não uma entidade única e relativamente centrada, mas uma mistura de subculturas conflitantes que interagem entre si de forma complexa enquanto ainda preservam considerável autonomia. Essas subculturas, sobretudo, não podem ser vistas simplesmente como satélites de uma cultura central; vistas coletivamente, elas estão vindo a ser, elas mesmas, a cultura. A música antiga (mais que nunca interpretada em instrumentos originais), para citar um exemplo, rivaliza, cada vez mais, em importância com a música sinfônica tradicional. De modo similar, como eu sugeri, o estilo composicional contemporâneo é mais prontamente definido pela ausência de um estilo unificado. A imagem apropriada para a cena da música atual não é mais a “corrente principal” de Tovey, alimentada por vários afluentes; os afluentes têm progressivamente assumido o leito principal, a tal ponto que o canal primário se tornou quase irreconhecível.

A consequência inevitável da perda de uma linguagem musical central é que a música fala em diferentes línguas. Alguns de nós podemos saber várias delas, mas quanto mais conhecemos delas, menos fluentemente as falamos e entendemos. Mais importante, já



não temos a habilidade para falar qualquer linguagem musical como nativos. Na cultura musical de hoje, todas as linguagens são mais ou menos adquiridas e, nessa medida, artificiais e estrangeiras. Elas podem, portanto, ser permutadas e combinadas, e novas linguagens inventadas à vontade.

Embora sempre tenha havido espaço para certo grau de escolha na música ocidental, nunca houve uma gama de possibilidades tão grande como agora. Isso não decorre tanto da ausência de um único sistema composicional regulador, algo com o que convivemos por quase um século, quanto pelo reconhecimento bem mais recente de que é improvável que possa surgir um sistema novo e comparável. Este talvez seja o fator mais relevante que afeta o estado da música hoje.

§

Entretanto, seria simplista dizer que a natureza da cena musical contemporânea pode ser explicada, em qualquer sentido abrangente, pela perda da tonalidade e subsequente ausência de uma linguagem musical comum. Isso colocaria inevitavelmente as perguntas mais fundamentais sobre por que a tonalidade funcional se tornou parte da história – ainda disponível para quem deseja utilizá-la, mas não mais presente como um componente inevitável da experiência musical – e por que ela ainda não foi substituída por uma nova linguagem comum. É óbvio que as respostas não estarão exclusivamente na mudança da compleição da música em si, mas devem ser buscadas nas transformações que moldaram o mundo de um modo mais amplo, no qual a música contemporânea encontrou seu lugar. A perda de uma linguagem musical central é apenas um sintoma – embora simbolicamente vívido e ressonante – da crescente individualização e isolamento da experiência humana em geral. Nosso modo de vida fragmentado e dissociado, refletindo a perda de uma estrutura social abrangente, capaz de integrar e ordenar as várias facetas da atividade humana, recebeu sua fiel expressão na autonomia e particularização da composição musical. A obra musical ocidental, tendo, desde o Renascimento, cortado progressivamente suas conexões com as instituições “externas” – primeiro a Igreja e depois as várias agências políticas centralizadas (monárquicas, aristocráticas e democráticas) –



agora proclama seu isolamento e sua independência também de outras composições musicais.⁴

Vista nesse contexto mais amplo, a qualidade aparentemente confusa e sem direção da música recente adquire certo grau de foco. A pluralidade dos estilos, técnicas e níveis de expressão parece plausível e significativa em um mundo que cada vez mais está largando suas crenças comuns e seus costumes compartilhados, onde já não existe mais uma única “realidade” dada, mas apenas realidades múltiplas em constante mudança, provisoriamente construídas de fragmentos desconexos e peças soltas por um mundo desprovido de quaisquer vínculos. Se a tonalidade tradicional – com sua noção altamente desenvolvida de “centro” musical, um foco que orienta todas as alturas – refletiu adequadamente uma cultura caracterizada pela comunhão de propósitos e por um sistema bem desenvolvido de ordem social e regulação interpessoal, sua perda – e a decorrente atomização do sistema musical – reflete um mundo fragmentado, tomado pelo estranhamento e formado por eventos isolados e confrontos abruptos, no qual – como disse Yeats há quase um século atrás – “as coisas desmoronam e o centro não consegue se manter”.

O conceito tradicional de cultura como um complexo unificado de elementos que funcionam juntos para criar um todo integrado e homogêneo tem sido abandonado em favor de um conceito que permita altos níveis de diversidade e instabilidade. A cultura já não é mais percebida como uma ordem consistente, mas como algo em movimento, que foca apenas momentaneamente, e diversamente, para fornecer estruturas [frameworks] temporárias. Cultura é cada vez mais compreendida como, nas palavras do antropólogo James Clifford, uma “ficção coletiva”. Referindo-se à análise do romance “polifônico”, de Mikhail Bakhtin, citada por sua concepção “etnográfica” – isto é, relativista e intencionalista – da linguagem, Clifford ressalta em termos especialmente relevantes para a presente discussão:

Para Bahktin, preocupado com representações de todos não homogêneos, não existem mundos ou linguagens culturais integrados. Todas as tentativas de postular tais unidades abstratas são construções de poder monológico. Uma “cultura” é, concretamente, o diálogo aberto e criativo de subculturas, de

⁴ Para uma discussão de questões similares com referência específica às preocupações sobre “autenticidade” na performance musical, ver Morgan, 1988.



insiders [nativos] e *outsiders* [não nativos], de diversas facções [factions]. Uma “linguagem” é a interação e a luta dos dialetos regionais, jargões profissionais, lugares comuns, a fala de diferentes faixas etárias, indivíduos e assim por diante. (Clifford, 1988, p. 46)

As consequências artísticas desse novo conceito de cultura foram descritas de forma acurada por Leonard B. Meyer, há cerca de meio século atrás, quando caracterizou o período contemporâneo como uma “*stasis* flutuante [...] um curso estável no qual um indefinido número de estilos e idiomas, técnicas e movimentos vão coexistir em cada uma das artes” (Meyer 1967, p. 172). Os desenvolvimentos subsequentes só confirmaram a visão de Meyer. Composição musical tornou-se, crescentemente, uma questão de fazer seleções a partir de um catálogo imaginário de itens musicais ilimitados, suscetíveis de serem arranjados livremente em configurações em constante mutação. As obras que resultam são – tomando emprestada a descrição sugestiva de Peter Burkholder – “peças de museu” (Burkholder, 1983), mas em um sentido bastante diferente do que Burkholder tinha em mente ao falar (principalmente) da música de um período anterior: são coleções matizadas de artefatos culturais que incluem textos, estilos, maneirismos e presunções, adquiridos a partir de uma ampla gama de períodos históricos e localizações geográficas.

§

Sem dúvida essa descrição do panorama musical atual soa extremamente pejorativa – ainda mais se é medida por noções tradicionais de consenso cultural unificado, fundado sobre virtudes atemporais, que dá à luz obras de arte polidas e “orgânicas”. Porém, há muito a ser dito em seu favor. Tal descrição do panorama atual nos permitiu questionar a hegemonia de um corpo de música relativamente pequeno e limitado no estabelecimento de padrões absolutos de aceitabilidade. Tem também nos capacitado a olhar de novas maneiras para repertórios negligenciados, de fato culturas inteiras de “outras” músicas, anteriormente relegadas à periferia e toleradas, quando muito, meramente como temperos exóticos que realçavam uma tradição central incontestável.

Outras tradições, frequentemente orientadas pela performance ao invés de baseadas no texto, estão vindo em seus próprios termos. Não mais medidas de acordo com um *standard* absoluto de “alta” arte, elas participam em igualdade de condições, como parceiros plenos no bojo de um *mix* cultural abrangente. Na verdade, o que tem acontecido



é que a música erudita ocidental tem sido medida frente à folclórica, à popular, e às tradições não-ocidentais – e, com frequência, vista como deploravelmente deficiente. Isso reflete a crescente democratização de uma sociedade mais heterogênea do que nunca, no interior da qual várias minorias competem pelo mesmo *status*, exigindo sua fala própria e em seus próprios termos. Sistemas e hierarquias unificadas são postos sob suspeita, tanto no plano da ação política quanto no da expressão artística.

Como é possível se orientar em ambiente de tamanha fluidez e instabilidade? Os desenvolvimentos musicais recentes não apenas alteraram nosso entendimento de repertório musical, mas, como uma consequência, minaram de modo significativo, a crença intimamente relacionada em um *corpus* canônico de textos musicais, investidos de autoridade para fornecer padrões para a prática composicional. À primeira vista, pode parecer que esses desenvolvimentos tornaram obsoleta a própria noção de canonicidade. Dada a situação musical atual, é certamente inútil e equivocado (para não dizer impossível) tentar preservar uma concepção de cânone rigorosamente correspondente à tradicional. Pois como podem ser mantidos *standards* absolutos, e o que eles representariam, caso pudessem ser mantidos (digamos, por decreto), quando não há absolutamente nenhum consenso geral sobre em que consistiriam tais *standards*? Talvez a resposta mais razoável seja uma atitude *laissez-faire*: deixem todos com seus próprios dispositivos e que cada um faça suas coisas, como sintomaticamente se postula.

Tal atitude tem-se tornado corrente; e é fácil entender seu apelo e até mesmo simpatizar com seus encantos, dado o fluxo cultural predominante. Propõe que o cânone seja liberado, alargado e se torne mais inclusivo dos diversos tipos de música que se intersectam na experiência presente. Porém, se tal atitude for levada de modo consequente, toda a ideia de cânone será rapidamente corroída. Qual o sentido de falar em cânone, se há espaço pra essencialmente tudo? Um cânone é, por natureza, exclusivo, tanto quanto inclusivo; não somente norteia as possibilidades, como também estabelece limitações.

Na medida em que toda música se torna igualmente aceitável, todos os *standards* se tornam igualmente irrelevantes. Somos deixados em um mundo em que, uma vez que tudo é valorizado, nada tem um valor particular. Certamente nenhuma cultura antes de nossa atual adotou uma posição em que qualquer atividade musical seja considerada igualmente digna de aceitação – ou que nenhum tipo particular de atividade musical seja valorado a tal ponto de servir como modelo para a emulação – e, portanto, também para a exclusão.



Se estamos em franco processo de redefinição do conceito de cultura – e não tanto de acabar inteiramente com ele – a ideia de canonicidade deverá ser preservada. À luz dos desenvolvimentos musicais da atualidade, requer-se que o cânone, tal como o conhecemos, seja desmistificado (uma palavra muito apreciada nessa conexão) e se torne mais sensível às diferenças transitórias do gosto, da diversidade étnica, das questões de gênero etc. Contudo, o conceito de cânone não precisa – e não deve – ser inteiramente abandonado.

O que é necessário, então, não é um cânone amorfo e totalmente abrangente, mas um conjunto de múltiplos cânones que, vistos individualmente, são relativamente precisos em seus delineamentos. Certamente tais cânones iriam frequentemente operar com propósitos contrários uns com os outros; mas iriam também, e espera-se que com igual frequência, se intersectar de muitas maneiras complexas e frutíferas. Enquanto esse arranjo permitiria modelos canônicos alternativos para culturas alternativas, preservaria o âmago da noção de autoridade canônica. Reconheceria uma conjuntura multilíngue na qual diferentes grupos falam diferentes línguas, mas nenhuma língua específica detém o sentido de norma gramatical. Muitos músicos falariam várias dessas línguas, talvez não com a mesma facilidade, mas ainda assim com considerável fluência, e seria bastante provável poder misturá-las em combinações poliglóticas. Virtualmente, todos entenderiam, no mesmo nível, mais que uma língua. Ninguém teria, porém, o total comando de todas elas, e não haveria nenhum árbitro absoluto controlando todas elas. Esse quadro produziria, idealmente, uma cultura de tolerância e de amplo entendimento, em que, no entanto, as diferenças ainda teriam sua importância e os padrões de excelência ainda seriam aplicados.

Sob tais circunstâncias floresceria uma cultura musical pluralista, oferecendo subsídios adequados para diferentes e divergentes linhas de desenvolvimento; um lugar seria preservado para os critérios de avaliação. Esses não se constituiriam em leis imutáveis, é claro, mas variariam com o tempo (como tem sido sempre o caso, em certo nível, com os padrões canônicos); nem seriam universalmente aplicáveis, mas apenas a determinados tipos de música. Tais critérios teriam que perder, acima de tudo, seu matiz idealista, em reconhecimento ao seu *status* de construtos pragmaticamente concebidos para contextos específicos e propósitos limitados. Como base para julgar que música se valoriza e se considera digna de cultivo, cumpririam, todavia, uma função crítica.

Embora seja impraticável, diante do panorama musical atual, manter o cânone tal como concebido anteriormente, seria autodestrutivo eliminá-lo por completo. Ao invés de



serem abandonadas, as premissas canônicas devem ser repensadas fundamentalmente à luz das pluralidades musicais e culturais dos nossos dias. Uma estrutura multicanônica – embora isso possa soar para alguns como uma acomodação mediana (se não autocontraditória) – parece ser a resposta mais realista a um mundo que, por um lado, recebemos como herança (caracterizado por crenças bem arraigadas em tradição e continuidade) e, por outro, remodelamos em nossas próprias imagens mais incertas.

A questão da composição de tal estrutura multicanônica, de sua verdadeira constituição, vai além do escopo deste artigo e é, em todo o caso, inerentemente resistente à formulação precisa e detalhada. À medida que um multicânone envolveria muitos tipos diferentes de música e modificaria sua compleição em resposta a diferentes contextos, não poderia ser instaurado de nenhum modo impositivo. Em última estância, esse multicânone seria, talvez, mais o reflexo de uma disposição mental, no sentido de excelência composicional dentro de contextos infinitamente variáveis, do que um *corpus* de obras-primas canônicas, ou mesmo de um conjunto de princípios técnicos ou estéticos gerais.

A aderência a alguma noção de excelência canônica, por mais elusiva e vaga que possa ser, parece, todavia, imperativa. Há sem dúvida muita boa música ainda por ser escrita e ninguém deve desistir inteiramente do conceito de “bom” pelo simples fato dele ter perdido sua aura de universalidade. De qualquer maneira, a aura sempre será apenas isso.



REFERÊNCIAS

- Burkholder, Peter. "Museum pieces: the historicist mainstream in music of the last hundred years". *Journal of Musicology*, v. 25, n. 2, p. 115-134, 1983.
- Busoni, Ferruccio. "Sketch of a New Esthetic of Music". In: Baker, Theodore (trad.). *Three Classics in the Aesthetics of Music*. New York: Dover, 1962.
- Cage, John. "Composition as process". In: *Silence*, p. 18-56. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961a.
- Cage, John. "Experimental music". In: *Silence*, p. 7-12. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961b.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.
- Eliot, T. S. *On Poetry and Poets*. New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1957.
- Kerman, Joseph. "A few canonic variations". *Critical Inquiry*, v. 10, n. 1, p. 107-25, 1983.
- Meyer, Leonard B. *Music, the Arts, and Ideas*. Chicago: University of Chicago University Press, 1967.
- Morgan, Robert P. "Tradition, anxiety, and the current musical scene". In: Kenyon, Nicholas (org.). *Authenticity and Early Music: A Symposium*, p. 57-82. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Nyman, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Schirmer, 1974.
- Slonimsky, Nicolas (org.). *Music Since 1900*. New York: Charles Scribner's Sons, 1971.

ROBERT P. MORGAN (1934–) é historiador, compositor e teórico. Formado pela Universidade de Princeton, onde obteve Doutorado (PhD, 1969), Mestrado (Master of Fine Arts, 1960), Bacharelado (1956) e ainda um segundo Mestrado (Master of Arts, 1958) pela University California. Foi professor em diversas universidades norte-americanas, entre as quais a Universidade de Houston, a Universidade de Temple (Filadélfia) e a Universidade de Chicago. Desde 1989, docente da Universidade de Yale, New Haven, onde fez a maior parte de sua carreira e se aposentou em 2005. Conhecido como uma autoridade na música do século XX, é aclamado pela versatilidade de sua erudição, tendo publicado sobre diversos assuntos, entre os quais, a história da teoria musical, a forma musical, a música de Beethoven, Liszt, Wagner e Mahler, além de muitos tópicos da música do século XX. É autor de artigos e livros amplamente lidos, entre os quais *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America (The Norton Introduction to Music History)* (1991); *Anthology of Twentieth-Century Music (Norton Introduction to Music History)* (1992); *Strunk's Source Readings in Music History: The Twentieth Century - Revised Edition*, Vol. 7 (1997); e uma primorosa coletânea de seus artigos de maior impacto em *Music Theory, Analysis, and Society: Selected Essays*, Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series (2015).



Poder religioso e poder secular no embate pelo modelo civilizador musical em fins do século XVIII

*Edilson V. Lima**

Resumo

Este artigo discute a disputa entre o poder secular e o poder religioso na capitania de São Paulo colonial, no último quartel do século XVIII, pelo modelo musical a ser exercido na igreja da Sé por ocasião da chegada do quarto mestre de capela André da Silva Gomes. Aborda os modelos comunicativos em jogo e como a música, a partir de sua expressividade calcada no modelo retórico, incluindo as tópicas, poderia representar o poder divino (o estilo antigo, mais próximo a um modelo barroco) ou o poder secular ilustrado (o estilo moderno, mais afeito ao modelo musical rococó-clássico). “Civilizar” os paulistas passava também pelo controle do modelo comunicacional musical, ligado não só ao caráter (*ethos*) da obra, mais suscitado por uma gama de afetos (*pathos*) articulados a partir das possibilidades expressivas do texto religioso ou profano. Mais do que uma disputa estético-estilística, dominar as estratégias sensíveis era governar também as almas e os corações dos ouvintes e, desse modo, controlar um modelo de conduta social.

Palavras-chave

História da música brasileira – música do Brasil colonial – retórica musical – estilo musical – estética.

Abstract

This article discusses the dispute between secular power and religious power in the colonial captaincy of São Paulo in the last quarter of the 18th century by the musical model to be exercised in the church of Sé on the occasion of the arrival of the fourth chapel master André da Silva Gomes. It deals with the communicative models at play, and how music, from its “power” of expression shaped by the rhetorical model, including the topics, could represent either the divine power (the ancient style, closer to a baroque model) or the secular power of the enlightenment model (the modern style, more suited to the rococo-classical music model). “Civilizing” the Paulistas also went through the control of the musical communication model, linked not only to the character (*ethos*) of the work, but also raised by a nuance of affections (*pathos*) articulated from the expressive possibilities of the religious or profane text. More than an aesthetic-stylistic dispute, mastering sensitive strategies was also to govern the souls and hearts of the listeners, and thus to control a model of social conduct.

Keywords

Brazilian music history – Brazilian Colonial Music – musical rethorics – musical style – aesthetics.

* Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, MG, Brasil. Endereço eletrônico: limedvi@gmail.com.



A música na capitania de São Paulo tomou novo fôlego e novo rumo a partir da chegada de André da Silva Gomes (1752-1844), quarto mestre de capela da Sé (Duprat, 1985, p. 162). Encarregado de organizar a música para a liturgia e festejos diversos deparou-se, logo no início de sua chegada, com uma disputa entre o governador d. Luiz de Souza Botelho Mourão, o Morgado de Mateus, adepto do novo estilo operático, e o bispo Dom Manuel da Ressurreição, que incentiva o estrito estilo eclesiástico. Desse modo, “civilizar” os paulistas passava também por um projeto estético, e o caminho para essa “nova” sensibilidade seria a música secular. Assim, o projeto para a Capitania de São Paulo do então governador passava pelo incentivo aos espetáculos calcados nos “divertimentos das óperas” (Silva, 2009, p. 276). O objetivo deste artigo é efetuar uma discussão a respeito das implicações estéticas – consequentemente, ideológicas – e das concepções estilístico-musicais advogadas, por um lado, pelo poder secular exercido pelo governador da então capitania de São Paulo, e do outro, pelo poder eclesiástico exercido pelo bispado nesse último quartel do século XVIII, ambos empenhados em construir um tipo de sociedade que se adaptasse a seus anseios. Desse modo, compreender as bases estilísticas dessa música tonar-se condição *sine que non* para podermos entender não só a produção musical paulista na virada do setecentos para o oitocentos, mas um embate estético-ideológico que transcende a capitania de São Paulo e que fundou as bases da produção musical de André da Silva Gomes e sua atuação como mestre de capela da Sé de São Paulo entre os anos de 1773 (chegada a São Paulo) e seu envolvimento com o movimento constitucionalista, em 1821, e sua atuação no Governo Provisório (Duprat, 1985, p. 171), juntamente com os irmãos Andrada às vésperas da proclamação da Independência do Brasil em 1822.

À GUIZA DE INTRODUÇÃO

A música em Portugal durante o século XVIII, bem como em suas colônias, dialoga diretamente com a música italiana, mais especificamente com aquela produzida na capela papal em Roma num primeiro momento e, posteriormente, com o estilo operístico napolitano. A coroação de D. João V em 1707 e seu casamento, em 1708, com a princesa da Áustria, dona Maria Ana, marca uma virada nos projetos musicais lusitanos e que irão afetar todos seus domínios e, posteriormente, a música na Sé de São Paulo colonial.



Para o estabelecimento do “novo”¹ estilo musical, D. João V enviou primeiramente bolsistas para estudar em Roma, e posteriormente importou músicos, cantores e instrumentistas, da Itália, sendo alguns deles da própria capela Papal (Nery & Castro, 1999, p. 88). Dentre os músicos vindos de Roma, um deles, Domenico Scarlatti, envolvido diretamente no projeto lusitano, se tornaria mestre de Capela Real portuguesa em 1719, tendo como seu encargo a supervisão de toda a atividade musical litúrgica, abandonando nada menos que seu cargo de Mestre da Capela Giulia (Nery & Castro, 1999, p. 88). Desse modo,

o Barroco se implanta também em Portugal como uma Arte de representação monumental do Poder absoluto, mas em vez de o fazer de acordo com os modelos laicos das cortes de Luís XIV ou do Imperador Leopoldo I – por sinal sogro do monarca português – o faz antes em moldes assumidamente decalcados dos da Corte do Pontífice Romano. (Nery & Castro, 1999, p. 87)

A fim de garantir o ensino apropriado aos músicos fora inaugurado na Capela Real “um seminário especializado com essa finalidade”, e que será transferido mais tarde para o convento de São Francisco e que se denominará Seminário Patriarcal, mais tarde conhecido como Patriarcal, com o intuito de oferecer aos jovens alunos ensino adequado de música religiosa em estilo *concertato* (Nery & Castro, 1999, p. 89).

Toda essa mudança culminou com a expulsão dos jesuítas 1759 do reino de Portugal e seus domínios. Assim, com a reforma nos estudos básicos, que pode ser sintetizado na recusa do pensamento escolástico predominante nos colégios religiosos e instaurando, à medida do possível e das realidades locais, um pensamento mais voltado ao modelo iluminista, ou seja:

um novo espírito científico ligado à difusão dos estudos da Álgebra, da Geometria, da Física e da Química, bem como o abandono da pedagogia escolástica no ensino, do formalismo gongórico na

¹ Colocamos o adjetivo “novo” entre parenteses porque o que entendemos hoje por barroco musical já vinha sendo praticado na Itália desde o final do século XVI, a partir das discussões das cameratas fiorentinas, de Bardi e Corsi, bem como as experiências mantovanas de Claudio Monteverdi a partir de seu quinto livro de madrigais (cf. Grout, 2006; Candé, 1994; Bukofzer, 1986; e Palisca, 1968).



literatura, do desequilíbrio formal nas artes. (Nery & Castro, 1999, p. 85)

A partir do final da década de 1720 espetáculos com música não religiosa, como serenatas e entredizes e, mais especificamente, óperas começam a se intensificar. Mais uma vez, o grande modelo estilístico seria o italiano: em 1731 inaugurou-se um circuito em salões privado ao lado do Convento da Trindade; em 1733, cantores italianos se apresentaram em salões diversos; entre 1738 e 1742, no teatro da Rua dos Condes, foram apresentadas vinte e cinco óperas sérias, além de *intermezzi* com obras de diversos compositores entre os quais destacamos Pergolesi, além de cantatas em italiano, com participação de “senhoras nobres para seus convidados” (Nery & Castro, 1999, p. 93-94). No Teatro do Bairro Alto, em 1733, iniciaram-se os espetáculos de marionetes, com texto de Antônio José da Silva, o Judeu, e música de José de Souza Carvalho, em língua portuguesa. Assim,

no seu conjunto, os espetáculos dos Teatros da Trindade e da Rua dos Condes, por seu lado, e do Bairro Alto, por outro, demonstram uma vontade de apropriação, por parte da sociedade civil, de uma influência operática italiana que penetrara em Portugal pelos circuitos exclusivos da Corte. (Nery & Castro, 1999, p. 93)

De qualquer modo, a partir de 1742, com o agravamento da saúde de D. João V, haverá a proibição dos espetáculos teatrais em Lisboa que se prolongará até sua morte, em 1750. Em 1755, o terremoto coloca Portugal de novo em fase introspectiva tanto em sentido político-econômico quanto cultural. Mas após a ascensão de D. José I e de seu ministro Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês Pombal, uma nova fase política, social e cultural, será iniciada.

A música em Portugal e em seus domínios passa, portanto, por transformações abandonando os *villancicos* ibéricos nas primeiras décadas do século XVIII e incorporando o estilo produzido, sobretudo, em Itália: num primeiro momento ligado ao barroco romano, de proporções colossais, adotando o estilo da capela papal e posteriormente incorporando a ópera napolitana, mais afeita a uma representatividade de gosto laico.



MÚSICA E REPRESENTAÇÃO

Nas primeiras décadas do século XVIII, ao se aproximar do Vaticano, Portugal depara-se com a “grandiosidade” da música produzida na capela papal (o barroco colossal) e como esta música “maravilhosa” incorporava o fausto almejado pela representação do rito da igreja católica. Diante disso, a capela real, ainda presa ao contraponto de matriz renascentista e maneirista (cf. Nery & Castro, 1999, p. 85) como modelo musical de sua igreja, e aos *villancicos* concertantes do século XVII, após a estada de D. João V em Roma, adota o “novo” estilo e toma as reais medidas para que em seus domínios e, em especial, a capela real passe a produzir tão “magnificante” música e, com isso, elevar o espetáculo à altura da igreja do monarca que recebera, inclusive, o título de rei Sacerdote concedido pelo próprio papa. Nesse sentido, o estilo “barroco [na música] se implanta, também em Portugal como uma arte de representação monumental do poder absoluto” (Nery & Castro, 1999, p. 86-87) a partir do estilo romano. Portanto,

O novo estilo italiano importado de Itália, com os seus instrumentistas e cantores (entre os quais, *castratti*), destina-se a conferir maior esplendor às cerimônias religiosas de grande pompa, escolhidas como cenário privilegiado da representação pública do prestígio real. (Vieira de Carvalho, 1999, p. 144)

Dessa forma,

O caráter que esta ordem vem assumir não é mais o da objetividade, mas o da convencionalidade [e] somente em termos teatrais pode-se produzir a analogia entre o cosmos e a construção política, cuja ordem tem um caráter fundamentalmente relacional-convencional. (Marramao, 1995, p. 53)

Foi, portanto, pelo “maravilhoso” das cores teatralizadas na nave dos templos religiosos, pela exuberância das vestes sacerdotais, pela “retórica” musical expressa na grandiosidade sonora dos coros aliados à orquestra em um diálogo músico-teatral que se busca despertar as emoções e disposições afetivo-religiosas, tocando a assembleia através de uma possível “ilusão dos sentidos” (Marramao, 1995, p. 55), simulando na terra a ordem cosmológico-político-religiosa. E justamente por almejar essa grandiosidade – a teatralização do poder convencionado no espetáculo musical religioso – que D. João V



enviará bolsistas a Roma logo na primeira década dos setecentos, fundará o conservatório real, o Patriarcal, e contratará Domenico Scarlatti, o (ex) mestre da capela Giulia, para fundar o coro e a orquestra de sua própria capela em Lisboa após 1719 e assumir os encargos de supervisor das atividades musicais que perdurou, pelo menos, por dez anos (Nery, 1990). Entendemos, então, que a corte portuguesa assume para si o modelo barroco romano inaugurando toda uma escola que persistiu durante o século XVIII e início do século XIX. E ao fundar conservatório real, o Patriarcal, montou as bases para a produção e possibilitou – ou pelo menos tentou – a difusão desse modelo musical em seus domínios aquém e além-mar.

Com a ascensão do Marquês de Pombal e a inauguração da Ópera do Tejo em 1755, cujo repertório era constituído de óperas sérias, “transfere-se para a ópera a função representativa ou de prestígio, até então reservada à música religiosa”, pois,

O rei passa a apresentar-se solenemente em público, com a família real, no cenário de um teatro faustoso anexo ao Palácio Real, para o qual são convidados os notáveis do reino segundo uma lista elaborada pelo marquês de Pombal — lista em que não faltam os grandes negociantes. (Vieira de Carvalho, 1999, p. 151)

Logo, a meta almejada por Pombal é, seguramente, intentar uma aproximação entre o rei e a nobreza com a burguesia nascente e com isso implementar reformas liberais sem a qual Portugal não poderia escapar se almejasse um lugar ao sol a partir de meado de século XVIII e que ainda prometia abalos consideráveis: entre 1755, o terremoto que destruiu Lisboa, e 1789, o abalo político-social que estremeceu a Europa. E, dessa forma, uma música mais afeita à burguesia (comerciantes e empreendedores de todo tipo e trabalhadores urbanos) passa a ser também símbolo de representação e distinção, logo, de poder.

Mais tarde, a ópera *buffa* trará novos elementos, sobretudo, um novo modo de escuta: “o mais rigoroso silêncio” (Vieira de Carvalho, 1999, p. 152). Desse modo, para além do “exibicionismo” dos cantores, incluindo os *meravigliosi casttratti*, a atenção deveria se voltar para o espetáculo em “si”, apontando para um ideal ilustrado que será consubstanciado no reinado de D. José I. E foi justamente em seu governo que se lançou um alvará, em 1771,



onde se reconhece aos teatros públicos uma função institucional de educação, esclarecimento e instrumento de civilização, declarando também que a profissão de comediante deixa de ser considerada infame. (Benevides, 1883 *apud* Vieira de Carvalho, 1999, p. 153)

Nesse novo modo de fruir a arte, onde “o teatro promove a sociabilidade e a sociabilidade promove o teatro” (Vieira de Carvalho, 1999, p. 154), também as atrizes e cantoras femininas vão ascender aos palcos, bem como conquistar os salões e cantar modinhas e lundus nas festas particulares, além da “liberdade” para frequentarem os teatros. De qualquer forma, o reinado de dona Maria I, apesar de seu caráter conservador, atentando para um retorno ao “velho discurso obscurantista” (Vieira de Carvalho, 1999, p. 155), não terá forças para deter o modelo sociocultural músico-teatral disparado após a ascensão do Marquês de Pombal.

De qualquer modo, ainda que não entendamos a história como acontecimentos lineares e unificadores, mas como tensões entre modelos em disputa e por isso a convivência entre os modelos ilustrado e absolutista será possível em Portugal da segunda metade do século XVIII, consubstanciando um liberalismo “tímido”, sem a separação das esferas profanas e religiosas, ou seja, sem romper com o catolicismo e, sobretudo, mantendo o “hediondo” regime escravista.²

Por isso, ainda segundo Vieira de Carvalho (1999, p. 156), o Teatro de São Carlos, o “teatro da corte para a burguesia”, preenchendo a dupla função de teatro de divertimento, logo com tendências ilustradas, e representativo, afeito á exibição do rei e da corte. Desse modo, frequentar o teatro, exercer certa sociabilidade, comportar-se de modo adequado durante as apresentações (o silêncio absoluto) e intervalos (controlando racionalmente as emoções que poderiam acusar certo primitivismo), e “percepcionar”³ uma “bela” melodia, é “civilizar-se” através e com a música. E esta será uma das funções almejadas pelo projeto sócio-musical também no Novo Mundo.

² A fim de aprofundar as discussões sobre as “reformas” ilustradas em Portugal e seus domínios após a ascensão de Pombal, consultar Silva (2006).

³ Segundo Charles Batteux ([1746] 2009, p. 141): “O coração tem sua inteligência independente das palavras, e quando ele é tocado, tudo compreende. Aliás, assim como há grandes coisas que as palavras não podem alcançar, há também as que são finas, que elas não podem apanhar; é sobretudo nos sentimentos que elas se encontram”. E o parágrafo seguinte: “Concluimos então que a música mais bem calculada em todos os seus tons, a mais geométrica em seus acordes, se com essas qualidades ocorresse dela não ter nenhuma significação, só poderia ser comparada a um prisma que apresenta o mais belo colorido, mas que não forma um quadro”.



E, pelo que tudo indica, a nova ópera galante, de compositores napolitanos como David Perez, Nicolò Jomelle e Domenico Cimarosa (cf. Nery, 1999), além do despontar das canções de amor, a “terna” modinha e o “sensual” lundu passam a se configurar igualmente como música de “entretenimento”, sendo interpretadas em teatros como *entremezes* como espetáculo de diversão (Lima, 2010), em contraposição as missas em estilo antigo, ou seja, a persistência do estilo barroco, entre o final do século XVIII até a chegada corte 1808.

Além disso, a música instrumental com pouco espaço nos teatros da corte e sofrendo com a ausência de concertos públicos que ocorreram tardiamente no mundo luso-brasileiro, será incluída no contexto litúrgico,

em especial nas festas de maior projeção, quer nos momentos de entrada e saída da igreja, quer em ocasiões intermediárias como a Elevação da Hóstia ou comunhão [e até mesmo] a execução de concertos instrumentais em funções sacras nas igrejas da Grade Lisboa (Nery, 2013, p. 19).

Nesse caso, para além de uma separação (ilustrada) dos espaços sagrados (igreja, conventos, procissões) dos profanos (os salões domésticos, os *entremezes* e óperas nos teatros), temos, pelo menos em Lisboa, uma contaminação dos espaços religiosos por gêneros profanos. Dentro dessa perspectiva, freiras cantando e tocando modinhas, e padres dançando lundus nos conventos ressalta a invasão dos gêneros seculares em todas as esferas de expressão e fruição entre o século XVIII e XIX (Machado Neto, 2013). Por outro lado, isso também ocorreu pela escassez de espaços de sociabilização específicos para a prática da música não religiosa, sobretudo, de concertos públicos.

A MÚSICA NA SÉ DE SÃO PAULO

A chegada de d. Antônio de Souza Botelho Mourão, o Morgado de Mateus, nomeado governador em 1765, tinha como meta a modernização da cidade de São Paulo, transformando uma capitania agrária e “incivilizada” em uma “cidade civilizada” com potencial de produção, inclusive, para exportação. Para isso, teria que tomar medidas que reorientassem não somente modos e técnicas de produção, mas também os modos de sociabilidade, como os divertimentos ligados, sobretudo, ao teatro de ópera. Nesse sentido, a implantação de aulas régias, como parte da reforma implementada pelo



Marques de Pombal, queria propiciar uma educação laica e cientificista, aos moldes iluministas (Machado Neto, 2013), superando definitivamente o modelo escolástico, dogmático e obscurantistas ligados aos jesuítas, expulsos em 1759 do reino lusitano. Por esta razão, instaurar em São Paulo colonial um governo que atente para

um programa manifestamente inovador e interveniente, marcado por uma visão iluminista do desenvolvimento econômico, da afirmação do Estado moderno, da estruturação da ordem social e do enquadramento das novas práticas de sociabilidade que definem a sociedade setecentista. (Nery, 2012, p. 255)

Em que pese à importância das aulas régias,⁴ as estratégias sensíveis ligadas aos “divertimentos” de uma cidade, como o teatro, a ópera e, não menos importante, as diversões domésticas têm papel importante para a construção de uma nova sociabilidade mais afeita às cidades desenvolvidas da Europa e, frisemos, também em Lisboa. E para viabilizar seu projeto, Morgado de Mateus, mandou trazer da Bahia o músico Antônio Manso da Mota para exercer a dupla atividade de mestre de capela e diretor da casa de ópera (Duprat, 1995, p. 50-51), que seria instalada no Palácio do Governo situado ao lado da capela dos jesuítas no Pátio do Colégio.

Um dos pontos-chaves para a vinda de Manso da Mota seria sua atualização estético-estilística no que diz respeito à música praticada em Lisboa sobre os preceitos do estilo ensinado no Patriarcal, fugindo à “simples adesão do estilo antigo” (Duprat, 1995, p. 52). O governador da capitania de São Paulo, portanto, gostaria que a população ouvisse a música de Manso, “*que lhe he mais agradável do que a Muzica do Mestre da Capella da Sé que he destituída de instrumentos, pois lhe faltam aquellas vozes Italianas, e aquelle estilo elevado que na Patriarcal e em Roma faz a admiração de todos*” (Morgado de Mateus *apud* Duprat, 1995, p. 52). Na interpretação de Régis Duprat, a “estilística reputada pelo Morgado se orienta bem para a adoção das características galantes na música de igreja” (Duprat, 1995, p. 52). Nessa visão, o então governador da capitania paulista, “atuou determinado a remodelar os padrões estilísticos, tanto na esfera eclesiástica como na secular” (Machado Neto, 2013, p. 397).

De qualquer modo, ao nomear o Mestre de Capela da Sé, Morgado de Mateus instaura uma disputa com o Bispado que reserva – ou gostaria de reservar – para si tal

⁴ Para um estudo da implantação e incremento das aulas régias, consultar Silva (2009).



prerrogativa, controlando assim, pelo menos, o estilo da música eclesiástica. Dentro desse contexto, a chegada do terceiro bispo de São Paulo, Frei Manuel da Ressurreição, em 1774, “trazendo em sua comitiva novo mestre-de-capela para a Sé, o jovem de 21 anos, nascido e formado em Lisboa” (Duprat, 1995, p. 55), o músico André da Silva Gomes (1752-1831), cuja incumbência seria restaurar o estilo eclesiástico, ou o “estilo romano”, contaminado pelo estilo operático que vinha sendo praticado por Manso (Machado Neto, 2013, p. 401).

ESTILO ANTIGO E O ESTILO MODERNO OU GALANTE

O debate entre estilo antigo e estilo moderno, ou galante, na capitania de São Paulo durante o governo de d. Antônio de Souza Botelho Mourão e o bispo Frei Manuel da Ressurreição insere-se em um contexto onde por estilo antigo entendemos a continuidade do estilo barroco, em Portugal, ligado ao estilo romano praticado na primeira metade do século XVIII; e por estilo galante-clássico, ou estilo moderno, entende-se, sobretudo a ópera, mas também a música instrumental, praticada após a segunda metade dos setecentos tanto em salas de concerto quanto em salões domésticos.

Não constitui tarefa fácil caracterizar o estilo barroco como um todo. E isso se deve não só a sua longevidade – já que tem início nos últimos anos do século XVI e final em meados do século XVIII – mas também a sua complexidade, pois, não só ressignifica vários gêneros renascentistas; potencializa a melodia acompanhada e elabora o recitativo; desenvolve gêneros como a cantata, a ópera, a sinfonia, o concerto; a tendência (sobretudo na música instrumental) para a expansão motívica contínua; a ênfase na expressão dos afetos humanos (estados de alma tipificados) de um determinado texto ou mesmo de segmentos instrumentais; o impulso para o desenvolvimento da tonalidade; a busca de dramaticidade etc. (cf. Bukofzer, 1986). De qualquer modo, o que interessa para nós é a concepção vigente a partir da segunda metade do século XVIII, sobretudo, seu contraste relacionado ao estilo galante-clássico.

Segundo Leonard Ratner (1980), o estilo barroco estava relacionado com o termo estilo antigo, onde “o mais puro meio vocal musical é o coro a capella [ou] estilo famgliare [...] elaborado em um contraponto silábico de nota contra nota no estilo alla breve” (p. 159). Ainda segundo o mesmo autor, os termos *strict style* (estilo estrito, ou regrado), *learned style* (estilo culto ou erudito) ou *bound style* (estilo arcaico) associado ao estilo *fugato* (Ratner, 1980, p. 23), também serão associados à continuidade do estilo barroco durante o século XVIII.



Estes termos se contrapõem ao estilo galante ou estilo livre, “associado ao teatro e à música de câmara” (Ratner, 1980, p. 23). E segundo a descrição de Heinrich Christoph Koch efetuada por Leonard Ratner, podemos caracterizar o estilo galante da seguinte forma: através de muitas elaborações da melodia, incluindo quebras (*breaks*) e pausas, pela mudança nos elementos rítmicos, mudanças na linearidade e figuras melódicas; também por “um menor entrelaçamento harmônico [contrapontístico]; e através do fato de que as vozes restantes servem simplesmente como acompanhamento para a voz principal e não devem tomar parte na expressão do sentimento da peça” (Koch *apud* Ratner, 1980, p. 23).

Ainda tomando como base os estudos de Ratner (1980), “elementos galantes” foram introduzidos pelos compositores no estilo antigo, ou estilo eclesiástico, através de elaborações melódicas em justaposições, onde, enquanto o coro declama tradicionalmente, em homófono harmônico, instrumentos, como o violino, efetuam figurações elaboradas em *free style* (cf. Ratner, 1980, cap. 6) relacionados às tópicas – “temas associados a discursos musicais” (Ratner, 1980, p. 9) – bem como a texturas elaboradas (Ratner, 1980, p. 174). Ou até mesmo em melodias em estilo

cantábile, indicando uma música com veia lírica, com tempo moderado e linha melódica relativamente caracterizada por notas lentas em intervalos pequenos ou estilo brilhante, [ou seja], passagens rápidas e virtuosas ou emoções intensas. (Ratner, 1980, p. 19)

ESTILO ANTIGO E O ESTILO MODERNO OU GALANTE EM ANDRÉ DA SILVA GOMES

A obra de André da Silva Gomes, mestre de capela da Sé de São Paulo a partir de 1774, conforme estudos e publicações atuais é fruto, sem sombra de dúvidas, do embate que antecedeu sua chegada a São Paulo colonial entre o governador Morgado de Mateus e o bispo d. Manoel da Ressurreição. Em sua obra, podemos encontrar tanto a continuidade de um estilo barroco, ou estilo antigo recomendada pela igreja, quanto elementos do estilo moderno, ou galante, defendido pelo então governador. Silva Gomes, responsável pela música eclesiástica, deveria zelar pelo estilo que mais se adequasse ao modelo requerido pela igreja e que despertasse nos fieis os mais profundos sentimentos religiosos. Foi nesse sentido que entendemos sua “missão” em restaurar o “estilo romano”, conforme destacado nas linhas anteriores. Dentro desse viés, o moteto *Popule meus* (Duprat, 1999, p. 48-51; Figura 1) e o Ofertório da Missa de Domingo de Ramos, *Improperium expectavit* (Duprat, 1999, p. 179-182; Figura 2), ambos escritos em compasso *Alla breve* e em estilo silábico, sem intervenção de solos concertantes, uso de suspensões, ambos em tonalidade



menor, bem podem caracterizar o estilo antigo requerido para momentos de grande introspecção.



Figura 1. André da Silva Gomes, moteto *Popule meus*; edição de Geraldo Teodoro de Almeida. In: Régis Duprat, *Música Sacra Paulista* (1999, p. 48).

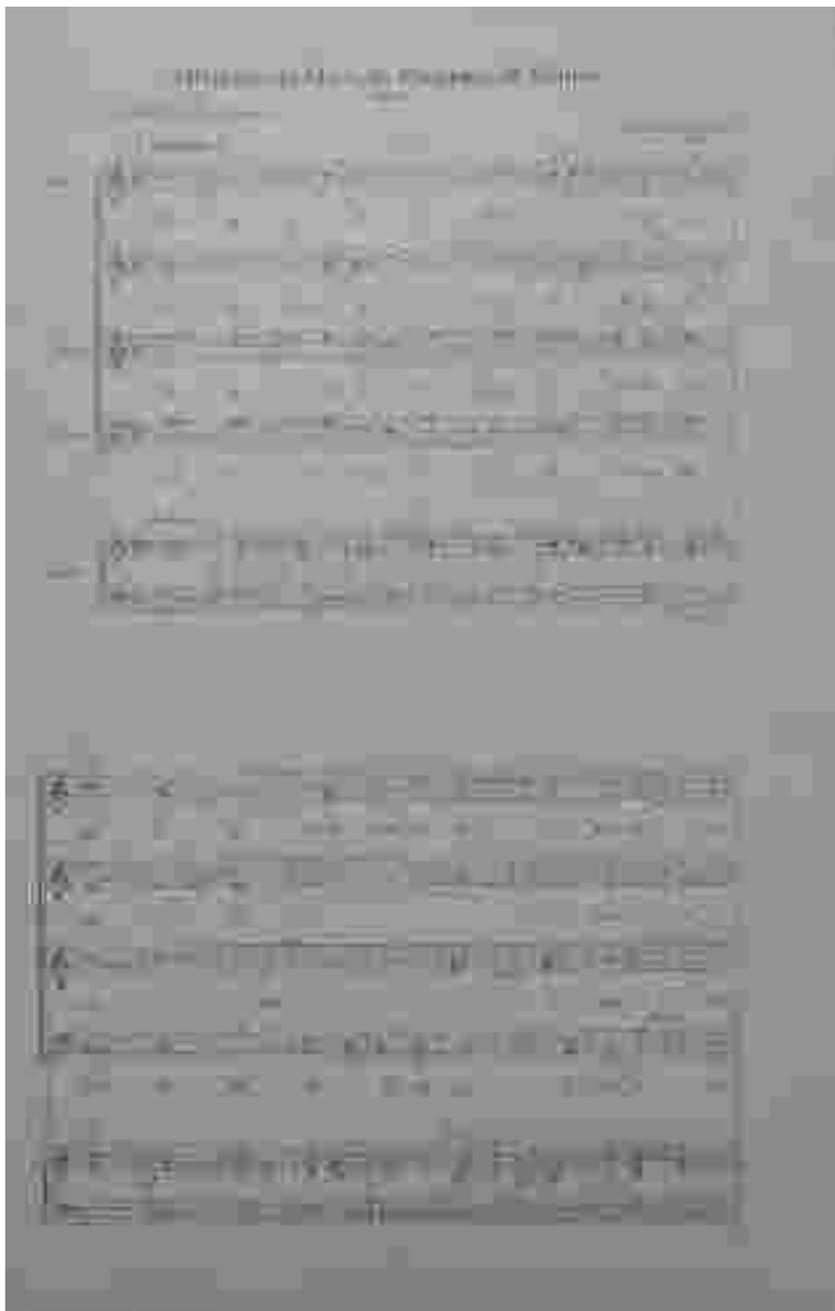


Figura 2. André da Silva Gomes, Ofertório da Missa de Domingo de Ramos edição de Geraldo Teodoro de Almeida. In: Régis Duprat, *Música Sacra Paulista* (1999, p. 179).



Outros ofertórios, ainda que não estejam escritos em compasso *Alla breve*, como é o caso de *Scapulis suis* (Duprat, 1999, p. 87-91; Figura 3), com indicação de *Adágio* e escrita silábica, ou seja, declamatória, bem podem caracterizar um exemplo da dignidade estilística eclesiástica⁵ na escrita de André da Silva Gomes, sobretudo ao ser associada a local da performance, a Igreja. De qualquer modo, o baixo contínuo que, nas duas peças anteriores dobra os valores rítmicos do canto, nesta peça, efetua um trecho no estilo de baixo de Alberti, nos compassos dez e onze, proporcionando ao ofertório não só mais leveza, mas também um pouco de movimento e atentando para uma suposta contaminação pelo estilo instrumental galante (Soares, 2000).

⁵ A fim de discutir a questão da “dignidade do estilo musical”, consultar Leonard Ratner (1980, p. 364-396), capítulo 21, intitulado “High and low styles; serious and comic”.



Figura 3. André da Silva Gomes, Ofertório da Missa do 1º Domingo da Quaresma edição Edilson V. Lima. In: Régis Duprat, *Música Sacra Paulista* (1999, p. 88-89).



Figura 3 (cont.). André da Silva Gomes, Ofertório da Missa do 1º Domingo da Quaresma edição Edilson V. Lima. In: Régis Duprat, *Música Sacra Paulista* (1999, p. 88-89).



Na obra de André da Silva Gomes, seja em seus ofertórios ou em motetos, hinos e missas, por exemplo, outros elementos reputados ao estilo antigo, como fugas ou fugatos, o estilo *concertato* do estilo romano e a técnica da expansão temática contínua como elemento de manutenção e intensificação emocional do afeto principal, tão cara ao estilo barroco, fazem parte de seu discurso musical. Evidentemente que não podemos neste exíguo espaço efetuar uma análise exaustiva, mas o estilo fugato está presente em seus ofertórios, dos quais destaco o *Alleluia* do Ofertório da Missa da Ascensão ao Senhor *Ascendit Deus* (Duprat, 1999, p. 183-194; Figura 4), com caráter festivo e efetuado em métrica ternária 3/8.

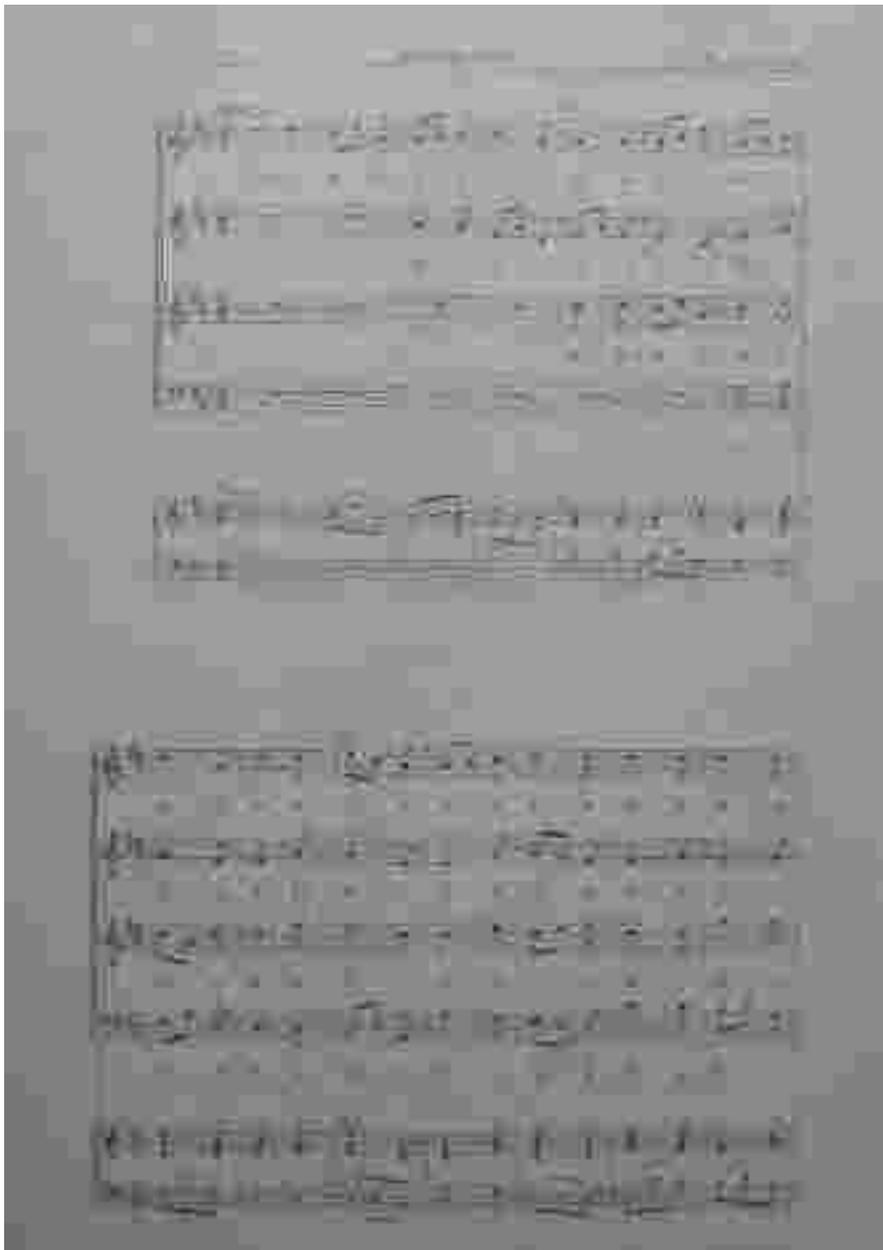


Figura 4. André da Silva Gomes, Alleluia (estilo fugato) do Ofertório da Missa da Ascensão ao Senhor *Ascendit Deus*; edição Edilson V. Lima. In: Régis Duprat, *Música Sacra Paulista* (1999, p. 192).



Com exemplo de uma fuga rigorosa, citamos o início do *Christe eleison* da Missa em Sol Maior (Duprat, 1999; Figura 5):



Figura 5. André da Silva Gomes, *Christe eleison* (fuga) da Missa a cinco vozes em Sol; edição Régis Duprat (1999, p. 51-52).

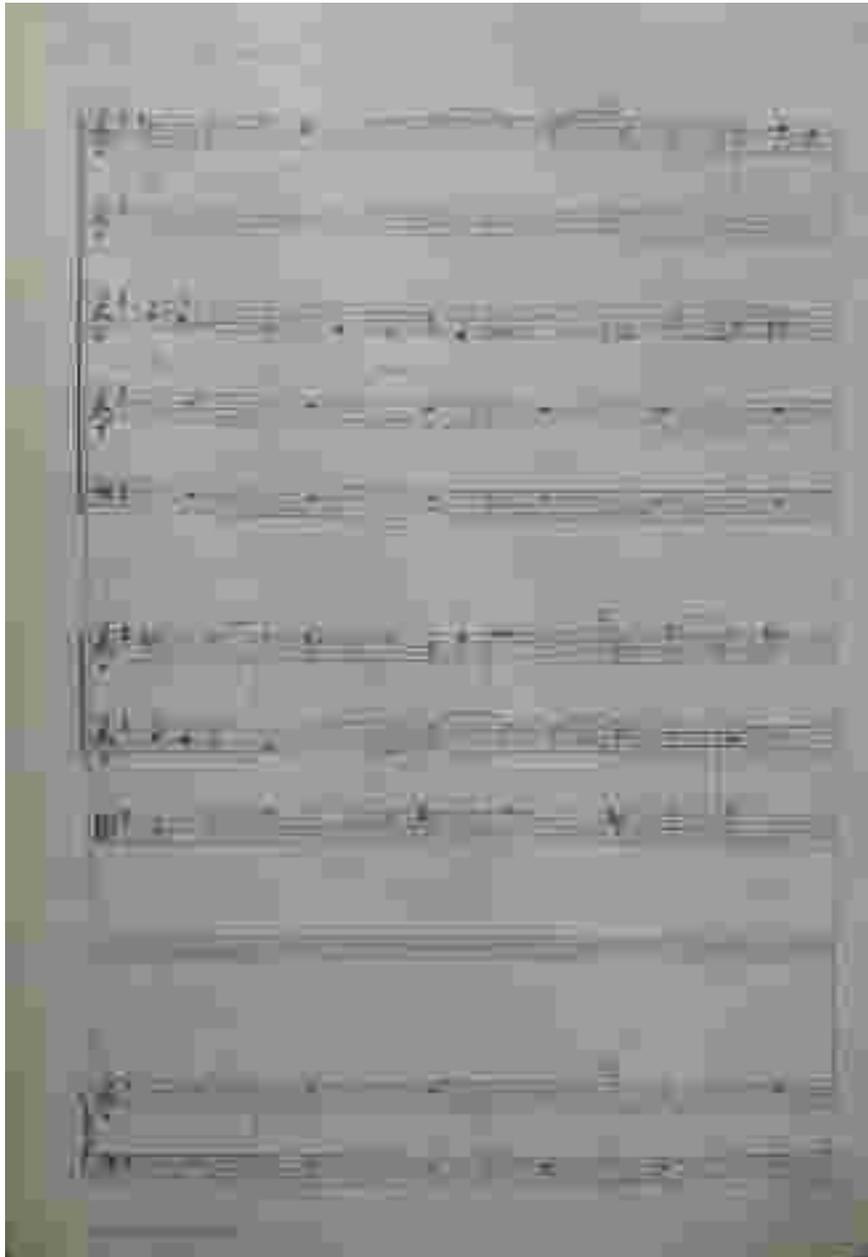


Figura 5 (cont.). André da Silva Gomes, *Christe eleison* (fuga) da Missa a cinco vozes em Sol; edição Régis Duprat (1999, p. 51-52).



Evidentemente que Silva Gomes não descuida da representação da palavra, tão importante para a manutenção do estilo antigo ou barroco. Ainda assim, não queremos nos estender em análises retórico-musicais neste artigo, bem como à questão tópica associada ao estilo, aos gêneros e a dignidade musical. De qualquer modo, para um aprofundamento de uma futura pesquisa no que tange a estas questões, remeto à tese de Eliel Almeida Soares *O emprego da retórica na música colonial brasileira* (2017), ao texto de Diósnio Machado Neto intitulado *A comédia na música religiosa: kyries como ouvertures em três missas de José Maurício Nunes Garcia* (2016), além do já clássico *Musica poetica* de Dietrich Bartel (1997).

Porém, na obra de André da Silva Gomes, também encontraremos elementos que eram reputados ao estilo modernos, ou estilo galante. Um deles, o baixo de Alberti, já exemplificado nas linhas anteriores, será muito comum nos ofertórios e missas, sobretudo em momentos de solo (cf. as publicações). Também acompanhamentos dispostos em “figurações”, onde a harmonia está disposta em um padrão rítmico específico, será outra característica afim na obra de Silva Gomes. O estilo brilhante, ou livre, caracterizando o uso de passagens rápidas para exibição de virtuosismo ou sentimento intenso (Ratner, 1980, p. 19) exigindo um sofisticado preparo técnico-musical dos cantores também será utilizado pelo Solo de solo de soprano – Silva Gomes, sobretudo em solos, como podemos “ouvir” no *Gloria* da Missa a cinco vozes em Si bemol “para dois Violinos, Trompas i Basso; pelo Sr. Te. Coronel André da Silva Gomes” (Figura 6):



Figura 6. André da Silva Gomes, *Gloria* da Missa a cinco vozes em Si bemol, solo de solo de soprano (Coleção Francisco Curt Lange, Museu da Inconfidência de Ouro Preto)



Na referida missa – e em outras, como na Missa a cinco vozes em Sol (Duprat, 1999) – a presença dos violinos juntamente com trompas, confere a essas duas obras o caráter “modernizante” destacado por Morgado de Mateus como um exemplo de música “civilizada”. Mesmo que André da Silva Gomes não dispusesse das vozes “italianas” como desejou o governador da São Paulo colonial, seguramente contou com vozes “paulistas” muito bem experimentadas, dado o grau de dificuldade técnica, porém que de modo algum ofusca a leveza e, por que não dizer, a beleza deste solo que, em um estado de êxtase, eleva-se as mais altas notas a fim de caracterizar a glória de habitar as alturas celestiais.

REPRESENTAÇÃO E ILUSÃO: A VIDA DIANTE DOS OLHOS E OUVIDOS

Os modelos representativos barroco e iluminista ligam-se, diretamente, a relação entre a “realidade” cênica do palco e o espaço da igreja entre altar, oratório e coro, e que podem promover modelos comunicacionais diversos e com isso propor modelos de sociabilidades distintos.

Durante o século XVII, o racionalismo vigente impunha a mensuração de todos os parâmetros do conhecimento que somente poderia ser representado em termos convencionais, seja por mensuração da quantidade ou da extensão, portanto,

Criar ordem via mensuração significa “analisar” o semelhante com base na forma “calculável” da identidade e da diferença. Aqui nos encontramos no âmago teórico do problema da ordem no século XVII (que condiciona, simultaneamente, a ideia de ciência e de política). A forma que exprime este problema é, agora, a da *máthesis*, entendida como faculdade de quantificação, racionalidade capaz de produzir uma determinação quantitativa das relações entre as coisas. (Marramao, 1995, p. 53)

Assim, “o caráter que esta ordem vem assumir não é o da objetividade, mas sim o da convencionalidade” (Marramao, 1995, p. 53). Desse modo, a lógica da semelhança “é deixada para trás – e justo por isto pode dar lugar ao semelhante como jogo, como colocação em cena da similitude: ‘as quimeras da similitude tomam forma onde quer que seja, porém sabe-se que são quimeras’” (Marramao, 1995, p. 54), abrindo nossa visão para o *trompe l’oeil*, para a ilusão cênica, e por consequência, para a encenação “do mundo como teatro” (Marramao, 1995, p. 54). E dentro dessa ordem, como discutido nas linhas



anteriores, é unicamente pela forma “teatral” que se produzirá uma “analogia” entre a ordem “cosmológica” e a construção “política”, calcado em um caráter essencialmente “racional-convencional” (Marramao, 1995, p. 54).

Por isso logrou-se uma busca pelos afetos tipificados e, conseqüentemente, uma teoria dos afetos em música, ou racionalmente estabelecidos por convenção (Vieira de Carvalho, 1999, p. 122). Também nessa óptica, o artifício, “a arte como máscara”, toma a dianteira da representação e isso explica o protagonismo dos *castrati* – domínio racional da natureza – e a preferência pelos jardins geométricos à francesa (Vieira de Carvalho, 1999, p. 125). Assim, o virtuosismo dos *castrati*, ou seja, a exibição de seus dotes musicais e controle vocal, logo da natureza, “ao mostrarem tão drasticamente que a representação do eu era a representação de um eu social artificialmente estruturado” (Vieira de Carvalho, 1999, p. 125) vigente em toda a sociedade de corte. Neste sentido

A arte era para ser contemplada enquanto arte, e não dissimulada, e todos os criadores (ou emissores) dos diferentes ramos procuravam chamar a atenção dos receptores para seus dotes artísticos. Libretistas, músicos, cenógrafos e maquinistas e, é claro, cantores compreendiam as suas respectivas criações tanto ou mais como meios de afirmação da sua própria perícia (*exibição do eu*, enquanto representação de faculdades e destrezas) do que de representação do “drama”. (Vieira de Carvalho, 1999, p. 124)

A relação entre público e espetáculo também constitui um fator importante nesse modelo comunicacional: no espetáculo barroco há sempre a possibilidade de comunicação direta entre atores/cantores e público: ou seja, o público poderia interferir diretamente na ação dramática que ocorria no palco; bem como os atores/cantores poderiam se comunicar diretamente com a plateia. Nesse tipo de espetáculo, o ator/cantor não se entregava totalmente a personagem, podendo, assim, ser “ele” mesmo. Desta forma, a exibição do “eu”, que oscila “entre representar a personagem e representar a sua própria condição de ator, portanto de certas faculdades e destrezas ao seu reconhecimento social numa sociedade fortemente hierarquizada, a duplicidade do ator” (Vieira de Carvalho, 2016, p. 97). Também na plateia, “a duplicidade do espectador” que, por sua vez, “balançava entre assistir a representação cênica e autorrepresentar-se”. E por fim, entre palco e plateia, uma “duplicidade das retroações”, regulando todo o processo comunicacional que ora potencializa a ação entre os atores e plateia, ora potencializando espectadores e palco



ou entre eles mesmos de acordo com momentos específicos do espetáculo (Vieira de Carvalho, 2016, p. 98).

Pois bem, o modelo iluminista coloca em xeque o modelo comunicacional barroco em vários pontos. Um deles, relacionada diretamente à concepção de representação barroca, onde a “poética do maravilhoso” será substituída pela busca da “ilusão perfeita”. Isto significa que, no espetáculo, dever-se-ia “tomar a ação representada por uma segunda natureza” (Vieira de Carvalho, 2016, p. 120). Dentro desse modelo o ator-cantor deveria desaparecer na personagem, anulando-se. Destarte,

a experiência da compaixão, enquanto experiência vivida – ou revivida – pelo expectador em recolhimento, com alta entrega, isto é, como uma experiência de verdade ou autenticidade. (Vieira de Carvalho, 2016, p. 123)

Deste modo, a plateia deveria compartilhar modos comportamentais, como o silêncio absoluto e a total entrega ao espetáculo e, à medida que “todos” participam das mesmas emoções e sentimentos, em sintonia e num “mesmo diapasão afetivo” (Vieira de Carvalho, 1999, p. 24), podem pertencer, pelo menos naqueles poucos momentos e dentro da sala escura, a uma coletividade mais do que imaginada, posto que sentida, e irmanar-se em um projeto civilizador onde a música, seja esta a ópera ou a música instrumental, será um dos pontos-chaves. É, portanto, participando da experiência dramática, sobretudo confiando nos sentidos, um dom “natural”, pessoal e intransferível, que se aprende a ser humano. Assim, a “música imitativa ou teatral”, como destaca Vieira de Carvalho com base em Rousseau, aquela que tem “a capacidade de imitar e comunicar não a dimensão significativa/conceitual (ou digital) da língua, mas sim o acento ou substrato emocional desta no ato performativo (analógico)” (Vieira de Carvalho, 2016, p. 103). Essa concepção abriria, mesmo que não imediatamente, o flanco para a ascensão da música instrumental, como as sonatas e sinfonias, tão presentes no classicismo vienense e um dos pontos fundamentais da discussão ilustrada e que se perpetuará durante o século XIX na música absoluta.

E não somente isto. Mesmo o canto, a busca do que Rousseau denominou *chant naturel*, ou seja, o canto “simples como sinônimo do belo e atributo de uma arte que imita a natureza” (Vieira de Carvalho, 1999 p. 73), será uma das buscas do século das luzes, em oposição ao canto barroco, extravagante e empolado (Vieira de Carvalho, 1999, p. 126). E foi nesse contexto que a voz feminina ganhou destaque e passou a ser protagonista em



detrimento da voz dos *castrati*. Desta forma, “enquanto previamente a natureza era dissimulada (mascarada) no artifício, agora é o artifício que tinha de ser dissimulado em natureza”. (Vieira de Carvalho, 1999, p. 129). Assim, na excelente síntese de Rousseau efetuada por Mário Vieira de Carvalho:

As “grandes peças de expressão” eram, pois, aquelas que suscitavam um efeito tal no ouvinte que este, ao escutá-las, perdia a própria noção de “música, de canto, de imitação”, isto é, perdia a própria noção de arte: a arte dissimulava-se a tal ponto que o ouvinte se identificava imediatamente com as emoções representadas. (Vieira de Carvalho, 2016, p. 117)

E foi também durante no século XVIII que na Alemanha se desenvolveu na música o estilo sensível (*Empfindsamkeit*) onde, mais importante do que decodificar precisamente o afeto musical tipificado, sentir, perceber era suficiente. Logo, “o afeto deixa de ser um processo sabiamente administrado pelo músico, qual orador que domina as diferentes figuras retóricas: a condição primeira, agora, é que ele seja verdadeiramente sentido, vivido, pelo compositor, pelo intérprete e pelo público” (Vieira de Carvalho, 1999, p. 31-32). De qualquer modo, esta tendência já vinha sendo desenvolvida também em França, como preconizada por Charles Batteux, em seu tratado *As belas-artes reduzidas a um mesmo principio* ([1746] 2009, p. 141), onde destaca que basta perceber, portanto sentir, para que se estabeleça um sentido possível: “o coração tem sua inteligência independente das palavras, e quando ele é tocado, tudo compreende”. E mais a frente, arremata: “é sobretudo nos sentimentos que elas [as coisas que as palavras não podem alcançar] se encontram”. Será, portanto, na e pela comunhão das emoções,⁶ dos afetos e dos sentimentos, essa verdadeira dádiva da natureza a “cada” indivíduo, que o sujeito burguês da segunda metade do século XVIII buscará uma das chaves para sua convivência social, de seu habitar em comum, de sua irmandade.

⁶ Para uma discussão de como as emoções se relacionam com a natureza biológica humana, consultar Damásio (2015), *Parte 2 – Sentir e conhecer*.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi, igualmente, também por meio das estratégias sensíveis que o governo e a igreja disputaram as almas e os corações dos paulistas coloniais “incivilizados” no último quartel dos setecentos. Por parte da administração secular calcada em uma visão iluminista ibérica, como defendia por Pombal e seu seguidor Morgado de Mateus buscou-se a consolidação de um sujeito dado à sociabilidade burguesa, preparando-o para a vida fora do ambiente doméstico e da igreja, aparelhando-o para a audição das óperas italianas de David Perez, Nicolò Jomeli ou Domenico Cimarosa, em estilo napolitano.⁷ Do lado da Igreja, através da atuação do bispo d. Manoel da Ressurreição, logrou-se controlar o estilo eclesiástico na Sé de São Paulo, apostando suas fichas em André da Silva Gomes e na restauração do estilo romano: tanto Morgado de Mateus quando o bispo Manoel da Ressurreição sabiam que frequentar os serviços religiosos ou o teatro demandava sociabilidades (mínima ou maximamente) diferenciadas, calcadas em concepções de mundo diversas as e em modos de vida outros, ainda que não totalmente excludentes.

Portanto, a *intelligentsia* lusitana ilustrada, longe de romper com a influência da igreja, intentou uma conciliação entre pressupostos iluministas, tais como, a reforma do ensino minimizando a tendência escolástica, instaurando um ensino secular de caráter cientificista ministrado pelos professores régios; mas, ao mesmo tempo, mitigou a influência francesa que poderia resultar em um conflito mais desastroso entre a fé e conhecimento racional. Logo, optou por uma atitude reformista, ou uma “semissecularização”, que pudesse trazer a Portugal novas perspectivas, mas sem abafar o poder religioso. Nesse sentido, a ilustração lusitana e aquela impingida à colônia e, conseqüentemente, à administração da capitania de São Paulo, aproximam-se de um modelo mais afeito a uma ilustração italiano e ibérico e distancia-se da radicalidade do modelo francês (Silva, 2006, p. 34).

Dentro dessa perspectiva, e como vimos defendendo nas linhas anteriores, André da Silva Gomes exerceu papel não secundário: como mestre de capela da Sé de São Paulo e professor régio de gramática latina, tinha como incumbência defender o modelo musical eclesiástico, ou seja, a manutenção do estilo antigo inclusive nas igrejas satélites. Mas como capitão do Primeiro Regimento de Infantaria e cidadão participou, seguramente, da vida secular: anote-se que fez parte do Governo Provisório, instaurado em 1821, tomando

⁷ A fim de ampliar a discussão sobre a “modernidade” da ópera *buffa* napolitana no que tange ao uso de temas contrastantes, mudanças súbitas de andamentos, fracionamento do fluxo musical, uso exuberante de combinações tímbricas, consultar o artigo de Neto (2016).



parte da ala liberal, ao lado de José Bonifácio de Andrada e Silva, por exemplo (Duprat, 1995, p. 74).

Desse modo, também atuou para o governo geral da Capitania da cidade de São Paulo e, embora não conheçamos obras profanas de sua lavra, deve ter, pelo menos, ensaiado marchas e hinos cívicos. E como apontamos nos exemplos musicais anteriores, traços de um estilo moderno, ou galante, como enfatizaram Régis Duprat (1995) e Paulo Augusto Soares (2000) ao lado da manutenção de um estilo barroco relido pela compreensão clássica, a estética da igreja, ou *o estilo culto* ou *cultivado* (*learned style*), na definição de Leonard Ratner (1980), são encontrados na obra de Silva Gomes. Consequentemente, em que pese a pequena extensão deste artigo e da consciência de que muitas análises ainda devem ser realizadas, André da Silva Gomes efetuou uma síntese musical, mesmo que de modo sutil, entre elementos estilísticos modernos e antigos, adaptados a momentos litúrgicos específicos e, desse modo, parece configurar-se como um “genuíno” representante do Catolicismo Ilustrado de sua época.

Portanto, a partir não só do contato direto com a ópera ou com uma missa ordinária ou festiva, os anseios dos paulistas coloniais “incivilizados” podiam ser (re)orientados pelos olhos — consubstanciado numa teatralidade eclesiástica ou profana — e ouvidos e direcionados a um modo de vida comum: seja pela “singeleza” misericordiosa de um coro a capela ou pela suntuosidade “maravilhosa” do espetáculo eclesiástico que almejava capturar a alma dos fiéis pela comoção através de uma retórica musical calcada na estética barroca, ou seja, no estilo antigo, tão caro ao projeto social eclesiástico lusitano, e inculcando na assembleia a piedade cristã; seja pelo saber de “nossa” natureza sensível que, no silêncio do teatro ou na intimidade da escuta de uma modesta modinha cantada por uma voz feminina em salão particular, se comovia e se irmanava por meio dos mais engenhosos acentos sonoros.



REFERÊNCIAS

- Bartel, Dietrich. *Musica poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- Bukofzer, Manfred F. *La música em la época barroca: de Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Música, 1986.
- Batteux, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio* (Les beaux arts réduits à un même principe). Trad. Natalia Maruyama; Adriano Ribeiro. São Paulo: Humanitas, 2009.
- Candé, Roland de. *História universal da música*. Tradução Eduardo Brandão; Revisão: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- Damásio, Antônio. *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- Duprat, Régis. *Garimpo musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- Duprat, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995.
- Duprat, Régis (org.). *Música sacra paulista*. São Paulo: Arte & Ciência; Marília (SP): Editora Empresa Unimar, 1999.
- Duprat, Régis (org.). *Missa a cinco vozes: coro, solistas e orquestra, de André da Silva Gomes*. Régis Duprat (editor). São Paulo: Edusp, 1999.
- Grout, Donald Jay; Burkholder, J. Peter. *A history of western music*. 7^a ed. New York: Norton, 2006.
- Marramao, Giacomo. *Poder e secularização*. São Paulo: EdUnesp, 1995.
- Nery, Ruy Vieira; Castro, Paulo Ferreira de. *Sínteses da cultura portuguesa: história da música*. Lisboa: Europália - Imprensa Nacional, 1991. 2^a ed. 1999.
- Nery, Ruy Vieira. “Espaço profano e espaço sagrado na música luso-brasileira do século XVIII”. *Revista Música* (Universidade de São Paulo), v. 11, p. 11-28, 2006.
- Nery, Ruy Vieira. “‘E lhe chamam a nova corte’: a música no projeto de administração colonial iluminista do Morgado de Mateus em São Paulo (1765-1774)”. In: Lucas, Maria Elizabeth; Nery, Ruy Vieira (orgs.). *As músicas Luso-Brasileiras no final do Antigo Regime: repertório, práticas e representações*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012, p. 255-332.
- Nery, Ruy Vieira. “A música instrumental no Portugal do Antigo Regime: práticas de sociabilidade e estratégias de distinção”. In: Sá, Vanda de; Fernandes, Cristina (orgs.). *Música instrumental no período final do Antigo Regime: contextos, circulação e repertório*. Lisboa: Edições Colibri, 2014, p. 17-35.



Machado Neto, Diósnio. “A comédia na música religiosa: Kyries como ouvertures em três missas de José Mauricio Nunes Garcia”. *Revista Brasileira de Música* (Universidade Federal do Rio de Janeiro), v. 29, n. 1, p. 149-164, jan./jun. 2016.

Machado Neto, Diósnio. *Administrando a festa: música e iluminismo no Brasil Colonial*. Curitiba: Prismas, 2013.

Machado Neto, Diósnio. “O estilo moderno no barroco paulista: a Ladainha de Nossa Senhora de Faustino Xavier do Prado”. In: Pais, José Machado; Brito, Joaquim Pais de; Carvalho, Mário Vieira. *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2004, p. 47-59.

Palisca, Claude. *Baroque Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1968.

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

Silva, Ana Rosa Cloctet da. *Inventado a nação: intelectuais ilustrados e estadistas luso-brasileiros na crise do Antigo Regime Português (1750-1822)*. São Paulo: Hucitec / Fapesp, 2006.

Silva, Maria Beatriz Nizza da (org.). *História de São Paulo Colonial*. São Paulo: EdUnesp, 2009.

Soares, Eliel Almeida. *O emprego da retórica na música colonial brasileira*. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2017.

Soares, Paulo Augusto. *Os ofertórios de André da Silva Gomes (1752-1844)*. Dissertação (Mestrado em Artes-Música). São Paulo: Instituto de Arte, Universidade Estadual Paulista, 2000.

Soares, Paulo Augusto; Lima, Edilson V. “Ofertórios: um microcosmo estilístico de André da Silva Gomes”. *Revista Brasileira de Música* (Universidade Federal do Rio de Janeiro), v. 25, n. 2, p. 335-342, jul./dez. 2012.

Vieira de Carvalho, Mário. *Razão e sentimento na comunicação musical*. Lisboa: Relógio d’Água, 1999.

Vieira de Carvalho, Mário. “Efeito de realidade e compaixão na teoria da ópera: de Rousseau a Wagner”. In: Guimarães, Clayton Santos; Marinho, Cristina; Ribeiro, Nuno Pinto (orgs.). *Law and compassion, drama and pity: the search for a common ground = Direito e compaixão, drama e piedade: a procura de um lugar comum*. Porto: Universidade do Porto – Cetup, 2014, p. 94-140.



EDILSON VICENTE DE LIMA é Professor Adjunto da Universidade Federal de Ouro Preto, onde ocupa a cadeira de Musicologia. Doutor em Musicologia pela Universidade de São Paulo – USP; Mestre em Música e Bacharel em Composição e Regência pela Universidade Estadual Paulista – UNESP. Colaborou com partituras para a gravação de vários CDs com obras de André da Silva Gomes. Dirigiu e produziu o CDs *Modinhas de amor* (Paulus, 2004) e *Lundu de Marruá* (Paulus, 2008). Participou das publicações: *A arte aplicada de contraponto de André da Silva Gomes* (Arte e Ciência, 1998), *Música Sacra Paulista* (Arte e Ciência, 1999) e *Música no Brasil colonial – Vol. III* (EDUSP/ MIOP, 2004). Publicou o livro *As Modinhas do Brasil* (EDUSP, 2001). É coautor dos livros *Música do Brasil Colonial – VOL. IV* (EDUSP/MIOP, 2015) e *Revolução dos Cravos e os trânsitos coloniais* (Ed. Kafka, 2016). Foi professor convidado pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), onde ministrou as disciplinas de Prosódia Musical, Contraponto e Harmonia. Foi professor de História da Música e História da Música Brasileira e coordenador do Núcleo de Música da Universidade Cruzeiro do Sul (2002-2008).



Ensayo a dança y prosigue: ethnicity and exoticism in the villancicos de negros of the Portuguese Royal Chapel during the seventeenth century

Rui Cabral Lopes*

Abstract

The last decades have seen an increased growth and diversity of studies concerning the Iberian villancico of the seventeenth and eighteenth centuries, in different institutional contexts such as the Monasterio de Santa Cruz of Coimbra, the Salamanca Cathedral, the Royal Chapel of Madrid and the Royal Chapel of Lisbon. One relevant strand of this vast repertoire is the *villancico de negro*, a subgenre characterized by the dialects and cultural practices of the African slaves which proliferated both in Spain, Portugal and in Latin America. The present article provides a systematic approach to the repertoire of *villancicos de negros* from the Portuguese Royal Chapel, focusing on thematic, choreographic and musical lines and promoting connections with several studies already produced on the same subject.

Keywords

Portuguese baroque music – Lisbon Royal Chapel – musico-poetical forms – villancico – *Villancicos de negros* – exoticism.

Resumo

Nas últimas décadas tem surgido um número crescente de estudos sobre o vilancico ibérico dos séculos dezessete e dezoito, em contextos institucionais tão diversos como o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, a Catedral de Salamanca, a Capela Real de Madrid e a Capela Real de Lisboa. Uma vertente importante deste vasto repertório é o *vilancico de negro*, subgénero caracterizado pelos dialetos e pelas práticas culturais dos escravos africanos que proliferaram em Espanha, Portugal e na América Latina. O presente artigo oferece uma abordagem sistematizada ao repertório de *vilancicos de negros* da Capela Real Portuguesa, incidindo em linhas temáticas, coreográficas e musicais, ao mesmo tempo que promove ligações com diversos estudos já produzidos sobre o mesmo tema.

Palavras-chave

Música barroca portuguesa – Capela Real de Lisboa – formas poético-musicais – vilancico – *Villancicos de negros* – exotismo.

* Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Espanha. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal. Endereço eletrônico ruicmail@gmail.com.



The last decades have seen an increased growth and diversity of studies concerning the Iberian villancico of the seventeenth and eighteenth centuries, in different institutional contexts such as the Monasterio de Santa Cruz of Coimbra (Brito, 1983), the Salamanca Cathedral (Torrente, 1997), the Royal Chapel of Madrid (Torrente, 2002) and the Royal Chapel of Lisbon (Lopes, 2006). One relevant strand of this vast repertoire is the *villancico de negro*, also titled *negrilla*, *negrito*, *negrina* or *guineo* in the original sources, and characterized by the dialects and cultural practices of the African slaves which proliferated both in Spain, Portugal and in Latin America. These pieces are among the so-called *villancicos de personajes* (character villancicos), since the main protagonists of the poetic texts belong to well-identified social and professional groups, such as shepherds, sailors and gypsies. Several scholars have studied this specific subgenre, within its literary and musical bounds, notably Natalie Vodovozova, Glenn Swiadon Martínez and José J. Labrador Herraiz, and Ralph A. DiFranco (Labrador Herraiz, 2004; Swiadon Martínez, 2000; Vodovozova, 1996). The *villancicos de negros* became popular from the end of the sixteenth-century onwards, when they began to take part in important festivities of the liturgical calendar, such as the *Corpus Christi*, and in rituals of the Royal Chapel of Madrid (Maria Gregori, 1997; Swiadon Martínez, 2000). Also prominent in theatrical genres as the *entremeses* and the *mojigangas*, the standard African character was portrayed as a kind of court jester that inspired humor in the audience, through body movement, exuberant dances and distorted pronunciation of Spanish and Portuguese words (Swiadon Martínez, 2000, p. 51). In the beginning of the seventeenth century, the *villancicos de negros* were similarly cultivated in the Spanish colonies of the New World, as witnessed by the collection of *negros* by the Portuguese composer and chapel master of Puebla Cathedral (México), Gaspar Fernandes (c. 1570-1629). According to Robert Stevenson, it includes the oldest extant *guineo* composed in the New World (Stevenson, 1976, p. xciv). As Carolina Santamaría notes, the *villancicos de negros* played an important role as vehicles of evangelization among native populations in overseas territories (Santamaría, 2005, p. 11). In the Iberian Peninsula, the oldest dated manuscript sources bearing the title *Negro* come from the Monasterio de Santa Cruz of Coimbra (Stevenson, 1976, p. xciv).

The process of adaptation of the villancico to the liturgical context of the Divine Office brought with it a tendency to consolidate the poetic and musical forms around specific subjects, according to celebration. Therefore, narrative flows often described the visit of the shepherds to the newborn Child in Bethlehem, or praise the moral virtues of the Virgin Mary, among other topics. It was under this tradition that the genre developed, when it started to be a part of the musical life of the heirs of the Portuguese throne, in the Alentejo



city of Vila Viçosa, in the last years of the third decade of seventeenth century. From the Ducal Palace of Vila Viçosa we know today two booklets containing the texts of the villancicos sung during the Matins of Christmas eve, in 1637 and 1639.¹ Together with two publications issued in Lisbon by the composer and poet Manuel de Piño, also for Christmas,² these are the oldest Portuguese villancico booklets in the seventeenth century, and extremely rare indeed, as no copies survive of the sources kept in Biblioteca D. Manuel II of the Ducal Palace. Within the repertory of villancicos contained in these two booklets, written mainly in Spanish, we find an example of *villancico de negro* in the 1637 booklet, in addition to other linguistic variants: the Portuguese and the Galician. The inclusion of *Ola zente que aqui samo* («Hello people, we are all here»), as the third villancico of the second Nocturn of Matins is relevant because it testifies the rooting of this specific tradition in Portugal, as the genre flourished contemporaneously in Spain and Latin America (see Table 1). Furthermore, a musical concordance for this *villancico de negro* subsists in the repertory of Santa Cruz de Coimbra, which reveals further expansion of the genre.³ In the Portuguese examples, the *fala de negro* or *linguajar de preto* (*Negro* speech) rests mainly on the creoles of Angola and Guinea, but we find also passages in the Spanish variety.

In 1640, when Duke João IV moved to Lisbon to be crowned King of Portugal, after six decades of Spanish rule under the House of Habsburg, he insisted to maintain the musical practices of Vila Viçosa in the Royal Chapel of Lisbon, as he brought with him the Chapel Master Marcos Soares Pereira and the majority of the music books that belonged to the Ducal Palace (Lopes, 2006, p. 21). Next to his acclamation, on 1 December 1640, the King determined the inclusion of eight villancicos in the Christmas Matins and one in the morning Mass, as shown by the first booklet printed in the Lisbon workshop of Jorge Rodrigues.⁴

Contrary to what one might imagine, the repertory of Vila Viçosa was not transposed into the first Lisbon booklets, something that points out the new monarch's intention to

¹ *Villancicos que se cantaram na capella do Duque nosso Senhor nas matinas da noite do Natal. Em este Anno de 1639* (P-VV, BDMII 719 [2]). The 1637 booklet is listed in the Appendix.

² *Villancicos, y romances, a la Naudad del niño Iesu, nuestra Señora, y varios Sanctos. Compuestos por Manuel de Piño, Ministril de su Magestad en su Real capilla de Lisboa.* [...] — *En Lisboa, En la officina de Pedro Craesbeeck, 1615* (E-Mn, R/12048); *Segvnda parte de villancicos, y romances, a la natividad del Niño Iesus, nuestra Señora, y varios Santos. Compuestos por Manuel de Piño, Ministril de su Magestad, en su Real capilla de Lisboa: y professo de la tercera regla del Seraphico P. S. Francisco.* [...] — *En Lisboa, Por Pedro Craesbeeck. 1618* (E-Mn, R/14681).

³ Modern edition by (Matta, 2008). This work has been recorded in (Matta, 2007).

⁴ *Villancicos, que se cantaraõ na Capella Real d'el Rey D. Joam nosso Senhor, o IV. de Portugal. Nas Matinas da noite do Natal, este anno de 1640.* [Portuguese coat of arms] *Com todas as licenças necessarias. Em Lisboa. Por Iorge Rodrigues.* (P-Ln, Res. 189¹ P.).



define within his Royal Chapel a new characteristic space of musical and religious representation, reinforcing his newly acquired royal dignity (Lopes, 2006, p. 23). From 1640 onwards, the performance of *villancicos* was a standard feature of the Christmas ceremonies of the Royal Chapel of Lisbon and soon it spread to the Matins of Epiphany, on 6 January 1646. Finally, six years after the proclamation of the Virgin Mary as patron saint of the Kingdom of Portugal, *villancicos* with Marian related subjects were adopted in the feast of Immaculate Conception of the Virgin, celebrated in the 8 December 1652. This was the beginning of an enduring tradition of singing *villancicos* in these three main feasts of the liturgical year, a seventy-six year tradition that was interrupted only from January 1716 onwards, during the reign of King João V (1689-1750), when the liturgy of the papal curia was adopted in the Royal Chapel of Lisbon (Lopes, 2014).⁵

The above mentioned *Ola zente que aqui samo* would never again be sung in Lisbon Royal Chapel, but right on the second Christmas of the reign of João IV, a new *villancico de negro* made its appearance in the third Nocturn of Matins, *Venga turo lo neglio*, a work credited to composer Fr. Francisco de Santiago (c. 1578-1644), a close friend of the King.⁶ Unfortunately, there is no known musical concordance for this example, as indeed for the vast majority of the textual sources from the Portuguese Royal Chapel. But *Venga turo lo neglio* must have pleased the King and his court audience, since it recurred later, in Christmas 1660 (see Table 1). This is the only example of text (and probably music) reutilization of a *Negro* in the entire repertoire.

After its first appearance in Christmas 1641, the *villancico de negro* continued to have a regular presence in the Portuguese Royal Chapel, with several examples detected in the decades of 1640, 1650 and 1660, as shown in Table 1.⁷

⁵ For a survey of the Royal Chapel sources of *villancico* texts see (Lopes, 2007). A full catalogue of the *villancico* booklets published in Portugal during the seventeenth and eighteenth centuries is currently being prepared for publication as part of the *Catálogo Descritivo de Pliegos de Villancicos*, a project based in Universidad Complutense de Madrid and coordinated by Álvaro Torrente.

⁶ See the final section of this article: “A note about the composers and the musical forms”.

⁷ The table includes works written integrally in *Negro* dialects. Examples with partial use of those dialects, when combined with other dialects and languages (*ensaladas*), are referred separately.



| Id. | Musical notation | Form | Key | Musical notation | Time | Location | Composer | Instrumentation |
|-----|------------------|---------|------|------------------|-----------------|-----------------|----------|-----------------|
| III | Villancico | Comilla | 1001 | M 25 40 40 80 | W = 800 400 200 | W = 800 400 200 | POEGERER | W = 800 400 200 |
| III | Villancico | Comilla | 1002 | 600 600 600 2 | W = 800 400 200 | W = 800 400 200 | POEGERER | W = 800 400 200 |
| III | Villancico | Comilla | 1003 | M 25 40 40 80 | W = 800 400 200 | W = 800 400 200 | POEGERER | W = 800 400 200 |
| III | Villancico | Comilla | 1004 | 600 600 600 2 | W = 800 400 200 | W = 800 400 200 | POEGERER | W = 800 400 200 |
| III | Villancico | Comilla | 1005 | M 25 40 40 80 | W = 800 400 200 | W = 800 400 200 | POEGERER | W = 800 400 200 |
| III | Villancico | Comilla | 1006 | 600 600 600 2 | W = 800 400 200 | W = 800 400 200 | POEGERER | W = 800 400 200 |
| III | Villancico | Comilla | 1007 | M 25 40 40 80 | W = 800 400 200 | W = 800 400 200 | POEGERER | W = 800 400 200 |
| III | Villancico | Comilla | 1008 | 600 600 600 2 | W = 800 400 200 | W = 800 400 200 | POEGERER | W = 800 400 200 |
| III | Villancico | Comilla | 1009 | M 25 40 40 80 | W = 800 400 200 | W = 800 400 200 | POEGERER | W = 800 400 200 |
| III | Villancico | Comilla | 1010 | 600 600 600 2 | W = 800 400 200 | W = 800 400 200 | POEGERER | W = 800 400 200 |
| III | Villancico | Comilla | 1011 | M 25 40 40 80 | W = 800 400 200 | W = 800 400 200 | POEGERER | W = 800 400 200 |
| III | Villancico | Comilla | 1012 | 600 600 600 2 | W = 800 400 200 | W = 800 400 200 | POEGERER | W = 800 400 200 |
| III | Villancico | Comilla | 1013 | M 25 40 40 80 | W = 800 400 200 | W = 800 400 200 | POEGERER | W = 800 400 200 |
| III | Villancico | Comilla | 1014 | 600 600 600 2 | W = 800 400 200 | W = 800 400 200 | POEGERER | W = 800 400 200 |
| III | Villancico | Comilla | 1015 | M 25 40 40 80 | W = 800 400 200 | W = 800 400 200 | POEGERER | W = 800 400 200 |
| III | Villancico | Comilla | 1016 | 600 600 600 2 | W = 800 400 200 | W = 800 400 200 | POEGERER | W = 800 400 200 |
| III | Villancico | Comilla | 1017 | M 25 40 40 80 | W = 800 400 200 | W = 800 400 200 | POEGERER | W = 800 400 200 |
| III | Villancico | Comilla | 1018 | 600 600 600 2 | W = 800 400 200 | W = 800 400 200 | POEGERER | W = 800 400 200 |
| III | Villancico | Comilla | 1019 | M 25 40 40 80 | W = 800 400 200 | W = 800 400 200 | POEGERER | W = 800 400 200 |
| III | Villancico | Comilla | 1020 | 600 600 600 2 | W = 800 400 200 | W = 800 400 200 | POEGERER | W = 800 400 200 |

Table 1. *Villancicos de negros* sung in the Ducal Palace of Vila Viçosa and in the Royal Chapel of Lisbon

⁸ For a list of the printed sources and their locations, see the Appendix.



As can be observed, the last *villancico de negro* was heard in Christmas Matins 1668. Given the chronological distribution of the *Negros* in other Portuguese and Spanish cult centers, the abandonment of the genre in Lisbon Royal Chapel seems to have been relatively precocious and denotes a move towards a linguistic evenness of the repertoire as a whole, thus assuring the legitimation of the *villancico* as a vernacular complement to the liturgy through a renewed linguistic presentation, as it has been released from its older and “unpolished” connotations.⁹

Negros are associated mainly with Christmas feast, but three examples were sang in the feast of Epiphany, as well. There are several thematic cross-lines that propitiated the inclusion of *Negros* in both feasts, for instance the announcement of the Nativity, or the visit to the newborn Child in the cave of Bethlehem. A study of Christmas topoi shows that most examples are related to the broadcasting of the good news, carried by someone that was indeed near the Child or heard the story from a family member (see Examples 1-3).

004. *Nocturno terceiro. Villancico VIII.* — [Fr. Francisco de Santiago]
Manueryia sà en Bele

[Estribillo]

1. *Manueryia sà en Bele,*
 2. *Que me conta volsa mece?*
 1. *Lo que vi,*
 2. *Quita ra y, tu lo viste?*
 1. *Si bona fé.*
 2. *Tururu capè*
- Vamo aya, y a Manué,*
que sà en blaço de Malia
cantalemo la folia,
lo canalio, y saltare.

[Refrain]

1. The Child Emanuel is in Bethlehem.
 2. What are you telling me?
 1. Things I saw,
 2. Who was there, did you see Him?
 1. Yes, in all truth.
 2. Tururu capè
- We will go now, to visit Emanuel,
He is in the arms of Mary
We will sing the folia,
and the canarios, and saltarello.

Example 1. Christmas 1644 (excerpt).

⁹ In Portugal, the last booklet containing one *villancico de negro* belongs to Christmas 1705, in Coimbra's Cathedral, while in the Royal Chapel of Madrid the genre subsists until c. 1700 (Serra, Ruiz, & Cojo, 1992, p. 112). The only secondary idioms that remained in consistent use from the 1670's were Portuguese and Gipsy (Lopes, 2006, p. 118).



006. *Terceiro Nocturno. Villancico VIII.* [Anón.]
— *Siolo plima mia*

[Estribillo]
Siolo plima mia
glante nova tlaigo, oyó, oyò
que ha naciro un Niño
màs beyo que Mayo.

[Refrain]
Sir, my cousin
I bring great news, oyó, oyó
A Child was born
More beautiful than May.

Example 2. Christmas 1648 (excerpt)

008. *Segundo Nocturno. Villancico VII.* [Anón.]
— *Bamo andando bamo pleto*

[Estribillo]
1. Bamo andando bamo pleto
2. Bamo plimo bamo pleto
3. Bamo plimo turo eyo
2. y velemo el nacimiento
deste Niño cabayero
que oy ha naciro en Belena
de una Niña cabayera

[Refrain]
Let's get going, black people
Let's go cousins, let's go blacks
Let's go cousins, all of us
And we will see the birth
Of this Knight Child
That was born today in Bethlehem
Of a Knight Girl.

Example 3. Christmas 1652 (excerpt).

The announcement can be combined with by some kind of preparation, such as the reunion of the slave musicians and their various musical instruments under the guidance of the polar star, in order to cheer the upcoming procession to the cave of Bethlehem (see Example 4):



009. III. *Noctvrno. Villancico V.* — [Juan Gutiérrez de Padilla]
A siolo Flanciquío?

[Estribillo]

1. *A siolo Flanciquío?*
2. *Que manda siol Tomé?*
1. *Tenemo tura instlumenta
templarita con cunselta?*

Copla 1

*Vamo a ver un Niño beya
con un colaçon tan alto,
que con no tenel un qualto
ha conviràro tres Reya,
campemo con nuestra estreya
bailandolo alegremente,
que el ejercicio a la gente
bueno és pera la salud.*

[Refrain]

1. Ah, Master Francisco?
2. What do you want, master Tomé?
1. Do we have the instruments
all tuned for the concert?

Verse 1

We are going to see a beautiful Child
with such an high heart,
that since He didn't have a fourth
He has invited three Kings,
Let's camp with our star
dancing with joy,
because the exercise
is good for everybody's health.

Example 4. Epiphany 1654 (excerpts).

The expectation of the visit, with joyful dances and songs played an important role in Epiphany *Negros*, but there was a powerful attraction, namely the presence of one of the Magi, Balthazar, who had African origin, according to tradition. Therefore, a strong community connection developed towards this particular Wise Man, followed by a sense of empathy shared by all slaves that were present at the crib and even by the newborn Child Himself, recognized as a member of the group. This topic is detectable in the following example, written in the Spanish variant of the *fala de negro* (see Example 5):



Segundo Nocturno. Villancico IV. Anón.
— *Ayà vá, ayà vá* [Ensalada]

Estribillo

*Ayà vá, ayà vá
xacarica de novidade,
y moleno la cantarà
con hi, hi, hi, hi,
con há, há, há, há,
de xacarica que estrena,
porque el yanto del Niño cesse,
y aun que a la blanca le pese
la à de cantar la molena.
Ayà vâ,
con gran ré, mi, fá, sol, là,
Ayá vâ.*

Prosigue el Romance

*Legaran turo a adorayo,
y al llegar lo Reye preta
el Niño le yamó plimo
y el le bolvió reverencia.*

Refrain

*Ayà vá, ayà vá
a new, little xacara,
and black people will sing it
with hi, hi, hi, hi,
with há, há, há, há,
A debut of a little xacara,
will stop the Child's crying,
and although it does not please whites
Blacks will sing it.
Ayà vâ,
with great ré, mi, fá, sol, là,
Ayá vâ.*

The Romance follows

They all arrived to worship Him,
and when the black King came
The Child called him cousin
and he paid Him reverence.

Example 5. Epiphany 1658 (excerpts).¹⁰

In a previous ensalada attributed to Frei Francisco de Santiago and included in the first booklet for Epiphany (1646), we can find instances of ecumenical character, where the slaves claim the same rights of the Royal family as a means to impose their citizenship (see Example 6):

¹⁰ [Portuguese coat of arms] *Villancicos que se cantarão na Capella do muito Alto, & muito Poderoso Rey D. Affonso o VI. N. S. Nas Matinas da Festa dos Reys da era de 1658. Lisboa. Com todas as licenças. Na Officina Craesbeeckiana. (P-Ln, Res. 190³ P.).*



Tercero Nocturno. Villancico V. [Fr. Francisco de Santiago]
Blanco, y negro. — Si temblais de
amores [Ensalada]

[Estribillo]

[Refrain]

Si temblais de amores
 divino Niño,
 al imperio del fuego
 se rinde el frio?

If You tremble with love
 divine Child,
 to the empire of fire
 laugh the cold?

Copla primera
Samo de càsta de Reye,
y no podemos ser pleza,
que ya Mandinga confiessa
del Niño divina leye,
entre una mula, y un buye
neglo buscamos la vida.

First verse
 We are from royal breed
 and we cannot be arrested,
 as Mandinga already confesses
 the holy law of the Child,
 between a mule and a ox
 black people seek life.

Example 6. Epiphany 1646 (excerpts).¹¹

In several examples, the announcement is followed by an action or event in the narrative line, usually a cheerful procession that culminates with the visit and adoration of the Child in the crib. On arrival, the slaves offer praise and affection to the newborn Child or display concern for His lack of comfort (Example 7):

017. *Segvndo Noctvrno. Villancico VI.* [Anón.]
 — *Oh Pedro, bozo inda dorme?*

[Introducción]

[Introduction]

1. *Oh Pedro, bozo inda dorme?*
Oh canzana despertà
 2. *Inda agola me deitá.*
 1. *Quem te arrancàra os bigode,*
oh Pedro, Pedro, zombamo.
 2. *Não zombamo, mas dloimimo.*

1. Hey, Pedro, are you still sleeping?
 Hey, bunch of dogs wake up
 2. I went to bed just now.
 1. If someone will rip off your moustache,
 Pedro, Pedro, let's mock
 2. We do not mock, we are sleeping.

¹¹ *Villancicos, que se cantaram na Capella do muito Alto, & muito poderoso Rey D. Ioam o Quarto O Amado nosso Senhor. Nas Matinas da noute dos Reys, da Era 1646.* [Portuguese coat of arms] *Em Lisboa. Por Paulo Craesbeeck.* (P-Ln, Res. 1897 P.).



*1. Dá cá hum fumaça plimo
pala vê se despertamo?*

1. Give me a smoke, cousin,
so we can see if we wake up?

*1. Bota logo humas plegão,
que toro neglo se zunte
pala vai os plosição.*

Sing now some street cries,
so that all black people will join
to go to the procession.

Estribillo

Refrain

Tod. E le, le, le, & la, la, la,

*Tod. [Todos=everyone] E le, le, le, & la, la,
la,*

*Deuso naciro nos paya está.
Turo zunto bayemo, & saltemo,
alegemo a siolo Menino,
que nace esta noite nuns pobre Portá.*

The born God is lying on the hay
Let us dance all together, and jump,
Let's make the Lord Child happy,
He who was born tonight in a poor crib.

Coplas

Verses

*Menino dos mia vida,
que sá tlemendo de flio,
aqui traze hum vaqueilio
vesti mia Pequenina,
tomá estes dois garia,
& começai a papã.*

Holy-Child of my life,
Who are trembling with cold,
we bring You a piece of cow leather
to dress my little Child,
accept this two delights
and start eating.

Example 7. Christmas 1665 (excerpts).

The signs of direct communication with the newborn Child, shown in the previous examples, are very similar to the *villancicos* in Portuguese. Both categories share the same tendency to praise the physical attributes of the Child, such as “beauty” and the brilliance of His eyes, and use expressions of concern over the cold or His crying (Lopes, 2006, p. 144).

It is important to underline that in all Christmas repertory, the various ethnic and professional groups are clearly identified in the social hierarchy, with their languages and patterns of behavior, in order to reflect a comprehensive view of all society, one that provides, at the same time, a model of integration and the inherent perception of the limits which are imposed on each group and should not be infringed upon. Beyond the creole dialect and the festive display, with jumps, dances and singing, there are repeated references to family relationships, involving cousins (“plimos”) and brothers (“manos”). In a more detailed level, some characters are identified by their own names, some of them adopted from the Portuguese onomastic use (for example, “Flanciquio” = Francisco, “Frunando” = Fernando, “Gaspá” = Gaspar). As in the case of the Portuguese and Galicians,



the slaves geographical origin is also mentioned, as in the first villancico for Christmas 1664, *Afassa, afassa zente*, in which the people of Angola, Brazil and Sao Tomé and Príncipe come together in order to celebrate with dances the birth of the newborn Child (see Example 8).

016. *Segvndo Noctvrno. Villancico IV.* —
Afassa, afassa zente

*Afassa, afassa zente
que quere entrá Angola,
com todos seus pletio,
& suas vitangola,
festejà os Minino,
que chama Manoelio,
que palio os Seola,
nuns pobre portalzio.*

Get away, get away, people
that Angola wants to enter,
with all its black people,
and its vitangola,¹²
to celebrate the Child,
whose name is Emanuel,
to whom Our Lady gave birth,
in a poor portal.

2. *Nam ha de bayá senam Blasil,*
1. *Nam ha de frugà senam Angola,*
3. *Nam tem que falà, nem que dizè,*
plimelo está Sam Thomè.

2. Only Brazil shall dance,
1. Only Angola shall celebrate,
3. They must not talk, or speak,
In the first place comes Sao Tomé.

Dança

Dance

1. *Minino quo nace,
por nos resgatà,
bem he que bayemo,
para nos saruá.*

1. A Child that is born,
to rescue us,
it is good that we dance,
so that He can save us.

Example 8. Christmas 1664 (excerpts).

The dialogue between different characters, denoted by alternating numbers in the above examples), brings dynamic and dramatic sense do the story. Frequently, the dialogues are combined with body gestures and movement, which makes plausible the staging of some examples in its original contexts of performance. In Example 8, there is a clear indication of a dance section (*Dança*), as also is the case with the more explicit inscription in the third villancico for the first Nocturn of Christmas 1658 (see Example 9).

¹² Traditional dances.



| | |
|--|--|
| <p>011. <i>Primeiro Noctvrno. Villancico</i> <i>III. Neglo. — Bamo plimo todos neglo</i></p> <p>[Coplas]</p> <p><i>Bamo plimo todos neglo,</i> <i>bamo o portà re Belen,</i></p> <p><i>para fazemo una ranças,</i> <i>al Señor Manuè.</i></p> <p><i>Ensayo a dança, & prosigue.</i></p> <p><i>Bon está la ranza palentes,</i> <i>Bamo andando que jà vé</i> <i>portà donde gente negla,</i> <i>hoze hade mostlà quen he.</i></p> | <p>[Anón.]</p> <p>[Verses]</p> <p>Let's go, all the black cousins, let's go to the portal of Bethlehem, to make some dances, for the Lord Emanuel.</p> <p>Rehearse the dance and proceed.</p> <p>The dance is good, my relatives let's get going, soon we will see the portal where black people, will show today who they are.</p> |
|--|--|

Example 9. Christmas 1658 (excerpts).

The concluding performing inscription of the above villancico, *Em sayo, & dà fim*, shows that the initial dance was repeated at the end, after the coplas section, thus creating an energetic and visually impressive conclusion. Probably combined with colorful costumes and musical instruments, often referred in the texts, the above dances would have been rehearsed before the ceremonies, so that they could be incorporated without delay in the related sections of the villancicos, when the moment came.

As can be seen in Table 1, most of the *villancicos de negros* were sung in the second or third Nocturns, as a means to encourage the public after an extended liturgical service in Latin (Swiaddon Martínez, 2000, p. 50). Even if accomplished with the restraint implied by the liturgical circumstances, the exteriorization of joy and pleasure played a decisive role in the implementation of secular influences inside the church.

It is interesting to note that in all the villancico repertoire of the Portuguese Royal Chapel, the term *dança* is exclusively associated with *villancicos de negros* or *ensaladas* while *baile* is reserved for the villancicos in Spanish or Portuguese language (Lopes, 2006, p. 233). The dichotomy is discussed in literary and theatrical sources from the fifteenth to the eighteenth centuries, in terms not always clear or consistent, but details have been given, for instance by José Antonio González de Salas in 1633: “las *danzas* son de movimientos más mesurados y graves, y en donde no se usa de los brazos sino de los pies



solo: los *bailes* admiten gestos más libres de los brazos y de los pies juntamente” (“The *danzas* have more measured and solemn movements, using only the foot and not the arms; the *bailes* admit more spontaneous gestures of the arms and of the foot all together”).¹³

Whichever kind of performance was evolved, it is reasonable to believe that the choreographic component would be more tolerated in the *Negro* dances than in the *bailes* of a theatrical origin, since it was a musical genre inspired by the living testimony of everyday life (Swiaddon Martínez, 2001, p. 2). In this sense, there is an element of familiarity with the African culture in Portuguese and Spanish literature of the seventeenth century, an element that is absent from other literary traditions of central and northern Europe, in which *Negros* appear as “exotic” figures from faraway lands, depicted in fanciful ways (Labrador Herraiz, 2004, p. 5). In Portugal, *Negro* slaves ensured most of the hard work, either in the countryside or in urban areas, and they interacted directly with mainstream society (Tinhorão, 1997). In addition, the participation of black musicians on ceremonial events is attested by iconographic sources (Goulão, 1994). This phenomenon of integration gave rise to more intense and realistic views of the “other”, thus dissolving, at least partially, the tendency to create “exoticisms” based in artificial constructions of reality.

The coexistence of different levels of society in a certain context is occasionally reflected on the villancico texts, with a clear intention to underline the universality of Salvation. In the following example, the slaves invite their masters, the “white people”, to undertake a fraternal pilgrimage to Bethlehem, always surrounded by dances, jumps and musical instruments,¹⁴ departing from the place of reconciliation and union of all mankind that is the Church of Christ (see Example 10).

015. *Segvndo Noctvrno. Villancico V.* [Anón.]
— *Ola, ou, ó zente blanco*

[Introducción]

*Ola, ou, ó zente blanco
que sâ aqui zunto no Greja
dar ponto logo nos boca,
calâ, aquietá, silencia.*

Estribillo

[Introduction]

Hello, white people
that are together in church
keep your mouth closed right now
don't talk, be quiet and in silence.

Refrain

¹³ *Nueva idea de la tragedia antigua*, ed. 1778, p. 171, cit. in (Cotarelo y Morí, 2000, p. clxv).

¹⁴ As in Example 6, instances of onomatopoeic character abound, in which the rhythms and sounds of percussion instruments are imitated.



*Vamo a Belem toro zunto,
bayando, saltando, repeniqui
peniqui penicando instrumenta,
os adufe, tam, tam, tam,
os pandeilo, xi, xi, xi,
os gaita, tu, ru, ru, ru,
ploque lâ nesse Presepia
os boy, & os mula
vendo os dança negra,
os boy ficará espantaro,
& os mula fica com o bessa.*

Let's go to Bethlehem all together,
dancing, jumping, playing¹⁵
playing instruments,
the adufe,¹⁶ tam, tam, tam,
the tambourines, xi, xi, xi,
the pipes, tu, ru, ru, ru,
because in this crib
the ox and the mule
watching the negro dances,
the ox will be amazed,
and the mule stays all the more.

Example 10. Christmas 1663 (excerpts).

Despite the signs of “emancipation” or “permissiveness”, one cannot overlook the numerous derogation implications, brought either by suggestions of childishness and naivety that abound in the texts, either by the distorted pronunciation of words, or by the allegedly immoral conduct that could be implied in the dance movements. It is important to keep in mind the constraints and limitations that were imposed to composers and librettists, of whom very little is known today. The role of creative individuals, such as chapel masters, poets and members of the clergy, was to reproduce, decade after decade, the main thematic conventions related to the sacred villancico. The creative action of these authors could not develop apart from a well-defined set of ideological values and social regulations that dominated society in the *Ancient Régime*, so any approach to this repertory should benefit from a multi-angled perspective, one that help to decode the complex symbolic systems that reflects religion and society in all its shadings and relations.

A NOTE ABOUT THE COMPOSERS AND THE MUSICAL FORMS

As can be seen in Table 1, it is only possible to assign the musical authorship to 6 (31,5 %) of 19 *villancicos de negros*, through comparison of *incipits* and internal sections with other musical and textual sources. These attributions should be seen as probable, since none of the printed sources of the Portuguese Royal Chapel contain references neither to composers, nor to librettists, thus invalidating any definitive confirmation. Departing from

¹⁵ The sound of little drums.

¹⁶ Square tambourine.



this scenario, two works, *Venga turo lo neglio* (nos. 002 and 013) and *Dime mana donde vá?* (no. 010) can be attributed to Fr. Francisco de Santiago, both with concordances in the *Index of Livraria de Mvsica*, a massive music library gathered by King João IV († 1656) of which more than 2300 works were *villancicos* (Luis Iglesias, 2002). In all the *villancico* repertoire of the Lisbon Royal Chapel, Santiago has the higher number of ascribed *villancicos* (Lopes, 2006, p. 216-218). This fact is understandable since there existed, as already suggested, a relation of high esteem between the King and this clergyman of Portuguese origin that lived most of his life in Spain.

Two other *villancicos de negros*, *lesu Crisa como reluça* (no. 003) and *Tengase aya nola mala negligia* (no. 005) are ascribed to the master of the Royal Chapel of Madrid, Carlos Patiño (c. 1600-1675). These concordances can be found in the correspondence exchanged between King João IV and the Portuguese ambassador to France, the Marquis of Nisa (Nery, 1990). In the overall repertory, the influence of Carlos Patiño is greater in the sources of the *Capela Real* than in the *Index of Livraria de Mvsica* and we can trace it well beyond the composer's life (Lopes, 2006, p. 222). Another *Negro*, *Manueriya sá en Bele* (no. 004) is ascribed to Gabriel Díaz Bessón (c.1590-1638), who was also at the service of the Spanish Royal Chapel until 1614. This attribution supports the assertion that the *villancicos* sung in the Portuguese Royal Chapel throughout the seventeenth century were composed, in vast majority, by Spanish musicians or by Portuguese that consolidated their professional activities in Spain, such as Manuel de Tavares, Manuel Correia do Campo and Estêvão de Brito. The only exception to this Iberian framework is represented by a *Negro* for the feast of Epiphany 1654, possibly composed by Juan Gutiérrez de Padilla (c.1590-1664), a musician of Spanish birth who spent most of his life at the service of Puebla Cathedral in Mexico.¹⁷

Although there are no known musical sources for most of the works explored in this article, it's possible to draw a few conclusions from the analysis of the printed texts. The musical forms of the 19 examples can be divided in different categories, as shown in the following table (see Table 2):

¹⁷ See Table 1, no. 009, *A siolo Flanciquío?* Modern edition by (Stevenson, 1974). The most recent recording is in (Sramek, 2014). I express my gratitude to Omar Morales Abril for his helpful feedback on this *villancico*.



| | No. of villancicos | % |
|------------|--------------------|------|
| Category 1 | 5 | 26 % |
| Category 2 | 7 | 37 % |
| Category 3 | 4 | 21 % |
| Category 4 | 3 | 16 % |
| Total | 19 | 100% |

Category 1. Forms with *estribillo* and *coplas*

Category 2. Forms with *esttribillo*, *responsión* and *coplas*

Category 3. Forms with *introducción*, *estribillo* and *coplas*

Category 4. Free forms

Table 2. Musical forms of the *villancicos de negros* sung in the Ducal Palace of Vila Viçosa and in the Royal Chapel of Lisbon.

From Table 2 we can conclude that the largest group of *Negros* are based in forms with *responsión*, in which the *estribillo* is repeated only in part (generally its final verses), between or after the *coplas*. The *responsión* has generally a greater number of vocal forces than the preceding section, a fact corroborated by the *Index of Livraria de Musica*. For example, in *Venga turo lo neglio*, we find the indication *a duo. Pue toquemo lo cascaue. a 10*, meaning that the initial duet was replaced in the *responsión* by a contrasting choir of 10 voices (*Index*, p. 205). Similar indications of vocal expansion are given under the entries *Manueria sá en Bele* (*Index*, p. 175) and *Dime mana a donde vá* (*Index*, p. 206). To those indications, the *Index* adds another, of an esthetical nature, and possibly suggested by the King himself: *Venga turo lo neglio* and *Manueria sá en Bele* are classified as MB (*Muito Bom* = Very Good).

Traditional forms, characterized by full repetition of the *estribillo*, also stand out in Table 2. *Ola zente que aqui samo* (no. 001) is an example of Category 1, in which the solos alternate with tutti sections, formed by two choirs, each one with four voices. In the printed source of this villancico, the *incipit* of the *estribillo* part is given after the final *coplas*, indicating a full repetition from its beginning, a fact confirmed by the musical source.

Although the term *Introducion* or the Portuguese variant *Introducçaõ* are never used in *Negro* sources, this kind of preparatory sections can be inferred in cases were a conventional structure of *estribillo* and *coplas* is already set. For example, in *Oh Pedro, bozo inda dorme?* (see Example 7), the strophic forms of the *estribilho* and *coplas* stand in



contrast with the introductory extended dialogue between different characters, which would have a distinct musical setting.

In the final category of the free forms are included three less usual examples, with extended dialogs or elaborate dance sections, *Bamo plimo todos neglo* (no. 011), *Afassa, afassa zente* (no. 016) and *Olá Farancico Gaspá* (no. 019), the last *villancico de negro* to be sung in Lisbon Royal Chapel.

From a global point of view, the distribution shown in Table 2 follow the general development of musical form in the *villancico* repertoire of the Portuguese Royal Chapel, reinforcing the evidence that the composers of the prevalent Spanish repertoire were, in most cases, the same authors of *villancicos de negros*.

As new *villancico* funds are being discovered and explored, we hope that future research will bring further concordances and insights to a peculiar repertoire that was part of the Baroque mosaic, both in Iberian Peninsula and Latin America.



LIST OF PRINTED SOURCES

001. *Villancicos qve se cantaram na capella do Excellentissimo Principe Dom Ioão, Duque de Bragança nosso senhor. Nas Matinas, & festa do Natal deste anno de 1637* (P-VV, BDMII 710 ^[1]).

002. *Villancicos. Qve se cantarão na real capella do muito alto, & muito poderoso Rey D. Ioam o IV. Nosso Senhor. Nas Matinas da Noite do Natal da era de 1641. Com todas as licenças necessarias. Em Lisboa. Por Iorge Rodriguez.* (P-Ln, Res. 189²).

003. *Villancicos, qve se cantaram Na Cappella, do muyto alto, & muyto poderoso Rey Dom Ioam o IIII. o Amado nosso Senhor. Nas matinas da noite do Natal da era de 1643. Anno [Portuguese coat of arms] 1643. Com todas as licenças necessarias. Lisboa. Por Domingos Lopes Rosa.* (P-Ln, Res. 189⁴).

004. *Villancicos, qve se cantaram na Capella, do muyto alto, & muyto poderoso Rey Dom Ioam o Quarto o Amado nosso Senhor, Nas matinas da noute do Natal da era de 1644. Anno [Portuguese coat of arms] 1644. Lisboa. Com todas as licenças necessarias. Por Domingos Lopes Rosa.* (P-Ln, Res. 189⁵).

005. *Villancicos qve se cantaram, na real capella do muyto alto, & muyto poderoso Rey D. Ioam o IV. nosso Senhor. Nas matinas dos Reys da era de 1648. Em Lisboa. Com as licenças necessarias. Por Manoel Gomes de Carualho.* (P-Ln, Res. 189¹⁰)

006. *Villancicos, qve se cantaram na Capella, do muyto alto, & muyto poderoso Rey Dom Ioam o Quarto Nosso Senhor. Nas matinas da noute do Natal da era de 1648. [Portuguese coat of arms] Lisboa. Com todas as licenças necessarias. Por Domingos Lopes Rosa.* (P-Ln, Res. 189¹¹).

007. *Villancicos, Da Capella Real. Nas matinas da festa dos Reys do anno de 1649. [Portuguese coat of arms] Lisboa. Com todas as licenças necessarias. Por Domingos Lopes Rosa.* (P-Ln, Res. 189¹²).

008. [V]illancicos, [q]ve se cantaram na Capella, do muyto alto, y muyto poderoso Rey Dom Ioam o Quarto Nosso Senhor. Nas matinas da noite do Natal da era de 1652. [Portuguese coat of arms] Lisboa. Com todas as licenças necessarias. Por Domingos Lopes Rosa. (BR-Rn, SLR 2bis, 7, nº 13).

009. *Villancicos Da Capella Real. Nas matinas da festa dos Reys do anno de 1654. [Portuguese coat of arms] Em Lisboa. Com todas as licenças necessarias. Por Domingos Lopes Rosa.* (P-Ln, Res. 189²⁴).



010. [Portuguese coat of arms] *Villancicos qve se cantarão na Capella do muyto Alto, & muyto Poderoso Rey Dom Ioão o IV. N. S. Nas Matinas da noite do Natal da era de 1654. Lisboa. Com todas as licenças. Na Officina Craesbeeckiana. (P-VV, BDMII 769 ^[10]).*

011. [Portuguese coat of arms] *Villancicos qve se cantaram na Capella do muito Alto, & muito poderoso Rey D. Affonso VI. Nas Matinas da noute do Natal no Anno d'1658. Em Lisboa. Con todas as licenssas. Na Officina Craesbeeckiana. (P-Ln, Res. 190⁵).*

012. [Portuguese coat of arms] *Villancicos que se cantarão na Capella do muito Alto, & muito Poderoso Rey D. Affonso VI. N. S. Nas Matinas, & Festa do Natal de 1659. Lisboa. Com Licença. por Antonio Craesbeeck. An. 1659. (P-Ln, Res. 190⁸).*

013. [Portuguese coat of arms] *Villancicos que se cantarão na Capella do muito Alto, & Poderoso Rey D. Affonso VI. N. S. Nas Matinas da noute do Natal do anno de 1660. Em Lisboa. Com Licença. Por Antonio Craesbeeck. (P-Ln, Res. 190¹¹).*

014. Anno [Portuguese coat of arms] 1662. *Villancicos qve se cantarão na Capella do muito Alto, & Poderoso Rey D. Affonso VI. Nosso Senhor. Nas matinas, e festa do Natal. Lisboa. Com as licenças necessarias. Na Officina de Henrique Valente de Oliueira, Impressor delRey N. S. (P-Ln, Res. 190¹⁷).*

015. Anno [Portuguese coat of arms] 1663. *Villancicos qve se Cantaraõ Na Capella do muito Alto, & Poderoso Rey D. Affonso VI. Nosso Senhor. Nas matinas, e festa do Natal. Lisboa. Com as licenças necessarias. Na Officina de Henrique Valête de Oliueira, Impressor delRey N. S. (P-Ln, Res. 190²⁰).*

016. Anno [Portuguese coat of arms] 1664. *Villancicos qve se cantarão Na Capella do muito Alto, & muito Poderoso Rey D. Affonso VI. Nosso Senhor. Nas matinas, e festa do Natal. Lisboa. Com licenças necessarias. Na Officina de Henrique Valête de Oliueira, Impressor delRey N. S. (P-Ln, Res. 190²³).*

017. Anno [Portuguese coat of arms] 1665. *Villancicos qve se cantarão na Capella do muito Alto, & Poderoso Rey D. Affonso VI. Nosso Senhor. Nas matinas, e festa do Natal. Lisboa. Com as licenças necessarias. Na Officina de Henrique Valente de Oliueira, Impressor delRey N. S. (P-Ln, Res. 190²⁶).*

018. *Villancicos qve se cantarão na capella do muito alto, e muito poderoso Rey D. Affonso VI. Nosso Senhor. Anno [Portuguese coat of arms] 1667. Nas matinas da noite do Natal. Lisboa. Com as licenças necessarias. Na Impressão de Antonio Craesbeeck de Mello Impressor d' ElRey N. S. & de Sua Alteza. (P-Ln, Res. 190³²).*



019. *Villancicos, que se cantaram na capella do muito alto, e muito poderoso Principe Dom Pedro Nosso Senhor. Anno [Portuguese coat of arms] 1668. Nas matinas da noite do Natal. Lisboa. Na Impressão de Antonio Craesbeeck de Melo. Impressor de S. Alteza. (P-Ln, Res. 191¹).*

LIBRARY SIGLA (RISM — REPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES)

BR-Rn: Brazil, Rio de Janeiro, National Library

E-Mn: Spain, Madrid, National Library

P-Ln: Portugal, Lisboa, National Library

P-La: Portugal, Lisboa, National Palace of Ajuda's Library

P-EVp: Portugal, Évora, Public Library

P-VV: Portugal, Vila Viçosa, Ducal Palace Library

GENERAL SIGLA

Index: Primeira parte do index da livraria de musica do mvito alto, e poderoso Rey Dom Iooã o IV. Nosso Senhor. — Por ordem de sua Mag. por Paulo Craesbeck. Anno 1649 (The Music Library of the Harvard College Library, Mus 37.63.467 <<http://id.lib.harvard.edu/aleph/005870840/catalog>>)

M-N-I: Matins, Nocturn I

M-N-II: Matins, Nocturn II

M-N-III: Matins, Nocturn III

Nery S: Rui Vieira Nery's supplementary list (Nery, 1990)



REFERENCES

- Brito, M. C. d. (ed.). *Vilancicos do Século XVII do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra* (Vol. XLIII). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- Cotarelo y Morí, E. (ed.). *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII* (facs. ed.). Granada: Universidad de Granada, 2000.
- Goulão, M. J. “O negro e a negritude na arte portuguesa no século XVI”. In: *A Arte na Península Ibérica ao tempo do Tratado de Tordesilhas* (p. 451-484). Coimbra: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994.
- Labrador Herraiz, J. J. & DiFranco, Ralph A. *Villancicos de negros y otros testimonios al caso en manuscritos del Siglo de Oro*. Universidad de Sevilla, 2004.
- Lopes, R. C. *O vilancico na Capela Real portuguesa (1640-1716): o testemunho das fontes textuais*. (PhD in Musicology), Universidade de Évora, 2006.
- Lopes, R. C. “Religiosity, power and aspects of social representation in the villancicos of the Portuguese Royal Chapel”. In: T. Knighton & A. Torrente (eds.), *Devotional music in the Iberian world, 1450-1800: the villancico and related genres* (p. 199-217). Aldershot: Ashgate, 2007.
- Lopes, R. C. “O vilancico no reinado de D. João V: Entre a persistência do costume e a mudança de paradigmas litúrgico-musicais”. *Revista Portuguesa de Musicologia (new series)*, v 1 n. 1, p. 83-96, 2014. Retrieved from <http://rpm-ns.pt>
- Luis Iglesias, A. *La colección de villancicos de João IV, Rey de Portugal*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2002.
- Maria Gregori, J. “Figuras y personajes en el villancico navideño del Barroco musical hispánico”. In: G. V. y. M. A. V. B. Carmelo Caballero Fernández-Rufete (ed.), *Música y literatura en la Península Ibérica (1600-1750)* (p. 371-376). Valladolid: Junta de Castilla y León, 1997.
- Matta, J. *Vilancicos negros do século XVII* [CD]. Lisboa: Portugaler, 2007.
- Matta, J. *O Manuscrito 50 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra* (Vol. 1). Lisboa: Colibri, 2008.
- Nery, R. V. *The music manuscripts in the library of King D. João IV of Portugal (1604-1656): a study of Iberian music repertoire in the sixteenth and seventeenth centuries*. (PhD in Musicology), The University of Texas, Austin, 1990.



Santamaría, C. “Negrillas, Negros y Guineos y la representación musical de lo africano”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 2 (1), 2005. Retrieved from <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co>

Serra, E., Ruiz, I., & Cojo, E. L. d. *Catálogo de villancicos en la Biblioteca Nacional: siglos XVIII y XIX*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1992.

Sramek, J. *Celebremos el Niño: Christmas Delights from the Mexican Baroque* [CD]. St. Paul, Minnesota: Rose Records, 2014.

Stevenson, R. (ed.). *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkley e Los Angeles: University of California Press, 1974.

Stevenson, R. (ed.). *Vilancicos portugueses* (Vol. 29). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.

Swiaddon Martínez, G. *Los villancicos de negro en el siglo XVII*. (PhD in Spanish Literature), Universidad Autónoma de México, 2000.

Swiaddon Martínez, G. *Los villancicos de negro: el gozo de la fiesta barroca*. Paper presented at the Fifth Biennial Conference of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, Ohio State University, Columbus, 2001.

Tinhorão, J. R. *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa* (2 ed.). Lisboa: Caminho, 1997.

Torrente, Á. *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*. (PhD in Musicology), Cambridge University, 1997.

Torrente, Á. *Fiesta de Navidad en la Capilla Real de Felipe V. Villancicos de Francisco Corselli de 1743*. Madrid: Fundación Caja Madrid, Editorial Alpuerto, 2002.

Vodovozova, N. *A Contribution to the History of the Villancico de Negros*. (Master of Arts in Hispanic Studies), The University of British Columbia, Canadá, 1996.

RUI CABRAL LOPES possui Doutorado em Música e Musicologia pela Universidade de Évora (2007) Mestrado em Ciências Musicais (Musicologia Histórica) pela Universidade Nova de Lisboa (1996); Licenciatura em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa (1993). Desempenha funções docentes na Academia Nacional Superior de Orquestra (Lisboa) e na Universidade Lusíada de Lisboa. É membro integrado do INET-MD, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos de Música e Dança, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa (UNL-UTL-FMH-UA). Integra, igualmente, a equipe internacional responsável pelo Catálogo descritivo de pliegos de villancicos, projecto sediado na Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, e financiado pelo Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España. É autor de vários artigos sobre música portuguesa publicados em revistas, obras coletivas e dicionários da especialidade. Apresentou comunicações no âmbito de congressos de musicologia realizados em Portugal, Espanha e Grã-Bretanha.



A possível contribuição de Theodor Lachner no *Anexo Musical* de Spix e Martius e os primórdios da canção popular desde Herder e Lereno*

Dorothea Hofmann**

Rubens Russomanno Ricciardi***

Resumo

Este ensaio trata de duas questões histórico-musicológicas diretamente relacionadas. A primeira diz respeito a Herder, no final do século XVIII, inventor, na Prússia, do conceito de *Volkslied*, e sua repercussão imediata, com Lereno, no universo luso-brasileiro. Antes impensável, o conceito de *canção popular* passa a nortear o trabalho de poetas e compositores, com a edição de livros de poemas e álbuns de canções compostas em tom popular. A segunda questão trata de como este novo gênero vai influenciar diretamente a concepção do *Anexo Musical* para a *Viagem no Brasil*, de Martius e Spix. Ninguém menos que Goethe, com a mesma diretriz inaugurada por Herder, incentivou Martius a publicar as melodias indígenas e as canções populares brasileiras. Por fim, levanta-se a hipótese de que Theodor Lachner, até aqui desconhecido, tenha sido responsável pela elaboração daquelas partituras de canções brasileiras editadas em Munique, entre 1825 e 1826.

Palavras-chave

Brasil séculos XVIII e XIX – canção popular – *Volkslied* – relato de viagem – transcrição musical.

Abstract

This essay deals with two directly related historical-musicological issues. The first concerns Herder, at the end of the 18th century, author, in Prussia, of the concept of *Volkslied*, and its immediate repercussion, with Lereno, in Luso-Brazilian context. Unthinkable before Herder, the concept of *folk song* starts to guide the work of poets and composers, following the practice of editing books of poems and albums of songs composed in a popular meaning. The second question deals with how this new genre will directly influence the concept of the *Anexo Musical* for the *Viagem no Brasil*, by Martius and Spix. None other than Goethe, in the same way as Herder, encouraged Martius to publish the indigenous melodies and the Brazilian folk songs. Finally, there is the hypothesis that Theodor Lachner, until now unknown, was responsible for the elaboration of those scores of Brazilian songs published in Munich, between 1825 and 1826.

Keywords

18th and 19th century Brazil – popular song – *Volkslied* – travel report – musical transcription.

* Pesquisa realizada no Núcleo de Pesquisa em Ciências da *Performance* em Música (NAP-CIPEM) da USP-Ribeirão Preto, com o apoio do DAAD da Alemanha.

**Hochschule für Musik und Theater München [Escola Superior de Música e Teatro de Munique], Munique, Alemanha. Endereço eletrônico: hofmannmusic@t-online.de.

***Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, SP, Brasil. Endereço eletrônico: rrrr@usp.br.

Artigo recebido em 6 de março de 2017 e aprovado em 19 de maio de 2017.



A caça de canções é melhor que a caça de seres humanos por heróis condecorados.
(Ludwig van Beethoven, 1820)

O Brasil, nos tempos da América Portuguesa, foi colônia desde poucas décadas após o descobrimento, em 1500, até a transferência da Corte de Lisboa para o Rio de Janeiro, fugindo das tropas de Napoleão Bonaparte, em 1808. Entre 1808 e 1821, durante a estada de João VI, primeiro príncipe regente, depois coroado rei em 1818, o Rio de Janeiro foi capital de todo o mundo lusitano. Tal status transformou a vida intelectual e artística carioca, com repercussões em todo Brasil.

Os naturalistas bávaros Johann Baptist Ritter von Spix (Höchstadt, 1781 – Munique, 1826), zoólogo e estudioso da história econômica do Brasil, e Carl Friedrich Philipp von Martius (Erlangen, 1794 – Munique, 1868), botânico, estudioso de questões artístico-culturais, tupinólogo e violinista amador, conheceram justamente o Brasil de João VI, pois estiveram aqui entre 1817 e 1820.

A viagem filosófica de Spix e Martius ocorreu sob mecenato de Maximiliano José I, cujo reinado, em Munique, durou de 1806 até sua morte, em 1825. Primeiro rei da Baviera, Maximiliano José I foi coroado por Napoleão Bonaparte com a condição de que sua filha, Auguste Amalia Ludovika da Baviera, se casasse com Eugène de Beauharnais, filho de Josefina, a primeira esposa de Napoleão. Deste feliz casamento real nasceram sete crianças. A quarta delas, Amélie Auguste Eugénie Napoléone de Leuchtenberg, tornou-se a segunda esposa de Pedro I e imperatriz do Brasil entre 1829 e 1831. Já a primeira esposa de Pedro I havia sido Maria Leopoldina, arquiduquesa da Áustria, cuja família real Habsburg desde séculos esteve atrelada por parentesco à família real Wittelsbach da Baviera. Pouco antes de se casar com Pedro I, ainda em Munique, Amélie aprendeu português e foi preparada para a viagem ao Brasil por Martius. Segundo os *Diários 1801-1852 (Tagebücher)* de Johannes Andreas Schmeller¹ (Tirschenreuth, 1785 – Munique, 1852), amigo de Martius e destacado linguista, literato e historiador bávaro, a orientação que Amélie recebeu do botânico se deu “no idioma e na história e cultura do Brasil” (Schmeller, 1956, p. 86). Ainda no contexto das famílias reais de Portugal/Brasil (Bragança), Baviera (Wittelsbach) e Áustria

¹ Schmeller foi um importante estudioso de línguas escritas e falas regionais, bem como precursor das pesquisas modernas sobre idiomas e dialetos. Tal como Martius, atuou como membro da Academia de Ciências da Baviera. Enquanto professor, Schmeller se dedicou ainda à literatura alemã medieval, tendo descoberto e editado pela primeira vez o texto de *Carmina Burana* – posteriormente composto em música por Carl Orff.



(Habsburg), vale lembrar que o Brasil àquela altura representava um novo palco aberto a pesquisas nas diversas áreas das ciências da natureza. Nas casas reais da Baviera e da Áustria uma das características diferenciada foi o número considerável de familiares interessados em ciências, tanto homens como mulheres – entre as quais Leopoldina, curiosa por borboletas e mineralogia, e Therese da Baviera (Munique, 1850 – Lindau, 1925), pesquisadora nas áreas de etnologia, zoologia e botânica, ambas com interesse evidente pelo Brasil. A expedição de Spix e Martius faz parte não apenas de uma tradição de pesquisa daquelas casas reais, como também é um marco importante para a biologia no Brasil (em especial botânica e zoologia), incluindo-se estudos etnológicos, antropológicos, histórico-econômicos e sobre os vocabulários indígenas.

O que mais nos interessa, entre as contribuições científicas dos naturalistas bávaros, foi que pela primeira vez se estudou e editou exemplares de música popular brasileira com partituras impressas. Por *música popular brasileira* de modo algum nos referimos à distorção ideológica conhecida pela sigla MPB, mas sim à pluralidade, incomensuravelmente mais rica, de manifestações populares e folclóricas desde os tempos coloniais. Segundo o ribeirãopretano Renato Ortiz, estudioso de questões culturais, “memória nacional e identidade nacional são construções de segunda ordem que dissolvem a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico” (Ortiz, 1986, p. 138). Portanto, por meio da edição musical pioneira de Spix e Martius e demais publicações e documentos daqueles tempos, podemos quem sabe visitar a heterogeneidade de nossas culturas populares em seus primórdios, livres de qualquer distorção ideológica tardia e unívoca.

Desde o século XVI foram fundadas universidades em colônias espanholas na América, como em Santo Domingo (1538), Lima (1551), México (1553), Córdoba, Argentina (1613), Santiago Chile (1622), Bogotá (1653), Caracas (1721) e Havana (1728). No Brasil, com menor sorte, colônia na qual após a expulsão dos Jesuítas (1759) sequer houve escola, o primeiro curso superior só seria fundado após a independência, justamente o Curso de Direito no Largo São Francisco em São Paulo, em 1827 - só adquirindo a condição de universidade mais de um século depois, quando a Universidade de São Paulo (USP) foi fundada, em 1934. Diferentemente das colônias espanholas, nas quais, desde os primórdios da colonização, foram fundadas casas editoriais, inclusive com edição musical, a antiga lei que proibia a (im)prensa no Brasil foi revogada tão somente em 1808, com a chegada do Príncipe Regente. A edição de música se estabelece assim tardiamente no Brasil. Houve imensa produção coral-sinfônica brasileira no período colonial, em grande parte religiosa, bem como vários exemplares de artinhas, como se chamavam os tratados



de teoria musical na época. Mas tudo foi confeccionado em milhares de manuscritos não editados.

É possível que a primeira artinha publicada no Brasil tenha sido *Arte da muzica para uzo da mocidade brasileira por um seu patricio* (Rio de Janeiro: Silva Porto & Cia., 1823). Já as primeiras partituras musicais editadas no Brasil talvez tenham sido *Huma Saudade para sempre*, por volta de 1833, *in memoriam* à “Sua Alteza Imperial a Serenissima Senhora Princeza D. Paula Marianna” (filha de Pedro I), peça para piano composta “por hum criado da Caza Imperial”, e *Beijo a mão que me condena – Modinha*, em 1837, de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), numa edição póstuma para canto e piano (ver Herkenhoff, 1996, p. 212-213).

Neste sentido, a edição por Spix e Martius do *Anexo Musical (Musikbeilage)* aos três volumes da *Viagem no Brasil (Reise in Brasilien)*, que saíram em Munique, respectivamente em 1823, 1828 e 1831, adquire especial importância, pois pela primeira vez houve edição impressa de música composta no Brasil, mesmo que anônima, pois nenhuma obra de compositor brasileiro, em qualquer gênero ou universo musical, pelo que se sabe, havia sido editada anteriormente. Trata-se de uma pequena coleção de partituras, uma amostra da música popular brasileira do final do século XVIII e início do XIX. Numa perspectiva diversa da edição das *Modinhas Imperiais* (1930), título conferido por Mário de Andrade (1893-1945) para sua coleção de modinhas, entendemos que o *Anexo Musical* seja anterior aos tempos do Império. Alguns números talvez remontem até mesmo ao final do século XVIII, como no caso dos poemas de Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810).

Por sua repercussão na época é possível que o *Anexo Musical* de Spix e Martius tenha motivado outras publicações de mesma natureza, como *A Lyra Moderna ou Collecção de Doze Modinhas Brasileiras escolhidas e Grande Lundum para piano-forte*. Consultamos na Biblioteca Nacional do Rio Janeiro (DG-I-8) dois exemplares impressos não datados destas partituras, contendo a seguinte informação complementar ao título: “Rio de Janeiro - Em caza de Eduardo Laemmert, Mercador de livros e de muzica - Rua da Quitanda Nº 139”. Sabemos que Edward Laemmert (1806-1880), oriundo do Grão Ducado de Baden e radicado no Rio de Janeiro, fundou a livraria e editora Laemmert em 1833, chamada depois “Livraria Universal” ou “Tipografia Universal”. Desde 1838, contou com seu irmão Heinrich Laemmert (1812-1884), “Cônsul de Comércio do Grão-Ducado de Baden no Rio de Janeiro” (*Großherzoglicher Handelskonsul des Großherzogtums Baden in Rio de Janeiro*)², como sócio, tornando-se a “Casa dos Editores Eduardo e Henrique Laemmert” – considerado o

² Segundo consta em *Hof-und Staatshandbuch des Grossherzogthums Baden*. Karlsruhe: 1841, p. 92.



maior empreendimento editorial do Rio de Janeiro no século XIX. A edição sem data de Laemmert da partitura do *Grande Lundum para piano-forte*³ (BNRJ, DG-I-8, p. 27-31) foi reproduzida por Mário de Andrade em suas *Modinhas Imperiais*, com a informação de que “provavelmente esta publicação é anterior a 1848” (Andrade, 1980 [1930], p. 16). Sabemos agora que é, portanto, posterior a 1833, ano em que se inaugura a casa editorial de Edward Laemmert. A 31 de maio de 1833, no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, lê-se o anúncio da inauguração da Livraria de Laemmert, incluindo-se a publicação de “uma grande collecção de musica moderna para piano, e outros instrumentos”:

Livros à venda – Eduard Laemmert tem a honra de anunciar a o respeitavel publico, que acaba de abrir sua livraria na Rua da Quitanda nº 139, entre a rua do Ouvidor e a do Rozario; acha em sua casa hum grande sortimento de livros em diferentes idiomas, sobre commercio, economia politica, jurisprudencia, philosophia, theologia, medicina, cirurgia, pharmacia, mathematica, assim como uma grande collecção de musica moderna para piano, e outros instrumentos, papel e livros de diferentes qualidades em branco, e os numeros avulsos de periodicos publicados nesta Côrte. (*apud* Donegá, 2009, p. 8)

Também sabemos que a edição d’*A Lyra Moderna ou Collecção de Doze Modinhas Brasileiras escolhidas e D’hum grande Lundum para piano-forte* é anterior a 1842, ano da publicação já de uma possível segunda edição, talvez ampliada ou inteiramente nova, intitulada *Nova Lyra brasileira ou Collecção de Modinhas*.

Em nossa pesquisa localizamos um documento que sinaliza a influência de Martius nos irmãos Laemmert, ou pelo menos reitera a confluência metodológica entre seus processos editoriais. Em outras palavras, possivelmente *A Lyra moderna* e a *Nova Lyra brasileira* foram concebidas numa mesma perspectiva editorial enquanto desdobramentos do *Anexo Musical*. Em ambos os casos temos intelectuais germânicos que colecionaram e

³ Em 2016 o NAP-CIPEM (Núcleo de Pesquisas em Ciências da Performance em Música da FFCLRP-USP) gravou este *Grande Lundum para piano-forte* editado por Laemmert, numa versão para quarteto de cordas, viola caipira e percussão, elaborada por Rubens Russomanno Ricciardi e Gustavo Silveira Costa. O Ensemble Mentemanuque da FFCLRP-USP (USP de Ribeirão Preto) contou com a participação de Cláudio Rogério Giovanini Micheletti (primeiro violino), Karen Lena Hanai Micheletti (segundo violino), Willian Rodrigues da Silva (viola), André Luís Giovanini Micheletti (violoncelo), Gustavo Silveira Costa (viola caipira) e Walison Lenon (percussão), sob direção artística de Rubens Russomanno Ricciardi – <https://www.youtube.com/watch?v=xfS-r7N5XwY>.



publicaram exemplares cantados e instrumentais de música popular brasileira daqueles tempos, sempre sem indicação de compositor nem revisor ou arranjador no caso das modinhas e lunduns. Heinrich Laemmert chegou a visitar Martius em sua casa na Baviera. O desfecho desta aproximação se verifica na carta arquivada hoje na *Martiusiana*, o acervo de Martius na Biblioteca Estatal Bávara de Munique (*Bayerische Staatsbibliothek München*, doravante BSB). Endereçada a Martius, que residia em Munique, e datada a 7 de junho de 1842, foi redigida em *Denzlingen bei Freiburg im Breisgau* por Heinrich Laemmert, manifestando entusiasmo e reconhecimento por meio da publicação da *Nova Lyra brasileira ou Collecção de Modinhas*:

Em breve será concluída a impressão e publicação pela nossa editora da *Nova Lyra brasileira ou Collecção de Modinhas*, e eu vou ter a grata satisfação de lhe enviar um exemplar daqui ou do local da impressão [Rio de Janeiro]. Gostaria que o senhor considerasse [o recebimento deste exemplar] como pequena lembrança de minha visita à sua admirável residência [em Munique] [...] permanecendo à sua inteira disposição, Heinrich Laemmert do Rio de Janeiro.⁴

No Recife, em 1845, há anúncio de sua venda com o mesmo título referido por Heinrich Laemmert a Martius, acrescentando-se o termo “escolhidas” às modinhas:

Avisos Diversos [...] Livraria da Esquina do Collegio, obras novas Edições do Rio-de-Janeiro [...] Nova lyra brasileira, ou collecção de modinhas escolhidas, hymno da independencia, marcha funebre do duque de Bragança etc. para piano – As Rivaes, collecção de valsas escolhidas, etc.”. (*Diário de Pernambuco*, 22 ago. 1845, sexta-feira, Anno XX, Nº 185, p. 3)

Voltando ao *Anexo Musical* da *Viagem no Brasil*, Spix e Martius contemplam *Canções Populares Brasileiras e Melodias Indígenas* (*Brasilianische Volkslieder und indianische Melodien*) naquela primeira edição. Por conta da presente pesquisa, sabemos que sua publicação ocorreu entre 1825 e 1826, possivelmente pela casa editorial *Falter und Sohn*

⁴ No original de Heinrich Laemmert: “Die in unserem Verlag erscheinende *Nova Lyra brasileira ou Collecção de Modinhas* wird nächstens im Drucke beendet seyn, worauf ich das Vergnügen haben werde, Ihnen ein Exemplar entweder von hier oder von dem Druckorte zuzusenden, welches ich Sie bitte als eine kleine Erinnerung an meinen Besuch in Ihrem geschätzten Hause betrachten zu wollen [...] Ihr ganz ergebener Heinrich Laemmert aus Rio de Janeiro” – *Martiusiana*, II-A-2 Laemmert (BSB).



em Munique. Outra novidade agora levantada é a hipótese de que Theodor Lachner (Rain am Lech, 1795 – Munique, 1877), pianista, revisor musical e compositor, tenha elaborado as partituras naquele processo editorial de inegável importância histórica para a música brasileira. Mas antes de abordarmos Theodor Lachner que pode resolver a questão até aqui de seu anonimato, cabe preliminarmente um apanhado geral sobre o *Anexo Musical*, bem como sobre o contexto histórico no qual surge pela primeira vez o conceito de *canção popular*.

Destacam-se no *Anexo Musical* as *Canções populares*. Foram recolhidas oito modinhas para canto e piano: Nº 1 *Acaso são estes*, Nº 2 *Qual sera o feliz dia*, Nº 3 *Perdi o rafeiro* – todas três primeiras de São Paulo, Nº 4 *Pracer igual ao que eu sinto* – de Minas Gerais e Bahia, Nº 5 *No regaço da ventura* – de Minas Gerais, Nº 6 *Foi se Jozino e deixou me* – da Bahia, Nº 7 *Escuta formosa Marcia* – de São Paulo e a Nº 8 *Uma mulata bonita* – de Minas Gerais e Goiás. A única peça exclusivamente instrumental é a que encerra a coletânea, Nº 9 *Lundum – Dança Popular Brasileira (Landum - Brazilian[ischer] Volkstanz)*,⁵ em Lá maior, grafada na forma de um instrumento melódico solista, provavelmente violino. Martius afirmava em 1823, por ocasião da publicação do Volume I da *Viagem no Brasil*, que estaria sendo planejada a edição de um *Anexo Musical*,

contendo diversas canções, as quais são em geral cantadas pelos brasileiros com acompanhamento de guitarra e com textos improvisados, mais adiante um *Lundum*, dança popular mais típica e comum na Bahia e nas demais províncias do norte e, finalmente, diversas melodias de indígenas. (Spix & Martius, 1823, p. XIV)

Se Martius nos informa que o gênero *lundum* é preferencialmente baiano e do norte (quem sabe Nordeste) do Brasil, no *Anexo Musical* não consta a procedência do *Lundum – Dança Popular Brasileira*. Outro procedimento editorial não esclarecido se deu na opção pelo piano como instrumento acompanhante, tendo sido preterida a guitarra. Martius enaltece a musicalidade do brasileiro e seu talento nato para dançar com música – não obstante as modulações harmônicas que não surpreendem, segundo seu relato. Com evidentes preconceitos, Martius diferencia os mais ricos, com formação mais alta (*in den*

⁵ Em 2016 o NAP-CIPEM (Núcleo de Pesquisas em Ciências da Performance em Música da FFCLRP-USP) gravou este *Lundum*, tendo Gilberto Ceranto ao violino (parte original de acordo com a edição do *Anexo Musical* de Spix e Martius), e com acompanhamento improvisado de José Gustavo Julião de Camargo na viola caipira e de Rubens Russomanno Ricciardi ao cravo, todos da USP de Ribeirão Preto - <https://youtu.be/hSo6euVd5ow>.



gebildeten Gesellschaften), e os mais pobres, com formação mais baixa, aproximando estes dos negros, pela semelhança gestual:

O brasileiro tem em comum com o português um sentido refinado para modulações agradáveis, bem como para progressões [harmônicas] regulares, consolidadas por meio do acompanhamento simples do canto com a guitarra. A guitarra (*viola*) é aqui o instrumento preferido, como nos demais países do sul da Europa. Ao contrário, um fortepiano é uma mobília das mais raras, só encontrável nas residências mais ricas. As canções populares, cujo canto é acompanhado por guitarra, são procedentes em parte de Portugal, e em parte suas letras são escritas no Brasil. O brasileiro logo fica animado para dançar quando ouve o canto e o som do instrumento, expressando sua alegria nas sociedades de formação mais alta por meio de contradanças delicadas, e nas mais baixas por meio de posições e movimentos mímicos sensuais, mais parecidos com aqueles dos negros. (Spix & Martius, 1823, p. 105)

Considerando-se que apenas no Brasil a guitarra recebe o nome de violão – ou seja, uma viola grande, quem sabe assim denominado pelo caipira surpreso ao avistar pela primeira vez o novo instrumento oriundo da Espanha – devemos entender que a “*Guitarre*”, citada por Martius, refere-se de modo genérico à família dos violões da época. Entre esses instrumentos consta em especial a “*Viola*”, ou seja, a viola de arame – ou mesmo viola caipira, denominação conferida ao bacharelado pioneiro pela USP de Ribeirão Preto neste instrumento. No mais antigo dicionário musical brasileiro constava o verbete que procurava diferenciar os três principais instrumentos que recebem o mesmo nome de “*VIOLA*”, não obstante diferenças entre eles:

VIOLA, *s. f.*, temos três instrumentos com este mesmo nome; um é da classe dos instrumentos angulares, e os outros da ordem dos d’arco; ao primeiro chamam *viola d’amor*, instrumento antigo e de que hoje pouco uso se faz; tinha cordas de tripa unidas com cordas de metal; o segundo tem as cordas de arame, muito vulgar, e por isso bem conhecido; ao terceiro chamam *viola d’arco* ou *violeta*.-V. Esta. (Machado, 1855, p. 268)



A “viola d’amor”, que se tocava com arco, era um instrumento mais longo e mais largo que a atual viola de orquestra. Curiosamente, contudo, usava uma afinação com seus cinco ou sete pares de cordas, também em alguns casos com cordas simples, frequentemente em Ré maior, semelhante à afinação cebolão da viola caipira. Embora vários compositores importantes dedicassem obras à viola d’amor nos séculos XVI e XVII, o instrumento se tornou raro no Brasil. A hoje denominada viola caipira é justamente o tal “instrumento angular de cordas de arame, muito vulgar, e por isso bem conhecido”. Por fim, a “viola d’arco ou violeta” é hoje o instrumento viola na família das cordas numa orquestra, outrora também conhecida indistintamente como rabeça, tal como o violino.

A viola caipira é um instrumento com forte tradição no acompanhamento do canto no Brasil desde os tempos coloniais. Num contexto que remonta às visitas eclesiais, a historiadora Laura de Mello e Souza narra um episódio ocorrido em 1733 e descrito num livro de devassas católicas:

Fernando Lopes de Carvalho, morador na rua Direita da Vila de São João del Rei, foi incriminado não apenas por frequentar de dia e de noite a casa de uma mulata que vivia “sobre si”, mas porque se demorava na casa da amada “pondo-se ele a tocar viola e ela a cantar à porta em alta voz, não só inquietando a vizinhança mas causando escândalo”. (Souza, 1990, p. 161)

O viver “sobre si”, sobre seu próprio corpo, de modo algum impedia que a referida mulata cantasse e seu amado a acompanhasse com a viola caipira. E o tal “escândalo”, no período colonial, poderia ser definido por qualquer canto pouco católico, tal como visto pelos padres visitantes – então o braço estendido da Inquisição. Mas o brasileiro desde sempre gostou de se entreter com música. E não é de se espantar que os mesmos músicos atuassem profissionalmente na música sacra, na ópera, na música militar e ainda que cantassem e tocassem modinhas e lunduns com viola caipira. Toda esta pluralidade de harmonias jamais ocorreu num processo excludente.

De não menor interesse são as 14 melodias indígenas da *Viagem no Brasil*: Nº 1 *Bei dem Trinkfest der Coroados* (*Na festa com bebidas dos Coroados*), Nº 2 *Tänze der Puris* (*Danças dos Puri*), Nºs 3 e 4 sem título, Nº 5 *Tänze der Muras* (*Danças dos Mura*), Nº 6 sem título, Nº 7 *Tänze der Juri-Tabocas* (*Danças dos Juri-Taboca*), Nº 8 sem título, Nº 9 *Tänze der Miranhas* (*Danças dos Miranha*), Nºs 10, 11 e 12 sem título, Nº 13 *Gesang der*



rundernden Indianer in Rio Negro (*Dança dos índios remadores no Rio Negro*) e a Nº 14 *Der Fischantz der Indianer in Rio Negro* (*A dança de pesca dos índios no Rio Negro*). Esse pequeno repertório musical indígena não se configura como a primeira edição no gênero, visto que data de 1578, em La Rochelle, França, a primeira publicação de pequenos fragmentos de cantos de nações nativas no território brasileiro, pelo missionário calvinista francês Jean de Léry (Léry, 1980 [1578], p. 150, 162, 210, 214 e 215). Spix & Martius se referem a estes pioneiros exemplos musicais: “admira terem as melodias, que Léry assinalou, há mais de duzentos anos, entre os índios dos arredores do Rio de Janeiro, tanta semelhança com as que nós notamos aqui” (Spix & Martius, 1981 [1823], Volume I, p. 225-230 / Cascudo, 1971, p. 91), no caso, junto aos índios Coroado. Comparando as edições, pode-se observar certa semelhança entre o canto Nº1 *Bei dem Trinkfest der Coroados* (Spix & Martius, 1981, Volume I, p. 262), com *Hê, he ayre, heyrá, heyrayre, heyra, heyre, uêh* (Léry, 1980 [1578] – a melodia p. 214 e este texto grafado por Plínio Ayrosa p. 215). Os naturalistas bávaros conheceram agrupamentos dos Coroado, Coropó e Puri, “que pouco se diferenciavam entre si na estatura e nas feições” (Spix & Martius, 1981, Volume I, p. 230), embora os Coropó – “os mais civilizados dentre os índios de Minas Gerais” (Spix & Martius, 1981, Volume I, p. 225) – tinham tido maior contato e influência dos portugueses, enquanto os Puris “eram mais brancos” (Spix & Martius, 1981, Volume I, p. 228), ou seja, cuja cultura estaria menos contaminada justamente pela menor influência. Confrontando um mapa da época (Eschwege, 1979, Volume I, p. 34) com atuais, pode-se concluir que aquela região outrora habitada por índios, corresponde hoje ao sudeste de Minas Gerais, já próxima à divisa com o norte do Estado do Rio de Janeiro. O então “Distrito dos Coroados”, o maior entre os três, situa-se hoje entre as cidades de Visconde do Rio Branco (ao oeste) e Muriaé (ao leste), tendo como referência as nascentes do Rio Xipotó. O “Distrito dos Índios Puris” situa-se ao norte do Rio Pomba e ao sul dos afluentes do Rio Muriaé, portanto o equivalente à região de Santana de Cataguases, entre Cataguases (ao sul) e Mirai (ao norte). Por fim, o “Distrito dos Coropós” situa-se ao longo das margens do Rio Pomba, aproximadamente entre Rio Pomba (ao oeste) e Dona Euzébia (a leste). As semelhanças musicais entre o canto dos Coroado no interior de Minas Gerais, do início do século XIX, com aquele dos Tupinambá, na região da Guanabara, no meado do século XVI, não deixa de ser curiosa, pois se trata de grupos étnicos supostamente distintos. Os Tupinambá pertenciam ao tronco linguístico Tupi e os Coroado ao tronco Macro-Jê. Teria havido, entretanto, em algum momento, um contato entre eles?

No *Anexo Musical* da *Viagem no Brasil* as canções populares se encontram separadas das melodias indígenas. Afinal, estas últimas não eram populares brasileiras e sim fruto das



culturas de suas respectivas nações. Por esta razão, talvez seja por demais rígida a crítica de Mário de Andrade:

Esse álbum é bastante omissivo quanto à designação das peças em nossa língua. A todas agrupa sob o título vago de *Volkslieder*, sem mais nenhuma especificação de gênero ou de forma. (Andrade, 1980 [1930], p. 12)

Por que Mário de Andrade deixou de enfatizar os indiscutíveis méritos do ineditismo e da competência daquela publicação pioneira e histórica? O *Anexo musical* é uma edição sem erros de grafia ou equívocos de qualquer natureza quanto às partituras das *modinhas* e do *Lundum – Dança Popular Brasileira*. Por fim, podemos questionar se *Volkslieder* seja de fato um “título vago”. Mais adiante voltaremos a esta questão tendo em vista os primórdios do conceito. Entre as canções editadas em Munique, duas delas – *Acaso são estes* e *Escuta formosa Marcia* – foram reeditadas por Mário de Andrade mais de 100 anos depois, em 1930, em sua publicação *Modinhas Imperiais*. O polígrafo paulistano, antes de qualquer outro, percebeu que

a maneira de tratar o piano-forte acompanhante se afasta um pouquinho dos processos usados pelos nossos compositores imperiais de Modinhas. Não parece brasileiro. (Andrade, 1980 [1930], p. 12)

Quanto à hipótese de ter havido o trabalho de um músico profissional naquele *Anexo musical*, completa Mário de Andrade, “a impressão que se tem é que Martius levou pra Europa só a melodia das Modinhas e alguém as harmonizou lá” (Andrade, 1980 [1930], p. 12). Sabemos, portanto, que Mário de Andrade compreendeu que o *Anexo Musical* foi fruto da pesquisa de Martius e que deve ter havido “alguém” importante naquele projeto editorial e que permaneceu anônimo. Assim, havia até aqui duas hipóteses: 1) teriam os próprios naturalistas bávaros realizado a difícil tarefa da edição musical e da composição do acompanhamento ao piano ou 2) houve o provável trabalho contratado de um terceiro, um profissional que lamentavelmente permaneceu anônimo? A segunda hipótese já parecia a mais provável desde Mário de Andrade, apenas que até aqui o nome de Theodor Lachner não havia sido ainda mencionado. Conforme já dito por Mário de Andrade, as



referências musicais da *Viagem no Brasil* são todas de fato de Martius. De Spix nada se sabe sobre sua musicalidade, nem sequer sabemos se tocava algum instrumento.

A título de ilustração, vamos incluir aqui um relato inédito em português sobre Spix. Conforme consta no registro de 22 de fevereiro de 1824 dos *Diários* de Schmeller, a personalidade de Spix era diversa daquela de Martius. Segundo Schmeller, pelos momentos vivenciados ao lado de Spix, o zoólogo era “pedante”, sempre salientando “a necessidade da escravidão” (Schmeller, 1954, p. 527-8). Spix teria sido ainda responsável pela morte de duas crianças indígenas trazidas do Brasil para Munique. A 15 de maio de 1826, por ocasião do enterro de Spix, assim anotou Schmeller:

Spix foi enterrado, mas não no lugar onde de fato deveria ter sido, justamente entre o jovem Juri e a Botocuda, os quais foram trazidos por Spix das florestas brasileiras, às quais pertenciam, para o cemitério de Munique (Schmeller, 1954, p. 9-10).



Figura 1. Quadro tumular de bronze em relevo *in memoriam* às duas crianças indígenas retratadas sob o sopro de Bóreas (Deus do Vento), trazidas do Brasil por Spix e que morreram de pneumonia por conta do clima mais frio de Munique.⁶

⁶ Johann Baptist Stigmaier (1791-1844) é o autor deste quadro, datado em Munique, em 1822, e se encontra hoje no Museu da Cidade de Munique. A obra foi encomendada diretamente pela rainha Carolina da Baviera, que nos tempos do sepultamento foi colocada no túmulo das duas crianças, no Velho Cemitério do Sul de Munique – o mesmo cemitério em que se encontram hoje os túmulos de Spix e Martius.



Já sobre Martius não se pode comprovar, por conta de seus próprios ou de quaisquer outros relatos, que tenha tido conhecimentos teóricos suficientes para elaborar e escrever as partes do acompanhamento do piano. Nem há indícios que teria sido capaz ele próprio de tocar tais partes ao piano. Contudo, a parte para violino solo do *Lundum* pode ter sido anotada e mesmo elaborada por Martius, pois ele foi um violinista amador. É possível que Martius tenha ouvido o *Lundum* originalmente executado por outro instrumento, como a viola. Ainda assim a transcrição para o violino lhe seria algo familiar, tanto em sua realização como em sua execução. Aliás, talvez o *Lundum* seja a única peça de todo o *Anexo Musical* que Martius tenha ele mesmo executado.

O violino de Martius foi fabricado em 1718, em Nürnberg, pelo luthier Leonhard Maussiell (1685-1765). Na etiqueta interna de seu violino consta:

Leonhard Maussiell, luthier de alaúdes e violinos em Nürnberg. 1718
– Pelo Brasil, Martius tocou nesse violino entre 1817 e 1820 –
[violino] reformado em dezembro de 1894 por J[ulius] Altrichter,
Fábrica de Instrumentos da Corte em Frankfurt an der Oder.⁷



Figura 2. Foto do violino (com 58,7cm) que pertenceu a Martius - *Museu Nacional Germânico (Germanisches Nationalmuseum)* de Nürnberg (MI577).

⁷ Agradecemos ao latinista ribeirãoopretano Paulo Eduardo de Barros Veiga pelo apoio nesta tradução. Já no original alemão e latino consta: “Leonhard Maussiell, Lauten- und Geigenmacher in Nürnberg. 1718 – His fidibus per Brasiliam // cecinit a 1817-20 // Martius — Reparirt im Dezember 1894 von J. Altrichter, Hof-Instr.-Fabrik in Frankfurt a.O.” (Krickeberg, 1993, p. 388).



Temos relatos do próprio Martius sobre sua relação de intimidade com o violino. Além de ouvir e anotar as melodias indígenas, ele também experimentou tocar seus repertórios para os índios:

Minha execução ao violino não impressionou os índios, mas eles pelo menos gostaram de ouvir arpejos barulhentos ou estrofes rítmicas monótonas repetidas à exaustão, quando começaram finalmente a produzir sons de estalos com a língua e movimentar automaticamente as pernas e os braços. (Martius, 1867, p. 519)

Deste relato podemos nos dar conta da personalidade singular de Martius, de sua curiosidade inata, típica de um naturalista que em princípio se interessa por botânica, mas cujos experimentos e teorias transcendem as meras questões biológicas, ampliando-se para uma abrangência perceptiva mais aberta, compreendendo a *phýsis* enquanto totalidade do ser humano com a natureza.

O violino também foi um elo de ligação de Martius, recém chegado ao Brasil e ainda no Rio de Janeiro, com seus pais em Erlangen na Baviera, a quem escrevia uma de suas primeiras cartas do novo mundo, datada no Rio de Janeiro, a 12 de agosto de 1817, retratando a insegurança da viagem que tinha diante de si e ao mesmo tempo já demonstrando saudade de casa, representando-se de modo imaginário enquanto figura épica no papel de Volker – o menestrel da *Canção de Nibelungo*:

Em poucos dias estaremos a caminho de São Paulo e vamos passar noites claras no *Rancho* [estrebearia sem teto]. Meu violino vai me acompanhar durante a viagem; como Volker, o rabequista na *Canção de Nibelungo*, eu quero deixar o violino por vezes soar ao longe, consolando a mim e aos meus companheiros. O violino deve entoar canções alegres para nos encorajar e despertar lembranças da pátria em sons saudosos⁸.

⁸ *Martiusiana*, I-C-1-14, p. 317 – no conjunto de documentos da BSB agrupados sob o título *Para servir à memória da viagem no Brasil (Zur Erinnerung an die Reise in Brasilien)*.



Martius se refere ao *Nibelungenlied* – epopeia anônima alemã do início do século XIII. A cena noturna imaginada em um rancho qualquer do Vale do Paraíba, com ele mesmo tocando violino, consolando e encorajando seus companheiros de viagem, é uma tradução quase literal dos versos medievais que descrevem a trajetória do herói Volker como rabequista:

Vagando aqui e ali, toma sua rabeca às mãos,
E com maior ternura e carinho pôs-se a tangê-la.
Tal como um herói que conforta seus amigos,
Suaviza seus temores com acalantos noturnos.⁹

Em 1817 Martius se mostra um jovem intelectual de rara erudição. Se hoje a *Canção do Nibelungo* é amplamente conhecida pela versão de Richard Wagner (1813-1883), devemos lembrar que a primeira apresentação de suas quatro óperas, com o ciclo completo d'*O Anel de Nibelungo*, deu-se mais tarde, em 1876. Por certo, nos tempos de Martius, a leitura da *Canção de Nibelungo* era restrita a letrados.

Além do violino, a canção popular era outro assunto musical que interessava a Martius. A 20 de dezembro de 1824 assim relatou Schmeller em seus *Diários* sobre uma festa noturna com canções populares, como convidado de Martius no apartamento deste:

Noite festiva no apartamento de Martius [mas no caso, um encontro só de homens intelectuais], um tal Senhor Schlothauer, sob influência de [um vinho] Carcavelo oferecido por Martius, cantava pecinhas [canções populares] bávaras se acompanhado ao violão, tendo o [senhor] Ringseis cantado esplendidamente junto.¹⁰

É bem possível que Martius tenha conhecido o tal vinho Carcavello durante sua estada no Brasil entre 1817 e 1820. Poucos anos depois, em 1824, teria sido quem sabe uma tarefa inglória encontrar comida brasileira ou mesmo portuguesa em Munique. Contudo, um vinho é sempre um produto menos perecível. A garrafa de Carcavello poderia ter conferido um simbolismo especial àquela confraternização. Sobre os amigos na festa, o primeiro

⁹ No original em alemão medieval: "Dô ging er hin wiedere, die videln er genam. dô diente er sinen friunden als es dem hêldé gezam [...] süezer unde senfter videlen er began. do entswêbte er án den betten vil manegen sórgênden man" (In: Brackert (editor), 1970, p. 148).

¹⁰ "Lustiger Abendzirkel bey Martius. [...] Ein Herr Schlothauer, der unter dem Einfluß des martiusischen Carcavelo zur Guitarre bayerische Stücklein sang, wobey Ringseis prächtig einfiel" (Schmeller, 1954, p. 523).



citado foi o tal *Herrn Schlothauer*, na verdade, Joseph Schlotthauer (1789-1869), pintor e, desde 1831, professor de uma matéria que havia na época (ver Holland, 1890, p. 554-561), que hoje podemos entender como “pintura de grandes acontecimentos históricos” (em geral pinturas de grandes dimensões retratando cenas históricas da Antiguidade – já que àquela altura ainda não havia sido inventada a fotografia). Hyacinth Holland, um erudito do século XIX, assim definiu Schlotthauer:

Apreciava tudo que podia contribuir para a mais alta *Bildung*¹¹ e para a verdadeira elevação da alma e do espírito, em especial ele gostava de cantar e de música como um todo. Ele próprio possuía uma bela voz e imaginava suas fantasias tocando seu velho bandolim de ébano e marfim.¹²

Outro convidado presente na festa de Martius, Johann Nepomuk von Ringseis (1785-1880), foi médico de destaque em Munique, desde 1824 membro extraordinário da Academia de Ciências da Baviera. Durante bom tempo chegou a ser o médico favorito do Rei Ludovico I da Baviera (ver Wormer, 2003, p. 636-637).

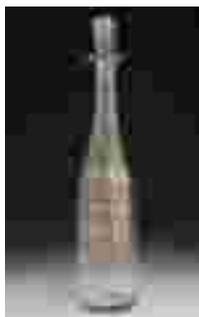


Figura 3. Garrafa do vinho português Carcavello do início do século XIX.

Essa comemoração festiva com canções populares e regada com vinho Carcavello nos é importante para remontar a cronologia dos fatos. Martius esteve no Brasil e anotou uma

¹¹ Alguns traduzem *Bildung* por *formação* ou *formação acadêmica, conhecimento geral*. Mas a acepção de *Bildung* em alemão implica necessariamente numa dimensão semântica mais ampla e instigante, algo como a *constituição crítico-intelectual de uma pessoa*. Não basta saber, obter informação. Há que se pensar criticamente, incluindo-se novas combinações inventivas a partir do conhecimento adquirido.

¹² “*Alles was zur höheren Bildung, zur wahren Erhebung der Seele und des Gemüthes beitragen konnte, war ihm willkommen, besonders liebte er die Pflege des Gesanges und der Musik, wie er denn selbst eine vorzügliche Stimme besaß und auf einer alten, aus Elfenbein und Ebenholz ungewöhnlich gebauten Mandoline seine eigenen Phantasien übte*” (Holland, 1890, p. 560).



série de informações sobre canções populares e melodias indígenas em seu *Diário* (1817-1820) – conjunto de manuscritos de sua viagem no Brasil arquivados hoje na já mencionada *Martusiana* (BSB). Poucos anos depois, de volta a Munique, festejava ao lado de seus amigos mais próximos, cantando canções populares da Baviera. Esta atmosfera da canção popular por certo viabilizava uma ponte da Baviera com o Brasil. Por fim, em 1825 ou 1826, Spix e Martius publicam as canções brasileiras e as melodias indígenas. Para Martius, oriundo da Francônia Média (*Mittelfranken*), uma canção em dialeto bávaro de Munique (e em especial da região dos Alpes) soava algo quase estrangeiro, já que cresceu na circunscrição de um dialeto francônio – lembrando que a Francônia só se tornou parte da Baviera na época de Napoleão, em 1806, ou seja, apenas 18 anos antes. Nesse *Zeitgeist* imediatamente posterior a Napoleão, com o crescimento da questão da “consciência nacional” e com a ideia de “estado-nação” suplantando a de “território”, a canção popular era um tema filosófico importante entre intelectuais. Anos mais tarde, transforma-se já em algo bem diverso, notadamente numa expressão política, por exemplo, quando Bedřich Smetana (1824-1884) se autoproclamou “fundador da música nacional tcheca”. A expressão que utilizamos aqui, espírito de uma época (*Zeitgeist*), importante na compreensão das confluências entre autores de um mesmo período, indica que dois indivíduos de uma mesma época, mas de locais distintos, são mais próximos intelectualmente entre si, que dois indivíduos de um mesmo local, mas de épocas distintas. Martius pertence à geração que reagiu à descoberta intelectual da música popular enquanto fenômeno universal, ou um universo musical à parte, não específico a uma região, mas presente no mundo todo. No caso das publicações pioneiras de música popular brasileira, primeiro por Spix e Martius, seguidos depois pelos irmãos Laemmerts, desde a década de 20 até a década de 40 do século XIX, devemos salientar que não se trata de uma perspectiva isolada, mas sim que estes empreendimentos editoriais são resultados de uma nova compreensão cosmopolita em torno das culturas populares.

Essa nova perspectiva remonta a Johann Gottfried Herder (Mohrungen, hoje Polônia, 1744 – Weimar, 1803), poeta, teólogo e influente filósofo da cultura nos primórdios do Romantismo, inventor do conceito de canção popular (*Volkslied*). No Volume I de seu livro *Sobre a nova Literatura Alemã* (1767), Herder já reconhecia a importância e clamava pela necessidade de se coletar canções nacionais “nas ruas e nos becos, e nos mercados de peixe, nas rodas de canto da gente iletrada do povo simples das aldeias e camponeses”,¹³ para que se possa ouvi-las com atenção, abrindo-se os ouvidos a estas canções por seu

¹³ “Auf Strassen und Gassen und Fischmärkten, im ungelehrten Rundgesang der Landvolkes” (Herder, 1767, p. 51).



grande valor. Portanto, as canções nacionais deveriam ser transcritas e conservadas. Tal como Martius depois vai nortear suas pesquisas no Brasil em relação às canções indígenas e populares, Herder já sinalizava as relações entre as canções populares e o caráter de um povo: “quanto mais selvagem, vigente e livre é um povo [...], mais selvagens, vivas, livres, sensuais e líricas [...] serão suas canções”.¹⁴ Herder salientou para sua proposta de um novo princípio de pesquisa, que estas canções deveriam ser preservadas

na língua original [primordial] com devida elucidação, sem xingar nem menosprezar, não torná-las mais bonitas nem mais civilizadas: tanto quanto possível documentadas de acordo com o modo de cantar e tudo mais que pertence à vida do povo.¹⁵

Portanto, não se deve fazer troça sobre as canções populares, pois o assunto não é para pilhéria, tendo em mente a pesquisa sem preconceitos. Neste sentido, podemos afirmar que Herder é o precursor da etnomusicologia, pois foi o primeiro etnomusicólogo *avant la lettre* da história. Em seu ensaio *Excerto de uma correspondência sobre Ossian e as canções de velhos povos* (1773), onde consta já o conceito de *canção popular* (*Volkslied*), Herder critica os processos de colonização que destroem tradições populares locais:

Saiba que eu mesmo tive oportunidade de vivenciar o velho canto nativo, o ritmo, a dança de tais povos subsistentes, quando nossos costumes ainda não lhes foram impostos, e ainda não pudemos lhes tirar totalmente linguagem e canções e costumes, e, assim, [por sorte], não deterioramos ainda totalmente suas tradições [...] o que tais povos ganhariam com a troca de seus cantos por minuetos e versinhos deteriorados?¹⁶

¹⁴ “Je wilder, d.i. je lebendiger, je freywirkender ein Volk ist, [...], desto wilder, d.i. desto lebendiger, freyer, sinnlicher, lyrisch handelnder müssen auch [...], seine Lieder seyn!” – *ibidem*.

¹⁵ “In der Ursprache und mit gnugsamer Erklärung, ungeschimpft und unverspottet, so wie unverschönt und unveredelt: wo möglich mit Gesangsweise und Alles, was zum Leben des Volkes gehört” (Herder, 1777, p. 421-435).

¹⁶ “Wissen Sie also, daß ich selbst Gelegenheit gehabt, lebendige Reste dieses alten, wilden Gesanges, <Rhythmus>, Tanzes, unter lebenden Völkern zu sehen, denen unsre Sitten noch nicht völlig Sprache und Lieder und Gebräuche haben nehmen können, um ihnen dafür etwas sehr Verstümmeltes oder Nichts zu geben [...] was haben solche Völker durch Umtausch ihrer Gesänge gegen eine verstümmelte Menuet, und Reimleins, die dieser Menuet gleich sind, gewonnen?” (Herder, 1773, Bd. I, p. 21).



O “minueto” e os “versinhos” devem ser compreendidos aqui de modo pejorativo. Segundo Herder, os elementos nativos e espontâneos da canção popular, fruto do ideário coletivo de um povo ou determinada comunidade, não devem ser substituídos por objetos de troca sem valor num processo arbitrário. O gênero minueto já se encontrava cansado e exaurido no final do século XVIII. Trata-se de uma crítica ao entretenimento raso e desprovido de caráter. Já os “versinhos” designam concepções clichês – quando não há processos inventivos nem verdadeiramente genuínos (populares).

Em Herder já temos, deste modo, uma perspectiva crítica que antecipa o problema recorrente desde o século XX, por conta da ação da indústria da cultura que aniquila tradições locais, substituindo-as por padrões empobrecedores. Poderíamos hoje traduzir tais clichês por *kitsch*, tal como nos padrões da indústria da cultura. Se construíssemos uma ponte para nossos tempos, nesta mesma perspectiva e quem sabe num paralelo possível, a tal *Volkslied*, tão cara a Herder, poderia ser compreendida, por exemplo, pela tradicional canção popular das antigas duplas caipiras, e, por sua vez, os “versinhos”, dignos de crítica, seriam o atual “sertanejo universitário” (gênero da indústria da cultura), que em grande parte a substituiu. Muito mais que no caso da música artística de concerto, cujos desdobramentos históricos permanecem em grande parte livres e independentes, os empreendimentos da indústria da cultura acabam prejudicando sobretudo as manifestações verdadeiramente populares. Tal como o inglês pidgin que substituiu os dialetos locais, a indústria da cultura está sempre se sobrepujando em relação à música de fato popular, como no caso de um alto-falante ruidoso que impede, em todo momento, a audição de uma canção própria da comunidade local, cantada por alguém com sua voz natural.

A obra literária mais importante de Herder no contexto daquele novo *Zeitgeist* seria ainda *Canções populares* (1778-1779). Houve ainda uma segunda edição ampliada sob o título *Vozes dos povos em canções* (1807). Se em Herder há o novo conceito, bem como antes de qualquer outro revelou a importância deste gênero literário e musical, já tivemos notavelmente uma publicação luso-brasileira contemporânea com a mesma perspectiva. Trata-se da inovadora *Viola de Lerenó: Collecção de suas Cantigas, oferecidas aos seus amigos*, por Domingos Caldas Barbosa (Rio de Janeiro, c.1738 – Lisboa, 1800) – obra literária (só letras sem música) em dois volumes (o primeiro em 1798 e, posteriormente, numa edição póstuma, o segundo em 1826). Carioca aluno do Colégio dos Jesuítas no Rio de Janeiro e posteriormente radicado em Lisboa, ficou conhecido por seu nome arcádico Lerenó Selinuntino, tendo atuado como poeta, libretista e tradutor de óperas. Com o título *Colecção de cantigas*, reiterando assim diretamente a proposta de Herder de se coletar e



coleccionar canções populares, a *Viola de Lereno* é ainda uma referência das mais primordiais para a modinha e o lundum,¹⁷ gêneros que surgem no Brasil no final do século XVIII e vão prevalecer dos mais populares ao longo do século XIX.

Uma fonte que nos indica a inexistência anterior da modinha e do lundum é o poeta e libretista Antônio José da Silva, dito “O Judeu” (Rio de Janeiro, 1704/5 – Lisboa, 1739)¹⁸ – “estrangulado e depois queimado em *auto-de-fé* da Inquisição como *judeu convicto, negativo e recidivo*” (Picchio, 1997, p. 146). Tal como Lereno, também foi autor literário carioca com fortes implicações musicais e que publicou suas obras em Lisboa. No caso anterior d’O Judeu, contudo, encontramos gêneros cantados tais como *Aria, Aria – a duo, Aria – a quatro, Minuete, Soneto, Recitado, Coro* etc. (ver [Silva], 1737). Se na primeira metade do século XVIII já houvesse modinha ou lundum, com grande probabilidade, já teria constado nos libretos d’O Judeu, um gênio inovador, também por conta de suas críticas contrárias às culturas e aos costumes de seu tempo.

O lundum se confunde com a modinha, por serem, ambos, gêneros dos primórdios do *Zeitgeist* da canção popular. Daí que Herder e o *Volklied*, na Alemanha, e Lereno e a modinha e o lundum, no Brasil e em Portugal, pertencem todos a um mesmo *Zeitgeist*. Lereno menciona em seus poemas cantados outros gêneros confluentes à modinha e ao lundum: *cantiga, moda, fado, fandango, giga, minuete* e *marcha*. Tanto a modinha (mais) como o lundum (menos) contemplam interfaces com a ópera, gênero musical dos mais importantes e influentes no período. O lundum conta com forte presença no Volume II da *Viola de Lereno*. Alguns de seus versos não deixam dúvidas quanto à sua popularidade:

Se não tens mais quem te sirva
O teu moleque sou eu,
Chegadinho do Brasil
Aqui stá que todo he teu. ([Barbosa], 1826, Nº 9, p. 19).

¹⁷ Houve várias grafias designando este gênero popular brasileiro: *lundu, landu, lundum, londum* e ainda *landum* (ver Araújo, 1963, p. 11). Aqui optamos pela grafia lundum, por ser quem sabe aquela mais difundida, e, em especial, por sua fonte talvez mais importante no período colonial, justamente Lereno Selinuntino.

¹⁸ Não se deve confundir este libretista carioca, que viveu na primeira metade do século XVIII, com seu homônimo do final do século XVIII, este último autor de modinhas tais como a *Moda original del Sigr Antonio Joze da Silva – De mim já se não lembra* (nº 20, p. 50-51, maio de 1793) e o *Duetto novo de Antonio Joze da Silva* [segundo a *Gazeta de Lisboa: por Antonio José de Sousa*] - *Convida embora, convida Alteia* (VIII, novembro de 1794), publicadas em Lisboa, em exemplares avulsos do *Jornal de Modinhas com acompanhamento de cravo pelos milhores autores dedicado A Sua Alteza Real Princeza do Brazil por P[edro] A[nselmo] Marchal [&] [Francisco Domingos] Milcent*. Sobre o *Jornal de Modinhas* ver Albuquerque, 1996.



Também se destaca uma cantiga¹⁹ dedicada à descrição do espírito do lundum. Lereno diz de uma portuguesa que de tão bem que aprendeu o lundum, assimilou o “jeitinho brasileiro”, mas não pela “pátria”, e sim por sua “natureza”. Às margens do Tejo, Lereno, saudoso do Brasil, retrata o lundum por ser de “coração brasileiro”, e que, por suas “chulices”, o torna mais atrativo que outras danças barrocas, como o “fandango” e a “giga”. Ora, vejamos que na *Viola de Lereno* há a mesma exata postura em defesa da canção popular, já citada em Herder, bem como o mesmo tom de crítica contrária aos “minuetos e versinhos”. Ainda sem sabermos se Lereno tenha ou não tomado conhecimento da obra de Herder, e é difícil supor que não, ambos consideravam estes gêneros (fandango, giga, minueto, versinhos etc.) enquanto intervenções incompatíveis à genuinidade popular, algo estranho às “chulices” próprias do povo. Mas devemos necessariamente diferenciar: uma coisa é a boa crítica contrária à substituição de uma manifestação singular por um clichê padronizado e imposto, outra bem diversa é o purismo de alguns, incapazes que são de compreender a dinâmica inventiva das manifestações populares, voltaremos a isso mais adiante. Reproduzimos aqui a íntegra deste poema de Lereno enquanto documento ilustrativo da poética popular do lundum na época, correspondente literária à teoria filosófica de Herder.

Lundum em louvor de huma Brasileira adoptiva.

CANTIGAS.

Eu vi correndo hoje o Téjo
Vinha soberbo e vaidoso;
Só por ter nas suas margens
O meigo Lundum gostoso.

Que lindas voltas que fez
Estendido pela praia
Queria beijar-lhe os pés.

¹⁹ Mesmo sem estabelecer as relações aqui propostas entre Lereno e Herder, este mesmo *Lundum em louvor de huma Brasileira adoptiva* foi citado por Gérard H. Béhague (1937-2005), etnomusicólogo francês formado no Brasil e radicado nos Estados Unidos (ver Béhague, 1966, p. 33-34).



Se o Lundum bem conhecêra
Quem o havia cá dançar;
De gosto mesmo morrera
Sem poder nunca chegar.

Ai rum rum
Vence fandangos e gigas
A chulice do Lundum

Quem me havia de dizer
Mas a cousa he verdadeira;
Que Lisboa produzio
Huma linda Brasileira.

Ai belleza.
As outras são pela pátria
Esta pela Natureza.

Tomára que visse a gente
Como nhanhá dança aqui;
Talvez que o seu coração
Tivesse mestre da li.
Ai companheiro
Não será ou sim será
O geitinho he Brasileiro

Huns olhos assim voltados
Cabeça inclinada assim,
Os passinhos assim dados
Que vem entender com mim.

Ai affecto
Lundum entendeo com eu
A gente está bem quieto.



Hum lavar em seco a roupa
Hum saltinho cahe não cahe;
O coração Brasileiro
A seus pés cahindo vai.

Ai esperanças
He nas chulices di lá
Mas he de cá nas mudanças.

Este Lundum me dá vida
Quando o vejo assim dançar;
Mas temo se continúa
Que Lundum me ha de matar.

Ai lembrança
Amor me trouxe o Lundum
Para metter-me na dança.

Nhanhá faz hum pé de banco
Com seus quindins, seus popôs,
Tinha lançado os seus laços
Aperta assim mais os nós.

Oh! doçura
As lobedas de nhanhá
Apertão minha ternura.

Logo que nhanhá sahio
Logo que nhanhá dançou,
O cravo que tinha ao peito
Envergonhado murchou.

Ai que peito
Se quizer flores bem novas
Aqui tem Amor perfeito.



Pois segue as danças di lá
Os di lá deve querer;
E se tem di lá melindres
Nunca tenha malmequer.

Ai delírio
Ella semêa saudades
De encherto no meu martyrio.
([Barbosa], 1826, Nº 9, p. 29-32).

Outro escritor brasileiro digno de ser citado é Angelo de Sequeira (São Paulo, 1707 - Rio de Janeiro, 1776), aluno do Colégio dos Jesuítas em São Paulo, mestre de capela da Matriz de São Paulo e posteriormente missionário apostólico, tendo construído igrejas em várias capitanias no Brasil e em Portugal, em especial dedicadas à Nossa Senhora da Lapa por sua devoção, como no Rio de Janeiro (desde 1811 denominada Igreja do Carmo da Lapa) e no Porto. Entre outros livros similares, é autor da *Botica preciosa, e Thesouro precioso da Lapa* (1754), contendo poesia popular devocional (o que nos países alemães se entendia por *Volksfrömmigkeit*) – um tipo difundido de arte religiosa popular católica não litúrgica dos séculos anteriores a Napoleão. Em Angelo de Sequeira temos também poesias impressas sem partitura que eram cantadas e ainda o são até hoje em algumas regiões do Brasil – verdadeiras coleções de poesias populares coletadas nas mais diversas capitanias do Brasil. Entre os cantos considerados folclóricos temos, por exemplo, a tradição oral da família Braz de Luziânia, mantendo-se ainda hoje o *Ofício de Nossa da Senhora da Conceição*, tal como consta em Angelo de Sequeira (segundo pesquisa conjunta com Roberto Nunes Corrêa, por ocasião de sua tese de doutorado pela ECA-USP, em São Paulo, em 2014):

Sede em meu favor,
Virgem soberana,
Livraime do inimigo
Com vosso valor.
Gloria seja ao Padre, ao Filho,
E ao Amor também,
Que he hum só Deos,
E pessoas tres,
Agora, e sempre,



E sem fim. Amen.

Hymno.

Deos vos salve, Mesa

Para Deos ornada,

Columna sagrada

De grande firmeza.

Casa dedicada

A Deos sempiterno,

Sempre preservada,

Virgem, do peccado.

Antes que nascida,

Fostes, Virgem Santa,

No ventre ditoso

De Anna concebida.

Sois Mãy creadora

Dos mortaes viventes:

Sois dos Santos porta,

Dos Anjos Senhora.

Sois forte esquadraõ

Contra o inimigo,

Estrella de Jacob,

Refugio ao Christaõ.

A Virgem o creou,

Deos no Espirito Santo,

E todas suas obras

Com ella as ornou.

Ouvi, Mãy de Deos,

Minha oraçãõ

Toquem em vosso peito

Os clamores meus. (Sequeira, 1754, p. 500-502).

Os motetos *Eu Vos Adoro* e *Amante Supremo* de Manuel Dias de Oliveira (? , 1734 ou 1735 – Vila de São José, 1813), entre outros, são, do mesmo modo, exemplares de música e literatura de devoção religiosa popular, em vernáculo e não litúrgica, da segunda metade do século XVIII no Brasil:



Eu vos adoro

(Miserere)

Quem vos adora e vos ama,
em vos adorando vos ama,
e em vos amando vos adora,
e em vos adorando vos ama,
e em vos amando vos adora.

Manuel Dias de Oliveira
(1784-1874)

Nesta obra está contida a tradução para o português
de uma obra de Theodor Lachner, publicada em 1817.

Tradução de Theodor Lachner para o português por Theodor Lachner, publicada em 1817.

Figura 4. *Eu vos adoro* de Manuel Dias de Oliveira (partitura).



I.
Eu vos adoro
Ó Pão Sacramentado
doce fruto do céu
maná sagrado.

II.
Dos Serafins Senhor
não cesse o canto
dizendo sempre
Santo Santo Santo.

III.
Louvado enfim sejais
Nessa memória
Alto Deus sumo bem
Penhor da Glória. (transcrição do poema *Eu vos adoro* de acordo com as partes autógrafas do Museu da Música da Arquidiocese de Mariana).

Vejamos agora o poema homônimo editado por Angelo de Sequeira:

I.
Eu vos adoro
Cada momento,
O' vivo paõ do Ceo
Gran Sacramento.

II.
Alma contrita,
Deixai tristezas,
Que a summa alteza
Buscarvos vem.
Repitase: Eu vos adoro.

III.
Por vos ter perto
Fino por certo



Vem fazerse por vós
Doce alimento.
Eu vos adoro, &c.
IV.
O' excessivo
Mysterio altivo,
O Ceo nos dê a fé,
Por suplemento.
Eu vos adoro, &c.
V.
Com reverencia
Seja louvado,
Sempre adorado
Com submissãõ.
Eu vos adoro, &c.
VI.
Ao Padre a gloria
Seja pois dada,
E á Mãy sagrada,
De quem nasceo.
Eu vos adoro, &c.
VII.
Ella permita
Darnos a dita
Da eterna promissaõ
No firmamento.
Eu vos adoro, &c.
(Sequeira, 1754, p. 596-598).

Relação semelhante ocorre com *Amante Supremo* de Manuel Dias de Oliveira:



AMANTE SUPREMO
Música para Violino Solo

Edição crítica de
Antonio Thomaz de Moraes
de acordo com o manuscrito autógrafo
de 1844 depositado no DE LAZARUS

Manuel Dias de Oliveira
Violino Solo

Figura 5. *Amante Supremo* de Manuel Dias de Oliveira (partitura).



I.
Amante supremo
Cordeiro sagrado
No lenho cravado
Por me libertar
Um bárbaro peito
Uma alma atrevida
A quem dais a vida
A morte vos dá.

II.
Eu sou tao ingrato
Aos vossos favores
Que sigo os horrores
Da culpa mortal
Pois temo a justiça
Com tanto pecado
Na chaga do lado
Senhor me ocultae.

III.
Culpado me vejo
Com tanto delito
Mas venho contrito
Meus erros chorar
Amparo piedade
a um reu delinquente
Jesus inocente
Senhor imortal. (transcrição do poema
Amante Supremo de acordo com as cópias de
partes da Lira Sãojoanense de São João d'El
Rey).

E o *Acto de contrição* em Angelo de Sequeira:



I.
Amovos, meu Deos,
Sobre todas as cousas,
Meu Deos da minha alma
Por serdes quem sois.

II.
Oh quem sempre amara,
Sem deixar de amar
A quem me deo vida
Para o ir gozar.

III.
Nessas fontes plenas,
Que eu vejo correr,
Me estais convidando
A nellas viver.

IV.
A ella pois chego
Com confiança
Matando a sede
Que só a alma alcança.

V.
Amante divino,
Quem ha de dizer
Que por me dar vida
Quizestes morrer!

VI.
Quero vos amar,
E por vós padecer,
Naõ quero mais gloria,
Só por vós morrer.
(Sequeira, 1754, p. 598-599).

Na poesia e na música popular brasileira da segunda metade do século XVIII há diferenças evidentes quanto a função, entre os conteúdos sacro e profano. Se temos no paulistano Angelo de Sequeira, e, do mesmo modo, nos motetos do mineiro Manuel Dias



de Oliveira, entre outros autores coloniais, um caráter doutrinário dos poemas, já no carioca Lereno, o ambiente se torna de desprendimento. Se em Angelo de Siqueira temos o processo próximo a uma coleta de cantos devocionais em vernáculo pelas diversas capitanias do Brasil, com posterior publicação, já em Lereno, este processo se torna ainda mais radical em sua liberdade, com obra literária própria, composta em tom popular independente da religião, vulgar em suas chulices e desprovida de formalismos. Contudo, estas antigas manifestações artísticas populares talvez mereçam, como um todo, estudos mais aprofundados – algo diferenciado do legado deixado pelas teorias literárias prevalecentes no século XX, ensimesmadas em torno dos manifestos modernistas e, quem sabe, desprovidas de um devido distanciamento crítico. O fato é que ainda sabemos pouco sobre as artes populares do nosso período colonial.

De volta aos países alemães, o entusiasmo de Herder pela canção popular influenciou imediatamente músicos e intelectuais. Por um lado, temos compositores que procuraram escrever canções em tom popular (tal como Lereno). Não que escrevessem canções populares, o que de fato seria um paradoxo, mas sim compuseram novas canções no modo e na maneira de canções populares. É o caso da coleção de canções e cantos *Cantos em tom popular (Gesänge im Volkston)* em três partes, obra de Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800), cuja canção *O luar surge resplandecente (Der Mond ist aufgegangen)* é até hoje conhecida enquanto canção popular na Alemanha – publicada originalmente em Berlim, por Heinrich August Rottmann, em 1790, na terceira parte da coleção.

No Brasil temos casos análogos, mesmo no século XX, de melodias de cancionistas conhecidos, mas cuja recepção transcende de imediato a autoria e se tornam consagradamente populares, como *Luar do Sertão* ou *Asa Branca*, entre outros clássicos.

Voltando ao início do século XIX, também os arranjos de canções em língua inglesa, escritos por Franz Joseph Haydn (1732-1809) e Ludwig van Beethoven (1770-1827), encomendadas pelo editor George Thomson (1757-1851), de Edimburgo (Escócia), são testemunhas de uma nova postura artística diante da beleza e força de melodias populares. Haydn conheceu Thomson no Reino Unido, tendo o compositor recebido encomendas daquele editor escocês e engajado também seu aluno Beethoven em semelhantes empreendimentos editoriais. Desde o começo Beethoven assumiu o trabalho com seriedade, solicitando a Thomson que lhe enviasse na correspondência seguinte não apenas a melodia, mas também a letra da canção, visando uma possível melhor compreensão de sua emoção (*phátos*), como consta de sua carta àquele editor, datada em Viena, a 23 novembro de 1809: “mais uma vez eu lhe peço também que me envie as letras



das canções, que são necessárias, para que possa conferir a verdadeira expressão”.²⁰ Digno de nota também é o fato que Beethoven, em outra ocasião, agora por sua própria iniciativa, tenha enviado duas canções populares ao editor Nikolaus Simrock (1751-1832), de Bonn, elucidando em carta datada em Viena, a 18 de março de 1820, sua consideração pelo gênero com uma inusitada comparação entre canções populares, pelas quais tinha a mais alta estima, e o tipo de política opressora e violenta então vigente, a qual abominava. As canções populares, portanto, para Beethoven, representavam o que havia de mais digno e de caráter no ser humano. Lembremo-nos que Beethoven era não apenas republicano, mas também pacifista:

Estou te enviando em anexo duas canções populares austríacas, para que você faça com elas o que bem entender, eu mesmo escrevi o acompanhamento – penso que a caça [pesquisa] de canções é melhor que a caça [matança] de seres humanos por heróis condecorados.²¹

Outro compositor a ser citado por suas composições em tom popular é Carl Friedrich Zelter (1758-1832) – amigo de Schulz e depois professor de Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847). Encontramos a mesma preocupação com a *canção popular* também em outros escritores e intelectuais, como é o caso de Johann Wolfgang von Goethe (Frankfurt am Main, 1749 – Weimar, 1832), autor de um prefácio elogioso no primeiro livro de poesias coletadas (sem partituras) denominado *A trompa maravilhosa do menino – velhas canções alemãs (Des Knaben Wunderhorn – Alte Deutsche Lieder)*.²²

Lembremo-nos que a *Viola de Lereno*, enquanto gênero literário, também era do mesmo modo um livro de poesias sem partitura. Ou seja, não obstante os títulos *Cantigas em Lereno*, ou *Velhas canções Alemãs* no caso d'*A trompa maravilhosa do menino*, ambos aludindo à ideia de um gênero musical, temos justamente dois exemplares de obras literárias igualmente independentes da música – bem como são independentes uma

²⁰ No original de Beethoven: “une autre fois je vous prie aussi de m’envoyer les paroles des chansons, comme il est bien nesessaire, pour donner la vrai expression” – manuscrito do Arquivo Digital da Casa Beethoven em Bonn (disponível em http://www.beethoven-haus-bonn.de/henle/letters-e/b0409.phtml?_gf=n).

²¹ No original de Beethoven: “so füge ich hier 2 österreichische Volkslieder [...] bey, womit sie schalten u. Walten können nach Belieben, die Begleitung ist von mir – ich denke eine Volkslieder Jagd ist beßer als eine Menschen-Jagd der so gepriesenen Helden” – manuscrito (Coleção H. C. Bodmer, HCB Br 227) do Arquivo Digital da Casa Beethoven em Bonn (disponível em http://www.beethoven-haus-bonn.de/henle/letters-e/b1372.phtml?_gf=n).

²² Os organizadores desta famosa coleção foram Achim von Arnim (1781-1831) e Clemens Brentano (1778-1842), publicada em Frankfurt e Heidelberg, com seus três volumes editados entre 1806 e 1808.



coleção da outra. Note-se que aquela prática editorial inovadora, de canção popular impressa com letra sem partitura, vai ser reiterada e seguida pelas gerações seguintes, como é o caso, entre outras, da coleção de *Cantos populares do Brasil*, publicada em 1883, por Sylvio Romero (1851-1914).

Mas aquele *Zeitgeist* do final do século XVIII, de descoberta da canção popular, algo válido para todos os povos e dialetos, transcendendo uma cultura específica, bem como o valor literário singular de Lereno, parece ter passado despercebido até aqui. Segundo Antonio Candido, “a *Viola de Lereno* não é um livro de poesias, é uma coleção de modinhas a que falta a música para podermos avaliar devidamente” (*apud* Moraes, 1969, p. 49). Ou dito em outras palavras, “Domingos Caldas Barbosa é antes um modinheiro cujas letras têm pouca força sem a partitura” (Candido, 2000, p. 93). Este tipo de depreciação – aliás, Lereno é bem mais que um mero “modinheiro” – talvez seja decorrente das teses de um Brasil andando sempre 50 anos atrás dos outros povos, defasado em relação aos seus pares europeus ou de qualquer outro lugar, como se só o trabalho da geração futurista tivesse sido de fato “ciclópico”, tal como gostava de se autoproclamar Oswald de Andrade (1890-1954), acertando ele próprio antes de qualquer outro “o relógio império da literatura nacional” (tal como consta em seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de 1924). Contudo, já é tempo de se questionar criticamente a validade destas irreverências modernistas. A generalização apressada em torno de um Brasil (...) sempre já desclassificado e subdesenvolvido é facilmente refutada, por exemplo, quando comparamos a coleção brasileira d’A *Viola de Lereno* (1798), publicada oito anos antes da famosa coleção *A Trompa maravilhosa do menino* (1806), na Alemanha.

A mesma veemência com a qual Lereno preconizava a “chulice” (hoje diríamos “meiguice”, “dengo”), o “jeitinho brasileiro” na espontaneidade popular de suas *cantigas* (e isso mais de um século antes que Oswald de Andrade), temos também em Herder, defendendo o caráter “selvagem, vivo, livre, sensual e lírico” no contexto das *Volkslieder*. O que aparentemente seriam duas culturas distintas (latina e germânica) é na verdade uma única e mesma compreensão crítico-filosófica em torno da descoberta da música e da literatura populares – no sentido de uma nova perspectiva antes impensável que valoriza as manifestações artísticas do povo nestas duas artes. Talvez para além da avaliação do bibliógrafo araraquarense Rubens Borba Alves de Moraes (1899-1986), justificando a consistência da *Viola de Lereno* com o argumento de que “as modinhas do cantarino Caldas Barbosa pertencem à história da música e ali ocupam um lugar proeminente” (Moraes, 1969, p. 50), temos que compreender também seu lugar proeminente entre os primeiros intelectuais, filósofos da cultura, no final do século XVIII, ao lado de Herder, entre outros,



a valorizar e colecionar canções populares, bem como por sua inserção enquanto gênero literário e musical.

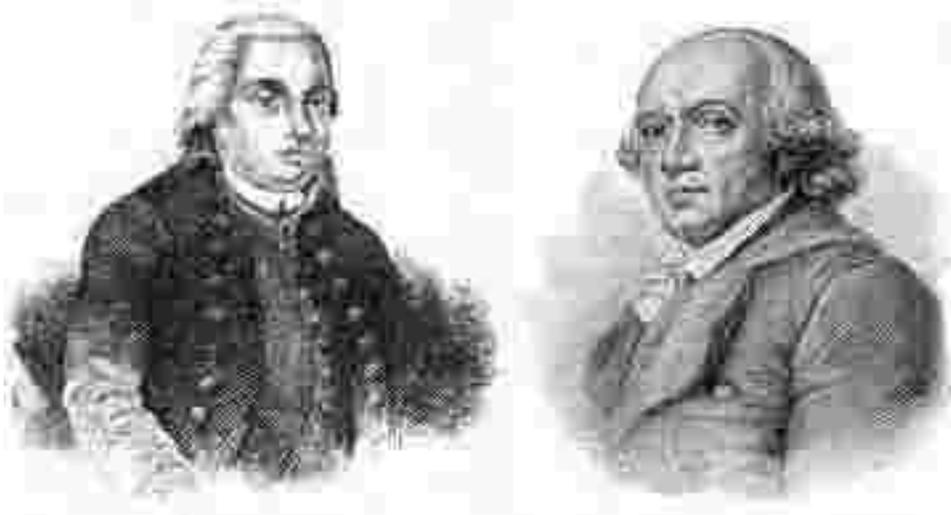


Figura 6. Leroen e Herder, pioneiros na publicação de canções populares, fundadores do gênero literário.

Por conta da diferença e singularidade em sua proposta inovadora, não apenas Antônio Candido não compreendeu mesmo que tardiamente as dimensões literárias de Leroen, como também ainda em seu tempo o *arcade carioca* já recebia “críticas e sátiras de Nicolau Tolentino, Fillinto Elísio, Bocage, Ribeiro dos Santos e outros” (Moraes, 1969, p. 50).

Voltemos a Goethe e Zelter. No final do século XVIII e início do século XIX, já consagrado e bastante famoso, Goethe foi diretamente influenciado por Zelter. A parceria de Zelter e Goethe pode ser comprovada não apenas pela vasta correspondência desde 1796, bem como pelas inúmeras canções com letra de Goethe e música de Zelter. A concepção musical de Goethe remonta diretamente a Zelter, daí inclusive a conhecida rejeição de Goethe por Schubert. Ao contrário de Zelter, cuja música recitava a poesia, sendo o contexto melódico-harmônico (incluindo-se o acompanhamento ao piano) algo bem simples, Schubert transforma o texto de Goethe para sua música, interpretando-o, dramatizando-o ao extremo, algo que Goethe repudiava.

Desde o final do século XVIII a canção popular se tornou uma categoria musical importante, ao mesmo tempo em que se reconhecia o dialeto como categoria da língua, não mais por ser uma versão precária da língua, mas sim agora se tornando algo próprio,



autônomo, com validade digna de constar em forma escrita. Surgem também simultaneamente os primeiros dicionários de dialeto do Sul da Alemanha, como é o caso do *Dicionário idiomático bávaro e alto-palatinado (Baierisches und oberpfälzisches Idiotikon)*, de Andreas Dominikus Zaupser, publicado em Munique, pela editora Lentner, em 1789.

Em especial, exercendo forte influência e com grande repercussão desde então, Schmeller publicou seu *Dicionário Bávaro (Bayerisches Wörterbuch)* em quatro volumes (1827-1837). Schmeller, conforme já mencionado, foi amigo próximo de Martius. Em 1830, ambos possuíram o mesmo endereço, na *Carlsstraße* nº 245, dividindo o mesmo teto (como consta nos *Diários* de Schmeller, 1954, p. 116). Tal como Schmeller, Martius também se interessava por linguagens populares. Inúmeros levantamentos de vocabulários indígenas em suas respectivas nações, oriundas das mais diversas regiões do Brasil, ao lado de anotações tanto naturalistas como literárias e musicais, constam em seu *Diário* (1817-1820) da viagem no Brasil. Por conta da proximidade e influência pessoal e intelectual, não resta dúvida que Schmeller tenha sido referência para Martius em seu *Glossaria Linguarum Brasiliensium – Glossarios de diversas lingoas e dialectos, que fallao os indios no Imperio do Brasil – Wörtersammlung brasilianischer Sprachen*, publicado em Erlangen, em 1863. Sabemos que também Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) foi consultado por Martius para a redação de alguns verbetes, por meio da correspondência manuscrita entre ambos, depositada hoje na BSB. Gonçalves Dias havia publicado poucos anos antes seu próprio *Dicionario da Lingua Tupy* (Dias, 1858), o que não deixa dúvida quanto àquele *Zeitgeist* que valorizava línguas e dialetos regionais. Na *Advertencia aos philanthropos brasileiros que lerem este livro*, damos conta de todo cuidado etnográfico e antropológico de Martius, o qual havia contado com o apoio de Spix na coleta de dados:

a collecção de glossarios aqui offercidos, em grande parte consiste de palavras, que eu e o meu defunto companheiro de viagem, o Doutor Spix, notámos por escripto da bocca dos Indios; outros tenho extrahido de diversos livros e manuscriptos para facilitar a comparação das linguagens entre si. A mira principal, que tinhamos em vista durante a nossa viagem era ethnografica, julgando, que pela confrontação de materiaes multiplicados se poderia formar um juizo sobre a affinidade de certas tribus; pois entre os muitos problemas, que a população primitiva da America offerece à Anthropologia e Ethnographia, um dos mais pesados é a



innumeravel multidão de idiomas e dialectos, e a reducção delles à certas linguagens principais e quase fundamentaes (Martius, 1863, p. XII).

Ao lado da valorização dos dialetos, cada vez mais também eram publicadas coleções de canções populares, e, após os primeiros livros só com a impressão da poesia, começam a surgir também edições com texto e partitura musical, ou seja, com a notação de melodias. Como exemplo temos *Canções populares austríacas com seus modos de cantar (Österreichische Volkslieder mit ihren Singeweisen)* de Julius Max Schottky (1797-1849) e Franz Tschischka (1786-1855), publicadas em Pest, 1819 – e nesse caso, as melodias musicais estão impressas com seus poemas grafados experimentalmente de acordo com os fonemas dialetais austríacos.

Neste mesmo contexto é interessante observar que tenha ocorrido justamente na Baviera – reino também com forte interesse por dialetos, canções e costumes populares – a edição de canções populares brasileiras com o *Anexo Musical* de Spix e Martius, constando já melodias com acompanhamento de piano. Martius estava ciente do interesse por parte de seus conterrâneos em torno das canções populares e indígenas do Brasil.

Outras publicações de melodias populares com o acompanhamento instrumental impresso foram elaboradas pelos já citados Haydn e Beethoven, além de Ignaz Pleyel (1757–1831) e Sigismund von Neukomm (1778-1858), entre outros. Esta tradição de edição de canções populares, passados cem anos, prossegue ainda com força no século XX, como nos casos de Manuel de Falla (1876–1946), Béla Bartók (1881–1945), Villa-Lobos (1887-1959) e Hanns Eisler (1898-1962), entre tantos outros.

Como afirmamos anteriormente, em Goethe há um interesse sempre crescente pelas canções populares não enquanto invenção musical, mas, seguindo Herder, na valorização das coleções. Destas relações de amizade e de produção intelectual em torno das coleções de canções populares devemos incluir, além de Zelter, o próprio Martius. Para que tenhamos uma ideia do círculo de amizade entre o literato, o compositor e o botânico, em carta datada em Weimar, a 29 de setembro de 1827, Goethe assim escreveu a Zelter se referindo a Martius:



Pois então renove minhas lembranças de modo o mais amigável junto ao Senhor von Martius, botânico e brasileiro, nele você vai encontrar o homem mais formidável e magnífico.²³

Goethe relatou o fato de Martius, em 1825, estar trabalhando intensivamente na publicação dos dois próximos volumes da *Viagem no Brasil* (incluindo-se os anexos, com atlas, mapas, reproduções iconográficas e ainda o próprio *Anexo Musical*). O inventor do Romantismo enaltece os méritos de Martius por engajar tantos artistas de diversas áreas na missão. Em carta ao grande arquiduque Carl August (*Großherzog Carl August*), datada em Weimar, a 3 de janeiro de 1825, assim define Goethe o trabalho naquele momento de Martius, bem como a relação fecunda do botânico com a arte: “Cavaleiro von Martius, ele próprio colocou a mão nos tesouros de viagem pelo Brasil e tem sob si diversos artistas, atuando em diversas áreas”²⁴.

Nas anotações dos *Diários* de Goethe consta a 13 de setembro de 1824 uma visita de Martius em Weimar. Como era seu costume, Goethe selecionava criteriosamente seus interlocutores, escolhendo quem receber em sua casa, para que com eles pudesse aprender algo de produtivo em meio à sua incessante curiosidade. Com 75 anos de idade, ciente de que não mais teria condições de viajar para longas distâncias, Goethe aguardava com entusiasmo a visita do jovem Martius, então com 30 anos. Na véspera do encontro com Martius, a 12 de setembro de 1824, Goethe já se preparava para receber o jovem cientista, examinando aquilo que possuía em mãos, como, por exemplo, seus estudos sobre palmeiras: “lendo o ensaio de Martius sobre palmeiras”²⁵. No dia seguinte, Goethe, após reler ainda uma vez o ensaio de Martius sobre palmeiras, resume como foi o encontro em sua casa em Weimar:

Relendo o ensaio sobre palmeiras. O senhor Martius [já está aí]. Logo de início foi aprazível ouvir o relato de Martius sobre localidades do Brasil, palmeiras e outros gêneros [botânicos]. [Logo em seguida] Martius foi [visitar o Palácio de] Belvedere. Eu me preparei [de novo] para uma conversa. Ele almoçou conosco, acompanhado de sua jovem esposa e da Senhorita von Stengel, tia da esposa de Martius.

²³ “Sodann erneure auf die freundlichste Weise mein Andenken bey Herrn von Martius, dem Botaniker und Brasilianer; du wirst an ihm den herrlichsten trefflichsten Mann finden” (Goethe, 1827, p. 220).

²⁴ “Ritter von Martius, der bey der brasilianischen Reiseschätze selbst Hand anlegt und verschiedene Künstler, in verschiedenen Fächern gewandt, unter sich hat” (Goethe, 1823-1824, p. 67).

²⁵ Goethe, 1823-1824, p. 267.



Eu pendurei um mapa do Brasil na parede. Martius me apontou detalhes do mapa. Depois Martius me esclareceu detalhadamente página por página de suas publicações sobre palmeiras, publicações estas que eu já possuía. Além disso, como eu possuía também várias páginas ilustradas [supostamente anexos da *Viagem no Brasil*], Martius me explicou detalhadamente até a centésima entre as páginas soltas sobre a mesa. Logo a seguir Martius relatou em geral sobre as condições de vida no Brasil [...]. Foi uma pena que às 8 horas ele tivesse que ir embora.²⁶

Sobre a sequência no cardápio deste almoço podemos mencionar um detalhe poético relevante. Entre outras comidas havia alcachofras. Por certo Goethe conheceu este prato na Itália, então raro e caro em Weimar, interessante, porém, num contexto botânico-gastronômico. É provável por conta da iniciativa do próprio Goethe a alcachofra tenha sido introduzida em Weimar, que a partir de então foi cultivada em estufas naquela localidade. Até então a alcachofra era um prato desconhecido pela nobre e jovem esposa de Martius, a baronesa Franziska von Stengel (1806-1882). Goethe, numa inspiração galante, dedicou um poema à jovem Franziska (esposa de Martius desde 1823):

Minha menina, você não conhece o procedimento;
Pois alcachofras não são de todas as coisas
As piores, que sob dedos delicados
Atenuam sua intratabilidade natural.
Apenas segure o ferrão com traquejo vigoroso,
Este é o propósito de toda ciência.²⁷

Goethe, ao lado de Martius, colocando-se como homem de ciência, ainda assim prioriza o talento feminino transcendente de toda ciência. Interessante como o conteúdo deste poema espontâneo e mesmo caseiro, composto em 1825, em meio à visita de Martius, inicialmente contextualizado em botânica e comida, torna-se metafísico em seu desfecho final. Com a mesma admiração que enaltece a vitalidade da mulher, Goethe vai compor também sua obra imediatamente seguinte, justamente o *Coro Místico*, ponto

²⁶ Goethe, 1823-1824, p. 267-8.

²⁷ No original de Goethe: “*Mein Kind, Sie wissens nicht zu machen; / Doch Artischocken sind von allen Sachen / Die schlimmsten nicht, die unter zarten Fingern / Ihr widerspenstig Naturell verringern.- / Nimm nur den Stachel mit geschickter Kraft, / das ist der Sinn von aller Wissenschaft*” – In: Martius (1932, p. 20).



culminante e conclusivo da segunda parte de sua célebre tragédia *Fausto* (composta entre 1825 e 1831). Também aqui o “propósito de toda ciência” se revela no “eterno feminino”. O que parece de início uma mera ironia se torna a mais interiorizada das essências:

Tudo provisório é apenas uma parábola;
O deficiente, aqui se torna verdade;
O indescritível, aqui está feito;
O eterno feminino nos eleva.²⁸

Goethe, considerando-se também botânico, concentrou-se no estudo da *Bryophyllum calycinum*, planta que cultivou em Weimar. Em carta a um certo conde Sternberg, em Weimar, datada a 4 e 11 de janeiro de 1823, Goethe assim escrevia:

Estou cuidando e prosseguindo com a reprodução da [planta] *Bryophyllum calycinum*, e, em especial também neste inverno, tive a oportunidade de admirar sua força de auto-reprodução e próprio reestabelecimento.²⁹

Ainda em 1830 temos notícia do interesse de Goethe por esta planta, tendo dedicado a Marianne von Willemer (1784-1860), cantora e poetisa por quem Goethe nutria especial admiração, um poema intitulado *Com uma folha de Bryophyllum calycinum (Mit einem Blatt Bryophyllum calycinum)*.³⁰

Além do contato pessoal, entre 1824 e 1825 houve uma significativa correspondência entre Martius e Goethe (ver Martius (editor), 1932). Para que possamos compreender as razões da amizade entre Goethe e Martius, devemos antes nos ater ao fato que o próprio Goethe se reconhecia como naturalista. Goethe, bem mais velho, fazendo-se de anfitrião que conhece botânica e recebe em sua casa um jovem de talento, reconhecido botânico profissional, poderia por certo assimilar com ele fecundas novidades em ciências da natureza. Contudo, para a surpresa de Goethe, Martius não era apenas um botânico, mas leitor dos assuntos mais variados, estudioso de línguas e pesquisador canções populares.

²⁸ No original de *Fausto* de Goethe: *Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis; / Das Unzulängliche, / Hier wird's Ereignis; / Das Unbeschreibliche, / Hier ist's getan; / Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan.*

²⁹ No original de Goethe: “*Noch vermelde ich, daß ich das Bryophyllum calycinum pflegend und fortpflanzend immerfort beobachte und Gelegenheit hatte, besonders auch diesen Winter seine Kraft, sich wiederherzustellen und fortzupflanzen, zu bewundern*” (apud Mommsen, 2006, p. 536).

³⁰ Uma pesquisa sobre a relação de Goethe com a planta *Bryophyllum calycinum* temos em Steiger, 1986.



Assim, cada vez mais o foco da amizade passou das ciências da natureza para outras áreas do conhecimento, com certeza abrangendo questões das letras e demais artístico-culturais. Martius foi um naturalista diferenciado por conta de sua *Bildung* (ver nota de rodapé nº 11). Chamou a atenção de Goethe por isso. Martius tratou de questões das artes populares no Brasil, tanto na música como nas danças, mantendo o mesmo rigor detalhista e descritivo de suas pesquisas enquanto naturalista. A novidade em Martius, portanto, dava-se também em seu método de documentação científica em torno de fenômenos artístico-culturais, algo ainda incomum naqueles tempos. Martius também se contextualiza intelectualmente na mesma concepção proposta inicialmente por Herder no estudo da canção popular de modo diferenciado, preconizando suas virtudes, e que, como vimos, esta concepção foi imediatamente adotada por Goethe e Zelter – ambos próximos a Martius. A aproximação entre Martius e Goethe também ocorreu porque estavam de acordo na compreensão das canções populares primitivas independentes de restrições geográficas. Ambos não diferenciavam, quanto ao caráter ou essência da canção, a região de origem. Quer sejam canções dos Alpes, da Sérvia ou das Ilhas Faroé, todas remontavam a um único e mesmo contexto. Para um europeu urbanizado dos grandes centros, todas estas regiões representavam o mesmo tipo de selvageria, assim garantindo um mesmo sentido pré-civilizatório de originalidade. Estes europeus distantes dos grandes centros se assemelhavam aos povos da América do Sul ou da Austrália. Àquela altura (final do século XVIII e início do século XIX) não havia discussão em torno daquilo que posteriormente se cristalizou como “identidade cultural”. No ideário intelectual de Martius e Goethe podemos pressentir quem sabe a busca pelo paraíso ao estudarem as canções dos “bons selvagens”. Lembremo-nos, por exemplo, das primeiras gerações de europeus que estiveram no novo mundo (desde o final do século XV): mesmo constatando que nem sempre os “selvagens” foram assim tão “bons”, sempre ocorreu um mesmo intuito de “vestígio de paraíso”, o que se depara de modo ainda mais derradeiro nas manifestações poético-musicais dos nativos, como em suas canções em suas danças. E esta busca pela fonte mais original no caso da canção nativa se assemelha, portanto, à busca por uma *Bryophyllum calcinum*, a assim concebida forma de planta originária.

A concepção de uma canção popular, ou seja, uma canção que o povo canta, foi, como vimos, iniciativa e idealização intelectual desde Herder, e, no Brasil e em Portugal, desde as cantigas de Lereño. Vale ressaltar que Goethe e Martius em seus diálogos sobre as canções populares brasileiras não definiram estes achados como um processo isolado, nem entraram em detalhes sobre o modo como os diversos títulos foram colecionados durante a viagem pelo Brasil. O repertório de canções populares brasileiras foi compreendido então



no mesmo contexto das demais coleções de canções populares da Europa - sem nenhuma implicação com o “exótico” ou o “extraeuropeu” – expressões que se tornariam posteriormente preconceitos por parte dos europeus, mas ainda não o são nos tempos de Martius e Goethe. Canções de todos os povos não são diferenciadas, portanto, por conta de seus conteúdos – com a ressalva de que, entre os talentos intelectuais de Goethe, a música estava longe de poder ser incluída. Em carta a Martius, datada em Weimar, a 25 de dezembro de 1824, Goethe avalia, de modo análogo, as canções do Tirol (região dos Alpes que engloba hoje parte do oeste da Áustria e do norte da Itália): “as estrofes tirolesas são lindinhas, elas designam de modo fragmentário um *Quodlibet*, que no final termina de modo totalmente característico” (Martius, 1932, p. 60). Em outra carta a Martius, datada em Weimar, a 29 de janeiro de 1825, Goethe efetua a aproximação entre canções brasileiras indígenas, tirolesas alpinas e australianas, comparando-as de um modo quase ingênuo. O consagrado Goethe não se permitiria expressar nada trivial, não diz apenas que gostou, mas define sempre um sofisticado sentido estético-artístico:

Milagrosamente há uma gradação entre os tiroleses, alegres e matutos, e os brasileiros cingidos de natureza, rudes e sombrios, como já se tornou também conhecido entre nós algo do mesmo modo balbuciente da Austrália. (Martius, 1932, p. 76)

Voltemos ao *Anexo Musical*. Em carta datada a 13 de janeiro de 1825, Martius escreve a Goethe sobre a possibilidade de reservar um espaço editorial também para a questão musical de sua *Viagem no Brasil*. E com esta informação de Martius a Goethe, sabemos que o *Anexo Musical* era um processo editorial ainda não consolidado, ou seja, a publicação do *Anexo Musical* é posterior a janeiro de 1825:

Também me deparei com algumas pequenas cançõezinhas de origem indígena em Tupi ou na Língua Geral. Mesmo antes de incluí-los na descrição da viagem, eu já me atrevo de compartilhá-las com Vossa Excelência. (Martius, 1932, p. 62)

Portanto, Martius cogitava incluir as tais “pequenas cançõezinhas” na sequência de seus livros em três volumes *Viagem no Brasil*, e, àquela altura, só o primeiro volume (1823) havia sido publicado. Observa-se que ele não cita ainda as modinhas e nem o *Lundum*, mas tão somente as canções indígenas. E em carta redigida em Weimar, a 29 de janeiro de 1825,



Goethe demonstrou interesse imediato pela iniciativa de Martius em torno das canções brasileiras: “as canções nacionais, as quais o senhor compartilhou comigo, vão multiplicar minha coleção de modo muito característico” (Martius, 1932, p. 76). Àquela altura Goethe empregava a expressão canções nacionais (*Nationallieder*) sem qualquer vínculo político-patriótico nem nacionalista, mas sim enquanto sinônimo de “canções populares” (*Volkslieder*).

Como já afirmamos, Martius recolheu e selecionou as oito modinhas, um *Lundum* e 14 cantos indígenas pelo Brasil, de anotações musicais e literárias em seu *Diário* manuscrito. No caso das modinhas e do *Lundum*, porque não constam hoje em seu *Diário* na BSB, Martius talvez tenha só guardado as melodias de memória e anotado a letra. Ou ainda suas fontes primárias se perderam. Este material coletado no Brasil, após o regresso de Martius a Munique, foi entregue ao que tudo indica ao músico Theodor Lachner, provável responsável pela edição musical, cujo nome até aqui permanecia ignorado, como já afirmamos antes. Martius assimilou a música brasileira com exemplos por região. Estão indicadas as capitânicas (que logo depois se tornariam províncias) das quais as canções populares se originam, como também os diversos cantos indígenas por nação, mantendo-se neste caso inclusive a fidelidade à escala pentatônica na escrita - que fazem estes documentos ainda mais preciosos quanto ao processo musicológico.

Em relação aos cantos indígenas, hoje sabemos que os manuscritos de Martius anotados em seu *Diário* no Brasil diferem sobremaneira da edição impressa em Munique (1825 ou 1826), provavelmente por conta da revisão posterior, quando se adaptou forçosamente os sistemas harmônicos indígenas ao sistema tonal, com a inclusão de acordes perfeitos, certamente incompatíveis, bem como com a transformação das métricas originais, livres e irregulares, em compassos rígidos sem dinamismo rítmico. As discrepâncias nas *Melodias Indígenas*, justamente entre as anotações musicais autógrafas de Martius em seu *Diário* brasileiro e a posterior edição impressa do *Anexo Musical* em Munique, já foram levantadas anteriormente (ver Hofmann, 1997, p. 116-118). A edição crítica completa das *Melodias Indígenas* fica, contudo, para uma próxima etapa da pesquisa.

Mas se estão preservadas todas as anotações manuscritas de Martius para os cantos indígenas, infelizmente não foram localizadas as anotações correspondentes das modinhas e do *Lundum – Dança Popular Brasileira*. Não se encontram na BSB e ainda não foram localizadas. As únicas fontes deste repertório popular brasileiro continuam sendo as partituras impressas do *Anexo Musical* da *Viagem no Brasil*.



Resta-nos a indagação sobre as razões da escolha exclusiva dos repertórios populares pelos naturalistas bávaros, os quais não entraram no mérito da amplitude maior da produção musical do Brasil naquela época como um todo.

Nos raros momentos em que se falava da atividade artística num teatro brasileiro, a ironia prevalecia. Spix e Martius descrevem um episódio ocorrido em 1818, num teatro de São Paulo – provavelmente a antiga Casa da Ópera (junto à Igreja do Pátio do Colégio), construída entre 1793 e 1795, no governo de Bernardo José de Lorena, e demolida em 1870:

Também não faltavam festividades dramáticas àquela altura em São Paulo. Nós assistimos, num teatro construído em estilo moderno, a apresentação em língua portuguesa da opereta francesa *le Déserteur*.³¹ A execução lembrava os tempos nos quais Téspis [talvez o mais antigo ator da Grécia] conduzia os carros teatrais pelas ruas de Atenas. Os atores, em geral gente preta ou de cor, pertenciam à categoria daqueles aos quais [o jurista romano Eneo Domitius] Ulpianus ainda confere uma *levis notæ maculam* [uma desonra de ligeira nota]. O ator principal, um barbeiro, comoveu profundamente seus concidadãos [mas não os dois viajantes da Baviera]. Também não nos estranhou o fato de que a música acompanhante, do mesmo modo ainda caótica, estivesse à procura de seus elementos primitivos, já que além da apreciada guitarra para o acompanhamento do canto, nenhum outro instrumento foi suficientemente ensaiado (Spix & Martius, 1823, p. 225).

Teatros brasileiros foram motivo de pilhéria para os jovens Spix & Martius, recém-chegados da Baviera com forte formação erudita, mas ainda com pouca experiência de mundo. A tal *levis notæ maculam* talvez seja uma expressão dos viajantes bávaros para desmerecer de uma só vez a dupla condição dos atores/cantores paulistanos: “de cor” e “gente do palco”, supostamente tendo sido a primeira vez que viram negros atuando, com uma reação imediata talvez ao comparar o nível artístico da Casa de Ópera de São Paulo

³¹ Talvez seja a ópera-bufa *Il Desertore Francese*, com música do português Antônio Leal Moreira. Há notícia da estreia desta obra “no Carnaval de 1800, no Teatro Carignano, de Turim, e repetida no ano seguinte no Scala, de Milão” (Borba & Graça, 1963, p. 107). Outra possibilidade seria *Le Déserteur* de Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817), de fato uma “opereta francesa”.



com o Teatro da Corte de Munique. E quanto à música sacra? Sua omissão seria um tipo de postura, tendo-se como prioridade a observação daquilo que não havia na Baviera enquanto relato de viagem? Talvez sim, pois ao contrário da novidade em torno das canções populares e dos cantos indígenas, a música nas igrejas do Brasil, que foi ignorada, mas quem sabe ouvida por Spix & Martius nas diversas capitâneas do então Reino Unido do Brasil, de fato, pouco se diferenciava daquela que eles poderiam supor dos cultos religiosos nas pequenas vilas da Baviera, seja música católica ou mesmo protestante, mesmo que em menor número, com tantos outros compositores por lá para o mesmo gênero musical sacro (em latim ou vernáculo) e certamente de valor artístico similar. Ou ainda pelo fato de Martius, aquele entre os dois naturalistas com maior envolvimento musical, ser protestante? Será que por conta de uma diferença religiosa ele permaneceu distante da música católica brasileira e não se interessou em abordar este contexto? Não sabemos. Mas é fato que entre os relatos mais imperfeitos da *Viagem no Brasil* esteja aquele referente à música sacra e ópera. Davide Perez (1711-1778), Marcos Portugal (1762-1830), Pedro I e Neukomm são citados rapidamente, ignorando-se demais músicos e compositores nascidos no Brasil. Sobre o “Cavaleiro Neukomm”, Martius avalia que “a formação musical dos habitantes nem de longe estava madura para as Missas do aluno predileto de J. Haydn, escritas totalmente no estilo dos mais famosos compositores alemães”. Já a Real Câmara e Capela de João VI, segundo Martius, “até agora incapaz de demonstrar algo íntegro em matéria de ópera italiana, seja por parte dos cantores ou da orquestra”, foi reduzida em sua descrição a uma “orquestra particular de música instrumental e vocal, estabelecida pelo príncipe herdeiro com a participação de mestiços e negros nativos, o que diz muito do sentido musical dos brasileiros” (Spix & Martius, 1823, p. 105-106).

Com a mesma leitura superficial, Martius informa também não ter encontrado no Brasil qualquer vocação natural para o misticismo. Na condição de um cientista já posterior ao Iluminismo e também por ter sido um protestante rígido, Martius relatou a Goethe, em carta datada em Munique, a 18 de maio de 1825, talvez só aquilo que ele próprio queria ter encontrado em terras tropicais. E, por assim dizer, não encontrou, evidentemente, o que não queria ter encontrado. Ao narrar sobre os imaginários populares do Brasil, Martius exclui todo possível misticismo ou relações religiosas com espíritos e fantasmas. Ou seja, Martius observou os brasileiros de seu tempo de certo modo parcial e fragmentado:

Eu me dei conta que também no Brasil – porque do mesmo modo lá não existem vestígios de medo de fantasmas, espiritismos, nem



mesmo tendência para se acreditar no sobrenatural – não encontrei influências das baladas ou dos romances de cavalaria. (Martius, 1932, p. 86)

Martius descreve ainda o que ele entendeu da mentalidade obscena brasileira, incapaz de projetos de envergadura mais elevada. Por “canções eróticas” entendia o espírito das canções populares brasileiras, recorrendo não raramente à sensualidade em suas temáticas:

A poesia lá [no Brasil] possui apenas o caráter lírico-sentimental ou sensual e é destituída completamente de motivos idealistas mais elevados, por isso no Brasil só prevalecem canções eróticas e histórias obscenas. Estas são recorrentes e pertencem ao povo como um todo, pelas quais a massa brasileira se expressa com maior ou menor elegância, acompanhando com menores ou maiores gestos e modulações cheias de significado, sempre sendo o tema principal nas conversas entre homens, o que vale tanto para o puxador de burros como para o mais granfino funcionário público. Por outro lado, o sexo feminino deve se submeter às mentalidades deles na formação social de um sistema de sensualidade amorosa. (Martius, 1932, p. 86)

Em Martius devemos observar ainda dois processos distintos de documentação de lunduns. De uma maneira, como no *Anexo Musical*, temos a parte instrumental solista anotada em música do *Lundum – Dança Popular Brasileira*, mas sem qualquer (con)texto. De modo diverso, tal como na *Viola de Lereno*, temos tão somente a reprodução de letras de lunduns, mas sem a música. Tais letras inéditas de canções populares foram anotadas por Martius em seu *Diário* em Juazeiro (na divisa da Bahia com Pernambuco), entretanto, jamais publicadas nem impressas. Em seu *Diário* constam ainda relatos de outros gêneros musicais populares, como a *Bahiana*: “a *Bahiana* é do mesmo modo uma dança parecida com o *lundum*, mas de outro ritmo e de movimentos mais suaves: *O minha Bahiana, Bahiana, Pernambucana!*”. Assim anota Martius diretamente em português em seu *Diário*:

Mulatta tu és Bahiana,
marra a saia no embigo,



minha Mulatta bonita,
risca as Bahianas comigo.

Mulatta tu és Bahiana,
Bota teu ombro de fora,
saia curta! Maxo adiante,
perna fina não signora.³²

No *Diário* manuscrito de Martius ainda encontramos outras referências musicais jamais publicadas. Há a letra de um *Lundum* (Martius grafa sempre *Landum*): *Intendes que tu m'intendes; entendes q. V.M. m'engana, endentes que V.M. já tendes outro amor ao quem mais amas!* Logo em seguida Martius reproduz a letra que vai dar origem sem tirar nem por à modinha *Uma mulata bonita*.

O botânico prossegue ainda com a definição de outro gênero popular brasileiro, a *donda*, “um tipo de lundum batido com o pé e com um ritmo bem simples e diferente”. Daí anota também em português, em sua visita de campo em Juazeiro, a letra desta *Donda*:

*Adonde vem?
“De Minas”
Que traz p^a vender?
“Trago ouro trago prata”;
V.M. tudo quer eu também.
Dos montes vi te eu alegre!
Vire ti p^a mim,
que Deos me leve p^a minha terra,
terra ahonde eu nasci.
Pois um erro não é erro,
pois que hum bom atirador erra sua perdiz no
ar.
Pasmem Senhoras pasmem!
Tornem a pasmar.
Tenhao sentido na Donda,
p^a não errar³³*

³² *Martusiana*, I-C-1-6 (BSB).

³³ *Martusiana*, I-C-1-6 (BSB).



Sobre outro gênero musical popular brasileiro similar, a fofa, “sensual e desenvolta”, e ainda anterior, por volta de 1752, talvez precursora do lundum, temos uma rara notícia no livro *Relação da Fofa que veyo agora da Bahia, e o Fandango de Sevilha, Aplaudido pelo melhor som, que ha para divertir melancolias e o Cuco do Amor Vindo do Brasil por Falar, para quem o quizer comer. Tudo deccifrado, na Academia dos Extromozos, por C. M. M. B. Catalumna: En la Imprenta de Francisco Guevaiz* (ver Herkenhoff, 1996, p. 213).

Portanto, seja fofa, seja donda, restou-nos pouco deste passado popular brasileiro. Já o lundum, gênero sobre o qual sabemos mais, aproxima-se também do batuque em seus exemplares instrumentais e de dança – algo que não ocorre com a modinha.

Segundo Martius, o batuque (consta *batucca* em seu *Diário*) é uma dança de “origem puramente africana”. Para o protestante e conservador Martius, “o batuque é próprio da plebe mais baixa e até mesmo é proibido pela religião”.

Como as autoridades portuguesas proibiam o ajuntamento de escravos para bailar e tanger desde o século XVI, tais leis e seus desdobramentos se tornam testemunhos muitas vezes únicos para a história deste gênero cultural. O rigor destas proibições, contudo, deve ser questionado. Afinal, uma lei que precisa ser reeditada a todo instante ao longo de séculos, só pode indicar sua não observância. Ou seja, uma lei à qual não se obedecia ou cuja aplicação se mostrou ineficaz. No caso do batuque, talvez suas reiteradas proibições fossem antes uma forma das autoridades locais, os representantes da Metrópole na Colônia, demonstrarem tão somente que estavam tentando cumprir uma ordem superior que, contudo, era de fato inviável de ser cumprida. Como se diria hoje em dia na expressão popular, a reiterada lei proibindo os batuques jamais “pegou” no Brasil. Exemplo desse tipo de ordem temos a 20 de junho de 1743, do “Exercitor G^{en} e Capitam G^{al} da Cap^{tia} do Rio de Jane^{ro}, e Minas Gerais”, Antônio Gomes Freire de Andrade (1685-1763), dito Conde de Bobadela, proibindo a reunião de negros da cidade do Rio de Janeiro “em batuques no campo”, alegando que “porq^{to} sendo precizo evitar as desordens que frequentem^{te} sucedem de haver ajuntam^{to} de negros pelos parq^s e mais pr^{ças} adonde [...] a fazer danças a que chamaõ vulgarm^{te} batuques” (Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, *Reg^o do S^{nr} Gn^{al} pelo qual prohibe aos negros desta cid^e a que não se ajuntem em batuques no Campo* cód.60 vol.XXIV/00447 f.50) – documento arrolado pela primeira vez em nossa tese de doutorado pela ECA-USP, defendida em 2000. Esse talvez seja um dos documentos mais antigos a citar textualmente a palavra “batuque”. De acordo com o Conde de Bobadela, como acabamos de observar, os negros chamavam as suas danças vulgarmente de batuques. E os negros praticavam os batuques em parques e praças da cidade do Rio de



Janeiro. Ao que tudo indica, os batuques ocorriam de fato livremente àquela altura, sem qualquer intervenção das autoridades.

Martius procura descrever semelhanças e diferenças entre o lundum e o batuque: “o lundum é como o batuque, mas com maior refinamento, dançado até mesmo nas boas sociedades”. Martius anota ainda que “o lundum é dançado de modo semelhante tal como o batuque, apenas que não com uma expressão assim tão grosseira. O lundum se dança em par, com um senhor e uma dama, que ora se afastam, ora se reaproximam”.³⁴

Contudo, de modo diverso da narrativa de Martius, temos notícias de que não apenas o lundum, mas também o batuque desde sempre adentrava “nas boas sociedades”. Tomás Antônio Gonzaga, cerca de 50 anos antes, na década de 80 do século XVIII, na *Sexta* de suas *Cartas Chilenas*, cita o lundum ao lado do batuque: “a ligeira mulata, em trajes de homem, dança o quente lundu e o vil batuque”. Na *Décima Primeira* destas mesmas *Cartas*, o poeta árcade descreve estes gêneros populares conjuntamente executados por violas e dançados por negras e mulatas no palácio de ninguém menos que Luiz da Cunha Menezes, governador de Minas Gerais entre 1783 e 1788:

Fingindo³⁵ a moça que levanta a saia e voando na ponta dos dedinhos, prega no machacaz,³⁶ de quem mais gosta, a lasciva embigada, abrindo os braços. Então o machacaz, mexendo a bunda, pondo uma mão na testa, outra na ilharga³⁷, ou dando alguns estalos com os dedos, seguindo das violas o compasso, lhe diz – ‘eu pago, eu pago’ – e, de repente, sobre a torpe michela³⁸ atira o salto. Ó dança venturosa! Tu entravas nas humildes choupanas, onde as negras, aonde as vis mulatas, apertando por baixo do bandulho³⁹ a larga cinta, te honravam cos marotos e brejeiros, batendo sobre o chão o pé descalço. Agora já consegues ter entrada nas casas mais honestas e palácios! Ah! Tu, famoso chefe, dá exemplo. Tu já, tu já batucas, escondido debaixo dos teus tetos [...]!

³⁴ *Martusiana*, I-C-1-6 (BSB).

³⁵ O verbo “fingir” aqui tem a conotação do século XVIII. Hoje diríamos “interpretar um gesto”, “atuar”, “dançar”, “praticar” ou “executar uma apresentação”.

³⁶ Segundo o *Aurélio*: “homem corpulento, desajeitado, pesadão”. Ou ainda: “indivíduo espertalhão, astucioso, finório” (Hollanda, 1986, p. 1059).

³⁷ “Cada uma das partes laterais e inferiores do baixo-ventre” (Hollanda, 1986, p. 916).

³⁸ “Meretriz” (Hollanda, 1986, p. 1130).

³⁹ “Barriga, pança, intestinos” (Hollanda, 1986, p. 229).



Não obstante aquilo que hoje definiríamos por preconceitos sociais e mesmo racistas de Gonzaga, seu poema se torna uma crônica importante para a compreensão dos gêneros populares no Brasil-Colônia, atrelando ainda o lundum à execução da viola que hoje chamamos caipira. Se a intenção de Gonzaga era denegrir a figura de Cunha Menezes, seu poema hoje pode ser lido de modo diverso. O governador se torna um protagonista nas origens do lundum e do batuque. Já para além de um mero *Fanfarrão Minésio*, havia em Cunha Menezes a figura de um político hábil e empreendedor que se entregava sem formalismos à cultura local. Em Gonzaga,

os chistes [...] violentos são desfechados contra os mulatos, símbolo da ascensão social no Brasil-Colônia, o que Critilo [Gonzaga] não compreendia, nem aceitava: *Se te queres moldar aos teus talentos, / Em tosca frase do país somente / Escreve trovas, que os mulatos cantem* (Pereira, 1996, p. 781).

Em Cunha Menezes, por sua vez, temos quem sabe um apreciador sincero e mecenas pioneiro de batuques e lunduns, merecendo já lembrança mais digna em nossa história, em especial em nossa história musical. Há tanto um tradicionalismo beato e autoritário em Gonzaga, caracterizado pela “adesão ao aulicismo, numa legalidade conservadora e antiprogressista” (Pereira, 1996, p. 786), como, por sua vez, há um espírito despojado e empreendedor em Cunha Menezes, ao ponto de se aproximar do povo mais simples de Minas - como na cena descrita acima com a *performance* de lunduns e batuques.

As restrições endereçadas por Gonzaga/Critilo, com seu aristocratismo de magistrado, aos pequenos artesãos, aos mulatos e as mais humildes camadas da população, opõem-se ao plebeísmo, demagógico ou não, de Menezes/Fanfarrão que, nobre de nascimento e futuro Conde de Lumiares, revela-se mais democrata (Pereira, 1996, p. 781-782).

Ainda sobre o batuque, o lundum e a modinha, uma cronologia poderia ser assim estabelecida: O batuque é anterior, inicialmente o ajuntamento de negros escravos ou forros que dançam e tocam desde o século XVI, em Portugal. Já no Brasil chamado folguedo e, desde pelo menos meados do século XVIII, torna-se batuque, sempre no mesmo contexto de música com dança de negros das mais diversas nações africanas. Já a modinha



e o lundum surgem tão somente na segunda metade do século XVIII – ver ao final a tabela comparativa dos três principais gêneros musicais populares no Brasil dos tempos coloniais (e um estudo mais detalhado sobre assunto temos em Ricciardi, 2015).

As *Modinhas do Brasil*,⁴⁰ manuscrito da Biblioteca da Ajuda, em Lisboa, é outra coleção de música popular brasileira colonial, composta por 30 duetos, cuja denominação “modinha” constitui uma generalização. As duas vozes do canto, cuja exigência virtuosística pressupõe intérpretes de boa formação, são acompanhadas por guitarra (e similares, como a viola caipira) e/ou baixo contínuo. Com seu refinamento técnico, o que faz deste repertório notadamente elaborado – tanto na composição como para sua execução – não deixa de ser instigante a hipótese de que provenha desses tipos de duetos coloniais a prática da antiga música caipira. Talvez o único aspecto comum a todos os duetos seja a frase curta e truncada, de acordo com as pequenas dimensões dos versos. Mas os versos certamente não são todos do mesmo autor. Alguns lembram bem o gosto popular sensual brasileiro, seja no lamento, seja no gracejo. Outros, menos inspirados, recorrem a um rebuscamento mais formalista que de conteúdo. Quanto às músicas, talvez de um primeiro autor, são todas lunduns de importância histórica, e já contêm as primeiras síncopas e ostinatos característicos. Trata-se dos duetos Nº1-8, 11-12, 15-23 e 25. Em especial, o Nº16 - *A saudade que no peito*, é sem dúvida uma das surpresas: o emprego nas linhas melódicas de intervalos típicos do folclore nordestino, quer seja a 4ª aumentada, no movimentado refrão do baixo, ou a 7ª menor sobre a fundamental, dos solistas (o assim chamado modo mixolídio). São características brasileiras na música popular desde o século XVIII – algo que refuta mais uma vez, portanto, os modernistas desde Oswald de Andrade, autoproclamados inventores da tal “identidade brasileira”. Outros duetos se aproximam de árias operísticas: Nº9-10 e 14 – talvez de um segundo autor, e Nº28-30 – talvez ainda de um terceiro autor. Há ainda aqueles, talvez de um quarto autor, como os Nº13 e 24, cuja composição tenha talvez alcançado menor êxito. Por fim, talvez de um quinto autor, são dois duetos em lânguidos 6/8, Nº26-27, os quais foram compostos sem qualquer pretensão dramática ou variedade rítmica, em singelas sequências de terças paralelas. Segundo Edílson de Lima (2001), os textos de duas delas, Nº6 *Eu nasci sem coroação* e Nº26 *Homens errados e loucos*, são de Lereno. Quanto às composições musicais, contudo, não parecem ser do mesmo autor. Todas as outras, texto e música, permanecem anônimas.

⁴⁰ Béhague foi o primeiro a publicar um ensaio sobre as *Modinhas do Brasil* (Béhague, 1968). Em 1998, o musicólogo Edilson de Lima defendeu no IA-UNESP, sob orientação de Régis Duprat, dissertação de mestrado sobre a importante coleção do último quartel do século XVIII e depois, em 2001, junto a EdUSP, realizou sua primeira edição crítica, bem como a reprodução em fac-símile dos manuscritos, passados mais de dois séculos.



O musicólogo cearense José Mozart de Araújo (1904-1988) não chegou a analisar estes preciosos manuscritos da Biblioteca da Ajuda, em Lisboa. Mas ainda assim seu livro *A Modinha e o Lundu no século XVIII* (1963) é uma leitura essencial para aqueles que estudam a música brasileira. Segundo Mozart de Araújo, a modinha é brasileira de nascimento, derivada da moda portuguesa, tendo sido nomeada como diminutivo daquela e introduzida em Portugal justamente por Lereño (ver Araújo, 1963 p. 25-44). Sobre a modinha enquanto gênero, Mário de Andrade observa que “os documentos musicais e textos mais antigos se referindo a ela, já designam peças de salão, e todos concordam em dar à Modinha uma origem erudita, ou pelo menos da semi-cultura burguesa” (Andrade, 1980 [1930], p. 6). Mozart de Araújo, por sua vez, assume hipótese ainda mais culturalista,⁴¹ apoiada também por José Ramos Tinhorão:

O exíguo material brasileiro que ilustra alguns livros de viagem ou que aparece no *Jornal de Modinhas* editado em Lisboa entre 1792 e 1795, é, por assim dizer, um material de segunda mão, algo deformado pelos acompanhamentos “clássicos” dos mestres contrapontistas de então, ou já transfigurado pelo artificialismo das versões eruditas que este material sofreu, ao ser transcrito para o pentagrama. Começaria aliás, por essa época, a se pronunciar um outro fator de deformação: a italianização da modinha (Araújo, 1963, p. 47-48; também *apud* Tinhorão, 1978, p. 14).

⁴¹ Culturalistas são os adeptos do culturalismo. Trata-se de um tipo problemático de relativismo cultural. O relativismo, enquanto processo epistemológico, é incontornável nos estudos culturais (na sociologia, na antropologia etc.). Porque cada cultura apresenta um conjunto específico de regras e normas sociais restrita a seu tempo histórico e finito, com sua respectiva moral datada, e, portanto, condenada à obsolescência. Com estas perspectivas devemos estudar as questões culturais. Daí devemos diferenciar, em sua boa relatividade, os hábitos cotidianos entre as culturas. Mas este bom relativismo se torna nihilista, ou mau relativismo, quando tudo se generaliza em essência cultural, reduzindo-se até mesmo as artes e a filosofia a meros bens culturais. Em sua rigidez, o culturalismo superdimensiona a cultura a uma condição naturalizada e, não raramente, pseudobiológica. O culturalismo também se confunde com o assim chamado racismo sem raça, racismo cultural ou neo-racismo, quando o conceito de cultura (corretamente refinado) substitui o conceito de raça (já talvez um tabu indesejável). No âmbito da arte, um dos equívocos do culturalismo é a cristalização da *poiesis* (ποίησις), justamente a condição do artista inventivo. Ao contrário das manifestações meramente culturais, a grande arte e a grande filosofia jamais se tornam obsoletas. Porque o mundo da obra de linguagem nada tem a ver com datações. Os culturalistas ainda, não raramente, denegam as dinâmicas transformadoras próprias do ser humano – como se as confluências ou fusões de horizontes nos mais diversos modos de viver, pensar e inventar, fossem sempre prejudiciais. O problema do culturalismo, portanto, é a compreensão redutiva do ser humano, concebido como se fosse um peixe no aquário, com sua liberdade restrita ao sempre igual, destituído de curiosidade ou espírito crítico. Por fim, para quem deseja se aprofundar neste tema, uma crítica importante ao relativismo cultural temos em Japiassu (2001).



A citada coleção *Jornal de Modinhas* (publicada em Lisboa entre 1792 e 1795) contempla aparentemente só compositores portugueses. O próprio Mozart de Araújo já se aprofundou sobre o assunto (ver Araújo, 1963, p. 69-128). Agora, quanto à influência italiana e tantas outras europeias ou oriundas de onde quer que sejam, parece que os culturalistas estão sempre vislumbrando o demônio a corromper a pureza nativa. Ou a questão da erudição atrelada à burguesia, como se Karl Marx (Trier, 1818 – Londres, 1883) tivesse sido incapaz de entender a autonomia e a importância crítico-inventiva da arte e mesmo da arte popular. Soma-se a isso tudo ainda um transporte forçado de realidades ao longo da história da música brasileira. Este tipo de crítica, como considerar a modinha por demais influenciada pela ópera italiana, parece mesmo ser o “A” de um Rondó que já deveria ter tido há muito uma *coda senza da capo*. Trata-se de uma patologia recorrente da qual há muito já deveríamos ter tido uma cura. Este tipo de depreciação, tão cara aos culturalistas, pois entendem que toda arte diferenciada (ou tudo que não seja cultura massificada) está sempre atrelada à burguesia europeia, branca, erudita, clássica, elitista, esnobe e aristocrática - parece priorizar um tipo de endocruzamento (consanguíneo) cultural, preterindo qualquer possibilidade de fusão de horizontes ou multifariedade artístico-cultural. Esta convicção recorrente, trazida à tona por espíritos truculentos, torna-se um problema quando em nome de uma cultura pura ou arbitrariamente popular (porque a definição de povo se torna arbitrária) se atua contra a liberdade e contra a invenção humana. O absurdo é que para os culturalistas o puramente genuíno ou original só é possível quando o povo nada sabe ou nada conhece, portanto, um modo de desmerecer o próprio povo. A busca dos culturalistas pela pureza só pode mesmo conduzir à esterilidade. Há que se valorizar a singularidade da canção, mas sem preconceitos puristas.

Por conta dos estudos de Erich Stockmann (1926-2003), sabemos que o próprio Marx, seguindo os passos de Herder, também admirava coleções de canções populares. Marx chegou a presentear sua jovem noiva Jenny von Westphalen (1814-1881) com uma coleção de letras de canções populares então publicadas, copiada por ele em manuscrito. Eu sua dedicatória amorosa podemos observar o mesmo tipo de consideração em relação às canções populares, que tal como nos exemplos citados de Goethe e Martius. Trata-se do interesse por canções distantes da urbanidade dos maiores centros, conferindo-se originalidade às linguagens dos tempos primordiais:

Canções de todos os dialetos alemães, espanhóis, gregos, letões, lapões, estonianos, albaneses etc. coletadas de diversas coleções etc. para a minha doce Jeninha de meu coração. K. H. Marx. Berlin



1839. *Jamais te esqueci, Pensei em ti todo tempo, Tu moras em meu coração, coração, coração, Como a Rosa junto à sua haste.*⁴²

Marx salienta aqui não apenas a importância das singularidades regionais das canções populares em seus dialetos, mas considera também a pluralidade das procedências geográficas sem rejeição às possíveis fusões de horizontes entre elas. Se lemos Marx diretamente, torna-se claro que aquilo que se procura chamar no Brasil de “marxismo cultural” nada tem a ver com o filósofo de fato. O tal “marxismo cultural” se torna, assim, mais uma construção de segunda ordem, dissolvendo a heterogeneidade do pensamento crítico original na univocidade do discurso ideológico tardio. Desde Herder até Marx, o *Zeitgeist* inovador na valorização da canção popular (nacional) contempla a pluralidade de povos e países sem estabelecer hierarquias, numa perspectiva cosmopolita que valoriza a diversidade de singularidades. Trata-se de uma fecunda fusão de horizontes entre o regional e o universal. Mas há que se diferenciar esta valorização nacional daquilo que depois se tornou o nacionalismo. Mário de Andrade, num momento seu de maior maturidade, diferencia nacional de nacionalismo: “Não sou nacionalista, sou simplesmente nacional [...]. Nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade, precária como inteligência” (Andrade, 1977 [1943/1945], p. 60). Aliás, analisando o nacionalismo numa perspectiva histórica, há que se concluir que o nacionalismo pequeno-burguês do século XIX culminou na Primeira Guerra Mundial. Já o nacionalismo nazifascista da primeira metade do século XX culminou na Segunda Guerra Mundial. E se pensarmos o século XX, todo nacionalismo será sempre fascista, totalitário, antidemocrático, chauvinista, xenófobo, intolerante, truculento, militarista e belicista. Rubens Borba de Moraes elucidou talvez antes de qualquer outro o engodo evidente, quando, num transporte forçado de realidades, como é recorrente no culturalismo brasileiro desde o século passado, procura-se julgar os méritos das artes do período colonial com a perspectiva tardia do nacionalismo:

calcular o valor de um autor por seus sentimentos nacionalistas é um ato de chauvinismo somente, não é crítica literária. Encontrar

⁴² No original de Marx: “*Volkslieder aller deutschen Mundarte, spanische, griechische, lettische, lappländische, esthnische, albanesische etc. zusammengestellt aus verschiedenen Sammlungen usw. für mein süßes Herzens-Jennychen. K. H. Marx. Berlin 1839. „Hab’ Deiner nie vergessen, / Hab’ Allzeit an Dich gedenkt, Du liegst mir stets am Herzen, / Herzen, Herzen, / Wie d’ Ros’ am Stiele hängt’. Altes Volkslied*” (Marx & Engels, 1975, p. 773-855).



nacionalismo antes do século XIX é cometer um anacronismo histórico. (Moraes, 1969, p. X)

Confluente à lucidez de Rubens Borba de Moraes, numa mesma perspectiva de um cosmopolitismo avançado que leva em consideração as singularidades regionais, Bertolt Brecht (1898-1956) nos ensina que “as verdadeiras obras internacionais são as obras nacionais. As verdadeiras obras nacionais acolhem em si as tendências e inovações internacionais” (Brecht, 1966, p. 338). Exemplo disso temos na filosofia de Martin Heidegger (1889-1976) que articula os pensamentos do sertanejo mineiro em Guimarães Rosa (1908-1967). Por isso, há que se superar os velhos clichês culturalistas no Brasil que a todo instante buscaram forjar “identidades brasílicas” desprovidas de relações, como se isto fosse possível. Ludwig Wittgenstein (1889-1951) elucida o engodo da identidade: “dizer de duas coisas, que sejam idênticas, não faz sentido, e dizer de uma, que seja idêntica consigo mesma, não diz absolutamente nada” (Wittgenstein, 1963 [1918], p. 83 [35.5303]). Ou seja, a identidade não pode mais ser compreendida enquanto uniformidade monótona desprovida de relações (insípido vazio ou suposta pureza descontaminada) ou qualquer determinismo historiográfico (arbitrário) de relações não mais que tecnicamente calculáveis.

Vejamos que o próprio Lerenio Selinuntino (o já citado Domingos Caldas Barbosa), importante propagador das modinhas e lunduns no século XVIII, encontrava-se próximo da música italiana da época, quando, por exemplo, traduzia livremente libretos de óperas para o Real Teatro São Carlos de Lisboa, como *A Escola dos Ciosos* (1795), do compositor italiano radicado em Viena, Antonio Salieri (1750-1825). Além de tradutor, Lerenio é ele mesmo autor libretista de óperas em português, como *Os viajantes ditosos* (1790), com música de Marcos Portugal, bem como *A Saloia Namorada, ou o Remedio he Casar* (1793) e *A vingança da Cigana* (1794), ambas com música de Antônio Leal Moreira (1758-1819). É inequívoco, portanto, sua proximidade com a ópera, tanto portuguesa como italiana. Por outro lado, o caráter popular das cantigas de Caldas Barbosa vem sendo observado desde Silvio Romero:

O poeta teve a consagração da popularidade. Não falo dessa que adquiriu em Lisboa, assistindo a festas e improvisando à viola. Refiro-me a uma popularidade mais vasta e mais justa. Quase todas as cantigas de Lerenio correm na boca do povo, nas classes plebéias, truncadas ou ampliadas [...] em algumas províncias do norte coligi



grande cópia de canções populares, repetidas vezes recolhi cantigas de Caldas Barbosa como anônimas, repetidas por analfabetos (*apud* Tinhorão, 1978, p. 15).

Tal como Angelo de Sequeira, também Lereno, ambos autores de livros impressos sem partituras, acabam por ser recitados depois em práticas orais numa ampla recepção popular. O que podemos concluir com isso? Que o intelectual enquanto pessoa também faz parte do povo e que o regional e o cosmopolita não são excludentes – no sentido do citado cosmopolita avançado e que não deve ser confundido com o tipo de globalização de mão única promovida pela indústria da cultura. Portanto, o regional e o cosmopolita podem desenvolver sempre um diálogo para o bem do caráter inventivo da *poiesis* e livre das amarras redutivas da cultura. Assim estamos novamente no contexto de Herder e suas *Vozes dos povos em canções* e de Marx copiando letras de canções populares das mais diversas procedências, de Beethoven que em Viena arranhou canções escocesas, galesas e irlandesas, de Goethe em suas discussões em torno das canções das Ilhas Faroé e da Sérvia, e também de Martius que coletou melodias indígenas e canções populares no Brasil.

Voltemos então ao *Anexo Musical* de Spix e Martius. Como sabemos, não consta nome de editora naquela importante publicação. Contudo, levantamos aqui a hipótese de que tenha sido impresso na *Falter und Sohn*. Lachner trabalhou na edição de outras obras daquela editora, como no caso da ópera *Macbeth* (estreada em Paris, em 1827) de André Hippolyte Jean Baptiste Chelard (1789-1861), com os créditos a Theodor Lachner como realizador da redução da partitura da orquestra ao piano. Na edição de 1828 (portanto, cerca de dois anos após a edição do *Anexo Musical*), assim constava as informações desta casa editorial: *Falter & Filho - Artigos e Comércio de Instrumentos Musicais na Real Corte Bávara em Munique*.⁴³ Fundada em 1796, a *Falter und Sohn* foi mencionada pela última vez por volta de 1888 (segundo MUK/LMU-München).

A metodologia de pesquisa empregada, para que localizássemos a casa editorial da impressão do *Anexo Musical*, levou em conta o estilo gráfico, tipos de letras e configuração das partituras musicais da *Falter und Sohn*, somada à escritura musical de Theodor Lachner, a partir da comparação evidente com outro trabalho similar.

É possível que o nome de uma editora não esteja indicado no *Anexo Musical* porque tudo talvez tenha sido idealizado como projeto pertencente ao Volume I do livro *Viagem*

⁴³ No original *München in der königl[ichen] bayer[ischen] Hof-Musikalien und Musikinstrumentenhandlung von Falter u[nd] Sohn*.



no Brasil, publicado três anos antes pela editora Lindauer, uma editora bem maior. Assim, temos um caso de *duplo anonimato*. Não apenas o músico arranjador-revisor recebeu a encomenda de um trabalho no qual deveria permanecer anônimo, mas também a editora para imprimir. No caso de ter sido a *Falter und Sohn*, foi contratada por Martius ou diretamente pela Lindauer? Também não sabemos.



Figura 7. Capa pela casa de música *Falter und Sohn* com créditos a Theodor Lachner (1828).

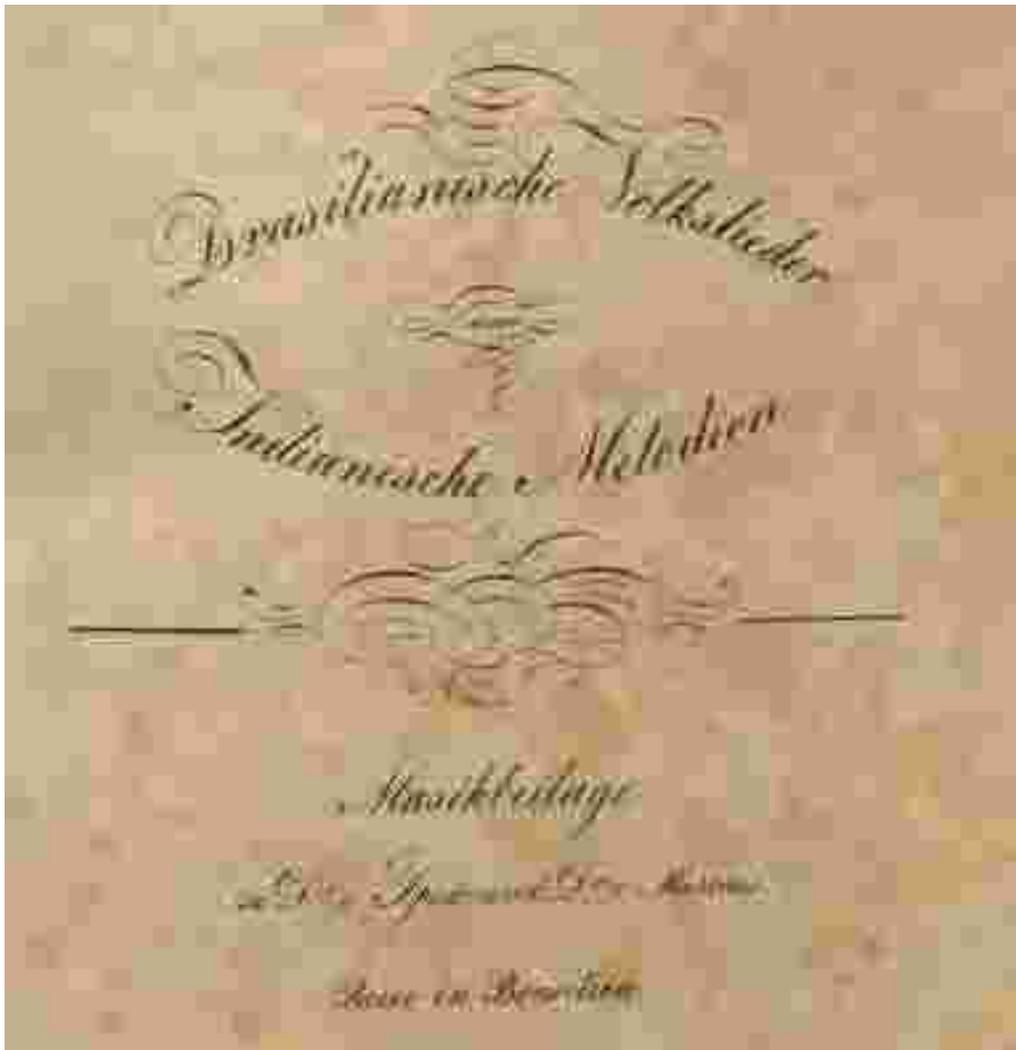


Figura 8. *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien – Musikbeilage zu Dr. v. Spix und Dr. v. Martius Reise in Brasilien* [Canções populares brasileiras e melodias indígenas – Anexo Musical à Viagem no Brasil do Dr. von Spix e Dr. von Martius] (1825 ou 1826).



Figura 9. Edição de Theodor Lachner pela *Falter und Sohn*.



Figura 10. Página do *Anexo Musical*.



Figura 11. Theodor Lachner como editor musical de repertório para canto e acompanhamento de piano pela *Falter und Sohn*.



Os primeiros estudos publicados por Theodor Lachner, já há muito esquecido, tanto no Brasil, como na Alemanha, são de nossa autoria.⁴⁴ Ou seja, não havia pesquisa realizada no Brasil ou na Alemanha que tenha associado anteriormente o nome de Theodor Lachner ao *Anexo Musical*. Theodor Lachner nasceu em Rain am Lech, na Baviera, a 1º de julho de 1795, e faleceu na capital Munique, a 22 de maio de 1877. Atuou como compositor, arranjador, revisor musical, organista e pianista. Foi também músico (violoncelista) do Teatro do Portão do Rio Isar em Munique.⁴⁵



Figura 13. A Torre do Portão do Rio Isar⁴⁶ (1829) de Carl August Lebschée (1800-1877): à direita, à frente, o Portão do Rio Isar com sua torre, e, à esquerda, ao fundo, o Teatro Real do Portão do Rio Isar. Como não há retrato nem foto de Theodor Lachner, esta iconografia serve para homenageá-lo, pois Lachner atuou como violoncelista neste teatro.

Carl August Lebschée (ver Huber, 2000; e também Morenz, 1985, p. 22), justamente o pintor da reprodução iconográfica acima, pertence ao quadro de desenhistas e pintores

⁴⁴ Hofmann & Ricciardi, 2015 e 2016.

⁴⁵ O *Isarthor-Theater* foi projeto original do arquiteto português José Manuel Herigoyen (1746-1817) - que esteve no Brasil nos anos 60 do século XVIII. Herigoyen estudou depois em Viena e se tornou um arquiteto neoclássico de importância na Alemanha, com muitas de suas obras ainda hoje existentes (principalmente em Aschaffenburg, Regensburg e Munique). Em 1810, em Munique, Herigoyen se tornou “alto comissário de obras régias” (*Oberbaukommissar*) do Reino da Baviera.

⁴⁶ *Der Isartorturm* (aquarela, 320x256 mm). A Torre do Portão do Rio Isar foi construída em 1335 e, no momento em que foi retratada por Lebschée, já se encontrava em ruínas. Cogitou-se até sua demolição, mas Ludwig I optou pela restauração, ocorrida entre 1833 e 1835, existindo até hoje.



que trabalharam para Martius – entre os artistas, portanto, citados na carta de Goethe ao arquiduque Carl August. Do mesmo modo se sabe da participação de Johann Werner, aluno de Thomas Ender (1793-1875) – o pintor da expedição austríaca no Brasil. São de Werner várias ilustrações, elaboradas de acordo com os desenhos de campo de Ender no Brasil. Contudo, a participação de músico(s) jamais foi mencionada. Para que possamos resolver quem possa ter sido o músico do *Anexo Musical*, vamos primeiro procurar saber a data mais exata possível de sua edição. A metodologia de nossa pesquisa levou em conta a já citada correspondência entre Martius e Goethe. A 13 de janeiro de 1825, Martius informa da possibilidade da edição. Ou seja, o *Anexo Musical* é posterior a esta data. Quanto à delimitação do período, temos que procurar ainda algum fato que nos indique um prazo final para que a edição tenha ocorrido. Para entendermos os critérios editoriais de Martius, vejamos como ele anotou o título do *Anexo Musical* em sua forma impressa: *Canções populares brasileiras e melodias indígenas – Anexo Musical à Viagem no Brasil do Dr. von Spix e Dr. von Martius*.⁴⁷ Vamos comparar agora o modo como foi editado o Volume II da *Viagem no Brasil*, quando Spix já estava morto (Spix morreu a 13 de maio de 1826):

Viagem no Brasil por Ordem de Sua Majestade Maximilian Joseph I.
Rei da Baviera nos anos 1818 até 1820 efetuada pelo defunto Dr.
Joh. Bapt. von Spix [...] e und Dr. Carl Friedr. Phil. von Martius, [...]
Segunda Parte retrabalhada e editada pelo Dr. C. F. P. von Martius.
Munique, 1828, impresso por I. J. Lentner.⁴⁸

A informação “pelo defunto Spix” (*von weiland Spix*) indicava um sentido científico da edição póstuma. O mesmo rigor permanece no Volume III da *Viagem no Brasil*:

Viagem no Brasil por Ordem de Sua Majestade Maximilian Joseph I.
Rei da Baviera nos anos 1818 até 1820 efetuada pelo defunto Dr.
Joh. Bapt. von Spix [...] e und Dr. Carl Friedr. Phil. von Martius, [...]
Terceira e última Parte, retrabalhada e editada pelo Dr. C. F. P. von

⁴⁷ *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien – Musikbeilage zu Dr. v. Spix und Dr. v. Martius Reise in Brasilien.*

⁴⁸ *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820 gemacht von weiland Dr. Joh. Bapt. von Spix, [...] und Dr. Carl Friedr. Phil. von Martius, [...] Zweiter Theil bearbeitet und herausgegeben von Dr. C. F. P. von Martius. München, 1828, gedruckt bei I. J. Lentner.*



Martius. Munique, 1831, edição do editor. Leipzig, impresso por Friedr. Fleischer.⁴⁹

Ou seja, entre os três volumes da *Viagem no Brasil* (1823, 1828 e 1831), temos a informação “defunto” para Spix nos Volumes II e III, mas não no Volume I. Sabemos que o *Anexo Musical* foi impresso antes da morte de Spix, ocorrida em maio de 1826, porque nesta edição Spix não está indicado como defunto. Também a capa igualmente sem data do *Atlas da Viagem no Brasil do Dr. von Spix e Dr. von Martius (Atlas zur Reise in Brasilien von Dr. v. Spix und Dr. v. Martius)*, cujas folhas soltas vinham distribuídas ao longo da edição dos três volumes, indicava que Spix ainda estava vivo por ocasião da impressão da folha título. Portanto, agora sabemos, o *Anexo Musical* foi publicado entre janeiro de 1825 (por conta da citada carta de Martius a Goethe) e maio de 1826 (morte de Spix).

Temos uma segunda questão. Quem em Munique, entre janeiro de 1825 e maio de 1826, poderia ter sido o responsável pela revisão musical, pela realização de todo o acompanhamento ao piano ou até ter composto boa parte do conteúdo do *Anexo Musical*? Ou quem sabe ainda, tenha atuado mesmo no conjunto da composição das próprias melodias? Como já dissemos, não sabemos se Martius anotou só as letras das modinhas ou se suas anotações musicais simplesmente se perderam. Um levantamento prévio nos indica nomes de alguns compositores em torno de Munique neste período. Vamos a eles, verificando um a um, quem pode ser considerado e quem deve ser excluído: **Peter von Winter** (1754-1825) era famoso, mas já se encontrava velho e doente, tendo morrido em 1825. Deve ser excluído. **Caspar Ett** (1788-1847), organista da Corte em St. Michael, até teria uma idade adequada para o trabalho, mas deve ser excluído porque sempre só trabalhou com música sacra. Por conta de sua fama e importância na época é pouco provável aceitasse participar de um projeto editorial no qual ele permanecesse anônimo. **Josef Hermann Stuntz** (1793-1859) foi sucessor de Peter von Winter, portanto, desde 1825 atuou como mestre-de-capela da Corte, estando bem estabelecido em Munique. Mas deve ser excluído por conta do novo trabalho que estava assumindo. Em 1825, mal teria tempo para um serviço extra tão miúdo, como o arranjo (que permaneceria anônimo) de canções populares brasileiras. Algo menor, em se tratando de um nome de destaque naquele tempo. **Peter von Lindpaintner** (1791–1856) esteve por alguns anos em Munique. Foi aluno de Peter von Winter e atuou como diretor musical no recém construído Teatro Real do

⁴⁹ *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820 gemacht von weiland Dr. Joh. Bapt. von Spix, [...] und Dr. Carl Friedr. Phil. von Martius, [...] Dritter und letzter Theil, bearbeitet und herausgegeben von Dr. C.F.P. von Martius [...]. München, 1831, bei dem Verfasser. Leipzig, in Comm. bei Friedr. Fleischer.*



Portão do Rio Isar. Mas, desde 1819, já estava atuando como mestre-de-capela real de Württemberg em Stuttgart. Também tem que ser excluído. **Franz von Pocci** (1807-1876), embora tenha conhecido Martius quando mais velho, suas primeiras composições remontam ao ano de 1826. Portanto, ele seria ainda muito jovem e sem o devido reconhecimento para que Martius arriscasse lhe encomendar um trabalho.

Vamos agora aos meio-irmãos de Theodor Lachner (filhos do mesmo pai, não da mesma mãe), todos mais jovens que ele: **Franz Lachner** (1803-1890) teria idade para o trabalho, foi amigo de Martius anos mais tarde, tendo frequentado regularmente sua casa, mas passou a residir em Munique só em 1836. Deve ser excluído. **Ignaz Lachner** (1807-95), de tão amigo, dedicou a Martius seu *Trio com piano Nº 1, em Si b maior, op. 37* (1851). Mas Ignaz chega a Munique só em 1831. Deve ser excluído. **Vinzenz Lachner** (1811-93) era jovem demais e não residia em Munique. Deve ser também excluído.

Não sabemos se os artistas engajados para a edição da *Viagem no Brasil* teriam de fato maior ou menor contato com Martius, algo como a intimidade de frequentar sua casa. Entre os artistas engajados são mais facilmente identificáveis aqueles das artes visuais. Mas não há notícias até aqui conhecidas sobre a questão musical. Temos que considerar que nos anos de 1820, Martius se encontrava recém-chegado do Brasil, casa-se em 1823, teria ainda um apartamento menor, estava tentando num primeiro momento estabelecer suas bases na sociedade de Munique. Talvez seu interesse fosse por contatos que permitiriam uma acessão acadêmica e social. Veja que temos a presença de professores acadêmicos, mas não de artistas independentes em sua casa. Por certo, após os anos 30, terá já maiores acomodações. Remonta aos anos 40 a presença dos dois meio-irmãos mais novos de Lachner, que se tornarão seus amigos, Franz Lachner e Ignaz Lachner. Não há notícia, contudo, que Theodor Lachner participasse destes encontros sociais.

Neste processo de exclusão até aqui, restou-nos só o mais velho entre os irmãos Lachner, justamente **Theodor Lachner**. Vamos falar sobre sua obra musical. Antes, porém, uma advertência. Seu filho Theodor Lachner (1833-1909) também era compositor. É possível que haja confusão ainda em se determinar o que cada um compôs. Por exemplo, *Zwei Lieder für Bariton mit Pianoforte dann Horn- oder Violoncell-Begl.* (München, 1866), são do Theodor Lachner Filho. Do jovem Theodor há a indicação do número do *Opus* até 36 de suas obras. Temos a *Trauermarsch in H-moll auf den Tod des ruhmreichen Heerführers General Graf von Werder* – para piano, datada em 1888, seguramente composta pelo Filho. Já *Gesänge für Ölbergandachten* para a Allerheiligenkirche am Kreuz de Munique, cuja partitura se perdeu na Segunda Guerra, também deve ser composição



do Filho – não obstante Harald Mann supor que estas obras todas sejam do Theodor Pai (ver Mann, 1989, p. 41).

Com segurança poderemos nomear as seguintes obras como composições de Theodor Lachner Pai:

Six Laendler pour le pianoforte - [München], 1822.

La cracovienne: danse - München, sem indicação de ano [1840].

Münchener Favorit-Schottischer für d. Pianoforte - München, sem indicação de ano [1840].

Também *Potpourries*:

Potpourri über beliebte Opern-Themas für Piano-Forte/1: Der Förster / von F. v. Flotow - München, 1849.

Potpourri über beliebte Opern-Themas für Piano-Forte/2: Die Zigeunerin / von W. F. Balfe - München, 1849.

Potpourri über beliebte Opern-Themas für Piano-Forte/3: Undine / von Albert Lortzing - München, 1849.

Potpourri von Bellinis Norma. Aibl in München, Volume 27 da série *L'écho de l'opéra*.

E ainda arranjos ou revisões:

Chelard, Hippolyte-André-Jean-Baptiste. *Ouverture zur Oper Macbeth für das Piano-Forte auf 4 Hände eingerichtet von Theodor Lachner*. München: Falter u.a., c.1830.

Chelard, Hippolyte-André-Jean-Baptiste. *Oper Macbeth – Vollständiger Klavier-Auszug von Theodor Lachner*. München: in der königl[chen] bayer[ischen] Hof-Musikalien und Musikinstrumentenhandlung von Falter u[nd] Sohn c.1828.

Lachner, Ignaz. *Zwei Gesänge aus der Alpenscene S'letzi Fensterln. Für das Pianoforte arrangiert von Theodor Lachner*. München [c. 1840].

Lachner, Ignaz. *Boarisch: Lied. Für das Pianoforte arrangiert von Theodor Lachner*. München [c.1850].



Encontramos ainda na BSB o seguinte título:

*Missa // à // 4 Voci 2 Violino 2 Corni con // Organo et Bassi // auth.
// Nic. Jomelli. // 1777 [...] Theodor Lachner scripsit // 1862.*⁵⁰

Esta última obra é a revisão de uma *Missa* do século XVIII, do compositor italiano Nicolo Jomelli (1714-1777), demonstrando a amplitude do trabalho de Theodor Lachner, com domínio também de técnicas e estilos históricos, portanto, sua capacidade intelectual diferenciada.

Somente Hugo Riemann (1849-1919) cita *Theodor Lachner*, informando neste verbete, no contexto dos compositores da família Lachner, ao lado de seus meio-irmãos, que era “o mais velho, nascido em 1798 e morto a 22 de maio de 1877, organista em Munique e, finalmente, correpetidor na Ópera” (Riemann, 1909, p. 777). Nada consta em outras enciclopédias de música na Alemanha, como *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB), *Neue Deutsche Biographie* (NDB) e nem mesmo na *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG).

Não obstante Theodor Lachner ter alcançado maior escolaridade acadêmica, seus irmãos foram mais famosos e bem-sucedidos. Até nas fotos de família o meio-irmão mais velho e mais pobre era excluído. Realizava frequentemente arranjos e reduções para piano, serviço pelo qual gozava de certa reputação. Já o trabalho para Ignaz Lachner é caso único levantado no qual um irmão famoso tenha trabalhado com o irmão de pouca fama. Por sua vez, a publicação de *Potpourries* e reduções de orquestra ou arranjos para piano eram típicos trabalhos para profissionais como Theodor Lachner, que conseguiam combinar uma série de capacidades musicais, mas que, pelo destino da vida, não lograram sucesso na obtenção de colocações ou serviços de melhor remuneração. Estes fatos também corroboram nossa hipótese de trabalho, de que ele tenha sido o responsável pelo *Anexo Musical* de Spix & Martius.

Theodor Lachner se definiu num registro policial⁵¹ em Munique como “mestre-de-piano” (*Klaviermeister*). Em outros registros encontramos a denominação “organista na Igreja de São Pedro” (*Organist zu St. Peter*). De fato, desde 1832, atuou nesta igreja, a mais velha Igreja Paroquial da Cidade (*Stadtpfarrkirche*) em Munique. Por fim, sua última

⁵⁰ *Masses, Arr, V (4), strings, cor (2), org, HocJ A2.1.2, C-Dur - label on cover, by Schafhäutl: Nic Jomelli // ex C. Missa a 4 Voci // 2 VV 2 Corni con Organo // 1777* (BSB, Mus.ms. 4327).

⁵¹ Arquivo Municipal de Munique (*Münchner Stadtarchiv*), *Winzererstrasse 68, 80797 München* (PMB L4).



designação profissional foi “maestro” (*Musikdirektor*). Desde 1823 ou anteriormente, atou também como segundo violoncelista na orquestra do Teatro Real do Portão do Rio Isar (*Isarthor-Theater*), cuja programação contemplava, em geral, comédias e teatro musical, sendo querido do público. Todavia, o salário dos músicos naquele teatro era modesto.⁵² O Teatro do Portão do Rio Isar foi construído entre 1811 e 1812 como segundo Teatro da Corte Real da Baviera. Ludwig I, por conta de restrições financeiras, ordenou seu fechamento em 1825 e nunca mais voltou a funcionar como teatro (destruído na II Guerra Mundial, suas ruínas foram definitivamente removidas em 1953). Entre 1823 e 1825, Theodor Lachner ganhava a vida também como organista, mesmo recebendo um salário do mesmo modo reduzido, na *Damenstiftkirche St. Anna*.⁵³

Se o período de Lachner como músico atuante no *Isarthor-Theater* já era modesto, por certo, logo após o fechamento do teatro, em 1825, sua condição financeira deve ter se deteriorado drasticamente. Exatamente naquele instante necessitou Martius da atuação editorial de um músico, que soubesse compor, arranjar e revisar partituras para canto e piano com toda competência, e ainda disposto a realizar todas estas tarefas especializadas sem que seu nome fosse mencionado ou constasse na própria impressão de seu trabalho. Fora reduções de partituras de orquestra e arranjos para piano, todas as composições próprias de Lachner que conhecemos são danças populares para piano. Tal como as coleções de canções populares redirecionados ao público burguês por meio da edição do *Anexo Musical*, o Lachner compositor também trabalha com gênero musical comparável, pois as danças populares, originalmente executadas sem partituras, são transcritas agora para piano, transportando-se da *práxis* da dança para repertório pianístico executado nas casas de família. A dança popular e o entretenimento de dança passavam assim para públicos diferenciados, atingindo outras camadas sociais.

Martius trabalha com publicações com duas finalidades: 1) livros científicos, como os de botânica e sobre a língua Tupi; e 2) livro de viagem, viajante que escreve para aqueles que querem conhecer um país distante, com seu anexo, para induzir quem sabe um sentido emocional na leitura dos três volumes. Martius estava interessado acima de tudo nas letras, seja das modinhas, seja dos cantos indígenas. Nas correspondências com Goethe, como vimos, a *canção popular* era um tema central, mas sempre a letra, jamais se adentrava na questão musical propriamente dita. Para Martius, a *canção popular* era a

⁵² De acordo com Friedrich Joseph Holzapfel, *Münchner Theater-Almanach 1. 1823*, München: Hübschmann, p. 21, Friedrich Joseph Holzapfel, *Münchner Theater-Almanach 2. 1824*, München: Hübschmann, p. 69 e também Friedrich Joseph Holzapfel, *Münchner Theater-Almanach 3. 1825*, München: Hübschmann, p. 87.

⁵³ Segundo Mann, H. J. *Die Musikerfamilie Lachner und die Stadt Rain*, p. 37.



expressão de uma cultura. Embora fosse necessária a confecção de partituras, a música era bem menos importante que o contexto de suas descobertas científico-culturais no Brasil. Para Martius, a edição do *Anexo Musical* representava um êxito enquanto naturalista, caracterizando o cientista e suas descobertas, seja uma nova palmeira, seja uma nova canção popular, algo que se atrelava enquanto forma de conhecimento ao ambiente físico-humano, bem como histórico-geográfico do Brasil. Não poderia constar ali o nome de um artista, muito menos de um músico, o qual não deveria estar inventando nada, mas apenas passando para o papel aquilo que já havia sido determinado pelo caráter enciclopédico da *Viagem no Brasil*. Para Martius, enfim, a coleção musical resultante da *Viagem no Brasil* não era uma *téchne*, uma arte, uma *poíesis* no sentido de uma invenção, de uma produção humana, mas sim uma *poíesis* da *phýsis*, uma criação da natureza. Theodor Lachner, por certo passando então por dificuldades financeiras, necessitava de toda e qualquer forma de obter algum rendimento. Mesmo sendo bom organista, pianista e músico de orquestra, além de sua boa escolaridade e de sua capacidade de compor obras próprias, uma oferta como aquela e nada comum, para um serviço de curta duração, viria em boa hora.

Encerrando então a lista dos possíveis compositores de Munique no período entre janeiro de 1825 e maio de 1826, a hipótese de que tenha sido Theodor Lachner, o procurado compositor-revisor-arranjador para o *Anexo Musical*, é a única, até aqui, que permanece de pé.



Quadro de gêneros musicais populares brasileiros nos séculos XVIII e XIX

| Batuque (dança e canto) | Lundum (canção popular e/ou dança) | Modinha (canção popular) |
|--|--|---|
| Negros escravos e forros (há notícia de batuque no Palácio do Governador em Minas no século XVIII) | Todas as sociedades | Todas as sociedades |
| Gênero percussivo (há notícia de acompanhamento de viola no batuque no Palácio do Governador em Minas no século XVIII) | Gênero cantado com acompanhamento instrumental (no caso da canção popular), podendo ser cantado com acompanhamento instrumental ou exclusivamente instrumental (no caso da dança). | Gênero cantado com acompanhamento instrumental. |
| A palavra <i>batuque</i> remonta pelo menos à primeira metade do século XVIII. Desde o século XVI, documentos citam <i>bailes</i> e <i>folgedos</i> de negros, reiteradamente proibidos pelos portugueses. | O <i>lundum</i> surge na segunda metade do século XVIII, paralelamente à <i>modinha</i> . Contempla interfaces com o batuque. | A <i>modinha</i> surge na segunda metade do século XVIII, paralelamente ao <i>lundum</i> . Não contempla interfaces com o batuque. |
| Dança com sons guturais e estalos de língua, com acompanhamento de instrumentos de percussão, em geral com variedades de marimbas/kalimbam, reco-reco etc. | No caso da canção popular é uma melodia cantada, acompanhada de viola caipira, guitarras (raro uso de fortepiano). Mas quando se trata da dança instrumental, vem acompanhada de viola caipira, guitarras e, quem sabe, também por outros instrumentos (violino?). Raro o uso de fortepiano. | Canção popular com melodia cantada, acompanhada de viola caipira, guitarras (raro uso de fortepiano). |
| Não há notícias sobre suas formas. | Forma simples de canção popular nos exemplares com melodia cantada. Adquire também forma barroca instrumental mais extensa, semelhante à <i>chacóna</i> ou <i>fandango</i> , quando se trata de dança. | Forma simples de canção popular com melodia cantada. |
| Não há notícias de seus contextos literários. | Contexto literário mais erótico e vulgar (linguagem popular), com gêneros próximos como <i>Donda</i> , <i>Bahiana</i> etc. | Contexto literário mais árcade, sublime, maior formalismo, mesmo que num romantismo ingênuo. |
| Recursos musicais africanos com afinação não temperada, tanto no canto, como por conta dos instrumentos melódicos, como é o caso da kalimba. | Melodias populares tonais com estrutura composicional simples. Acompanhamento harmônico do barroco tardio no caso da dança. Ponte direta do Barroco ao Romantismo. | Melodias populares tonais com estrutura composicional simples. Maiores interfaces com a ópera. Ponte direta do Barroco ao Romantismo. |



REFERÊNCIAS

- Albuquerque, Maria João Durães (*Introdução*). *Jornal de Modinhas*. Ano I. Edição Facsimilada. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996 (p. VII-XXIX).
- Andrade, Mário de. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980 [1ª ed. 1930].
- Andrade, Mário de. *O banquete*. São Paulo: Duas cidades, 1977 [1ª ed. 1943/1945].
- Araújo, José Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII – uma pesquisa histórica e bibliográfica*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- [Barbosa, Domingos Caldas]. *Viola de Lereno: Collecção de suas Cantigas, oferecidas aos seus amigos*. Volume I. Lisboa: Nunesiana, 1798.
- [Barbosa, Domingos Caldas]. *Viola de Lereno: Collecção de suas Cantigas, oferecidas aos seus amigos*. Volume II. Lisboa: Lacerdina, 1826.
- Béhague, Gérard H. *Popular musical currentes in the art music of the early nationalistic period in Brazil, circa 1870-1920*. [Tese de doutorado]. New Orleans: Tulane University, 1966.
- Béhague, Gérard H. “Biblioteca da Ajuda (Lisbon) MSS 15/95-15/96 – Two eighteenth-century anonymous collections of modinhas”. *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research* (New Orleans, Tulane University), v. 4, p. 44-81, 1968.
- Borba, Tomás, & Graça, Fernando Lopes. *Dicionário de Música (Ilustrado)*. Lisboa: Cosmos, I-Z, 1963.
- Brackert, Helmut (editor). *Das Nibelungenlied*. Bd. II. Frankfurt am Main: Fischer, 1970.
- Brecht, Bertolt. *Schriften zur Literatur und Kunst*. Bd. I 1920-1939. Berlin und Weimar: Aufbau, 1966.
- Candido, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8ª ed. São Paulo: Publifolha, 2000.
- Cascudo, Luís da Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro*. 4ª ed. São Paulo: Martins, 1971 [1ª ed. 1944].
- Dias, A[ntônio] Gonçalves. *Dicionário da Língua Tupy chamada Língua Geral dos Índigenas do Brazil*. Lipsia: Brockhaus Livreiro de S. M. o Imperador do Brazil, 1858.
- Donegá, Ana Laura. “Os irmãos Laemmert no comércio livreiro oitocentista”. *Língua, Literatura, Ensino* (Campinas, UNICAMP), v. 4, p. 247-257, maio 2009.
- Eschwege, Wilhelm Ludwig von [Barão de]. *Pluto Brasiliensis*. Trad. Domicio de Figueiredo Murta. Belo Horizonte e São Paulo: Itatiaia e EdUSP, Volumes I e II, 1979 [1ª ed. Berlin, G. Reimer, 1833].



Goethe, Johann Wolfgang von. *Briefe (1827)*. In: *Goethes Werke*. Abteilung IV, Bd. 43. Weimar: Böhlau, 1897.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Tagebücher (1823-1824)*. In: *Goethes Werke*. Abteilung III, Bd. 9. Weimar: Böhlau, 1897.

Herder, Johann Gottfried. *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*. In: *Von Deutscher Art und Kunst - Einige fliegende Blätter*. Hamburg: Bode, 1773.

Herder, Johann Gottfried. In: *Deutsches Museum*. Bd. II, Stück 11, novembro de 1777.

Herder, Johann Gottfried. *Stimmen der Völker in Liedern*. Tübingen: Cotta, 1807.

Herder, Johann Gottfried. *Ueber die neuere Deutsche Litteratur*. Riga: Hartknoch, 1767.

Herder, Johann Gottfried. *Volkslieder*. Leipzig: Weygand, 1778-1779.

Herkenhoff, Paulo. *Biblioteca Nacional – A História de uma Coleção*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

Hofmann, Dorothea. “Dokumentation des Fremden. Die musikethnologischen Aufzeichnungen des bayerischen Botanikers Carl Friedrich Philipp von Martius auf seiner Reise in Brasilien 1817–1820”. *Musik in Bayern*, v. 53, Tutzing: Hans Schneider, p. 101–127, 1997.

Hofmann, Dorothea & Ricciardi, Rubens Russomanno. “Coleção de modinhas e Lundum (Dança Popular Brasileira) do Anexo Musical da Viagem no Brasil de Spix & Martius - a possível contribuição agora revelada de Theodor Lachner na edição de Munique”. In: Ricciardi, Rubens Russomanno (org.). *Música Popular Brasileira Antiga*. 1ª ed. São Paulo: Pharos, 2015, v. 1, p. 28-60.

Hofmann, Dorothea & Ricciardi, Rubens Russomanno. “Die Musikbeilage der Reise in Brasilien von Carl Friedrich Philipp von Martius und Johann Baptist von Spix - ein bayerischer Beitrag zur Musikgeschichte Brasiliens - Theodor Lachner - eine Vermutung”. In: *Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte – Anais Musik in Bayern*. 79/80 - 2014/2015. 1ª ed. München: Allitera, 2016, p. 94-122.

Holland, Hyacinth. “Schlotthauer, Joseph” (verbete). In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. München & Leipzig: Duncker & Humblot, Bd. 31, 1890.

Hollanda, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2ª ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986 [1ª ed. 1975].

Huber, Brigitte. *Auf der Suche nach der historischen Wahrheit. Carl August Lebschée (1800-1877) – ein Münchner Künstlerleben*. Hamburg & München: Dölling und Galitz, 2000.



Japiassu, Hilton. *Nem tudo é relativo – a questão da verdade*. São Paulo: Letras & Letras, 2001.

Krickeberg, Dieter: “Neuerwerbsbericht”. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1993*. Nürnberg: 1993.

[Lachner, Theodor - eingerichtet von/compositor, arranjador e/ou revisor musical?]. *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien – Musikbeilage zu Dr. v. Spix und Dr. v. Martius Reise in Brasilien*. [München: Falter und Sohn, 1825/1826?].

Léry, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet. Belo Horizonte e São Paulo: Itatiaia e Edusp, 1980 [1ª ed. La Rochelle, 1578].

Lima, Edílson de. *As Modinhas do Brasil*. São Paulo: EdUSP, 2001.

Machado, Raphael Coelho. *Diccionario musical - 2ª edição augmentada pelo seu autor*. Rio de Janeiro: Typ. do Commercio de Britto e Braga, 1855.

Mann, Harald Johannes. *Die Musikerfamilie Lachner und die Stadt Rain*. Rain am Lech: 1989.

Martius, Alexander [editor]. *Goethe und Martius* [correspondência]. Mittenwald: Nemayer, 1932.

Martius, C[arl] F[riedrich] Ph[ilipp] von. *Beiträge zur Ethnographie und Sprachenkunde Amerikas I*. Leipzig: Fleischer, 1867.

Martius, C[arl] F[riedrich] Ph[ilipp] von. *Glossaria Linguarum Brasiliensium. Glossarios de diversas lingoas e dialectos, que fallao os indios no Imperio do Brazil. Wörtersammlung brasilianischer Sprachen*. Erlangen: Junge & Sohn, 1863.

Marx, Karl & Engels, Friedrich. In: *Marx-Engels-Gesamtausgabe*, Abteilung I, Bd. 1. Berlin: Dietz, 1975.

Mommsen, Katharina [editora]. *Die Entstehung von Goethes Werken in Dokumenten*. Berlin: De Gruyter, 2006, Bd. 1 (*Abaldemus-Byron*).

Morenz, Ludwig. “Lebschée, Carl August”. In: *Neue Deutsche Biographie* Bd. 14, 1985.

Moraes, Rubens Borba de. *Bibliografia brasileira do período colonial*. São Paulo: IEB-USP, 1969.

Ortiz, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Pereira, Paulo Roberto Dias. *Cartas Chilenas: Impasses da Ilustração na Colônia*. In: *A poesia dos inconfidentes – poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Organização de Domício Proença Filho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 769-786.



Picchio, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aquilar, 1997.

Ricciardi, Rubens Russomanno. *Grande Lundum editado por Edward Laemmert no Rio de Janeiro – o gênero popular brasileiro entre o batuque e o samba*. In: Ricciardi, Rubens Russomanno (org.). *Música popular brasileira antiga*. São Paulo: Pharos, 2015, p. 61-93.

Riemann, Hugo. *Musik-Lexikon*. 7ª ed. Leipzig: Max Hesse, 1909.

Romero, Sylvio. *Cantos populares do Brazil colligidos pelo Dr. Sylvio Roméro Professor do Collegio Pedro II*. Acompanhados de introdução e notas comparativas por Theophilo Braga. Volumes I e II. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883.

Schmeller, Johann Andreas. *Tagebücher 1801-1852*. Paul Ruf (editor). In: *Schriftenreihe der bayerischen Landesgeschichte* (Bd. 47/48). München: Beck, 1954 (Bd. I) / 1956 (Bd. II).

Sequeira, Angelo de. *Botica preciosa, e Thesouro precioso da Lapa – Em que como em Botica, e Thesouro se achaõ todos os remédios para o corpo, para a alma, e para a vida*. Lisboa: Miguel Rodrigues, 1754.

[Silva, Antônio José da. “O Judeu”]. *Guerras do Alecrim, e Mangerona, obra jocoseria que se há de fazer na Casa do Bairro Alto. Neste carnaval de 1737*. Lisboa Occidental: Antonio Isidoro da Fonseca, 1737.

Souza, Laura de Mello e. *Desclassificados do Ouro – a Pobreza Mineira no Século XVIII*. Rio de Janeiro: Graal, 1990 [1ª ed. 1982].

Spix, Joh. Bapt. von & Martius, Carl Friedr. Phil, von. *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820*. Erster Theil. München: M. Lindauer, 1823.

Spix, Joh. Bapt. von & Martius, Carl Friedr. Phil, von. *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820*. Zweiter Theil. München: I. J. Lentner, 1828.

Spix, Joh. Bapt. von & Martius, Carl Friedr. Phil, von. *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820*. Dritter und letzter Theil. München & Leipzig: Friedr. Fleischer, 1831.

Spix & Martius. *Viagem pelo Brasil*. Tradução de Lúcia Forquim Lahmeyer. Belo Horizonte e São Paulo: Itatiaia e EdUSP. Volumes I-III, 1981.

Steiger, Günter. *Diesem Geschöpfe leidenschaftlich zugetan. Bryophyllum calycinum Goethes »pantheistische Pflanze«*. Weimar: Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur, 1986.



Tinhorão, José Ramos. *Pequena História da Música Popular – da Modinha à Canção de Protesto*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1978.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus – Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963 [original de 1918].

Wormer, Eberhard J. “Ringseis, Johann Nepomuk von” (verbete). In: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 21, 2003. Disponível em <http://www.deutsche-biographie.de/ppn11860113X.html>.

DOROTHEA HOFMANN é professora titular da Escola Superior de Música e Teatro de Munique, Alemanha. Estudou regência coral, piano, filosofia e musicologia. Como artista, tornou-se conhecida pela primeira vez internacionalmente como pianista, como vencedora do Concurso Internacional Gaudeamus de 1993. Atualmente, a maior parte de seu trabalho artístico é dedicada à composição. Suas obras incluem peças de orquestra de grande escala, bem como música de câmara para vários instrumentos, música coral, *lied* e música para instrumento solista. Escreveu para notáveis instituições e conjuntos como o Münchner Rundfunkorchester; suas obras foram executada em festivais na Alemanha, Áustria, Itália, Eslovênia, Sérvia, Polônia, México, Equador e Japão. Para mais informações, veja <http://www.hofmannmusic.de>.

RUBENS RUSSOMANO RICCIARDI é professor titular do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo. É graduado em Licenciatura (1985) pelo Departamento de Música da ECA-USP, em São Paulo, onde estudou composição com Gilberto Mendes e Stephen Hartke. De 1987 a 1991, com bolsa do Governo da República Democrática Alemã (RDA/DDR), especializou-se em musicologia, sob orientação de Günter Mayer, na Universidade Humboldt de Berlim, onde atuou também com canto coral, sob orientação de Peter Vagts, e foi aluno de órgão de Dietmar Hiller (monitor). Ainda em Berlim frequentou classes de regência e composição com Friedrich Goldmann, bem como um curso de extensão em composição e orquestração com Pierre Boulez (em Berlim Ocidental). Fundador do Curso de Música pela USP em Ribeirão Preto, fundador e diretor artístico do Ensemble Mentemanuque (grupo dedicado à música contemporânea) e da USP-Filarmônica (orquestra sinfônica formada por alunos bolsistas da Reitoria da USP). Diretor artístico do Festival Música Nova Gilberto Mendes. Coordenador do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM) pela Pró-Reitoria de Pesquisa da USP e do Centro de Memória das Artes pela Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, ambos sediados na FFCLRP-USP. Líder do Grupo de Pesquisa pelo CNPq Poesis, Práxis e Theoria em Música. É curador das séries Concertos USP - Prefeitura de São Carlos (Teatro Municipal), em São Carlos; Concertos USP/Theatro Pedro II em Ribeirão Preto (Theatro Pedro II); e Direito tem Concerto (Auditório da FDRP-USP).



The mysteries of the musical Family Heindl

*Tom Moore**

Abstract

The paper presents and hopes to elucidate the biographical details of the large musical family Heindl, which have confused historians of the flute until now, chiefly because of the coincidence of the professional names of Edward Martin Heindl (1837-1896), who emigrated to Boston and became flutist with the Boston Symphony Orchestra, and his older brother Johann Eduard Heindl (1826-1849), a prodigy who died tragically young after a spectacular career. Johann Eduard studied flute directly with Theobald Boehm, and was one of the first great flutists to use Boehm's new instrument.

Keywords

Boehm flute – Johann Eduard Heindl (1826-1849) – Edward Martin Heindl (1837-1896).

Resumo

Investigação sobre detalhes biográficos da família de músicos Heindl, originalmente de Amberg, especialmente Johann Eduard Heindl (1826-1849), um dos flautistas que mais cedo adotou o uso da nova flauta Boehm. Esquecido hoje, criou uma sensação em Viena nos anos 1844-1845, mas morreu tragicamente de bala perdida em 1849. Depois de sua morte, foi confundido com seu irmão mais jovem Edward Martin Heindl (1837-1896).

Palavras-chave

Flauta Boehm – Johann Eduard Heindl (1826-1849) – Edward Martin Heindl (1837-1896).

* Florida International University, Miami, FL, USA. Endereço eletrônico: querflote@gmail.com.



Musical families, in which several generations are musically active, and in which multiple siblings have musical careers at the same time, are uniquely challenging to the musical historian and bibliographer, since contemporaries so often refer to artists by their surname only. The family of the flutist Edward Martin Heindl, who became the first flutist in the Boston Symphony Orchestra, presents particularly difficult challenges.

Edward Martin Heindl (1837-1896) was the only member of the family to leave the sphere of central Europe where the Heindls were active, and maddeningly, in spite of his position with the BSO, was far from the most notable flutist in his family. That honor seems to belong to his elder brother, Johann Eduard (1826-1849), usually professionally known as Eduard. Thanks to information from the Central Episcopal Archives in Regensburg, kindly provided to me by Ludwig Böhm, I can state definitively that Johann was born on November 12, 1826. His younger brother Martin was born March 25, 1837. However, there were at least three more musically active children in the family, Alexander (b. 1819?), Babette, and Sophia.

PART 1. 1834-1843

The very first reference that I have been able to find to the musical Heindls is published in the *Bayerische Landbötin* (1834, first semester), p. 255.

To meritoriousness his crowns! With this motto we left the theater here yesterday in which the Heindl Family, located here, delighted us with a grand instrumental concert. Without going into the individual productions of the assembled young concert-givers, who, at an age of 5 ½, 7 and 8 years old have developed incredible dexterity and precision, we will limit ourselves solely to the performances of the royal Music-Student and Flutist, Alexander Heindl. If we say that Mr. Hofmusikus Böhm in Munich is his teachers, and that we heard two concert-variations, composed by Mr. Böhm, performed by Alexander Heindl on the newly constructed flute of Mr. Böhm, so this alone should be enough to convince that we had an artistic enjoyment. But we cannot void mentioning that we found it even lovely to hear such a powerful tone, such skill in playing as cannot even be heard in the great masters, and yet Heindl is just 15 years old. We do not understand how to rank him after his



great teach Mr. Böhm. Glory to the great Böhm, glory to the young Heindl! May this also be the case for singing, and in this connection, let the family Heindl be the model for those involved.
Amberg 24 Febr 1834.¹

The only child named is Alexander Heindl, who is identified as a student of Böhm; his other siblings are not named, but their ages are given as 5 1/2, 7 and 8 years old. This is the first and last time that Alexander is named in conjunction with the other members of the family. The report is datelined Amberg, although that city is not there identified as the place of residence of the Heindls. Amberg is about 190 km north of Munich, and sits on the river Vils, which flows south into the Naab, which in turn joins the Danube at Regensburg (70 km south of Amberg).

In this same year (1834) the *Bayerische National-Zeitung*, in a report datelined Regensburg, Feb. 10, primarily devoted to a discussion of Carnival activities, notes:

The coming season of fasting is a pleasure of nobler kind, for then the concerts of our Music Association, interrupted by the noises of Carnival, begin once more. In both of the first two, which were given during Advent, we heard the court musicians Peter and Wilhelm Moralt, and Mr. Heindl, a student of your excellent Böhm.

These events must have taken place in Advent of the previous year, that is, in Dec. 1833. The brothers Moralt both went on to be (or were already) musicians at the Hofkapelle in Munich. Wilhelm Moralt (1815-1874), curiously, published extensively for zither, and his zither method, published in 1868 in Munich by Aibl, was published in an English-language edition in Boston by Oliver Ditson and Co. in 1874, edited by Eduard Heindl. Peter Moralt was born in 1814; the date of his death is not known. One would assume that the Heindl mentioned in this note was Alexander, since he (b. 1819?) would have been only a few years younger than the Moralt brothers.

The next reference I have found dates to 1835, and appeared in the *Tage-Blatt der Stadt Bamberg* (120 km northwest of Amberg), nº 215, Friday, August 7, where it was reported that

¹ All citations in italics refer to translations from German to English by the author of this article.



Today, Friday, the Heindl Family from Amberg will be heard in the Schmitt Garden, and an eight-year old son, Johann Heindl, will perform on the newly-constructed Böhm flute. The event begins at five PM.

The Schmitt Garden, belonging to the Gastwirth Schmitt, was a regular place for the performance of music in Bamberg, as documented by other announcements of musical events there (for example the hornists of the 3rd Jäger-Batallion, on May 29th of the same year). It even continued to present musical events after it changed hands and was operated by Joh. Scharnagel starting in 1845.

In 1836 Stadtmusiker Heindl and “his nine-year old brother” [sic] were performing in Passau, according to the report of the *Kourier an der Donau*:

To the honorable members of the musico-dramatic association “zur gold. Traube” [to the Gold Grape] (Mr. Augustin).

Tomorrow, Saturday, March 19, at 7:30 PM, during the evening entertainment one will hear the Stadtmusiker Mr. Heindl from Amberg, very-well-regarded as a musician, and his nine-year old brother in some performances on the newly constructed flute of the royal Court Musician Böhm. The board of the Association is particularly honored to be able to announce this. The Committee.

Once more there is mention of the new Böhm flute, and presumably the young player is the same as that named for the previous year’s performance in Bamberg, Johann Heindl. The mention of the “brother” must certainly be an error. Passau is in lower Bavaria, downstream of Regensburg, where the Danube is joined by the Inn and the Ilz, and thus in easy reach of Amberg by boat. *Zur goldenen Traube* was a guesthouse in Passau and continued operating in family hands until at least 1869 (when it was run by Madame Augustin, presumably the widow of the original proprietor).

Frustratingly, I have been unable to find any references to the Heindls in 1837. Early 1838, however, provides two. The *Fränkischer Merkur*, published in Bamberg, notes (nº 95, published Thursday, April 5) in its leading news column, on the front page:



At the concert of the Harmony Society the appearance of the eleven-year-old son of the Stadtmusikus Mr. Heindl from Amberg, who in every way showed a doubly astounding skill on the flute, especially for his age, was a friendly event. The opinion of the most competent judges was unanimous in recognizing his aptitude for music, and certainly we, with such a basis, and with continuing development, can expect him in riper years to become one of the most excellent of flutists.

This same report was reprinted verbatim from the Merkur in the *Bayerische National-Zeitung*.

The following month, the *Münchener Tagpost*, reported, on Saturday, May 5, 1838, in its local events that

Next Sunday, in the Odeonsaale, the twelfth production of the Philharmonic Association will take place. The siblings, Johann, Babette, and Sophie Heindl from Amberg, 11, 10 and 9 years old, will appear in a fortepiano concert.

This report, with the previous ones, allows us to assign some approximate birthdates for Johann, Babette, and Sophie Heindl. Johann was born in late 1826. This is congruent with the report from the *Fränkischer Merkur* (reporting in 1838 that he was 11), with the *Kourier an der Donau* (reporting in 1836 on an unnamed child of 9), with the *Tage-Blatt der Stadt Bamberg* (reporting in 1835 that Johann, 8, would perform). It is tempting to think that the three unnamed children from the 1834 report are precisely Johann, Babette and Sophie, but since the oldest child mentioned in early 1834 is 8, this could only be Johann if the publication is in error (he would not be 8 until November of that year).

The reports on the Heindl clan are all local for the following year of 1839. The *Wochenblatt der Stadt Amberg im Oberpfälzisch-Regensburgischen Kreise* publishes two separate invitations to musical events, taking place, curiously, in the Heindl-Garden, the first (no. 20, Wednesday, May 15) noting that

Next Pentecost Monday, in the Heindl-garden public dance music, free admission, respectfully invited by Barbara Siegert



And the second (no. 22, Wednesday, May 29) noting that

The traditional public musical production on the afternoon of Corpus Christi by the Stadtmusikmeister Heindl will take place this year, with the collaboration of several friends of music, as a formal concert in the garden-local of the undersigned – the so-called Heindl-garden, which this announcement brings to general awareness, and invites the public, with the assurance of best service to the numerous attenders.

Amberg, 24 May 1839 Barbara Siegert.

The Heindl-Garden (also “Heintl”) continued to be a location to hear music in Amberg, and Barbara Siegert continued to be the administrator, until she was apparently struck by lightning and killed in 1843. After this a G. Zahnmesser is the “Heindlgarten Besitzer”.²

Finally, the same publication notes on Sept. 7 that “*Exceptionally good grand and square pianos have arrived which are for sale from Mr. Heindl, Stadt-Musikus*”.

For 1840 we know that “Mr. Heindl, with family, musician from Amberg” was staying at the *Weisser Hahn* in Regensburg (reported in the *Regensburger Zeitung*, no. 11, January 13, and no. 17, January 20). The German press of the time reported visitors from out of town, what their business was, and where they were staying. Presumably they were traveling to the concert in Nuremberg advertised by “Joseph Heindl, Stadtmusikus aus Amberg” to take place on January 21, 1840. The advertisement reads:

Musical Evening-Entertainment

With the permission of the authorities the humbly undersigned presents, on Tuesday, January 21, 1840, in the hall of the Golden Eagle, a musical evening-entertainment, beginning at 6 PM.

In the same, his children – two daughters and two sons – will have the honor of presenting performances on the piano and flute, and flatter themselves that they have the luck to also receive that good applause which has been bestowed on them in other cities in Bavaria. Especially enjoying this applause is the oldest son, Johann,

² The area continued to be a guest-house, now known as the Kochkeller, until its demolition in 2015. See <http://www.onetz.de/deutschland-und-die-welt-r/archiv/kochkeller-wird-abgerissen-einstiges-traditionslokal-pass-d1172174.html> - accessed Oct. 18, 2016.



13 years old, a student of Böhm, from whom he uses a newly constructed flute for the performance of a Concertino by Kuhlau . --
-Miss Steinert is so good as to enrich the evening entertainment through some song performances.

Subscription tickers for 30 kr. each, 24 kr in quantity, and can be had at the Riegel und Wießner Bookstore; at the door the price is 36 kr.

Nürnberg, January 17, 1840 Joseph Heindl, Stadtmusikus from Amberg.

Presumably, the two daughters are the previously named Babette and Sophie. There is no indication of the name of the other son.

By 1841, the family has evidently moved to Würzburg, about 170 km northwest of Amberg. A “scarcely twelve-year-old boy” named Heindl is reviewed at the tenth subscription concert (Jan. 1, 1841) for the 1840-1841 season in Leipzig by Robert Schumann. He writes:

A second impromptu appeared: a well-behaved boy with a flute in his hand, by the name of Heindl; scarcely over twelve years old, he plays his instrument with a mastery which on this instrument also does not seem unnatural, as for example, Richard Lewy’s [mastery] on the horn. Someone should give him later a different instrument to play; his playing reveals more than just good lungs and simple virtuoso talent. It would be a pity for the musical boy [that is, if he were to continue on the flute]. His family, by the way, comes from Würzburg, and is supposed to have a heap of young musical talents in its midst.

Another important note in the press appeared in the *Regensburger Conversations-Blatt für Unterhaltung, Kunst, Wissenschaft und Technik*, no. 4, Friday, January 8, 1841. Dated Leipzig, Dec. 31 [1840], it begins by discussing the violin virtuoso Ole Bull, and goes on to say

Here as well a young flute virtuoso, Johann Eduard Heindl, has arrived from Kassel, Sondershausen, and Ballanstädt, where he has performed at the princely courts, is reputed to be a virtuoso that is



in every respect exceptional on his instrument, and has the intention to be heard here as well, He is just 14 years old, was born in Amberg in Bavaria, and belongs to a very musical family, in which another five younger brothers [sibling?] play with greater or lesser skill this or that instrument.

This is, I believe, the first source that allows us to confirm that the Johann Heindl of the earlier reports, and the Eduard Heindl of the glory years of 1844 through 1849 are the same man, and implies that, in addition to Babette and Sophie, there are another three musical siblings, even younger.

Johann Heindl would appear multiple times in the pages of the *Allgemeine Musikalische Zeitung* in 1841. In April, the reviewer writes:

On this occasion we cannot fail to mention a highly agreeable appearance among us, that of the young Heindl, a flute virtuoso, whom you have also met, and who demonstrates such perfection and mastery on his highly perfected Böhm inventions-instrument, as we have scarcely seen before. He met here with the famed flutist Heinemeier from Hannover, who could not help expressing his recognition and amazement about him. We consider it our duty to alert all friends of music about him, for he is perfectly suited to entirely contradict all opponents of the flute, who have recently denied this instrument any character. After he had been here four times, and had appeared in his own very well-attended concert, he had the friendliness, at the first opportunity to return for a benefit concert, and was greeted with the liveliest applause at his appearance. May he find this deserved recognition everywhere.

A summary of the previous concert season, datelined Kassel, July 1841, mentions Heindl twice.

The first mention is of his appearance at a subscription concert on Nov. 20, 1840. Heindl plays a “Fantasie on the Sehnsuchtswalzer by Beethoven composed for the flute by Th. Böhm³”. “This young man of scarcely 16 years of age is a student of the *Kammermusik*

³ Böhm, op. 21.



Böhm in Munich, presently on a concert tour with his father; his tone and skill is exceptional, but his intonation is not yet entirely pure.” The reviewer later goes on to say:

On November 25, the above named E. Heindl and E. Koch presented a musical evening entertainment at the Austrian hall. The first part presented a quartet by Haydn for four string instruments, performed by J. J. Bott, Wenigmann, F. Baldewein and Gerlach. Concertino for the flute by Kuhlau, performed by Heindl. Barcarole by Stern, sung by E. Koch from Gotha, certainly still with a rather weak but beautiful tenor voice, and well-played. After this there followed Variations brillantes for the piano by H. Herz, performed by Mlle. Steinmetz. Although the pianist received some applause, she should rather be advised not to choose such difficult pieces for a public performance, for which her powers at this time are not yet sufficient. In the second part E. Koch sang Adelaide by Beethoven, and Bewusstsein by Lachner; Heindl played Variations brillantes and a Fantasia for flute, both composed by Böhm.

The conclusion of the report from Kassel mentions Heindl’s sister (presumably Babette, although the writer makes her eighteen years old – she would have been thirteen, at the most):

The eighteen-year-old sister of the abovementioned flutist Heindl gave proof of her piano playing, performing an etude by Henselt and the Ständchen by Liszt. In the second part the following pieces were performed, and reward with ample applause: a Concertante for four clarinets by Schindelmeisser, performed by the local musicians Bättenhausen, jun., Curth, Wenderoth, and Kollmann; Variations brillantes for the flute by Böhm, performed by Heindl, and bravura variations by Herz, performed by Miss Heindl. The two talented siblings have still another concert to give for themselves, for which my next report will contain further details.



Finally, in December a report from Hildburghausen published in the *Allgemeine musikalische Zeitung*⁴ notes:

Among foreign virtuosos the young flutist Joh Heindl from Amberg received much applause, also the blind flutists Friebe from Breslau, and finally the exceptional violinist, Spohr's student, Mr. Happ.

Here Heindl is finally identified with his given name of Johann.

Earlier in the year the family's move to Würzburg is confirmed by the local newspaper. On August 20, in no. 230, the *Neue Würzburger Zeitung* prints an advertisement by Jos. Heindl that

The undersigned hereby respectfully announces that he provides basic instruction on the violin, flute and clarinet, and his daughter Babette the same on the pianoforte. He also tunes pianos. His residence is at the upper Wöllergasse No. 91 Jos Heindl Music Teacher.

The next two years are more-or-less blank for sightings of the Heindl clan. A "Heindl, Musicus from Lauf" is recorded as a visitor in Passau in early October, 1842⁵ (Lauf an der Pegnitz, is a close suburb – 20 km – of Nuremberg, so this could be father Heindl). And there is a "Ed. Heindl with Demois. Schwester aus Würzburg" listed among those taking the curative waters at Bad Kissingen in the summer of 1842. However, there is what seems to be the first indication of Babette's operatic career – an advertisement in the *Neue Würzburger Zeitung* for a performance of the Magic Flute on May 12, 1843,⁶ featuring guest performer Mr. Braun from the City Theater in Bamberg as Tamino, with Mad. Cordin as Pamina, and Mlle. Heindl the older as the second lady.

With 1844, however, Heindl (now Ed. Heindl) begins his wonder-years.

⁴ *Allgemeine musikalische Zeitung*, vol. 43 (December 1841), columns 1127-1128.

⁵ *Passavia: Zeitung für Niederbayern* (Oct. 5, 1842), p. 1222.

⁶ *Neue Würzburger Zeitung*, nº 130, May 11, 1843.



PART 2. 1844-1845

With the year 1844 (in which Johann Eduard Heindl would turn 17) Heindl makes several important transitions. He becomes a Kammermusikus at the princely court of Schwarzburg-Sondershausen. And perhaps this new status gives him the status to begin playing concerts in which he is the presenter/featured artist, in which he is no longer the young prodigy, but begins to receive serious criticism in the context of an extended review.

We can see Heindl's travels in the newspaper reports of foreign arrivals (before this, the Heindl in such columns was his father, the Stadtmusikus from Amberg). His arrival in Munich is noted in the *Bayerischer Eilbote* nº 115, Sept. 25, 1844 (he is staying at the *Goldene Hahn*), and also in the *Nürnberger Zeitung* (1844), vol. 11, nº 300, Oct. 26 (staying at the *Kronprinz zum Gostenhof*).

On Monday, October 21, Heindl appears in Prague, where he is heard before two comedies featuring the visiting artist Hoppé from the ducal Court Theater in Braunschweig. Both the comedies, and Heindl's performance between were reviewed in at least two different publications. *Bohemia* (vol. 17, 1st semester) writes:

On the same evening Mr. Heindl, Kammervirtuos of his Highness the Prince of Schwarzburg-Sondershausen was heard as a virtuoso on the flute. He played prior to the first play a fantasy by Böhm (under the euphemistic title of which was hiding simply a set of variations on Schubert's Trauerwalzer) and prior to the second play variations by Fürstenau. Mr. Heindl is a solidly trained musician. His performance is correct and tasteful, his expression always correct, his bravura most highly remarkable, if not yet entirely free from the audibility of the work involved. I am glad to hear Mr. Heindl handle his instrument entirely within its limits. His tone is beautiful and round, without wanting to yearn for the fullness of sound of the clarinet, which causes so many flutists to spoil their embouchure and performance. Mr. Heindl presents the tender sensitivity of the true realm of the flute, with true feeling. He was a notable success, and was called for a bow after each act .

Rudolf Glaser, in *Ost und West*, writes:



Before the first and second pieces the fürstlich Schwarzburg-Sondershausen'sche Kammervirtuose Mr. Heindl played a fantasy by Böhm and variations by Fürstenau on the flute. The young artist distinguished himself with an equally powerful tone in high and low range, through unusual security and skills in the most difficult passages, through masterful double tonguing, and especially through inwardness in the characterful parts. His truly worth performance based on the classical school, won him the liveliest applause, so that he was called back several times.

By the fourth quarter of the year (having gone west from Prague to Nuremberg), Heindl is in the vicinity of Vienna. A report printed in January, but covering the end of the previous year, notes that "Heindl the flute virtuoso from Sondershausen" has been awarded a diploma by the Church Music Association in Pressburg⁷ (capital of Slovakia, now known as Bratislava). And a reporter for the *Frankfurter Konversationsblatt*, writing from Vienna in late November, notes breathlessly:

We have just gotten to know a very proficient flutist, Mr. Heindel from Sondershausen, and a tenor from Sondershausen will soon make his debut at the Kärntnerthor Theater. All of Sondershausen is now in Vienna, and the watchword is Sondershausen for ever!

Heindl (now Ed. Heindl) made what apparently was his debut concert in Vienna on Dec. 18 at the hall of the Music Association (*Musikvereinsale*). The critic (Q) for *Der Wanderer* (Dec. 20) gave it a rather dyspeptic, if extensive, review.

One could see, upon entering the rather empty hall, that Mr. Heindl certainly knows how to play the flute, but does not understand how to present concerts. My dear Mr. Heindl, this is something that one does in Vienna differently than you believe. If you, trusting in your artistry, and the good reputation that you have acquired during the short time you have been here, think that this all carries an audience with it, you are mistaken. If, instead of starting at 12:30, you wait until 12:45, waiting for an audience, you can wait for a long time.

⁷ *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst, Geschichte ...*, Volume 2 (1844), p. 103.



You do not understand how to manipulate complimentary tickets, you do not understand, with a pistol in one hand, and your hat in the other, how to press for or beg for an audience. You only understand how to play flute very beautifully, and that is, these days, probably enough to receive applause and praise in the newspapers, but this is not how you acquire an audience. I feel very sorry for you, and could certainly reveal to you the secret of how one creates a full house, but now that is of no use to you, and who knows, whether I myself may give a concert or a lecture or something of the sort, and thus I will need my secret for myself.

And now to the discussion of the concert itself. We heard the Spohr Concerto no. 8, a Concertino and Variations on the Austrian National Anthem, and finally Variations on a Swiss Theme by Fahrbach, which the concert-giver performed with the virtuosity that he is already known for. Mr. Heindl possesses, especially, in the high range an extremely beautiful, full, exceedingly pleasant tone, which only in the low range takes on a different, almost, I would say, more grandiose character; his rapidity has no equal, and in certain passages, especially however in the beauty and tenderness of the piano, it probably cannot be matched. Particularly in regard to the latter, Mr. Heindl reminds me of our excellent clarinetists, Klein, who also possesses a piano and a nuancing of the tone which likewise may be very rare. One should also mention the entirely exceptional staccato-passages, which were particularly effective, not to mention the remaining technical skills of our virtuoso, which are self-evident, and his playing can be called poetically beautiful, evidence, among other things, by the Adagios, played with great feeling.

That all these performances were received by extraordinary expressions of applause is self-evident, and several had to be repeated by the artist, including the simple but very artfully performed National Anthem, which must be called a true triumph for him. The concert-giver was assisted by Mad. Krüger-Fürth, who performed a very mediocre polonaise, and Schubert's Ungeduld, quite beautifully; by Mr. Borzaga and D. Pfeiffer, who did the best by a rather pretty duo for violoncello and pianoforte; Mr. Stern, who



played the Bériot variations for violin very well; and Mr. Wiest, who read a humorous capriccio on fashions, modesty, foolishnesses, and absurdities, etc. Mr. Wiest happens to be a contributor for this newspaper..... Q

Heinrich Adami, writing for the *Allgemeine Theaterzeitung* (also Dec. 20), is rather more enthusiastic:

Concert by Mr. Eduard Heindl

If someone had said to us, a year ago, that we would forget our Lutzer for a singer from Sondershausen, if someone had said to us, just four weeks ago, that a virtuoso, also from Sondershausen, mind you, a flutist, would set the whole musical world in Vienna on fire, we would have considered that all a fairy tale, and yet we have experienced both here. Artists from Paris and London no longer draw; from the tiny Sondershausen, barely mentioned in the newspapers for twenty years, they must come, in order to awake the sleeping enthusiasm of the Vienna public.

Who knew, until now the name of the flutist Eduard Heindl. A modest young virtuoso, he he came here to the great musical city of Vienna, known by no one, recommended by no one, without reputation or name, not even having the courage to give a concert himself, but rather collaborating in the academies of others, and yet barely fourteen days have past, and he is the lion of the season. One would think it impossible if one had not experienced it oneself. Heindl, however, plays the flute as we have never heard it played, not even by Briccialdi or our Zierer. He handles the songful instrument, so unjustly banished from the concert hall, in an entirely individual way, never experienced in such perfection. One cannot hear a more beautiful creation of tone, no more beautiful piano, no greater clarity, no tender and songful performance more suited to the character of the flute. It is noteworthy what technical mastery the artist, still so young, has achieved over the instrument. The most difficult passages are played with a lightness and purity which astound us. Through his playing one entirely forgets the difficulties



which he overcomes, because he himself, so entirely different from the usual manner of the virtuoso, never is coquettish, but rather in a true artistic manner, through a simple, noble, and beautiful way of playing seeks to captivate his listeners. Heindl, in a word, has a true vocation as an artist, and one must in fact not regret that he did not dedicate himself to a, as one says, more grateful instrument. Each instrument is grateful, if it only comes into the hands of a true artist. Only after many requests did Mr. Heindl decide to produce a concert himself. He gave it day before yesterday, Dec. 18, at noon, in the Vereinsaale before a chosen and rather numerous public, with the most brilliant success. He played the eighth violin concerto by Spohr, arranged for the flute, variations on the Austrian National Anthem by Heinemann [sic], and variations by Böhm. After each of these performances he was called for no fewer than four bows with an enthusiasm which the art-loving, not easily moved Viennese public only shows for extraordinary appearances. The musical side-dishes for this concert were not uninteresting – two songs by August Kiehl and Schubert, sung by Mad. Krüger-Fürth, the court singer at Lippe, a Romanesca, composed by Nina Stollewerk, performed by Mr. Borzaga, and Variations by Bériot, performed by Mr. Julius Stern, chamber virtuoso of his Highness the Prince of Hohenzollern-Hechingen. The favorably-minded public was not stingy with its applause and its calling for bows. The composition of Mlle. Stollewerk, also favorably known to the public as a singer, demonstrated a very pretty talent, which seems to be worthy of every encouragement. It is already quite rare that a woman's pen concerns itself with instrumental composition, and if, as is the case here, it shows so much talent for this, such an effort deserves all our attention. Mr. Wiest read a whimsical essay on various fashions, which entertained the public with its very good insights and humorous connections. Even the concert-giver was called forward when Mr. Wiest contributed some words of warm recognition in his presentation. Heinrich Adami.



And finally, the *Humorist* (vol. 8, Dec. 1844) praises the new arrival:

Concert 1

Salon Concert by Mr. Heindl, Chamber musician to the Prince of Schwarzburg-Sondershausen.

We have already, on an earlier occasion, spoken of the eminent artistry of this flutist, that production, praised by us, was, however, was considerably surpassed by his performance in this concert. That which the flute possesses in soft, pressing, innermost feeling, is drawn from it by the lips of Mr. Heindl; that of astounding bravura which the instrument allows to be produced is brought out by Mr. Heindl with a perfection, security, and stamina that can scarcely have an equal. It seems almost unbelievable for it to be possible to breathe forth such a huge number of tones one after another, and yet at the same time to shape each one so distinctly and clearly, so full and beautiful, as is performed by Mr. Heindl. We find in this artist the inwardness and the outwardness of the art of music developed to the most victorious, most irresistible degree of perfection. Mr. Heindl's performance is at the same time enchanting and astounding; one is moved and amazed by him at the same time, and this is probably the most beautiful goal, which music can and should achieve. Mr. Heindl played the 8th Concerto by Spohr, a Concertino and Variations on the Austrian National Anthem, and finally Variations by Böhm on a Swiss song. Everything was exceptionally beautiful and masterful, and the applause then enthusiastic. Even the simple "Gott erhalte" was performed by Mr. Heindl so tenderly, touchingly, and full of feeling, that a repetition of it was requested. Unfortunately, the attendance was, here as well, not of the size that the accomplishment of the artist deserved; perhaps a second concert would increase the size? Even stones are moved by tones, and man, the rich man, should he not enjoy hearing such marvelous flute playing? To help support, such a great artist, holding him under his arms? – The collaborating artists were: Messrs. Stern (chamber musician to the Prince of Hohenzollern-Hechingen, Dr. Wiest, Borzaga, then Mlle. Kruger-Fürth, singer to the Prince of Lippe – thus



three small German states were represented by music. Mr. Stern, an artist already well-received through his own concert, and endowed with talent, played Variations by Bériot with taste and virtuosity. Mr. Wiest read an essay: "On Follies and Modesties of Fashion." Mr. Borzaga played a Romanesca composed by Mlle. Nina Stollewerk. A composition for the bass viol by a young woman is an entirely new phenomenon, and the thing is not half bad, good enough for a woman. A man would certainly have to do better. Mr. Borzaga played it quite prettily. We already know Mad. Kruger-Furth from a guest role at the Kärntnerthortheater; she has a strong voice but a somewhat nobler performance is to be desired. She sang cobbled-together song by August Kiel, and "Ungeduld" by Schubert. All participants were called out for bows. H R.

Der Sammler (Dec. 24), announces the upcoming academy for Dec. 26, which includes both Heindl (no. 2), and his colleague from Sondershausen, Mlle. Von Marra (no. 5).

Musikalische Akademie

Thursday, December 26, 12:30 PM, in the Hall of the Society of Friends of Music from the editors of the Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung

Piece:

1 Das deutsche Lied Text by Dr. Weißmann - Chorus by JW Kalliwoda performed by the local Verein

2 Concertino and Variations on a theme by Haydn for the flute with accompaniment by the piano by Heinemann by Mr. Eduard Heindl Fürstlich Schwarzburg'sische Kammervirtuose

3 Song accompanied by humming voices by Ferd Gumbert sung by Mr. Heinrich de Marchion Member of the K.K. private Theater an der Wien

4 a) Grand-Nocturne by Thalberg b) Etude by Karl Mayer for the Pianoforte performed by Jaell.

5 Aria from the Opera Johanna d'Arc by J. Hoven sung by Mlle. von Marra Fürstlich Sondershausen'schen Kammersängerin



6 Fourth Concerto Op 46 for violin with pianoforte accompaniment by Bériot by Mr. Joseph Hellmesberger heard here for the first time
7 Wein Weiber und Gesang die drei köstlichsten Dinge Text by August Schmidt Chorus by W. Reuling performed by the local Männergesang-Vereine

And finally, to close out 1844, Der Wanderer announces a farewell concert, to take place after the holidays, comparing Heindl to both Werther (the quintessential sensitive young man of the early Romantic) and the stormy Orlando Furioso of the epic poem of the early sixteenth century.

Heindl, whom one can call Goethe's "Werther" and Ariosto's "Orlando furioso" on the flute, is presenting yet another farewell concert after the holidays. In this concert Mr. Haindl, on general request, aims to present the Variations on the Austrian National Anthem, which was received with such great enthusiasm in Heindl's first concert. We will report more on this concert as soon as possible. No true friend of music should miss hearing Heindl, who at age 19, is at the pinnacle of his art.

This concert is also announced in glowing terms by *Der Sammler*.⁸

Heindl, the Tamino with the Magic Flute from Sondershausen, is presenting, after the Christmas holidays, yet another concert in the Musikvereinssaale in which the brilliant musician will be supported by several highly recognized talents of the Imperial City. Heindl is the greatest living virtuoso on an instrument, and probably the most modest. In spite of the perfection of his mastery, he has not, like so many other lesser concert presenters, dictated the horrendous price of three gulden a seat, but rather has modestly stuck with the usual entry and seat prices. We are convinced that for this reason as well his second and final concert will be very well attended.

⁸ *Der Sammler*, vol. 37 (1844), p. 827.



This is the concert held January 5th, to stormy applause, and astounding reviews from the critics.

1845

The Wanderer's Franz Wiest published the following encomium (1500 words) about Heindl's farewell concert.⁹

Courier of Theater and Spectacle.

Concert Letters from Vienna. By F. Wiest. IX. (Farewell Concert of the flutist Heindl. Sunday, January 5, in the Hall of the Society of the Friends of Music).

To the noble Lord Tamino from Mozart's Magic Flute. Most Honorable Lord Tamino!

Forgive me, most honorable Lord Tamino, if I disturb you, perhaps, for the length of a few minutes in your Egyptian still life. Perhaps, as the son of an Egyptian king you devote yourself to important matters of state; perhaps you are building pyramids, or preparing Egyptian hieroglyphics for German rebuses – or perhaps are already playing something. To your subjects, I perhaps am committing a crime against Egyptian humanity, by distracting you for a few moments from something so extremely important. But I am a German journalist, and thus immodesty personified, and I now dare, at any price, to disturb you in your important morning labors. I must disturb you, most honorable Lord Tamino, with a question, with a question which for me is more important than the Egyptian question perhaps has ever been for world history! Is it really true, that you cast that precious treasure – your Magic Flute – into the sea in an attack of Egyptian spleen, for the sole reason that the Magic Flute no longer appealed to the decadent musical taste of your hippopotami? Is this the truth, or just a piece of Arabic fairy tale, translated into journalistic German? I must know this, most honorable Lord Tamino, for three ladies, not your three ladies, but three entirely other ladies, the ladies – Art, Criticism, and Curiosity, are after me regarding the

⁹ *Der Wanderer*, 1845, p. 23.



answer to this question, because from the solution to this question the solution to another important question depends – the question of Heindl and Sondershausen! Not true, now you are making, most honorable one, a look of surprise, like a crocodile for whom an ichneumon has crawled down his throat – but listen, and be even more astonished! According to newspaper reports, your Magic Flute, that you threw into the sea, has been blown by favorable winds to the coast of Sondershausen (the other side of the Pleisse and Elster, opposite Schwarzburg - Sondershausen). Here it found a gloomy German young man, Eduard Heindl, nineteen years old, born in Amberg, Bavaria, of bourgeois roots. He pressed it to his heart, then to his lips, and just look, o wonder, through this fiery kiss of love appeared tones such as Sondershausen and Rudolstadt, and even Reis-, Greiss-, Schleiss-Lobenstein had never heard before. Now this Eduard Heindl has been in Vienna for some time, and creates such a magic mischief that it would have had him burnt at the stake in Spain years ago. Wherever one listens in Viennese salons – here is Heindl – there is Heindl! He plays day and night; he never runs out of breath, and the Prater May-Runners must already be asking him in writing to surrender a few cubits of his wind. You, Lord Tamino, have already made the three ladies warm, but that is just a bagatelle in comparison with Heindl, whose wonderful flute playing has set all feminine hearts here on fire. But Eduard Heindl has only one Pamina, his art, for which he lives and dies (but a little while later, still), and although he as flutist must always bring it to his lips, yet he bears it much deeper within his heart! You also once, most honorable Lord Tamino, contended for victory with the Queen of the Night, but this Heindl makes our singing Queen of the Day, contend for single glory; does this not have even greater significance? And in doing this Heindl has, just like you did earlier, killed the serpent; he, through his true artistic modesty, has trod on the head of the snake of envy. Yes, how marvelously plays this Eduard Heindl, this is a blowing in the ears which one can listen to with a good conscience. And what mildness, tenderness, and loveliness of tone! While so many unfortunate flutists develop a mass of air which could set all the windmills in



Europe in motion, here one only hears the spiritual breathing in of the artistic soul.

You also, most honorable Lord Tamino, touched the wild beasts with your Magic Flute, but Eduard Heindl has almost done something yet greater – he has softened the hard silver-twenties in this very wild Vienna concert-season, and set them in motion! Heindl wandered twice through the river of fire as concert-giver, without being burnt. His farewell concert was very much in demand. You, with your flute, honored Tamino, once tamed lions, tigers, leopards; at Heindl's second concert I saw, how at these soft tones of love the journalistic crocodiles almost fell over themselves in ecstasy, how this graceful, charming badinage penetrated the leathery skin of many fugue- and canon-toting musically exhibitionistic rhinoceroses – Heindl managed this with his flute, through this spiritual, extraordinary being, gifted with mood and fantasy, with nobility and dignity of tone. Here, we did not see the wooden club, and the swollen blue veins of the one who wielded it; here we heard no clacking of the millwheel, no groaning snapping for air; here the wood and metal of the flute dissolved into the clearest, most glorious melodies. In his performance we do not find the somniferous cooing of love, the boring longing for moonlight and sighing, which has made the flute already so unbearable for us; here there is power and subtlety, passion and graceful rest, soft, soulful song and dramatic declamation, all in the highest degree of perfection, in the smoothest artistic finish. That almost every note of Heindl's flute is followed by a shattering bombard-spectacle of applause, is self-evident; that, however, he does not lose his breath-control in the mad rush of the infinite outcry, bears witness to the giant lungs of the slim German youth.

Now, however, most honorable Lord Tamino, only you can solve the question of the Heindl-Sondershausen flute. Did you really throw your Magic Flute into the sea? Is Heindl the true Heindl or the false Tamino? Is it true, as some claim, that Heindl does not play the flute, but that a flute plays him? Some also think that Heindl plays on a Bohemian instrument; but it is impossible, on a Bohemian



instrument, to play so Englishly beautiful, so Frenchly fine, and so Germanly gemütlich.

But I almost forgot the side dishes of this feasting table of the Heindl farewell-concert. The most interesting number after Heindl's productions was clear: the "Mist" reading by Wiest. (Only modesty!!!). If Wiest were not one of my closest relations, I would, on this occasion, praise him without modesty; but I can leave this business with a merrier mood to his other humorist friends; I am convinced that they will do their duty. One place in this lecture, rich in excellent inspirations (only modesty!) and not poor in innuendo (again, only modesty!), which touched the forced applause of the "last white rose" Kuranda through the ever-ready clique with a stinging scourge, seems to have hit some listeners in the blood and marrow. For this, the Spanish have an excellent motto: Let him who itches scratch. Mr. Wiest was called for two bows. --Mademoiselle Morra, a young, pretty maiden, played guitar with considerable facility, and Mademoiselle Stollerweck sang a song, very embarrassed and indisposed. Bows were not lacking.

Now, however, my most honorable Lord Tamino, it falls to you to fulfill my request as soon as possible. Write to me immediately through English-India post, so that I can calm troubled minds, and do not let me shrink into an Egyptian mummy out of expectation and curiosity.

Very sincerely yours,

F. Wiest. *)

*) In my recent lecture at Heindl's first concert, some friends have interpreted a passage relating to "the flute in Vienna" according to their noble sentiments. I read the following: "the flute, which already here in Vienna was piped from the last hole as a concert instrument." This passage was turned by some good friends immediately upon our artist Zierer, highly regard both in Vienna, and in all of Germany. I, however, am not so witless as to want to compare such an excellent local musician as Zierer to a foreign virtuoso, a musician who was an ornament of musical Vienna, and to whom I often enough gave the most honorable recognition. But I was speaking about the flute,



which already was piped from the last hole as a concert instrument in Vienna, and in that regard I was probably right. Zierer has already retired for a long time from public performance in concert on his instrument, and only rarely do we have the chance at the theater to wonder at his masterful playing, while student incompetence and lack of facility on the flute has already spread rather wide since his becoming mute in the concert hall. The readers of signs read very poorly this time! Wiest.

A rather briefer, but no less golden, review appeared in *Der Sammler*.

Concerts.

Sunday, January 5. Farewell concert by Eduard Heindl, chamber virtuoso of the Prince of Schwarzburg-Sondershausen, at the Musikvereinsaal at noon.

If, in addition to the unanimous judgments of all connoisseurs and non-connoisseurs, proof was still need that Mr. Heindl is a rare artist, this can be sufficiently shown by the coming together of two unusual circumstances. These two phenomena, which took place today at midday in the Concert Hall, were, listen, and be amazed, a packed hall, and the general desire of the public, so oversatiated, tired of concerts, crushed by music, that Mr. Heindl would not let this be his last concert. After this fact we scarcely need to add that the artist performed his pieces for today – a concertino by Kuhlau, fantasy and variations by Böhm, and final, upon request, the variations by Heinemayer on the Austrian National Anthem, with a perfection, with an inwardness, with such soulful expression, that one thus forgets the perfected technique, the marvelous approach, and does not become exhausted in listening to the storm of notes, which stream so bell-pure, as clear as pearls from the dry wood. Mr. Heindl repeated the Adagio from the Böhm concerto, and earned such tempestuous applause, that he now, where he as become known and befriend, will not make the hour of recognition of his great talent the hour of parting.....M. Markbreiter.



And a third review, from the *Sonntagsblätter*.¹⁰

Heindl; the readers of these pages have already concluded from our earlier reports that we number this artist among the most exceptional instrumentalists of the present time. Flute-playing, so often derided as faded, is, through his work, not only returned to honor, but raised to glory. In his playing, the beautiful is intimately linked with the highest perfection of technique, that it produces the most enchanting musical result. With the most graceful tone, with the most sensitive Adagio, one finds the most astonishing agility and security, both in the work of the musician's hands, as in the motion of his lips. In passages where, over notes in the low register, which outline the theme, one finds the most complicated variations, this takes place in such a rapid manner that one would believe that both theme and decoration are produced at one and the same time, and this may be, next to the tenderness and expressivity of the tone, the hardest thing in playing the flute. Heindl is, in spite of his exceptional musicianship, extremely modest, in him we find no affectedness, no annoying arrogance, none of the bad habits that we are accustomed to find in concert presenters today, and yet, perhaps precisely for this reason he does not find the success which he should be able to claim through his extraordinary art. In his farewell concert, which Heindl played on the fifth of the month, he played the following pieces; a Concertino by Kuhlau, Variations by Böhm on the Trauerwalzer by Schubert, and variations by Heinemaier on "Gott erhalte". All was pleasing to an exceptional degree.

Such a success led, inevitably, to a second, definitive, farewell concert on January 26, again, reviewed by both *Der Sammler*, and *Der Wanderer*.

¹⁰ *Sonntagsblätter*, vol. 4 (1845), p. 46.



Der Sammler:

Concerts.

Sunday, January 26, upon request, the last concert of the flutist Eduard Heindl, fürstl. Schwarzburg-Sondershausen'schen Kammervirtuose, at noon in the hall of the Music Association.

It was more than a mere compliment, a kindness to the concert-giver, that all the newspapers demanded yet another proof of his beautiful talents, it was a truth proved by the concert tickets with the words “at general request”, and the absolutely packed hall, and the weeping applause, showing with what expectation we had looked forward to his last concert, and how unwillingly we see the young, talented musician depart from here. Mr. Heindl will certainly take the friendliest memories of the art-loving Imperial city with him to his homeland, which, in its narrow walls encloses perhaps the greatest flutist now living. It would be superfluous to now mention yet more regarding the style and manner of his playing – we refer to our earlier reports, which characterized as much as possible the technical particularities of his playing, but which remained far from discussing the soulful expression which speaks out of this playing, and which no theory is able to teach. The artist today played a new composition by Ernst Pauer, a valuable effort by this young virtuoso and composer, variations by Fürstenau, and finally the variations by Böhm, already performed. Mr. Heindl was, as always, interrupted by loud applause, and called back at the conclusion of each piece.– On the same high level with the chief numbers of the concert was a middle number, namely a romance (“The Nightingale”) by Kummer, performed by the already well-known singer Mlle. Keiderspeck. Mlle. Keiderspeck is one of the most exceptional singers whom we possess, and her acquisition would be a win for any stage. Her voice is, especially in the mid-range, as fresh as it is resonant, and the renowned singing teacher Mr. Gentiluomo deserves much merit for her training. Mr. Heindl and Mr. Pauer accompanied the singer on the flute and the piano. Yet another student of Mr. Gentiluomo, the basso Mr. Kren, sang two lieder to applause, while a pianist with a similar name, Mlle. Isabella Krenn performed the Don-Juan Fantasia



by Thalberg. This pianist, who is scarcely beyond the first elements of the art of playing the piano, may now, once she knows the notes, study interpretation, and bring some fire and spirit to the concert hall, if it will be our portion to have the doubtful pleasure of having to hear her once more. M. Markbreiter.

Der Wanderer:

Courier of Theater and Spectacle.

Vienna Concert-Conversation.

Heindl's second Farewell-Concert. (Sunday, January 26, in the Hall of the Society of Friends of Music).

Parting hurts! Yes, it does! – and I do not know whether Heindl parting from the Viennese, or the Viennese parting from Heindl, suffer more. At least Heindl had to take his farewell from Vienna in two concerts, one after another. The pain of separation had to be healed in two portions, for in one concert this feeling of melancholy and the joyful hope of reunion could not be sufficiently expressed. For a long time no virtuoso in Vienna has celebrated such a farewell as did Heindl in this, his last concert! It was jubilation, a general enthusiasm, the hall shook to its foundations with an earthquake, and almost in reconciliation with this volcanic outbreak of the applause, on many beautiful eyes trembled the tears of emotion, and on many rosy lips died a quavering “Lebe wohl!” Heindl celebrated in Vienna in the truest and noblest sense of the word a triumph, which probably will, even in later times, count among the most beautiful memories for his pure, simple, harmless and sensible artistic heart. Heindl came here from Sondershausen, this terra incognita, a Nadori in the great world of art, 19 years old, without journal fanfare, without a letter of recommendation – perhaps even without money, he was happy to be able to play in the entr'acte of a ballet, a few weeks later he strikes Moscheles on the head, disarms the mighty Prume ; the gold of their strings had to give way to the wood and brass of Heindl's flute. Heindl entered the foreground of concert life, he became, not only the lion, the sought-after lion of the salon world, he is yet more, the singing, fluting nightingale,



which draws every listening heart into its magic circle. This is the bright, colorful, quickly changing life of the artist. Today the pebble on the country road of life, tomorrow the splendid solitaire gem in the diadem of world renown, and the next day an Etna-ash, burned out, a coal, blown away in the airy sea of obscurity. Heindl takes with him the respect, the love, the admiration, the enthusiasm of all fine-feeling Viennese heart, and if he unpacks in Sondershausen all the recognition that he earned, all the appreciation that he found in Vienna as a man and artist, he may find that the room he has for this mass will soon become too small. But regarding Heindl we can also justifiably call out: “the man has blown everything from his soul out to us, and so we have also given ourselves to him with our entire fiery souls. Often when he played, we believe that we perceived the familiar „Grüß’ Dich Gott!“ of an old long-missed friendly soul; often, when he played, we imagined that the solemn, earnest melancholy of an enlightened All-Souls’ Day had entered our moods, and a mother-soul which had passed over sent us her hot kisses with these tone – a great poetic soul wept and rejoiced its pain and joy on this flute, and we, we wept and rejoiced with it! And are we to say farewell to this Heindl for the rest of our lives? Are we never to hear these marvelous tones again, never more be able to suck them in with vampire pleasure? No! Heindl will come once more, and perhaps never leave us more! Heindl will earn golden wreathes in Paris, he will play pounds notes together in London like palaces of playing cards, in Russia he will light up the laurel forests with silver rubles, but he will only really feel that he is at home in Vienna, in Vienna, where every heart smiles back at him like a conscious forget-me-not,, where the noble diploma of artistic perfection for the whole world is put out for him. A true artist temperament – and such we must label Mr. Heindl – is never ungrateful, and the whole thanks that Vienna is entitled to demand from this artist, is that he come back, that he arrange no more farewell-concerts, but only welcome-concerts, so that we with pride may call him our own. So as to remain as Reviewer - Schlendrian, I will only add, that Heindl in this farewell-concert played three concerted piece (Concerto by Ernst Pauer for



the flute, Variations by Fürstenau and Böhm and the flute obligato for “Nachtigall”), which, all together, had only one great flaw – that they – like everything beautiful on earth – had an end. I, at least, would happily still be sitting at Heindl’s farewell concert, and let such dear farewells be fluted forth, as I write here about Heindl’s farewell concert. Now, from poetry to prose. The entire concert was also in the other offerings piquant enough – for Kren at least nothing was lacking. Mr. Kren has a sonorous bass voice, but made an unlucky choice with his songs. Mlle. Isabelle Kren, a very young lady with considerable facility, also made a too difficult choice with the Thalberg “Don Juan Fantasia”. Mlle. Keiderspeck was full of feeling and taste in “Die Nachtigall”. She was called for two bows by stormy applause.

Wiest.

A third review, by J. Plank, from the *Sonntagsblätter*

Music report.

Heindl — Nina Morra.

We often return to the name of Heindl in these reports, and enjoy doing so, as we gladly hear the musician on each occasion, on which he once more affirms the Platonic οηδεις χοζοζ τον μαλον as a truth, that one will never weary of the beautiful, wherever and however often it is expressed. Heindl blows away every concert-displeasure from us, and had we sworn, no matter how solemnly, that we would not hear any flute music in concert, his mastery will make us perjure ourselves. Here you have the true victory of the artistic genius – that we are obliged, whether we will or no, to bow to him; that he is able to transform antipathies into sympathies, that he always presents us with the irresistible in art in its perfection. Heindl’s art is so complete, an art which springs from inner genius, years and practice could not have brought him to this perfection, for he is still young; he is, thus, a born artist, and not one who has been made. On the 26th Heindl gave a farewell concert, on request, which was far more well attended than his first, and perhaps thus will induce him to



repeat his farewell; people would happily hear the artist repeat his pieces, if they could also have a Da Capo when it came to taking their seats. Heindl's repertoire certainly does not seem to be very large, but it is also not a small one. That, however, Tulou and Drouet were lacking in his performances here is something I find not a little surprising, for they are certainly as good as Böhm, and in no way too hard for Heindl, for whom nothing is too difficult. For greater variety the young composer Pauer composed a concerto for his farewell performance, which was not only gratefully written for the player, but also made with understanding and feeling. In addition to this, Heindl brought the variations by Fürstenau and Böhm, both of low musical value, but which fulfill their goal as the madness of Heindl's stupendous mastery. The additional numbers were Thalberg's "Don Juan" fantasy, which a captive young debutante, Mlle. Isabella Krenn performed, in part well, in part carelessly; two songs, which Mr. Krenn sang sleepily; and in a song by Kummer, Die Nachtigall, which Mlle. Keiderspeck, a singer who is becoming noticeable through a beautiful figure and pleasant voice, performed, with an excellent accompaniment from the concert presenter.

And a fourth, from the *Allegemeine Theaterzeitung*:

Concerts. Mr. Eduard Heindl. Mlle. Nina Morra.

Last Sunday, January 26, brought us two concerts, one at noon in the Musikverein, the other in the afternoon in the elegant salon of Mr. Bösendorfer. In the former the flute enticed, in the latter the guitar, and being curious, as a concert reviewer already is, I had to be at both.

Mr. Heindl gave, after his farewell concert, yet another concert on request, and that here it was a question of "general demand" was proved by the full house and the always lively applause awarded to all the performances of the exceptional virtuoso. We heard from him a concerto – a new composition by Ernst Pauer, variations by Fürstenau on the famous O cara memoria, variations by Böhm on the Trauerwalzer, and the accompaniment to a very pretty romance, Die



Nachtigall, where for some reason I remained unjustly uncertain about the name of the composer. Not another word about the masterful playing of the concert-giver. In all the local journals, which do not always agree in their critical judgments, there were only voices of appreciation and the warmest praise. Mr. Heindel had to repeat, this time, two individual variations, and was called out for I don't know how many bows. The flute concerto by the talented young Pauer is a composition in the best style, diligently and skillfully worked out, and particularly in the second half, with original inventions. If it made less of an impact than it deserved, this may be due to the fact that the concert-giver was not given enough time to study this piece, entirely new to him and difficult, in its tiniest details, and thus to make all the effects therein tell. The previously mentioned Romance was performed by a still very young and very talented singer, Mlle. Keiderspeck, with voice and corresponding expression. The flute accompaniment heightened the effect of this not a little. The collaborators were called forth repeatedly. Mlle. Isabella Krenn, a girl of about fifteen, played the second Don Juan fantasy by Thalberg with considerable and a predominantly pretty conception. She demonstrated a well-trained talent under the direction of her experienced teacher, Mr. Skiwa. The public called the very timid debutant out for two bows.

Heindl evidently did not return to Sondershausen immediately, for both he and Mlle. Marra participated in a benefit concert (Grand Musical Academy) reviewed in the Feb. 10 number of the *Österreichisches Morgenblatt*

Both the pearls of Schwarzburg-Sonderhausen, Mlle v. Marra and Mr. Heindl, delighted with the masterful performances of their pieces. Miss v. Marra sang, or rather fluted an aria from "Rosamunde" by Donizetti (Torna o torna o caro oggetto) with a tenderness of expression, and a magic of feeling, and an ineffably ingratiating grace, now like a lark disappearing into the heavens, now as if bringing precious pearls from the depths of the sea. Mr. Heindl fluted, or rather sang (for his magically voluble and expressive



flute playing is so finely nuanced, so humanely beautiful and stimulating as only the voice can be) variations by Frisch on a theme from the opera “Der Freischütz” by C. M. von Weber, also with such skill of tongue and such soulful playing as we have already experienced with amazement from him before. All the pieces, with the exception of the first, were welcomed with the greatest applause, and the hall was well-filled.

Heindl’s playing in Vienna brought him international renown, with an anecdote about a swooning young lady there being reprinted in at least a dozen newspapers:

The Vienna press reports: at a concert by the flutist Heindl a young lady, entirely carried away by the performance of an Adagio: “Mother, the young man is playing from my soul”.

In London, the *Musical World* reported:

A very clever flautist, M. Heindl, attached to the service of the Prince Schwarzburg-Sondershausen, created a great sensation by his performance of Spohr's Scena Cantante (Dramatic Concerto) on the flute, a feat of uncommon difficulty, which he accomplished to perfection.

The *Neue Zeitschrift für Musik* (No. 21, Sept. 9, 1845) reports, in a lengthy report on events in Dresden that began several issues earlier, on Heindl’s playing in the entr’actes of the theater.

Among the instrumental performances between the acts we mention as significant two flute solos by Mr. Heindl from Sondershausen, who has newly distinguished himself as an excellent flutist. We must only note that if the Böhm flute is notable for less sweetness and more power, at the same time it loses the true flute tone.



After 1845 there is virtually nothing in the press regarding Eduard Heindl. The *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung* reports in no. 79 (July 3, 1847):

The two virtuosos Eduard Heindl and Anton Rubinstein gave a concert on the 23rd of the month in the evening in the Stadttheater in Pressburg. Attendance was sparse, but the applause in recognition of their work, very stormy.

And in 1848, Heindl (“the greatest flutist of the modern period”) is back in Vienna and participating in a benefit academy.

Benefit-Academy in the large royal/imperial Redoutensaale to benefit the Wiener-Kreuzer-Verein.

The active supporter of this benefit academy, Dr. Hammerschmidt, who is tireless when it comes to working for something that is good and worthy, did everything to make this academy one of the most interesting of this season: he was able to win to his beneficent ends the world-renowned Jenny Lutzer, the twice-great declamatrix of the Residence: Miss Weissbach, the pair of virtuoso brothers, the Helmesbergers, the greatest flutist of the modern period: Ed. Heindl, the capable singer of Lieder, Becker (instead of Staudig, who has become unpleasant), the intelligent pianist Leschetitzky, and finally, the excellent orchestra of our court opera house; Madame Lutzer fluted, with her bell-pure and bell-bright voice, an aria by Ricci, now in lamenting tones, like a nightingale, who wants to go die, now once again in singing trills of wonders, like those that the lark emits as it goes fluttering through the blue sea of ether. Stormy applause, and many bows, followed the repetition of a part of the aria, which, however, the great singer was not able to perform without effort. – Miss Weissbach, who only falls a little short of Mad. Rettich in artistic perfection, spoke, using all of her artistic powers, a rather too long poem by M. G. Saphir: „The Emigrant”, which she had already performed in the last Badner Academie of that author. The virtuoso duo of the brothers Joseph and Georg Hellmesberger performed the first movement of the concerto for two violins, composed by the



latter, exceptionally well; and finally the younger also played a part of his burlesque variations on “The American Songs.” Eduard Heindl played with that bravura and artistic skill which belongs to him alone, and in which no living musical colleague can come close to him, variations for flute which aroused a long-lasting storm of applause. The powerful baritone of Mr. Becker, and the intelligent piano-playing of Mr. Leschetitzky were received with no less applause. The orchestra of the Court Opera House under the energetic direction of Prof. Hellmesberger opened the academy with a characteristic concert-overture to the fairy-tale “Rübezahl” by Leschetitzky, and accompanied all the pieces with the exception of the declamation, and both the intelligent choice of what had been selected as the recipient of the benefit, and the dedicated efforts of Mr. Hammerschmidt deserved a larger audience .

PART 3. ACCIDENTAL DEATH

The following year brings a shocking report in the press. Der Herold (Graz) writes, on Sept. 1, 1849:

The “press” reports the death of the renowned flutist, Eduard Heindl, which took place recently in a little town in Bavaria, an accident, due to a careless shot. If this lamentable report is conformed, then music will be poorer through the loss of one of its most outstanding talents. We take hope that this information will perhaps not be confirmed, as is often the case for reports of the deaths of well-known personalities.

Surprisingly, there seems to be no other contemporary report of this death (the parish register in Amberg simply notes “died as a consequence of a shot through the abdomen”¹¹. All the rest of the reports are from much later, and differ in various details. Schafhäutl, in his article on Böhm (1882), relates:

¹¹ Personal communication from Ludwig Böhm, Oct. 20, 2016.



Böhm had attracted many students for his earlier and later flute. The greatest, who would have become a Paganini on the flute, was Hans Haindl, who spent a short time in Vienna. As the son of a watchman from Amberg in the Upper Palatinate in Bavaria, he came back from Vienna to Amberg, in order to pick up his bride. On a pleasure trip on the Vils, which flows by Amberg, the boat passed by front of a shooter, he was struck by a ball, and the unhappy young artist gave up the ghost in a short time at the side of his bride. The shooter's turret had only a single narrow opening at the top, so it can scarcely be comprehended how the ball could have been directed from the heights down to the river and could have met the unfortunate young artist. Haindl had just received a silver cylindrical flute in Vienna, and wrote on May 10, 1848 from Vienna to Böhm: "Thank you very much for the marvelous flute; I am constantly enjoying it, and will earn great honor through my playing of your invention."

The effect of the marvelous playing of our Haindel was that at the end of July 1845 the famed flutists of the Court Orchestra of Saxony, Anton Bernhard Fürstenau, sent his brilliant son Moritz Fürstenau to Böhm to study the new flute.

A history of the musical establishment at Sondershausen¹² writes that an older brother, Josef Heindl (!) of Eduard Heindl was hired in 1845 as flutist. "He competed in virtuosity on the flute with a younger brother, who was overtaken, in the springtime of his life, by a tragic fate. During a boat trip in Amberg he was mortally wounded by the bullet of a careless shooter." This conceivably could have been Johann Eduard Heindl's father, who we know was a capable flutist, and whose name was Joseph.

This seems to be corroborated by the fact that a Joseph Johann Heindl was employed in the Hofkapelle at Sondershausen by about 1843 (there is a file with this material under shelf-mark 1721, including information on the pensioning of Heindl). The following file, 1722, concerns the Kammermusikus Johann Eduard Heindl junior (presumably to distinguish him from his father, Joseph), and dates to 1844-1845.¹³

¹² *Die fürstliche hofkapelle zu Sondershausen von 1801-1901*, p. 20.

¹³ <http://www.archive-in-thuringen.de/findbuch/view/bestand/19471/systematik/33273>.



The *Neue Zeitschrift für Musik* published lengthy discussions of the musical establishment at Sondershausen in both 1854 (Volume 41) and 1862 (Volume 5, New Series). The 1854 article (anonymous) specifically names the various soloists in the orchestra, including a Heindl, does not give his first name, and also mentions nothing about any tragic death five years earlier. The 1862 article, by F. Brendel, mentions that both flute and oboe are represented by Böhm instruments. “With the silver flute, which Mr. Kammermusik Heindl plays, the improvement is impossible to doubt. In contrast, the tone of the oboe, and its specific character, seems somewhat impaired”.¹⁴

Later in the article, Brendel says that he had the chance to get to know various members of the orchestra as soloists and heard (among others) “JJ Heindl [perform] variations for the flute by Heinemeyer”. This corroborates the statement from the 1901 history that Joseph Heindl was hired in 1845 and matches the name from the Sondershausen archives (Joseph Johann). He later notes “Mr. Heindl, a valued master on his instrument is the brother of the flutist known to wider circles, who had the sad destiny to be accidentally shot by a nearby shooting party in Vienna as he was crossing the Danube with his bride¹⁵.”

This confusion between father and brother (if in fact JJ Heindl is the father of JE) goes as far back as 1836 (see above). What this review has shown, I hope, is that the Eduard Heindl who emigrates to the USA to become the first flutist of the Boston Symphony Orchestra is evidently NOT the notable early student of Böhm, and that the Edward Martin Heindl (who passed away in 1896 at age 59) left little or no documentary trail in Europe before his arrival in the New World. Every document listed above must related either to Joseph (pater) or Johann Eduard (older brother).

Images of both Eduard (of the BSO) and J.E. are included in the book of photographs of notable flutists (*Porträts und Biographien*, privately published Berlin 1906, reprint Moeck Nr. 4037). J.E. is represented by an engraving, Eduard by a photograph. For both, the book states that they studied with Theobald Böhm in Munich. For J.E., it states that “in about 1854 he created a great sensation through his playing” (this should certainly read “1845”), and goes on to mention his tragic end.

What the archives at Sondershausen state regarding JJ and JE Heindl. Dieter Marek of the *Landesarchiv Thüringen* reported¹⁶ that according to file 1721:

¹⁴ *Neue Zeitschrift für Musik: das Magazin für neue Töne: gegr ...*, Volume 5 (New Series) 1862.

¹⁵ *ibid*, p. 101.

¹⁶ Personal communication via email.



Joseph Johann Heindl from Innsbruck (flutist) was taken on as a flutist on a probationary basis on March 1, 1843 (having been first flutist of the theater orchestra in Wiesbaden. As of Feb. 22, 1844 permanently hired, with title of “Cammermusicus”. He was granted the title of “Kammervirtuose” in December 1872, pensioned with the title of “Konzertmeister”, April 1, 1884, and died in Sondershausen on March 23, 1895, at the age of 83.

According to file 1722:

Johann Eduard Heindl from Amberg (flutist) was taken on as a flutist on a probationary basis in October 1843; permanently hired, with title of “Cammermusicus”, on October 7 1844; and in 1845, he was several months returning from leave, and therefore punished with a month of arrest, and dismissal from the Hofkapelle Sondershausen. From July 1845, he holds a position (unspecified) in Vienna.

Addendum:

After learning of the sad end of Johann Eduard’s brilliant career, it is worth noting that his sisters went on to have careers in the opera theater. Both Babette (now Bettina, a member of the company of the Stadttheater in Magdeburg) and Sophie were featured in the production of *Der Freischütz* in Bamberg in 1845, with a review in the *Tag-Blatt der Stadt Bamberg* (nº 301, 1845):

Theater Sonntag der Freischütz

It has been twenty-four years since the first performance of this opera, and it is still an ornament of the Germany repertoire; and even if the often-problematical casting and presentation could not weaken our devotion to this authentically German work. O, ye degenerators of German music, ye degenerate sons, ye who find in modern Italian kling-klang, in broadly-drawn, flat, languishing, melancholic, watery melodies the quintessence of authentically dramatic composition – listen to this opera, and then dispute with German about melody and dramatic talent! --- The performance was



entirely worthy of the work; one could see in the participants, that they handled this German masterpiece with a special fondness. Miss Heindl, Agathe, appeared for the first time: pretty figure, beautiful voice, good training, modesty, in short, everything came together for this young musician that should soon make her a darling of the public. Her voice will certainly become more powerful once she overcomes a little anxiety and does not have to deal with as much gunsmoke as she did yesterday. Miss S. Heindl, a most delightful appearance, played Annchen extremely decently, and left nothing to be desired in her singing. Mr. Thalberg was quite in his place as Max, and if he had not wounded himself through some really tasteless ornaments in the aria, through which the cadence on the words “Max bring gute Zeichen mit” was particularly marred, his applause would have been greater. Kaspar, Mr. Schwemmer, endowed with an impressive figure, sonorous voice, and who knows how to sing, sang and acted very much *con amore*; the stage here has made a very valuable acquisition in him.



Edward Martin Heindl, ca. 1860-. Photograph, mounted on cardboard. Provenance: William S. Haynes, Boston, Sept. 1924. (Library of Congress, Music Division).



REFERENCE SOURCES

- Allgemeine musikalische Zeitung* (1841)
Allgemeine Theaterzeitung: Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode (1844, 1845)
Bayerische National-Zeitung: Zeitschrift für Politik, Wissenschaft (1834)
Kourier an der Donau (1836)
Münchener Tagpost (1838)
Ost und West, Blätter für Kunst, Literatur und geselliges Leben (1844)
Neue Würzburger Zeitung (1843)
Neue Zeitschrift für Musik: das Magazin für neue Töne (1845, 1854, 1862)
Österreichische Blätter für Literatur und Kunst, Geschichte (1844)
Passavia: Zeitung für Niederbayern (1842)
Der Sammler (1844)
Sonntagsblätter (1845)
Tag-Blatt der Stadt Bamberg (1845)
Der Wanderer (1844, 1845)
Wiener Allgemeine Musik-Zeitung (1847)
Der Wiener Zuschauer (1848)
Wochenblatt der Stadt Amberg im Oberpfälzisch-Regensburgischen Kreise (1839)

TOM MOORE holds degrees in music from Harvard and Stanford (Doctor of Musical Arts, 1982; MA, Music; Stanford University; BA, Music, Harvard University), and studied traverso with Sandra Miller. From 2004 to 2007, he was visiting professor of music at the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UniRio), where he co-directed the early music ensemble, Camerata Quantz. He has recorded with Kim Reighley and Mélomanie for Lyrichord (USA), and with Le Triomphe de l'Amour for Lyrichord and A Casa Discos (Brazil). Mr. Moore has written about music for BrazilMax.com, Musicabrasileira.org, 21st Century Music, Opera Today, Flute Talk, Flutist Quarterly, and other journals. He is a Chief Editor for the new International Journal of the Study of Music and Musical Performance, hosted by Open Music Library. He has also sung professionally with the Symphonic Chorus of Rio de Janeiro and Concert Royal and Pomerium Musices of New York. He has been Head of the Sound & Image Department of the Green Library of Florida International University since 2013.



O pensamento mecanicista e as transformações musicais no classicismo

*Lucas de Paula Barbosa**

Resumo

Este artigo investiga a relação de influência dos paradigmas estabelecidos pela mecânica geral sobre a criação musical no classicismo, a fim de se demonstrar que pelo fluxo e interação da informação foi estabelecido um contexto predominante de pensamento. Tal contexto proporcionou o surgimento de novas ideias ou 'ideários' em áreas específicas do conhecimento. O ideário presentemente denominado de "conceitual classicista" foi determinante para o estabelecimento do estilo clássico. A despeito do reconhecimento no final desse período da música como arte não imitativa, cujo potencial expressivo era resultante de seus próprios recursos e meios, uma parte do 'pensar' e 'fazer' ainda permaneceu relacionado à visão estabelecida na Grécia antiga quanto a música ser profundamente ligada à Natureza.

Palavras-chave

Classicismo na música – Mecanicismo – Racionalismo – Iluminismo – filosofia da música – estética musical.

Abstract

This paper investigates the influence of the paradigms set by the general mechanics upon musical creation in classicism, in order to demonstrate that the flow and interaction of information established a predominant context of thought. This context provided the emergence of new ideas or 'idearium' in specific areas of knowledge. The set of ideas presently called "conceptual classicist idearium" was crucial to the establishment of classical style. Despite the recognition at the end of this period that music was not an imitative art, whose expressive potential came from their own resources and means, some part of the musical thought and creation still remain related to the vision established in ancient Greece that music was deeply connected to Nature.

Keywords

Classicism in music – Mechanism – Rationalism – Enlightenment – Philosophy of Music – Musical Aesthetics.

* Universidade Federal do Tocantins, Palmas, TO, Brasil. Endereço eletrônico: lucas.ufg@gmail.com.



O presente artigo propõe investigar a relação de influência dos paradigmas originados da ciência física denominada mecânica geral sobre a criação musical no período clássico, cujas características estilísticas prevaleceram durante a segunda metade do séc. XVIII. Nesse período, como é notoriamente sabido, o pensamento mecanicista estava em pleno auge, fato este atestado por vários dos maiores pensadores da época, como Voltaire (François-Marie Arouet), importante propagador das ideias mecanicistas, que em sua obra *Elementos da filosofia de Newton* (1738), apresentou a metafísica e a física newtoniana como portadoras da verdade, ou seja, instrumentos de libertação do ser humano; David Hume, que tinha na metodologia de Newton a fonte de inspiração para a realização de seus trabalhos relativos ao entendimento humano; Emmanuel Kant, que propôs uma teoria do conhecimento para a metafísica a partir dos métodos investigativos da física matemática. Ainda deve ser considerado que, desde a segunda metade do séc. XVI, o pensamento mecanicista vinha sendo amplamente divulgado e aceito por homens cujas obras exerceram notável influência entre seus contemporâneos, como René Descartes, Francis Bacon e Thomas Hobbes.

Contudo, destaca Soares (2012) fundamentado nos estudos da historiadora Margaret C. Jacob, o processo de ampla divulgação das ideias mecanicistas, ainda que tenha tido a participação da academia, se deu principalmente por meio de professores viajantes e publicações simplificadas, sendo que esta ampla divulgação e aceitação ocorreu devido a dois motivos fundamentais. O primeiro, os resultados alcançados por meio dos estudos desenvolvidos especialmente por Nicolau Copérnico (1573-1543), Johannes Kepler (1571-1630), e confirmados pelos estudos e experiências de Galileu Galilei (1564-1642) e Isaac Newton (1643-1727); o segundo, a metodologia por eles aplicada para se chegar aos mesmos.

Em sua notável obra *História da Ideia de Natureza*, Lenoble (1970) afirma que por meio do método científico a ciência física inaugurou uma nova forma de se conhecer a realidade, a qual se valia da observação e da experimentação para estudar um fenômeno, e, da matemática, com sua exatidão quanto à ordem e medidas, como sua principal ferramenta comprobatória – o que Lenoble de certa forma classifica como ‘objetividade exagerada’, da qual a filosofia e a arte posteriormente se afastam. Com isto, a ciência física, com sua nova metodologia, centrou o problema não apenas no conhecimento do ser, como vinha fazendo a metafísica, mas no “problema do conhecimento”, quer dizer, na teoria do conhecimento ou epistemologia. Assim, o método científico colocou em ‘cheque’ a escolástica, fundamentada na teologia de Tomás de Aquino e a filosofia, fundamentada em Aristóteles, como meios de se conhecer e explicar a realidade, e, propôs um novo caminho



que, devido a sua metodologia própria e a exatidão do seu instrumento comprobatório, se creditava poder oferecer resultados mais seguros quanto ao conhecimento da verdade. Ainda deve ser destacado que o mecanicismo oferecia respostas claras, precisas e definitivas para a um fenômeno central para a descrição da realidade: o movimento, o qual já vinha sendo estudado desde os tempos pré-socráticos.

A partir desta constatação pode-se inquirir: como esse contexto predominante de pensamento influenciou a criação musical na segunda metade do século XVIII? Em outras palavras, como o contexto de pensamento mecanicista contribuiu para a formação do conjunto de ideias denominado no presente artigo de “ideário conceitual classicista”? O que caracterizou esse ideário e como esse alterou o pensar, e, conseqüentemente, o fazer música? Que fatores possibilitaram essa inter-relação no nível das ideias? Portanto, no presente artigo tem-se como objetivo geral investigar a relação de influência entre o contexto predominante de pensamento mecanicista e o estabelecimento do estilo musical clássico, ou seja, a relação entre o mecanicismo e a formação do “ideário conceitual classicista” e como esse aglomerado de ideias influenciou o pensar e, conseqüentemente, o fazer música; como objetivo específico é investigado o que tipifica esse aglomerado e que fatores possibilitaram a interação entre áreas aparentemente distintas do conhecimento humano. Por razões de escopo da pesquisa, a investigação quanto ao processo de influência é limitada ao estudo da relação entre o pensamento mecanicista e a visão já solidificada no classicismo a respeito da harmonia, tida naquele período como o elemento central da música.

No livro *História da música ocidental*, Grout & Palisca ([1988] 1994) ao abordarem o ambiente musical nos anos anteriores ao estabelecimento do classicismo afirmam que a tendência era de mudança. Refletindo essa atmosfera, é citado Rousseau, para quem, o contraponto era tido como um recurso técnico por demais artificial, portanto, desnecessário. Nesse contexto de pensamento “natureza” era uma palavra chave, sendo que ser natural implicava em despojamento da “complexidade de técnicas inúteis” e em ser cativante e simples. Assim sendo, a ênfase recaía sobre a harmonia, pois era esta que demonstrava a ligação da música com mundo natural. Desse modo, o contexto de pensamento para a superação do barroco, com seu alto grau de rebuscamento e complexidade contrapontística estava sendo formado e, conseqüentemente, o caminho para o estabelecimento do classicismo – mais voltado para o aspecto harmônico ou natural da música – se abria.



Portanto, a relevância desta pesquisa, voltada para um assunto já bastante estudado, se deve à observação de que, a presente abordagem do fenômeno da influência, em relação à criação musical, evidencia que a música, como linguagem, quanto a sua construção e significação é dependente de determinadas exterioridades, dentre as quais, os contextos de pensamento predominante exercem papel central.¹

O MECANICISMO

Como já foi dito, o mecanicismo se preocupava com o estudo do movimento, tanto de transladação quanto de mutação, observados pelos filósofos desde a antiguidade clássica. Segundo Russel (2015), para Heráclito, tudo estava em fluxo, sendo que as coisas ganhavam existência e se iam pelo conflito entre os opostos (movimento harmônico), mantido em equilíbrio pela justiça cósmica, cuja origem estava em Deus. Existia a noção de permanência, contudo, compreendida como esse processo ou fogo sempiterno, que não era uma substância e sempre existiu.

Já Empédocles entendia que a origem do movimento e da mudança dependia da relação, regulada pelo acaso e a necessidade, de amor (combinação) e ódio (afastamento) dos quatro elementos (terra, ar, água e fogo), por ele definidos como a origem de todas as coisas, os quais eram sempiternos. Diferentemente, para Anaxágoras, a fonte do movimento era o espírito (*nous*), que causava a rotação que se espalhava gradualmente pelo mundo. Não via a necessidade e o acaso como determinantes para o fluxo das coisas.

Ainda dentre os filósofos pré-socráticos, os fundadores do atomismo Leucipo e Demócrito defendiam que os átomos estavam sempre em movimento (arbitrário), e que ao se colidirem, os aglomerados resultantes formavam vórtices. Esta, segundo Bertrand Russel, foi a primeira explicação mecanicista para o movimento.

O estudo relacionado a esse fenômeno chega até a Aristóteles, que o explica tanto em sua metafísica quanto em sua física. Como observa Porto (2009), a física para Aristóteles era a ciência do ser em potência e do ser em ato. Portanto, o princípio básico da natureza era o movimento, contudo, não apenas no sentido de mudança de posição ou translação, mas de mutação, de transformação. Nesse sentido, o movimento não era algo externo à natureza, mas algo intrínseco, como uma potência natural. Assim, o movimento provinha, primeiro, da causa material ou da própria natureza da matéria. Contudo, esse

¹ Como demonstram a teoria fundamental de significado e a filosofia da informação, aspecto este a ser tratado no artigo “Ideário conceitual, atribuição de significado e a formação do estilo clássico: uma abordagem segundo a filosofia fundamental do significado e a filosofia da informação” (em redação pelo autor).



aspecto caracterizava apenas as coisas terrestres, pois as celestes eram imutáveis. Em segundo lugar, da causa formal, que provoca a mudança que consiste em dar forma à matéria, ou como afirma Russel, na fórmula definitiva da essência. Somadas a estas haviam também a causa denominada eficiente, resultante do agente externo, e a causa final (*telos*) ou finalidade para a qual o movimento era determinado; também relacionada à realização plena do ser, a sua “evolução ou consumação natural”, contida como potência na sua essência, e, resultante de sua própria disposição natural. Ainda segundo Russel, este último era o aspecto central do uso da palavra natureza em Aristóteles.

Quanto à sua física é importante também ser observado que seus princípios básicos sugeriam, primeiramente, que o movimento sobre a terra diferia do movimento nos céus; que na terra, o movimento retilíneo só aconteceria devido à atuação de forças sobre os objetos, caso contrário tenderiam a retornar ao estado natural de repouso. Nos céus os objetos se moviam em círculos perfeitos ao redor da terra. Em segundo lugar, o movimento dos objetos na terra também estava sujeito à sua constituição: uma pedra tenderia a cair em direção a terra, visto ser constituída principalmente de elementos terrenos; já a fumaça tenderia a subir, pois a mesma era constituída basicamente por elementos do ar. Quanto aos objetos mais pesados, estes caíam mais rapidamente porque tinham mais elementos terrenos que os objetos mais leves (Mitchell, 2009).

Foi com os trabalhos de Galileu Galilei, continua Mitchell, um dos pioneiros do método experimental, juntamente com seu predecessor Nicolau Copérnico e seu contemporâneo Johannes Kepler, que os equívocos da física de Aristóteles foram evidenciados. Ao observar o movimento dos planetas no sistema solar, diferentemente do mestre grego, Copérnico concluiu que a terra era apenas mais um desses planetas girando em torno do seu próprio eixo e orbitando em torno do sol. Já as observações astronômicas de Kepler, principalmente seus estudos sobre o movimento de Marte, o levaram a conclusão de que a órbita dos planetas não era circular, mas elíptica; ele também descobriu que esse tipo característico de movimento era governado por leis. Todavia foi Galileu que, diferentemente de Copérnico e Kepler, não focou sua pesquisa apenas no movimento dos corpos celestes, mas também nos objetos na terra; e, além do uso da matemática, também utilizou uma série de instrumentos e situações para testar suas observações. Ele fez uso de planos inclinados para estudar o movimento descendente de bolas, de espelhos para estudar a reflexão da luz, e, de acordo com o que se diz, da torre de Pisa para medir o efeito da gravidade nos corpos em queda. Assim, com sua nova metodologia e suas descobertas ele revolucionou completamente a física e definitivamente refutou as teorias de Aristóteles. Ele comprovou, por exemplo, que o repouso não caracterizava o estado natural



de um objeto, ao contrário, o repouso só era alcançado pela ação de alguma força; que, objetos pesados ou leves caíam com a mesma velocidade no vácuo; e, que, as leis do movimento na terra poderiam explicar também o movimento dos corpos nos céus.

Contudo, a despeito das grandes realizações de Galileu, foi Isaac Newton (1643-1727) com suas três leis da dinâmica (movimento constante, massa inercial e princípio da ação e reação) que, a partir das noções claras de força e massa, conseguiu elucidar matematicamente por que um movimento acontecia de uma forma particular; como também, através da lei da gravitação universal, dimensionar e generalizar a ação da gravidade em todo o cosmos. Com isso, através de seus estudos e observações, Newton explicou matematicamente e por meio de leis ou de forma precisa, o movimento e suas causas, tanto na terra como em qualquer outro lugar no universo. Sua lei da gravitação afirma:

Cada corpo, cada partícula de matéria do universo, exerce sobre qualquer outro corpo ou partícula uma força atrativa proporcional às respectivas massas e ao inverso do quadrado da distância entre ambos. (Mitchell, 2009, p. 19, tradução nossa).

Ao utilizar a expressão “cada corpo, cada partícula de matéria no universo” ficava demonstrado o salto extraordinário que ele havia provocado quanto ao desenvolvimento do conhecimento relativo à mecânica dos corpos, pois, ainda que os físicos soubessem da existência da ação da gravidade, não haviam ainda sido capazes de compreender sua ação como resultante das interações entre massa e distância, e, que esse fenômeno era universal.

Isaac Newton, ao formular e concluir que os corpos atraíam uns aos outros e que diversos fenômenos mecânicos do Sistema Solar decorriam diretamente da ação de uma única força de atração, levou a cabo a mais importante e fundamental generalização da Revolução Científica do Século XVII, revolução essa que promoveu a característica central da ciência que dominou o pensamento científico até o final do século XIX. (Garcia, 2010, p. 10).

Portanto, a partir de Newton ‘todo o universo’ – a mecânica celeste não era diferente da terrestre – passou a ser entendido como um grande sistema ordenado, dependente e



previsível, ou seja, governado por leis muito precisas. Assim, esse cosmos mecanicamente explicável, podia ser agora comparado a uma grande máquina, constituída por partes e engrenagens, funcionando perfeitamente de acordo com as leis da mecânica, tendo no relógio, com sua perfeição de funcionamento e precisão de medição, seu exemplo máximo. Isto implicava que, semelhantemente às outras máquinas, o universo também não necessitava de forças externas ou divinas para possibilitar o seu funcionamento, apesar de que, era reconhecido que fora a “força divina” que o originara. Quanto aos feitos de Newton, em termos de organização e sistematização do pensamento, Vélez-Rodríguez afirma:

O pensador achava-se diante de um conjunto enorme de conceitos e de princípios, que configuravam um caos epistemológico. Newton introduziu ordem e coerência nesse contexto, [...] cabe-lhe o inegável mérito de ter sistematizado, com simplicidade e elegância, os princípios básicos da física moderna. (Vélez-Rodríguez, 2010, s. num.)

O impacto, reflexos e a generalização da visão de mundo mecanicista, desde a divulgação da obra do cónego católico Nicolau Copérnico, *De Revolutionibus Orbium Coelestium*, em 1543, ano de sua morte, haviam sido enormes. Tal fato é atestado, por exemplo, já no pensamento de René Descartes (1596-1650). Como expresso no seu racionalismo cartesiano, estabelecia a primazia da razão e do entendimento ou intelecto (*res cogita*) sobre o objeto (*res extensa*), sendo que o exercício da razão deveria ser guiado pelo ideal matemático. Em sua metodologia investigativa, partia da dúvida; via a filosofia como uma árvore, cujas raízes era a metafísica, o tronco a física e as demais ciências os ramos. Aplicou o mecanicismo até ao estudo do corpo humano. Para ele os constituintes do mundo eram a matéria e o movimento (Grancer, 1994).

Em oposição ao cartesianismo havia o empirismo dos pensadores britânicos, que valorizavam a experiência através dos sentidos como meio para se lidar com o processo do conhecimento. Dentre seus principais expoentes estava Francis Bacon (1561-1626), que em seu livro *Novum Organum Scientiarum* (1620) afirmava que o conhecimento só poderia ser alcançado através da libertação de preconceitos e noções falsas ou dos ídolos, e, através do uso da experiência e da investigação por meio de métodos precisos. Tinha a física como mãe de todas as ciências, cujo fundamento era o estudo do movimento ou da mecânica da natureza. Como Aristóteles, defendia que a natureza era movimento em



princípio. Outro empirista, Thomas Hobbes (1588-1679), aplicou o modelo mecanicista no estudo dos fenômenos manifestos pela vida humana em sociedade, como o Estado e a política, explicitados em sua obra *Leviatã*. Podem ainda ser citados como exemplo do amplo uso da visão mecanicista, os estudos de John Locke (1632-1704) e David Hume (1711-1776).

Devido à sua influência, o mecanicismo alterou profundamente a forma de se perceber a realidade e seus fenômenos. Em razão da confiabilidade das proposições mecanicistas – advinda dos resultados alcançados e da metodologia usada para se chegar aos mesmos – houve ampla divulgação, aceitação e generalização das mesmas. Portanto, pelo fluxo e interação da informação estabeleceu-se um contexto ou arcabouço predominante de pensamento. Segundo Cottingham, ao ser sumarizado, tal contexto predominante de pensamento se caracterizava, primeiramente, por um “reducionismo radical” onde o macro é explicado pelo micro ou onde o todo é explicado pela perfeita relação das partes internas; em segundo lugar, pela não existência de “poderes ou forças ocultas” por trás dos fenômenos, visto que, os mesmos podem ser entendidos a partir da compreensão do movimento das partes constituintes do todo. Nesse sentido, o verbete “Mecanicismo” do *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano ([1971]2007, p. 654) destaca que era amplamente entendido que todas as coisas eram governadas por um “determinismo rigoroso, representado pelo conceito de causalidade necessária infiltrada em todos os fenômenos da natureza”. Por isso, segundo o matemático francês Laplace (1749-1827), era possível se prever todas as coisas no universo, desde que se soubesse a posição e a velocidade do objeto estudado (Mitchell, 2009). Em terceiro lugar, isto significava que a natureza se valia de meios muito simples, aparentando complexidade apenas na superfície; por fim, que os fenômenos da natureza exibiam uma “homogeneidade total”, ou seja, os fenômenos naturais e os fenômenos provocados pelo ser humano apresentavam diferença apenas aparente, pois os mesmos eram regidos pela mesma operação. Portanto, é importante ser lembrado, as atenções agora se voltavam para o mundo natural. Princípios universais eram propostos a partir da observação e estudo da realidade física, quer dizer, o referencial passava a ser a natureza com sua mecânica intrínseca. Com isso, a palavra natureza ou natural, ainda que assumindo sentidos diferentes, se tornara essencial (ver Freitas, 2013).

Assim sendo, cabe agora discutir como a visão mecanicista adentrou o universo da criação musical, estabelecendo tendências e com isto, alterando a realidade também quanto à criação musical.



O MECANICISMO E A CRIAÇÃO MUSICAL NO CLASSICISMO

Como já foi dito, por razões de escopo da pesquisa, é averiguada a relação entre o pensamento mecanicista e a visão já solidificada no classicismo a respeito da harmonia, tida nesse período como o elemento central da música. Considerando-se que Jean-Philippe Rameau (1683-1764) foi o mais influente teórico da harmonia na segunda metade do século XVIII, é priorizada sua obra, especialmente seu *Tratado de harmonia*. Nessa obra, publicada pela primeira vez em 1722, a qual se tornou um dos fundamentos teóricos da música ocidental, Rameau constrói sua teoria harmônica a partir da abordagem aritmética do intervalo de oitava, afim de demonstrar numericamente sua constituição intervalar. Assim, fazendo uso de uma corda tensionada, a qual gera um som de uma determinada altura, ele passa a dividi-la em duas, três, quatro, etc. partes iguais, estabelecendo a relação entre extensão da corda e intervalo harmônico por meio do que ele chama de “números que seguem uma progressão natural” (Rameau, [1722] 1971, p. 5). Esse processo o leva a entender que os sons agudos estão contidos nos mais graves, pois em virtude das divisões que geram os sons (todos mais agudos) serem parte da própria corda, o primeiro som na verdade é a sua fonte ou fundamental. A partir desse entendimento, denominado de princípio da fundamental, é estabelecido o princípio básico de toda a sua teoria harmônica.

Tendo em vista o princípio da fundamental, ele descreve a oitava como a razão entre 1:2, sendo 1 a extensão total da corda. Visto ser o som da oitava semelhante ao da fundamental ou o mais ligado à fonte, portanto inseparável da mesma, todos os sons gerados pelas subdivisões subsequentes podem ser ao mesmo comparados (comparação dupla). Com isto, a oitava pode ser tomada como o limite para todos os outros intervalos. Feito este esclarecimento é demonstrada a origem do próximo som a ser gerado de acordo com os “números que seguem uma progressão natural”, o intervalo de quinta (5J), representado pela razão 2:3 ou 3:2, neste segundo caso indicando que o som mais grave assumiu a posição mais aguda, processo este chamado pelos geômetras de razão invertida ou comparação invertida. Para distinguir a transposição ele propõe a razão 3:4. Em virtude desta inversão também gerar o intervalo de quarta, Rameau faz uso da mesma em detrimento da proporção 2:4 para representá-la. Desta forma a quarta justa (4J) é apresentada como dependente da oitava e resultante do intervalo de quinta, ou como ele afirma, fazendo uso de uma expressão já usada por Descartes, como uma sombra da quinta. Neste ponto uma importante declaração é feita, pois ele afirma que toda a diversidade na harmonia se baseia neste processo de inversão dos intervalos. Assim, o intervalo de terça maior (3M), o último ao lado da oitava e da quinta diretamente



resultante da fundamental, representado pela razão 4:5 ou 5:8, gera o intervalo de sexta menor.

Do intervalo de 3M ele parte para explicar o intervalo de terça menor (3m), representado pela razão 5:6, cuja inversão gera o intervalo de sexta maior. Contudo, neste ponto a argumentação de Rameau se torna muita fraca, destaca Gosset (1971) na introdução do tratado. O próprio Rameau afirma que o número cinco não é um múltiplo de dois, mas que o mesmo está sendo usado para evitar frações e preservar a ordem natural dos números, o que sem dúvida, força de forma inapropriada sua argumentação. Na verdade, o que acontece é que o intervalo de terça menor não pode ser explicado de acordo com as razões apresentadas por Rameau (ver Freitas, 2013). Contudo, é necessário ser dito que esta atitude, ainda que não justifique seu erro, se enquadra em uma argumentação apresentada anteriormente na qual ele afirma que em virtude da 3M ser diretamente resultante da fundamental, de certa forma a 3m também tem o mesmo privilégio, visto que sua classificação como menor não a exclui de ser um intervalo de terça; apenas uma delas necessita ser diretamente gerada. Deve ser lembrado também que esta abordagem visa encaixar a 3m no que ele chama de consonâncias perfeitas (5J, 3M, 3m) ou as consonâncias que seguindo a progressão natural dos números, formam o acorde perfeito maior e menor.

Explicados e estabelecidos os “fundamentos naturais” dos intervalos consonantes perfeitos e também das dissonâncias, não abordadas no presente artigo em razão da delimitação do escopo da pesquisa, ele passa a argumentar sobre a natureza dos acordes. Então ele afirma: “O som fundamental escolheu a quinta para formar todos os acordes, e essa quinta, unida pelas terças, determina sua construção” (Rameau, [1722] 1971, p. 38); ou seja, a quinta, o segundo som na ordem da progressão dos números naturais, quando unida ao terceiro som, também gerado por esta mesma progressão, manifestam a estrutura do acorde natural ou perfeito maior; quando esta união se dá entre a quinta e a terça menor, tem-se o acorde também natural chamando perfeito menor, sendo que, quando esta ordenação não está presente é porque o acorde está invertido. Com isto, Rameau encerra definitivamente a questão sobre a estrutura básica do acorde, ao mesmo tempo em que conecta à própria natureza o bloco primário da construção arquitetônica da música estilisticamente denominada de clássica, o qual, guiado pela harmonia da forma possibilita a geração de toda a sua grandiosa estrutura. Assim, se o teólogo e estudioso da música Johannes Lippius (1585–1612) teve a ideia de apresentar a *trias harmonica* como uma “unidade sonora singular”, que semelhante a Trindade representava uma unidade



triúna (Laster, 2008, p. 755) foi Rameau, refletindo a mudança de paradigma de seu tempo, que a apresentou como um fenômeno estritamente natural.

Na segunda parte do seu tratado, onde ele fala sobre a natureza e propriedades dos acordes e sobre tudo que pode ser usado para fazer música perfeita, torna-se possível conhecer melhor como o mesmo interage para gerar o movimento na música. Ele afirma que as progressões dos acordes, representadas pelo salto do “baixo” – nome este emprestado de Zarlino para descrever a nota mais grave, portanto a fundamental ou base do acorde – deveriam seguir o princípio da formação das consonâncias, pois só assim “[...] a origem e fundação do acorde, seria facilmente representada,” (Rameau, [1722] 1971, p. 60, tradução nossa). Desse modo, os acordes deveriam se ligar especialmente por meio de progressões harmônicas elaboradas de acordo com o salto de quinta do baixo ou dependendo da situação, com o salto de terça ou sexta. Contudo, em condições especiais o movimento por graus conjunto também poderia ser praticado.

Quanto ao acorde perfeito maior e o acorde perfeito maior com sétima e sua resolução, ele afirma que “Todas as regras são encontradas na progressão natural desses dois acordes” (Rameau, [1722] 1971, p. 70, tradução nossa). Nesse sentido ele estabelece a noção de cadência perfeita e sua resolução, de onde procedem as noções de dominante, sensível e também de tônica, conceitos estes essenciais para a concepção de movimento e repouso na música tonal. Subsequentemente ele fala sobre a cadência deceptiva e a cadência irregular, esta última, de onde procede a noção de subdominante. Então, ele trata um pouco mais sobre as dissonâncias e seus efeitos no ouvido, comparando-as – tendo por base o intervalo dissonante de sétima maior e sua inversão, do qual todas as outras dissonâncias derivam – à colisão de dois objetos sólidos. Neste sentido ele cita Pardies, um padre francês de Lyon estudioso do movimento:

Um corpo em movimento encontrando outro corpo que está em repouso dá ao corpo em repouso todo seu movimento e permanece imóvel. Um corpo sólido que colide com um corpo que não se desloca será refletido juntamente com todo o seu movimento. (Pardies, citado por Rameau, [1722] 1971, p. 79, tradução nossa)

O primeiro efeito, em certo sentido, é semelhante à dissonância preparada, o segundo aquela não preparada, afirma Rameau.



Quanto à condução dos demais sons do acorde, levando-se em conta que ao acorde perfeito maior ou menor poderiam ser adicionados outros sons consonantes ou dissonantes, não importando quão curta fosse sua progressão, deveriam se suceder diatonicamente. É importante ser notado que neste ponto a abordagem de Rameau se volta para o papel artístico e criativo em um sentido bastante interessante, pois ele afirma que este procedimento não poderia ser tido como fruto de alguma regra ou obrigação, mas de uma intuição, por meio da qual a própria natureza guiava o compositor à perfeição. Ou seja, este proceder era fruto de uma determinada disposição ou inclinação natural que se conformavam à própria natureza da arte musical, concepção esta, de certa forma, semelhante à de Descartes quanto às ideias inatas. Isto implicava que, segundo observa Rameau, o procedimento naturalmente correto seria naturalmente seguido e obedecido, ou seja, a natureza humana se conformava ao princípio da naturalidade da música. Contudo, no capítulo dezoito da segunda parte do seu tratado ele chama a atenção para que, em música, o julgamento não fosse feito apenas pelo ouvido e experiência, os quais poderiam gerar muitas dúvidas. Somente o crivo da razão poderia gerar certezas. Ele afirma: “Vamos ser regidos somente pela razão sempre que possível, e vamos chamar pela ajuda da experiência somente quando desejarmos maior confirmação de suas provas” (Rameau, [1722] 1971, p. 140, tradução nossa). Portanto, ainda que reconhecendo determinados procedimentos intuitivos relacionados à própria natureza da arte musical como espelhados na natureza humana, os mesmos deveriam ser submetidos e confirmados pelo crivo da razão.

Quanto à melodia, a mesma também deveria ser elaborada de acordo com a harmonia, quer dizer, de acordo com o princípio da fundamental – tema de controvérsias entre Rameau e Rousseau. Até mesmo a métrica ou organização rítmica dentro da fórmula de compasso, a qual também se manifestava a todos naturalmente, tinha a harmonia como fundação. Ele afirma:

Nós podemos derivar o metro (métrica) da fonte harmonia, pois o metro consiste somente dos números 2, 3, e 4, números que também nos dão a oitava dividida aritmeticamente e harmonicamente. (Rameau, [1722] 1971, p. 164-165, tradução nossa)

Rameau também estabelece a noção do ciclo de quintas, de modulação pela mudança da “função” do acorde e outros aspectos que poderiam ser levados em conta com relação a sua teoria harmônica. Contudo já se tem até aqui elementos suficientes para comprovar



o quanto ele a alinhou ao contexto de visão de mundo predominante de sua época. Se coube a Descartes apresentar o corpo humano sob esta visão (Donatelli, 2008; Guilherme, 2013) e a Hobbes a política e o Estado (Souza, s.d), coube a Rameau apresentar a música.

Para se averiguar a relação entre seu pensamento e a criação musical no classicismo é importante ser destacado que, por exemplo, na introdução da obra de Rameau, Gosset (1971) afirma que por quase duzentos anos sua teoria da harmonia teve papel básico no estudo e compreensão da música. Todavia esse fenômeno se deu não diretamente por meio da edição original de seu tratado, de difícil leitura e compreensão, mas por meio de textos onde seu pensamento foi condensado e rearranjado. Assim, o mais famoso desses glossários, segundo Gosset (1971), foi editado por Jean le Rond d'Alembert (1717-1783), com o título *Elementos da música teórica e prática, de acordo com os princípios de M. Rameau* (1752), submetido a diversas edições².

Reconhecido matemático e geômetra, membro da Academia de Ciências e da Academia Francesa, colaborador com Denis Diderot na obra monumental *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, d'Alembert era um profundo admirador do sistema musical de Rameau, para quem o teórico da harmonia era um cientista proeminente e prolífico gênio, tanto admirado quanto invejado por muitos grandes artistas, que tanto o menosprezavam quanto lutavam para não imitá-lo. Quanto a sua publicação, visava levar ao conhecimento daqueles não bem versados em música as descobertas de Rameau, o que significava que a obra de Rameau trazia grande contribuição para que as trevas da ignorância fossem sendo dissipadas, segundo o espírito iluminista da época (Coward, 1989).

Como membro do comitê que revisou o trabalho de Rameau após lê-lo na *Académie des Sciences* em 1749, afirmava ainda que sua teoria havia possibilitado à harmonia sair do reino das “leis arbitrárias” e “experiências cegas”. Em sua explanação do trabalho de Rameau para a Academia de Ciências de Paris, destacou também as suas bases geométricas e matemáticas. Outro ponto por ele defendido é que devido aos fundamentos naturais de sua teoria, a mesma possibilitava a produção de uma música perfeitamente adequada aos ouvidos.

Seu respeito por Rameau fora tal que no tempestuoso conflito denominado *Querelle des Bouffons* ocorrido por volta dos anos de 1750, mesmo sendo amigo de Rousseau e

² É digno de nota que, primeiramente o texto foi enviado a Rameau com uma carta solicitando sua leitura e revisão; quando de sua publicação Rameau manifestou que sua maior satisfação provinha do reconhecimento dos estudiosos (Bernard, 1980).



Diderot e favorável a música italiana, contudo como porta-voz e intérprete de Rameau, em seu favor, não tomou partido dos seus amigos, preferindo defender a liberdade na música, observa Cowart. Apesar disso, posteriormente devido aos artigos sobre música escritos por Rousseau para a enciclopédia, tidos como incorretos em vários pontos por Rameau, d’Alembert defendeu Rousseau e com isto se envolveu em controvérsias com Rameau, o que está ricamente registrado em cartas.³

Assim, como já havia acontecido entre Rameau, Jean-Jacques Rousseau e Denis Diderot, que em um primeiro momento foram amigos e admiradores de Rameau e sua obra e posteriormente se tornaram seus inimigos, se repete com Rameau e d’Alembert. Contudo as controvérsias entre ambos se relacionavam mais ao fundamento aritmético da teoria harmônica de Rameau, os quais passaram a ser questionados pelo geômetra.

A música de Rameau também teve grande reconhecimento, destacada Grout & Palisca, segundo os quais, Rameau fora o maior músico francês do século XVIII. Célebre como teórico, posteriormente alcançou fama como professor e organista quando chegou a Paris em 1723. A partir de 1731 se tornou protegido de La Pouplinière, membro muito rico da família real francesa e patrono das artes. Nesta função obteve notório reconhecimento principalmente através da composição de óperas, o gênero musical mais conhecido da época⁴. Assim, a despeito dos enfrentamentos em que se envolveu, na década de 1750 era tido como o campeão da música francesa. Veio a falecer em 1764.

A influência de seu pensamento foi tal que se observados os tratados de harmonia imediatamente posteriores ao seu, percebe-se que todos foram escritos à sombra de seu pensamento. De acordo com Damschroder (2008, p. 269-271), Rameau foi o mais influente escritor sobre teoria musical da Europa, aspecto este evidenciado pela tradução parcial do seu tratado para o inglês e o do sumário de d’Alembert para o alemão e também para inglês. Rameau havia estabelecido uma nova tradição quanto ao estudo da harmonia na música. Considerando-se que a visão de mundo mecanicista era predominante e que sua teoria harmônica, além da coerente elaboração e organização, conformava a música a esta mesma visão e buscava colocá-la em pé de igualdade com as outras ciências, é possível se imaginar quão atraente fora a mesma, e seu forte impacto sobre os processos de pensar e fazer música na época. Portanto, sua contribuição para o estabelecimento de um novo imaginário quanto à natureza da música fora fundamental.

³ Deve ser lembrado que a oportunidade de escrever os artigos para a enciclopédia foi oferecida primeiramente por Diderot a Rameau, mas foi por este recusada (Bernard, 1980).

⁴ Importante ser dito que todo esse êxito foi obtido em Paris, o principal centro musical daquela época, a cidade europeia onde os compositores, tanto nacionais, quanto estrangeiros encontravam a glória ou ruína completa (Didier, 1985, p. 339).



A *Arbre Genealogique de l'harmonie*, apresentada por volta de 1767 pelo músico francês Francois-Guillaume Vial (c. 1730-?) também oferece um exemplo claro dessa influência. Esta simbologia, como havia proposto Rameau, tanto demonstrava que a harmonia tinha raízes na natureza, quanto tal ligação determinava as interações entre os acordes.



Figura 1. Arbre Genealogique de l'harmonie (c. 1767), de Francois-Guillaume Vial (Fonte: Bibliothèque nationale de France; ver também Freitas, 2013, p. 185).



Outra forma de se perceber essa relação era a noção de centro tonal ou de tônica da tonalidade de acordo com o movimento harmônico denominado de circular ou solar, em que a tônica era comparada ao sol circulado por várias constelações, como explicado por Joseph Riepel (1709-1782) em sua obra, *Grundregeln* [Regras básicas] de 1755, destaca Ratner (1980). A noção de movimento e repouso, os mesmos entendidos a partir da “função” do acorde ou de acordo com a interação dominante-tônica, que tem como base o princípio da fundamental, também é um outro exemplo desse entendimento.

Outro aspecto relevante quanto ao trato harmônico nesse período, de certa forma também originário da teoria de Rameau, era a concepção, segundo Ratner, da superioridade do modo maior sobre o modo menor devido a origem natural da terça maior – ainda que Rameau houvesse defendido que ambas as terças (3M, 3m) fossem naturalmente geradas.

Portanto, o pensamento harmônico de Rameau, influenciado pela visão de mundo mecanicista, contribuiu para formação de um novo imaginário com relação ao fenômeno musical. Desse imaginário nasce um aglomerado de ideias, que, como destacado por Cottingham quanto ao mecanicismo e sumarizado no presente artigo como “ideário conceitual classicista”, também fora marcado por um reducionismo radical onde o macro era explicado pelo micro; pela causalidade necessária; pela validação dos meios naturais como muito simples em essência; pelo entendimento de que os fenômenos provocados pelo ser humano e os fenômenos naturais tinham a mesma origem. Estas generalizações vão originar concepções mais específicas.

Nesse sentido pode ser observado, por exemplo, as noções de rigidez técnica e de normas pré-estabelecidas. No classicismo, enfatiza Ratner (1980), o ato de compor estava submetido a uma série de fórmulas e procedimentos pré-estabelecidos. Portanto, a obra deveria emergir de regras claras e da técnica. No ideário conceitual classicista, esta compreensão estava presente de forma bastante marcante e norteadora, como um princípio que determinava todo o ato criativo. Assim sendo, o compositor possuía uma liberdade criativa bastante restritiva e delimitadora. Mas diante da generalização quanto a ideia de naturalidade da música, de causalidade necessária e da simplicidade dos meios naturais em sua essência, da percepção de que os fenômenos provocados pelo ser humano e os fenômenos naturais tinham a mesma origem, tal entendimento e procedimentos resultantes deveriam parecer bastante necessários. O compositor não estava livre para exceder os limites técnicos impostos, assim como a obra não poderia ser fonte de geração



de novas propostas e modelos. Dessa forma, era o mundo da ‘exterioridade criativa’, portanto, da prática comum e unidade estilística.

Também essencial para o ideário conceitual classicista, a exterioridade criativa indicava ser o ato da criação musical uma ação profundamente dependente e relacional. Ainda que houvesse algum tipo de novidade, a mesma não implicava em um rompimento com o pensar e fazer música vigentes, mas apenas em embelezamento ou derivação do que já era comumente aceito. Como propunha o mecanicismo, a previsibilidade, precisão e rigidez eram esperadas. Portanto, o uso da regra visava a modelagem sonora de acordo com o que se entendia como evidente. Neste sentido, por exemplo, visto ser a harmonia o elemento central da música e que a mesma era em essência um fenômeno profundamente ligado e dependente da natureza, tendo no princípio da fundamental e das consonâncias perfeitas – formadoras dos acordes – sua elucidação e conformação ao mundo natural, compor, implicava em evidenciar estas características.

A concepção voltada ao evidente, fez com que se manifestasse no estilo clássico a feição ou aparência de pouca mobilidade tanto no conteúdo, quanto na forma. Contudo, esta impressão fica apenas na aparência, pois a despeito de uma liberdade restritiva e delimitadora a originalidade e o espírito criativo estavam sempre presentes. Quer dizer, no classicismo o compositor vai se valer do “espaço” aberto pelo detalhe para elaborar, enriquecer e inovar em sua criação. É nesse sentido que também se pode diferenciar as individualidades dentro da observância da exterioridade criativa.

Assim, o ideário conceitual classicista estabelece concepções e, conseqüentemente, procedimentos que determinam e atribuem significação e sentido ao novo estilo, ou como afirma Max Weber (1864-1920), seu *corpus* de “legalidade” ([c. 1911]1995). Destarte, por exemplo, a construção dos temas das composições musicais deveria manifestar a naturalidade da música, como propunha Rameau, devendo demonstrar a estrutura básica do acorde ou da tríade maior ou menor como base e arcabouço para sua elaboração. Esse fenômeno é facilmente observado nos temas das sonatas de alguns dos principais compositores do classicismo, como Haydn, Mozart e Beethoven. Todavia, além de fornecer o arcabouço para a construção melódica, a estrutura do acorde também fornecia a base estrutural para a elaboração do acompanhamento da melodia. Nesse sentido, um dos principais recursos usados era o tão conhecido *baixo de Alberti*, que consistia em “quebrar” o acorde em um padrão simples e repetitivo. Tal procedimento simples colocava em evidência a melodia, o que, portanto, contribuía de forma eficaz para a nova proposta quanto à música ser mais simples. Com isto, o recurso compositivo principal para a criação



musical no estilo clássico, como é comumente sabido, foi denominado de melodia acompanhada.

Quanto à organização arquitetônica das obras, os compositores faziam uso da forma sonata, seu principal modelo ordenador. Articulada de acordo com a estrutura A – B – A', seguia o esquema harmônico proposto pela teoria de Rameau quanto ao enlace entre os acordes (Rosen, 1988). Tais procedimentos ou fórmulas harmônicas apontavam para dois aspectos muito importantes, destaca Ratner. Primeiro, como já foi dito, que havia um centro em torno do qual a elaboração harmônica deveria girar, numa relação em que a tônica era vista como o centro de um sistema harmônico solar; o segundo, que a harmonia era o elemento gerador do movimento na música. Assim, a harmonia governava a forma através do conceito de tom ou centro tonal, ao qual sempre se deveria retornar. Um exemplo desse fenômeno pode ser melhor verificado ao se observar e comparar a primeira parte da obra, ou seja, a seção A, que funcionava como a parte em que os principais elementos da obra eram apresentados, com a seção final A'. Dentre as fórmulas harmônicas que poderiam ser usadas, o primeiro tema ou o assunto principal da obra, era apresentado na tônica logo no início da seção A. Em seguida vinha o segundo tema, contrastante, apresentado na dominante, região da quinta. Na seção B, tanto o tema principal quanto o segundo tema eram desenvolvidos também na região da dominante. Contudo, na última seção ou A', que repete a seção A com ligeiras modificações, o segundo tema era apresentado agora também na região da tônica, o que evidenciava o retorno total ao centro tonal da obra. Por esta e outras razões, Ratner enfatiza que em nenhum outro período da história da música a ideia de centro tonal fora tratada de forma tão cuidadosa e incisiva.

A partir destas constatações, observa-se que a concepção de naturalidade da música era o aspecto central do 'ideário conceitual classicista', o qual se originou da interação da visão de mundo mecanicista e o pensar música, e que trouxe como resultado uma profunda alteração na realidade artística. Tendo como base a teoria harmônica de Rameau, observa-se que o pensar música entrelaçou-se com o pensamento mecanicista, absorvendo do mesmo, sua ênfase na natureza – seu aspecto central – a partir da qual são estabelecidos princípios tidos como naturais. Portanto, a partir do princípio da naturalidade da música são formadas novas concepções que culminam em uma nova visão e novos procedimentos quanto ao ato criativo.

Ao se questionar: em virtude de que fatores relacionados ao fazer música no classicismo, a criação musical nesse período passou a ser governada por um particular



sistema de regras e procedimentos e não outro, observa-se que a teoria fundamental de significado e a filosofia da informação corroboram a descrição do fenômeno interativo presentemente estudado.

Esse questionamento, extraído da teoria fundamental do significado, indica que a construção de sentido em uma determinada linguagem, envolve fatores exteriores a própria linguagem. No seu artigo “Theories of meaning”, escrito para *The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Speaks* (2014), parafraseando Lewis (1970), afirma que são dois os aspectos fundamentais para a teoria de significado: primeiro, o que determinado símbolo significa para uma pessoa ou grupo; segundo, quais seriam os fatores relacionados a esta pessoa ou grupo que fariam com que o símbolo tivesse tal significado. Como fruto destas questões, são elaborados dois tipos de teoria de significado, a teoria semântica, correspondendo ao primeiro, e, a teoria fundamental de significado ao segundo, teoria esta, essencial para a presente pesquisa. Concomitantemente, a partir da concepção de naturalização da mente e do significado, como abordado por Adams (2003), percebe-se que o processo de significação ocorre em decorrência da mente ser feita – como sugeriu Wiener, Turing e outros, baseados na teoria da informação – de material informacional e computação. Contudo, esta investigação será abordada no artigo “Ideário conceitual, atribuição de significado e a formação do estilo clássico: uma abordagem segundo a filosofia fundamental do significado e a filosofia da informação”.

CONCLUSÃO

Importante destacar que ao estabelecer princípios naturais, como afirma Loureiro (2002), Rameau buscava elevar a investigação sobre a música e a própria música ao *status* de ciência. Quando ele se torna consciente do trabalho relacionado à física do som ou dos estudos sobre a série harmônica de Joseph Sauveur, em sua obra *Génération harmonique* de 1737, destaca que o fenômeno físico comprovava sua teoria, afirma Philip Gosset, na introdução do seu tratado. O próprio Rameau declara:

Música é uma ciência que deve ter regras claras; essas regras devem ser concebidas de um princípio evidente; e este princípio não pode ser realmente conhecido por nós sem a ajuda da matemática. [...] Não é suficiente apenas sentir os efeitos de uma ciência ou de uma arte. É dever também conceituar esses efeitos com o objetivo de submetê-los a inteligibilidade. Este é o fim para o qual eu tenho



principalmente aplicado a mim mesmo no corpo deste trabalho [...].
(Rameau, [1722] 1971, p. xxxv, tradução nossa)

Todavia, deve ser levado em conta que, a despeito de sua originalidade, a sua teoria harmônica é em essência pitagórica. Foi Pitágoras que por meio das experiências realizadas com o monocórdio demonstrou a relação entre o comprimento da corda e os intervalos consonantes ou a razão entre o comprimento da corda e os intervalos de 8J (1/2), 5J (2/3) e 4J (4/3) da escala diatônica. De posse destas informações ele associou a música ao equilíbrio, organização e a harmonia que a relação entre os opostos manifestava em todo o cosmos. Este mesmo entendimento será reforçado por Ptolomeu no século II a.C. e, com algumas alterações, pelos escritos de *Boetios*, os quais chegam à Idade Média e a atravessam (Gouk, 2008).

Esse vínculo da música com a natureza e com a matemática se perpetuará na Renascença com Ludovico Fogliani (1470-1539); Gioseffe Zarlino (1517-1590, *Instituzioni armonique*, de 1558); com Francisco Salinas (1513-1590) e o padre e matemático francês Marin Mersenne (1588-1648), que fundamentou o estudo da harmonia na ressonância; também com René Descartes, no *Compendium musicae* de 1618 (ver Abdounur, 2002). Portanto, Rameau fora herdeiro de uma longa tradição. Contudo, coube a ele a façanha de organizar as abordagens muitas vezes confusas e contraditórias quanto à prática harmônica em um “sistema racional governado por um único princípio” (Lester, 2008, p. 759, tradução nossa). Por isso, ainda segundo Lester, no seu tempo ele era comparado por seus contemporâneos a Descartes e a Newton.

Foi justamente o princípio da fundamental que permitiu a Rameau demonstrar que a música estava no mesmo nível das ciências (νόσις), o que na verdade implicava, deve ser realçado, estar a música no mesmo nível das substâncias e essências, observa Lenoble (1970, p. 258-259). Como já foi dito, para ele, o compositor, guiado pela razão ou pelos princípios naturais e pelo reflexo da natureza que havia no seu interior, concebia uma música que era fundamentalmente natural, portanto, νόσις. Se no pensamento Aristotélico, de onde provém a teoria estética da mimeses, a música era tida como imitativa da natureza, o que lhe conferia certo grau de inferioridade ou de distanciamento daquilo que era real e verdadeiro, portanto pertencente ao reino da técnica e da opinião, no pitagórico Rameau, como fenômeno gerado pelo ser humano, o qual estava inserido na ‘homogeneidade total’ que caracterizava a realidade, a música pertencia ao reino das substâncias.



Em Pitágoras, *rhythmos* (ῥυθμός) é a palavra grega para ‘forma móvel’ ou forma dinâmica, portanto difere de *schema*, que está relacionada a formas visíveis, e *morphe*, que está relacionada à forma em geral (Rowell, 1983, p. 55). *Rhythmos* da origem à palavra *arhythmos* (αρυθμός, número em grego) – de onde provém aritmética, ἄριθμητική – que descreve a ordem interna presente nas formas móveis. A presença do alfa privativo (a) acrescentado à palavra *rhythmos* aponta para o fato de que *arhythmos* não é a própria forma, mas uma maneira simbólica de representar a forma ou sua ordem interna (Barbosa, 2008). Todavia, destaca Rowell, para os pitagóricos, pensar em *rhythmos* significava tem em mente a música, quer dizer, a música era uma forma que manifestava a ordem ou harmonização dos contrários presente em todo o cosmos.

Em seu livro, *Reflections on the nature of music*, Levin (2009), ressalta que a relação entre música e número (μουσική e ῥυθμός), no pensamento pitagórico, gerou a ideia de que o cosmos é um tipo de “espelho-imagem” dos elementos estruturais da música, e, que inversamente, devido aos seus elementos cósmicos (tempo, movimento e contínuo) a música também era um “espelho-imagem” do cosmos. Assim sendo, pode-se dizer que estendendo esse entendimento, Rameau aprofunda a ideia do “espelho-imagem” e procura transformá-la em unidade de substância.

Contudo, segundo Baker (1980), a partir dos anos 80 do séc. XVIII, em termos de capacidade expressiva, a música passava a ser tida como independente. Era a forma, a melodia, o ritmo, a textura que lhe conferiam poder de expressão.⁵ Esse entendimento nasce na Inglaterra com Charles Avison, em seu ensaio *Musical Expression*, 1752; segue com James Beattie (1735–1803) em *On Poetry and Music, as they Affect the Mind* (1776) e William Jones (1746–94) em *Essay on the Arts, Commonly Called Imitative* (1772). Na França, o propósito central da música como imitação da natureza permanece, especialmente através da obra *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746), de Charles Batteux (1713–80). No ensaio *De l’expression en musique*, 1771, Abbé André Morellet (1727–1819) delinea sua filosofia da estética de acordo com Batteux, mas já começa a reconhecer as limitações da imitação. Somente em 1785, Michel de Chabanon, em *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, rejeita definitivamente a música como arte imitativa. Todavia, como ressalta Baker, esse entendimento será fundamental para a música do período romântico.⁶

⁵ Alguns anos antes d’Alembert afirmara que era a naturalidade da música que a fazia agradável aos ouvidos.

⁶ Atentando para o fato de que o período clássico se estende até o início do séc. XIX e que, no romantismo, a despeito da predominância da ideia da música como expressivamente independente, a mesma é também considerada organicista,



Por fim, considerando que o ideário conceitual mecanicista, por meio do fluxo e da interação da informação, possibilitou a criação de um arcabouço de pensamento predominante, o qual, alterou a realidade artístico-musical por meio de sua influência na formação do ideário conceitual classicista, pode-se dizer que, o fator fundamental para a interação entre estas duas áreas aparentemente distintas do pensar humano, foi a infiltração no ‘pensar música’ da noção de naturalidade da mesma, como concebida por Rameau. É a partir desta concepção central que estas duas áreas se ligam. Isso implica que, com o mecanicismo, acontece uma alteração da percepção quanto à realidade, portanto, há uma alteração da consciência no que concerne a compreensão do mundo físico. Esta alteração afeta a criação musical devido à noção de naturalidade da música. Portanto, quanto à obra musical nesse período, em termos de atribuição de significação, pode-se dizer que o mesmo nasce da compreensão da inserção da música na própria realidade do mundo físico, quer dizer, da perfeita identificação entre forma e essência – a forma manifesta a essência – como presente no pensamento de Aristóteles, Russel (2015), ainda que não aplicado por ele à música. Assim, em Rameau é estabelecida uma nova abordagem teórico-filosófica, que traz consigo a ideia fundamental de que música e natureza são idênticas.⁷ Desta forma, o sentido ou atribuição de significação estilística à mesma só pode nascer do fenômeno relacional.

Considerando-se tais aspectos, ainda pode ser dito que, por meio do ideário conceitual classicista, percebe-se que a construção do imaginário pode se caracterizar pelo processamento e interpretação da informação advinda do seu fluxo e interação, a fim de lhe conferir um sentido artístico, portanto, pela alteração da realidade percebida por meio da sua submissão a arte. Então, por meio da música a realidade como concebida é reinterpretada, e, conseqüentemente também alterada. Ou seja, o fluxo e a interação da informação alteram a realidade artística, contudo, ao mesmo tempo a realidade artística também altera a própria realidade física como percebida.

Deve ser ainda lembrado que de forma alguma a presente pesquisa esgota o assunto relativo aos meios externos – sem falar nos internos, históricos etc. – que influenciaram a transformação musical que culminou no classicismo. Contudo, quanto às características estilísticas, ou seja, a forma ou direção específica que a transformação musical assume no texto musical ou no conjunto da obra naquele período, a qual está profundamente ligada

percebe-se que, em certa medida, a música ainda permanecia ligada a ideia de natureza, ou seja, o pensamento pitagórico-rameauiano ainda estava presente.

⁷ Segundo o pensamento do autor da presente pesquisa, o ápice deste entendimento ou da filosofia pitagórico-rameauiana se dará na música romântica por meio da noção de organicismo.



a construção da sua significação – ainda que haja outros aspectos, inclusive relacionados ao ideário conceitual classicista –, ficou evidente que a influência do contexto predominante de pensamento mecanicista fora fundamental para a formação do *corpus* de legalidade característico do classicismo.



REFERÊNCIAS

- Abbagnano, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. coord. e rev. Alfredo Bosi. Trad. e rev. Ivone Castilho Benedetti. 5ª ed. São Paulo Martins Fontes, [1971]2007.
- Abdounur, Oscar João. *Matemática e Música: o pensamento analógico na construção de significados*. 2ª ed. São Paulo Editora Escrituras, 2002.
- Adams, Frederick. “The informational turn in philosophy”. *Minds and Machines* (Netherlands: Kluwer Academic Publishers), v. 13, p. 471-501, 2003.
- Bacon, Francis. *Novum Organum*. Trad. José Aluysio Reis de Andrade. Coleção Os Pensadores. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, [1620]1979.
- Baker, Nancy Kovaleff. “Expression”. In: Sadie, Stanley (ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v. 6, p. 324-327. London: Macmillan, 1980.
- Barbosa, Lucas de Paula. “Reflexões sobre unidade em música”. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 65-78, jun. 2008.
- Bernard, Jonathan W. “The principle and the elements: Rameau’s ‘controversy with d’Alembert’”. *Journal of Music Theory* (Duke University Press), v. 24 n. 1, p. 37-62, Spring 1980. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/843738>.
- Copérnico, Nicolau. *As Revoluções dos Orbes Celestes*. [título original: *De Revolutionibus Orbium Coelestium*]. Trad. A. Dias Gomes e Gabriel Domingues. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, [1543]1984.
- Cottingham, John. *Dicionário Descartes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- Cowar, Georgia (ed). *French Musical Thoughts, 1600-1800*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1989.
- Damschroder, David. *Thinking about harmony*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- Descartes, René. *O discurso do método*. Trad. Elza Moreira Marcelina. Brasília: Editora Universidade de Brasília, [1637]1985.
- Descartes, René. *Princípios de filosofia*. Trad. Heloísa Burati. São Paulo: Editora Rideel, [1644]2007.
- Descartes, René. *Meditações metafísicas*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, [1641]2011.
- Descartes, René. *Obra escolhida*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Jr. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1994.
- Didier, Béatrice. *La musique des lumières*. Paris: PUF, 1985.



- Donatelli, Mariza Carneiro de Oliveira Franco. “Sobre o tratado de mecânica de Descartes”. *Scientiae studia*, São Paulo, v. 6, n. 4, p. 639-654, 2008.
- Freitas, S. P. R. “Do lugar da natureza nas teorias dedicadas à arte da harmonia tonal”. *DAPesquisa* (UDESC), v. 10, p. 182-198, 2013.
- Garcia, Valdinei Gomes. *A gravitação universal na filosofia da natureza de Isaac Newton*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2010.
- Gossett, Philip. “Translator’s introduction”. In: Rameau, Jean-Philippe. *Treatise on harmony*. New York: Dover Publications, 197, p. v-xxiv.
- Guilherme, Ítalo Moura. Desenvolvimento da concepção de homem em René Descartes e seu debate filosófico sobre a condição da natureza humana. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Fortaleza, Universidade Estadual do Ceará, 2013.
- Gouk, Penelope. “The role of harmonics in the scientific revolution”. In: Christensen, Thomas (ed.) *The Cambridge history of western music*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 223-245, 2008.
- Grout. Donald J. Palisca, Claude V. *História da Música Ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria; rev. texto José Soares de Almeida; rev. técnica Adriana Latino. Lisboa: Gradativa, [1988]1994.
- Hoobes, Thomas. *Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. Trad. João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Abril Cultural, [1651]1979.
- Hume, David. *An enquiry concerning human understanding*. Oxford; New York: Oxford University Press, [1748]1999.
- Kant, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Valério Rodhen e Udo Baldur Moosburg. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultura, [1781]1999.
- Laster, Joel. “Rameau e a teoria da harmonia no século dezoito”. In: Christensen, Thomas (ed.) *The Cambridge history of western music*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 753-777, 2008.
- Lenoble, Robert. *História da ideia de Natureza*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1970.
- Locke, John. *An essay concerning human understanding*. 1689. New York: Prometheus Books, [1748]1994.
- Loureiro, Eduardo Campolina Viana. *A disciplina Harmonia nas escolas de música: objetivos e limites de uma prática pedagógica*. Dissertação (Mestrado em Educação). Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.



- Mitchell, Melanie. *Complexity: a guide tour*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Porto, Claudio M. “A física de Aristóteles: uma conspiração ingênua?”. *Revista Brasileira de Ensino de Física*, v. 31, n. 4, 4609, 2009. Disponível na internet: <http://www.sbfisica.org.br>.
- Rameau, Jean-Philippe. *Treatise on harmony*. New York: Dover Publications, [1722] 1971.
- Ratner, Leonard G. *Classic music: expression, form and style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- Rowell, Lewis. *Thinking about music: an introduction to the philosophy of music*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1984.
- Russel, Bertrand. *História da filosofia ocidental*. Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- Soares, Luiz Carlos. “O mecanicismo newtoniano e as bases intelectuais da revolução industrial inglesa”. In: *Anais eletrônicos do XV Encontro Regional de História – ANPUH-Rio*. Janeiro de Janeiro: FFP/UERJ, 2012. Disponível em http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1338224632_ARQUIVO_OMecanicismoNewtonianoeasBasesIntelectuaisdaRevolucaoIndustrialInglesa-ANPUH-Rio2012.pdf.
- Souza, Maria Elaine R. *Thomas Hobbes: Da política mecanicista ao relativismo moral*. Edição eletrônica. Disponível em professor.ucg.br/siteDocente/admin/.../7063/.../EticaHobbes.doc.
- Vélez-Rodríguez, Ricardo. *Sir Isaac Newton (1642-1727): A axiomatização da mecânica numa perspectiva cinematográfica*, 2010. Edição eletrônica do programa, leituras e atividades acadêmicas para as disciplinas “Teoria do Conhecimento I e II”, do Curso de Filosofia da Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em <http://teoriadoconhecimentoi.blogspot.com.br/2010/05/sir-isaac-newton-1642-1727.html>.
- Voltaire (François-Marie Arouet). *Elementos da filosofia de Newton*. Trad. Maria das Graças de Souza. Campinas: Editora da Unicamp, [1738] 1996.
- Weber, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: EDUSP, [c. 1911] 1995.

LUCAS DE PAULA BARBOSA é professor de música no curso de Artes-Teatro da Universidade Federal do Tocantins (UFT). É Mestre em Música pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e Bacharel em Piano pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Atua nas áreas de análise musical, contraponto e composição; desenvolve pesquisa nas áreas de música e cultura, sociedade e intertextualidade; filosofia da linguagem e filosofia da informação. Tem artigos publicados nas revistas *PerMusí*, *Música Hodie*, *Em Pauta* e *ANPPOM*.



A via nostálgica do modernismo

*João G. Rizek**

Resumo

Os pressupostos que guiaram o modernismo, tais como a crença no progresso e a ideia de utopia, viram-se esvaziados por volta de meados do século XX. No pós-guerra, com o advento do pós-modernismo, vários desses pressupostos foram resgatados, desta vez em chave crítica, visando denunciar os mitos fabricados pelo modernismo. Não demorou, contudo, para que o próprio pós-modernismo se esvaziasse de sentido. No entanto, ambos os conceitos e posturas conservam certas potencialidades que ainda podem ser resgatadas, apontado assim para a possibilidade de continuidade de certa via do modernismo. Uma dessas possibilidades de reativação passa pelo conceito de nostalgia, capaz de apontar para um novo conceito de temporalidade, terreno fértil para o reexame do modernismo. Ao fim do artigo, tenta-se apontar o quanto esses conceitos e posturas podem sugerir um novo modo de compreender o modernismo no Brasil.

Palavras-chave

Modernismo – pós-modernismo – nostalgia – arte século XX – estética – crítica das artes.

Abstract

Certain aspects that guided the modernism such as the belief in progress and the utopian ideal saw their exhaustion by the middle of the XXth century. During the post-war period, with the advent of post-modernism, several of these aspects were rescued, this time with a critical vein, aiming to denounce the myths fabricated by modernism. It didn't take long for post-modernism itself become hallow. However, both concepts and postures were able to keep certain potentialities latent within themselves, pointing, thus, to a possibility of continuation of some of modernism's specific tracks. One of these possibilities of reactivation has to do with the concept of nostalgia, which is capable of pointing to a new idea of temporality. The end of this article presents these concepts once again, this time trying to show how much they can help to understand the Brazilian modernism.

Keywords

Modernism – post-modernism – nostalgia – 20th-century art – aesthetics – art criticism.

* Freie Universität Berlin, Berlin, Alemanha. Endereço eletrônico: joaorizek@hotmail.com



CONSENSOS EM TORNO DO MODERNISMO

Definir o modernismo sempre foi uma tarefa complicada. Ao redor do movimento sempre gravitaram as mais diversas tendências, escolas, linguagens e programas, desencorajando o esforço de síntese e sistematização. Da vastidão de nomes e obras que o formam parece ser impossível apontar para uma ou outra característica capaz de juntar formalizações estéticas tão contrastantes quanto, por exemplo, *A Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky, os valores defendidos pela Bauhaus ou *Olympia*, de Édouard Manet. Assim, generalizações sempre se impuseram como via possível para balizar as discussões em torno do modernismo.

No entanto, como afirma Peter Gay, “enquanto generalizações são indispensáveis (os impressionistas, as peças Expressionistas, os apoiadores da teoria do *auteur*), as reais conquistas, seja um poema ou sinfonia, sempre se voltam para um talento único em questão” (Gay, 2009, p. 501, tradução nossa). Portanto, o modernismo, ao mesmo tempo que autoriza uma generalização capaz de englobar as diversas tendências sob sua rubrica, é também formado de conquistas pontuais e identificáveis: obras capazes de costurar o cânone do moderno, aproximando contrários e encurtando distâncias conceituais e históricas. Tem-se aí, assim, de modo bem resumido, uma tendência dupla, presente em grande parte das principais análises sobre o modernismo: ora analisa-se o movimento a partir do exame detido e específico de figuras e obras emblemáticas; ora analisa-se suas tendências mais gerais, postulando-se campos de força e vetores comuns às suas manifestações. É preciso observar, contudo, que ambas as formas de análise não são excludentes. Elas são, antes, resultado de um esforço comum no empreendimento de uma empresa que até hoje não foi concluída, se é que tal iniciativa seja possível, ou sequer desejável.

Apesar das várias questões em aberto, existem consensos com relação ao movimento. Considera-se, para se tomar um exemplo, que o modernismo teria surgido em algum ponto da segunda metade do século XIX a partir, principalmente, de uma nova forma de encarar o papel da arte e, conseqüentemente, de sua forma. Segundo T. J. Clark: “Talvez a mudança possa ser descrita como uma espécie de ceticismo, ou de incerteza com relação à representação em arte”, de modo que para os pintores daquela época, “o que parecia impressioná-los era a evidência de um incoerência palpável e franca”, levando-os, cada vez mais, a “ênfatisar os meios materiais pelos quais as ilusões e as similitudes eram produzidas” (Clark, 2004, p. 44). O exemplo central de Clark aí é Édouard Manet e toda uma



série de questões circunscritas à Paris daquela época. Mesma cidade e época, aliás, que ensinaria, segundo Gay, o modernismo literário.

Flores do Mal, de Charles Baudelaire, representa para Gay, desse modo, “um documento fundador do modernismo”, dada “a habilidade de Baudelaire fundir clareza formal e assuntos licenciosos, os sonetos mais estritamente regrados e as metáforas mais grosseiras” (Gay, 2009, p. 39, tradução nossa). Logo, há em ambos os casos, para além da geração e a nacionalidade comum aos dois artistas, um comprometimento em repensar a forma, não mais impositiva e vinculada aos valores ligados às tradições passadas. Vale mencionar que trata-se de algo muito próximo daquilo que aconteceria, alguns anos depois, na gênese da música moderna: “Uma das principais características da música moderna [...] é sua libertação do sistema de tonalidades maior e menor” (Griffiths, 1998, p. 9). Também nesse caso seria um francês, Claude Debussy, o responsável por inaugurar a modernidade musical, desatando a música dos preceitos estabelecidos pela tradição e pelas regras por ela impostas. A arte e a música moderna seriam, nesse sentido específico, céticas quanto às regras e funcionalidades tradicionais de seus materiais, tais como legados pelo passado.

Atitudes como essas denunciam, entre outras coisas, a marcha teleológica do modernismo, animado por uma crença no progresso, avesso ao passado e ao peso da tradição estéril. Livrar-se dos academicismos e imposições formais legados pela tradição, portanto, tanto para Manet, Baudelaire e Debussy, era uma maneira de buscar uma arte que apontasse para um futuro possível, capaz de sugerir uma nova forma, uma nova configuração social e um novo sujeito, em suma, uma utopia.

Apesar das especificidades histórica e geográfica, o modernismo se desenvolveu por diversos países e linguagens, sempre alimentado por uma desconfiança a respeito das formas herdadas das tradições artísticas do passado, a autorreflexão sobre os preceitos internos às obras, entre outras inumeráveis questões. No entanto, esse mesmo modernismo – plural, contrastante, nascido das bases lançadas na França do século XIX – começou a se esgotar, mais ou menos, por volta do período da Segunda Guerra. Pois, como veremos, após o conflito, a reativação plena das linguagens artísticas impôs novos problemas e debates, apontando para um esgarçamento daquilo havia animado o modernismo até então. Contudo, algumas vias do modernismo permaneceram abertas ao longo do século XX e, mesmo hoje, são capazes de animar algo da produção contemporânea.



A EXAUSTÃO DO PROJETO MODERNISTA E SUA REATIVAÇÃO

O projeto modernista nunca foi propriamente enterrado. No entanto, sua falência foi denunciada de diversas maneiras ao longo de um período considerável. Para alguns, como Clement Greenberg, a perda de sustentação social foi um dos maiores responsáveis pelo esmorecimento das vanguardas, a categoria avançada do modernismo: “a vanguarda está se tornando insegura do público do qual ela depende – os ricos e os cultos” (Greenberg, 2013, p. 33). Tal cenário, por sua vez, foi responsável pela massificação do Kitsch, capaz de encurtar as distâncias entre a produção mais avançada da arte e uma nova sociedade de massa pouco educada nos preceitos artísticos defendidos pela vanguarda e pela arte culta do passado.

Para outros, como Gay, a Segunda Guerra Mundial marcou um ponto de inflexão fundamental no desenvolvimento da arte vanguardista de extração modernista. Sendo assim, no pós-guerra as condições para a existência dessa vertente já eram completamente diferentes, dado que o conflito haveria transformado profundamente aquilo que restava do modernismo. Surgiram assim, naquelas primeiras décadas após os anos de guerra, uma série de novas rupturas e repetições: “A cultura do pós-guerra na América do Norte e na Europa Ocidental está repleta de *neos e pós*” (Foster, 2014, p. 21). É precisamente nesse momento que nasce o pós-modernismo, mesmo que seu diagnóstico, naturalmente, só tenha sido realizado posteriormente.

Acreditou-se portanto, com o advento do pós-modernismo, que as forças do modernismo estavam exaustas e sua contribuição encerrada. No entanto, diferentemente do modernismo, o novo movimento não se assentou exatamente em programas e manifestos propositivos. Suas bandeiras e valores, ao contrário do modernismo, não apontavam necessariamente para a construção de uma nova concepção de mundo, de sujeito e sociedade. Nesse sentido, o pós-modernismo denunciava a falência das grandes narrativas propaladas pelo modernismo sem, obrigatoriamente, refundá-las ou propor uma sistemática ruptura de seus valores, até porque, como lembra Hal Foster, “esses acontecimentos não se desenvolvem de modo uniforme, nem suas rupturas são nítidas” (Foster, 2014, p. 191).

Segundo Terry Eagleton, a pós-modernidade “não é, aos próprios olhos, uma ‘etapa da história’, mas a ruína de todo esse pensamento etapista [...] não passa da verdade negativa da modernidade, um desmascaramento de suas pretensões míticas” (Eagleton, 1998, p. 37). Temos aí, portanto, um momento de reação negativa às propostas modernas, desvinculadas da marcha teleológica sugerida pelo modernismo. Desveladas, as verdades



modernistas passam então a exibir sua falência, seus mitos justamente enquanto mitos. O pós-modernismo, dessa forma, reatualiza crítica e negativamente as bases do modernismo, chamando-o a julgamento. Não depreende-se daí que ao pós-modernismo falte um programa propositivo, mas que sua força parte exatamente da enunciação da exaustão do modernismo. Sua força, em suma, está em endereçar aquilo que falhou no modernismo, o que se transformou em mito e passou a operar como segunda natureza.

Para se ter em mente um exemplo, dentre os vários mitos que animaram os modernistas e sobretudo as vanguardas históricas, a ideia de originalidade teve papel central. Segundo Rosalind Krauss:

O artista vanguardista usou muitas formas de aparência ao longo dos primeiros cem anos da sua existência: revolucionário, dândi, anarquista, esteta, tecnólogo, místico. Ele também pregou uma variedade de credos. Só uma coisa parece ter sido constante no discurso vanguardista, isto é, o tema da originalidade, (Krauss, 1986, p. 157, tradução nossa).

Coube à produção artística e crítica filiada ao que se convencionou chamar “pós-modernismo” a crítica, portanto, das bases fundadoras do modernismo e de seus desdobramentos mais avançados, tais como as vanguardas históricas. Não escapou assim ao movimento um caráter de denúncia daquilo que alguns teóricos apontaram como sendo os mitos do modernismo. Daí porque Eagleton poder falar em “ruína”, referindo-se à exaustão do projeto moderno e Krauss referir-se à “aparência” vinculada aos vanguardistas e modernistas. Tratou-se, em última instância, de apontar para a vacuidade do movimento tal como se apresentava naquele momento.

No entanto, o pós-modernismo também não tardou a apresentar seus problemas. “Tratado como moda”, segundo Foster, “o pós-modernismo tornou-se *démodé*” (Foster, 2014, p. 186). Insensíveis à pluralidade de vertentes em evidência naquele momento, os teóricos do movimento não foram, ainda segundo o mesmo autor, sensíveis o bastante “aos vários tipos de diferenças culturais” (Foster, 2014, p. 187). No entanto, interessado em reanimar o conceito, Foster mostra que o pós-modernismo ainda goza de potencialidades e pode explicar e ajudar a compreender muito da arte produzida contemporaneamente: “o conceito talvez ainda possua um poder explanatório e mesmo crítico” (Foster, 2014, p. 187). Para efetivar sua empreitada, Foster o aproxima do modernismo, apontado para uma temporalidade comum a ambos os conceitos. Assim, “o



modernismo e o pós-modernismo são constituídos de modo análogo [...] como um processo contínuo de futuros antecipados e passados reconstruídos” (Foster, 2014, p. 187), pois o presente é feito de vários tempos diferentes, sendo capaz de apontar para épocas distintas, localizando nelas projetos abandonados e incompletos. É justamente essa mistura de temporalidade que permite com que Foster observe os dois conceitos, modernismo e pós-modernismo, sob a mesma ótica. Pois, segundo o autor,

o modernismo e o pós-modernismo têm de ser vistos juntos, *em paralaxe* (tecnicamente, o ângulo de deslocamento de um objeto causado pelo movimento de seu observador), e entendo com isso que nosso enquadramento de ambos dependem de nossa posição no presente e que essa posição é definida em tais enquadramentos (Foster, 2014, p. 190).

Trata-se, portanto, de repensar as bases dos movimentos e não de abandoná-los por completo, verificando-os sob uma nova ótica temporal, circunscrita, por sua vez, ao presente do observador. A tarefa envolve reavaliar aquilo que os movimentos ainda poderiam nos fornecer como solução para os problemas estéticos contemporâneos. A postura do crítico passa então pela avaliação daquilo que se mantém vivo no modernismo e não tanto para o diagnóstico de sua exaustão e, conseqüentemente, seu óbito.

Assim, a partir dessa reavaliação, as bases modernistas ganham novos matizes e potencialidades. Surgem daí novas posturas e maneiras de lidar com esse capítulo histórico, relido agora à luz do presente, entendido como janela para novas versões do passado e do futuro. De acordo com Svetlana Boym:

Em vez de ser anti-moderno ou anti-pós-moderno, parece mais importante revisitar esse projeto crítico inacabado da modernidade, baseado em um entendimento alternativo de temporalidade, não como teleologia do progresso ou transcendência, mas como a superposição e coexistência de tempos heterogêneos (Boym, 2001, p. 30, tradução nossa).

Haveria, segundo a autora, potencialidades ainda não inteiramente exploradas no projeto modernista (incluídos aí os preceitos pós-modernistas), capazes de serem elencadas através de um novo conceito de temporalidade. O diagnóstico das



potencialidades ainda em aberto do modernismo também foi realizado por Jürgen Habermas, ainda que em outra chave: “Eu penso que em vez de desistir da modernidade e seu projeto como uma causa perdida, nós devemos aprender a partir dos erros desses programas extravagantes que tentaram negar a modernidade” (Habermas, 1998, p. 11, tradução nossa). Para Habermas há um pequeno deslocamento que consiste em apontar para o fato de que devemos aprender com os programas que tentaram negar o projeto moderno. Há também, de sua parte, uma defesa de outros modos de recepção do modernismo, algo que não é mencionado pelos outros autores aqui em discussão. A conclusão de Habermas, contudo, aponta para o mesmo sentido que Boym: “Em suma, o projeto da modernidade ainda não foi cumprido” (Habermas, 1998, p. 13). Cabe aqui observar que, apesar desses autores, e deste artigo, utilizarem os termos “modernismo” e “modernidade” de modo às vezes intercambiável, o sentido, nesses casos, permanece o mesmo. O uso de ambos os conceitos no terreno estético, como se faz aqui, não perde em nada diante dessas operações.

Em uma análise contemporânea àquela de Boym, Hal Foster voltou a tocar a questão das temporalidades distintas como possibilidade para a reativação do modernismo e, sobretudo, da vanguarda, entendida como vertente avançada do movimento. Para o autor, entre outras estratégias, uma maneira de trazer as potencialidades do modernismo para o presente é através da “encenação de formas não-sincrônicas”, algo presente em gêneros artísticos antiquados na contemporaneidade (Foster, 2002, p. 137, tradução nossa). Assim, a estratégia compreende retrabalhar as antigas formas herdadas do passado de modo a “manter juntos os diferentes marcadores temporais em uma única estrutura visual” (Foster, 2002, p. 137, tradução nossa). Pois, como a forma artística é historicamente sedimentada, ou seja, testemunha dos vários momentos históricos que a interpretaram e da historicidade inerente aos materiais que emprega, seria possível, através de sobreposições de conteúdos no seu interior, forjar aquilo que Foster tem em mente, isto é, “formas não-sincrônicas”.

Uma atitude possível frente à história, nos moldes traçados por essas considerações de Foster, foi apontada por Boym com o conceito de *Off-modern*¹. Segundo a autora:

Arte e estilo de vida *off-modern* exploram os híbridos do passado e do presente [...] Nessa versão da modernidade, afecção e reflexão

¹ O termo, de difícil tradução, poderia ser entendido como “fora do moderno”: algo que não está inserido nem nas tradições que negaram a modernidade, nem naqueles que a afirmaram com forças renovadas. Para preservar sua ambiguidade e suas várias potencialidades, o termo, neste artigo, seguirá tal como empregado no original.



não são mutuamente exclusivas, mas reciprocamente iluminadoras, mesmo quando a tensão permanece não resolvida e a dor incurável. (Boym, 2001, p. 30, tradução nossa).

Portanto, o conceito defendido por Boym aponta para uma noção temporal feita de justaposições e aberturas, em que conceitos antes contrastantes podem ser mutuamente benéficos em nome de uma arte e um estilo de vida próprios. Nesse sentido:

Vários artistas e escritores *off-modernist* vêm de lugares onde a arte, enquanto não comerciável, continua a ter um papel social importante e onde a modernidade se desenvolveu em contraponto àquela da Europa Ocidental e dos Estados Unidos – do Rio de Janeiro à Praga (Boym, 2001, p. 30, tradução nossa).

O interesse de Boym está em elaborar um modelo de análise que dê conta de entender as obras de escritores e artistas marginais às narrativas hegemônicas, aos mitos, em suma, da modernidade. Não por outra razão, na lista de objetos de análise da autora figuram diversos exilados, tais como Igor Stravinsky, Walter Benjamin, Julio Cortázar, Vladimir Nabokov, entre outros. Eles seriam dotados, segundo Boym, de uma visão de mundo *off-modern*, dada sua posição singular de alguém ao mesmo tempo inserido e excluído de um país, de uma história, uma sociedade e, conseqüentemente, um credo artístico. Logo, essa posição marginal e de exílio gera um sentimento nostálgico: proveniente de *nostos*, voltar para casa, reencontro e *algia*, dor, sofrimento; a dor e o sofrimento por uma casa que não mais existe ou jamais existiu. Assim, é justamente desse sentimento que Boym visualiza uma possibilidade de reanimar a modernidade:

Se, no começo do século XX, modernistas e vanguardistas se definiram negando a nostalgia do passado, no final do século XX a reflexão sobre a nostalgia pode nos levar a redefinir a modernidade crítica e suas ambivalências temporais e contradições culturais (Boym, 2001, p. 31, tradução nossa).

Tida pelo modernismo como expediente a ser evitado a todo custo, a tradição, ou o entendimento que dela tinham os artistas, foi retirado do inventário de recursos à disposição dos modernistas. Recorrer ao passado, tal como resgatado ou sinalizado pela



tradição, era submeter-se ao ditames da academia, do conservadorismo social e da paralisia criativa. A tradição, portanto, era nefasta ao avanço pretensamente animado pelo modernismo. A nostalgia, nesse sentido, era uma âncora que impedia o modernismo de seguir seu curso rumo ao progresso, cujo ápice indicava, em alguns casos, para uma utopia social e política, animada por uma nova arte e uma nova relação do indivíduo com o mundo. Referindo-se à capacidade da arte de alargar nossa percepção do sensível, Jacques Rancière afirmou que “a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e da imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (Rancière, 2005, p. 59). Ou seja, um certo arranjo artístico seria capaz de mudar nossa percepção do real, possibilitando assim, eventualmente, o engajamento em torno de uma utopia. Um arte versada no passado, no entanto, seria incapaz de reestruturar o real, mantendo o ordenamento sensível do mundo tal como ele se encontra. Daí a ideia de ruptura e revolução tão cara às mais diversas manifestações do modernismo no começo do século XX.

Uma atitude nostálgica, em um contexto de progresso irrefreável, se coloca como um entrave para o desenvolvimento tecnológico e estético. Contudo, como vimos, a nostalgia propõe não uma visão passiva e melancólica sobre o passado, mas um novo registro temporal em que passado e futuro se confundem, rompendo a dinâmica do presente e aventando novas maneiras de relacionar arte e história. Entendendo o conceito nesse registro, há de se perguntar o quanto ele poderia ser útil para compreendermos algo da arte brasileira. Se lembrarmos que a nostalgia, tal como defendida por Boym, aponta igualmente para uma ideia de marginalidade, dado sua participação de uma história excluída do, digamos, cânone oficial, não parece forçado aproximá-la do modernismo brasileiro. Estabelecido em um país cujas tradições artísticas locais tinham pouco lastro histórico ou coercitivo, o modernismo brasileiro foi forjado segundo leituras muito próprias da produção artística avançada europeia.

MODERNISMO NOSTÁLGICO BRASILEIRO

Para os modernistas europeus, estilizar os laços com a tradição era não só uma forma de dedicar-se peremptoriamente ao progresso e olhar sem hesitação para o futuro, mas também uma maneira de se livrar de um peso que, em muitos casos, paralisava e impedia a criação artística. A tradição, nesse sentido, constrangia a criação do presente enquanto idolatrava um passado de realizações dificilmente superáveis. Assim, romper com o passado e, em alguns casos, obliterá-lo era um expediente que parecia sugerir uma



via possível para artistas cujo diálogo com a tradição era tortuoso e angustiante. No entanto, para outros, evidentemente, era possível empreender um diálogo profícuo e criativo. O caso brasileiro, por sua vez, apresentou questões únicas para os problemas sugeridos pelo intercâmbio entre temporalidades distintas no interior do modernismo. Analisá-lo à luz do conceito de nostalgia, subsidiária portanto de relações temporais sobrepostas e dotadas de potencialidades ainda em aberto, sugere uma nova maneira de olhar para esse capítulo central da história da arte brasileira.

No momento da declaração do modernismo brasileiro, sistematizado e fortalecido ao longo da década de 1920, algumas questões foram desde logo colocadas em pauta. Em primeiro lugar, o Brasil de então era desprovido de uma grande tradição artística local, incapaz de fornecer estímulos ou entraves para os artistas em busca de recursos advindos do passado. As negociações entre presente e passado, desse modo, não eram dotadas das fricções comumente encontradas nas manifestações artísticas europeias, formalizadas pelo embate entre a força angustiante da tradição e o desejo irrefreável pelo futuro. Diante desse quadro, os artistas brasileiros empenhados em fundar um modernismo local tinham “três tradições passíveis de serem recuperadas”. Segundo Tadeu Chiarelli, essas tradições eram: “a potente arte do período colonial local”; “a arte produzida no Brasil no século XIX (que não conheciam e não se interessavam em conhecer)”; e, por último, “toda tradição da arte ocidental” (Chiarelli, 2012, p. 21). Em decorrência dessa situação, os artistas se viram desde logo livres para negociar de modo mais brando com as tradições que os precediam. No Brasil, a angústia exercida pela tradição e pela necessidade de se forjar um futuro foram estabelecida de modo mais livre e menos coercitivo. Passado, presente e futuro, para os modernistas brasileiros, ainda estavam, de certa forma, todos em aberto.

O caráter periférico do Brasil, distante da Europa e ainda pouco industrializado, logrou fornecer aos artistas preocupados com a fundação de uma arte modernista uma situação única, na qual o peso da tradição era negociável e a teleologia que guiava o progresso modernista parecia menos impositiva. Essa condição era fruto de um conhecimento peculiar aos modernistas brasileiros:

Conscientes de estarem vindo *depois* – e, portanto, sem expectativas de serem absolutamente os iniciadores de coisa alguma, fora dos limites do país (ou, melhor dizendo das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro) – os modernistas, para construir suas poéticas, olhavam para trás e para os lados, nunca para frente. (Chiarelli, 2012, p. 21)



Ou seja, o modernismo no Brasil não só não era calcado na ideia de progresso cara aos seus pares europeus, mas sequer olhava para o futuro. Antes, era questão de forjar propriamente uma tradição, construir uma casa de onde, posteriormente, pudessem então partir.

A nostalgia proibida aos modernistas europeus do começo do século XX apontava indubitavelmente para um lugar que era preciso abandonar (a tradição), quando não muito destruir. Para os modernistas brasileiros, preocupados primordialmente com a fundação de um movimento de arte conectado com o que havia de mais avançado no mundo, era questão, antes, de encontrar um lugar de onde pudessem partir. Em suma, a novidade almejada pelo modernismo nacional forjou-se a partir de uma negociação entre diversas tradições e temporalidades de modo mais brando e relaxado do que aquele que se deu na Europa.

Se aceitarmos, como sugerem Boym e Habermas, que o projeto moderno ainda não foi concluído e se o compreendermos como Foster, para quem marcadores temporais distintos no interior de uma mesma formalização estética apontam para uma continuidade possível dos caminhos abertos pela vanguarda, talvez sejamos capazes de compreender que a ideia de nostalgia pode sugerir tanto um modelo para entendermos algo da arte do passado como algo daquilo que está sendo produzido contemporaneamente. Pois, segundo Boym, a “nostalgia reflexiva possui uma dimensão utópica que consiste na exploração de outras potencialidades e promessas não cumpridas de felicidade moderna” (Boym, 2001, p. 342, tradução nossa). Pensa-la em conexão com o modernismo brasileiro, assim, é sugerir novas formas de análise que apontem para sua gênese como uma operação dotada de recursos próprios, forjados segundo características muito singulares, na qual marcadores temporais distintos sempre conviveram de modo justapostos.

A nostalgia aponta para um modo de análise possível do modernismo brasileiro, no qual passado, presente e futuro se misturam apontando não para uma sucursal brasileira do movimento europeu, mas uma versão genuinamente brasileira, dotada de encaminhamentos e traços próprios. Se é correto afirmar que o projeto moderno ainda apresenta algumas potencialidades, talvez um olhar nostálgico sobre o modernismo brasileiro possa revelar não só uma maneira original de olhar para esse capítulo maior e ainda em debate da arte brasileira, mas também sugerir modelos de análise possíveis para a arte do presente e do futuro.



REFERÊNCIAS

- Boym, Svetlana. *The future of nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Chiarelli, Tadeu. *Um modernismo que veio depois: arte no Brasil – primeira metade do século XX*. São Paulo: Alameda, 2012.
- Clark, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- Eagleton, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- Foster, Hal. *Design and Crime (And Other Diatribes)*. Londres: Verso, 2002.
- Foster, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- Gay, Peter. *Modernism: the Lure of Heresy from Baudelaire to Beckett and Beyond*. Londres: Vintage Books, 2009.
- Greenberg, Clement. *Arte e cultura: ensaios críticos*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- Griffiths, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- Habermas, Jürgen. “Modernity – An Incomplete Project”. In: Foster, Hal. *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. New York: The New Press, 1998.
- Krauss, Rosalind E. “The Originality of the Avant-Garde”. In: *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. : MIT Press, 1986.
- Rancière, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

JOÃO GABRIEL RIZEK é mestre em Musicologia pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) especialista em Curadoria, Museologia e Colecionismo pelo Centro Acadêmico Belas Artes; e bacharel em Comunicação Social com habilitação em Cinema pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). É cofundador do projeto de entrevistas Arte Conceituando (arteconceituando.com). Atualmente realiza mestrado em Media and Visual Anthropology na Freie Universität Berlin.



Netnografia das relações entre música e religião: televisão, ciberespaço e redes sociais – Cleverson Silva na banda de Ivete Sangalo no *Altas Horas*

Tiago dos Santos de Souza*

Resumo

Este artigo apresenta uma análise de uma série de postagens, publicadas no período de 1 a 30 de setembro de 2016, em um perfil profissional da rede social *Facebook*. Tais *posts* teriam como tema principal a participação pontual – o chamado trabalho *freelance* – do músico brasileiro Cleverson Silva (1985-) na banda da cantora Ivete Sangalo (1972-) em um episódio do Programa *Altas Horas*, da Rede Globo de Televisão. Este estudo adota as ferramentas oriundas da *netnografia* para o cotejamento e análise de dados, visando a identificar como *mundos distintos* – nesse caso, religião e arte – interagem no ciberespaço e acabam modelando a forma como um objeto artístico é recepcionado. O conceito de *emaranhado*, oriundo das reflexões de Ingold, o conceito bakhtiniano de *enunciado* e a teoria do *Umwelt* de Uexküll orientam esta abordagem, que tem o intuito de compreender as interações entre *arte* e as *redes sociais*. Este estudo de caso leva à conclusão de que alguns objetos não devem ser analisados apenas em seu conteúdo musical, pois em certas instâncias – e o *ciberespaço* é uma delas – isso é o que menos importa.

Palavras-chave

Estudos de música popular – netnografia – música e religião – música e mercado – música e mídia – redes sociais.

Abstract

This article presents an analysis of a series of posts, published in the period from 1 to 30 September 2016, in a professional profile of the social network Facebook. Such posts would have as main theme the occasional participation – the so-called freelance work – of the Brazilian musician Cleverson Silva (1985-) in the band of the singer Ivete Sangalo (1972-) in an episode of the *Altas Horas* Program, Rede Globo de Televisão. This study adopts the tools of *netnography* for data analysis, aiming to identify how distinct worlds – in this case, religion and art – interact in cyberspace and end up modeling the way an artistic object is received. The concept of entanglement, derived from Ingold's reflections, the Bakhtinian concept of utterance and the *Umwelt* theory of Uexküll guide this approach, which aims to understand the interactions between art and social networks. This case study leads to the conclusion that some objects should not be analyzed only in their musical content, because in certain instances – and cyberspace is one of them – this is what matters least.

Keywords

Popular music studies – netnography – music and religion – music and market – music and media – social networks.

* Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro; Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
Endereço eletrônico: tiagosouzamusico@gmail.com.



Componho cânticos e canto-os, e quando os componho rio, choro e murmuro. Assim rendo graças a Deus. Com cânticos, lágrimas, risos e murmúrios enalteço a Deus que é meu Deus. Porém, deixe ver: que presente nos traz? (Nietzsche, Assim Falava Zarathustra, 1883)

No presente artigo empreenderemos a análise de uma série de postagens, publicadas no período que vai de 1 a 30 de setembro de 2016, em um perfil profissional da rede social *Facebook*. Esses *posts* teriam como tema principal a participação pontual – o chamado trabalho *freelance* – do músico brasileiro Cleverton Silva (1985-), na banda da cantora Ivete Sangalo (1972-) em um episódio do Programa *Altas Horas*, da Rede Globo de Televisão. Apesar das possíveis intenções do baterista no sentido de utilizar os *posts* para autopublicidade, através da capitalização do binômio *espaço simbólico* e *perícia musical*, as postagens acabaram sendo resignificadas pelos seus seguidores no *Facebook* que, baseados em questões *religiosas*, responderam ao *post* com comentários que, ora defendiam, ora criticavam aquela participação do músico na banda da cantora.

Nossa investigação será lastreada pelas ferramentas da musicologia e potencializada com aportes oriundos de outras áreas do conhecimento e terá como elemento inaugural a compreensão de que as referidas postagens seriam emaranhados de *interações*. Esses discursos se apresentaram enfeixados, cujas fibras são formadas por elementos que vão da música à religião, da estética à teologia e, com isso, acabaram empenando os possíveis sentidos que o autor do *post* imprimiu em seus discursos no ciberespaço. Uma das questões que aventamos é compreender como alguns desses interlocutores virtuais, ao se depararem com o produto de um fazer artístico, apresentam uma postura que se caracteriza pela *fratura*, ou seja, a potencialização de elementos específicos do enunciado em detrimento de outros – no caso, a religião se sobrepôs às reflexões estéticas.

A partir da análise baseada em um aparato teórico específico, indicaremos que o conteúdo dos comentários expressa que, mais do que um conjunto de relações entre os sons, são as relações de trabalho pautadas no binômio *prática profissional* e *religião* que norteiam a recepção dos indivíduos que interagiram com o *post*. Devido ao fato de lidarmos com elementos presentes no ambiente *ciberespacial*, utilizaremos como suporte teórico-conceitual as ferramentas da *netnografia* – entretanto, devido a certas questões discutidas mais adiante, esse aporte terá algumas restrições. Como *fontes documentais* de nossa



análise teremos basicamente: a) os elementos visuais presentes no vídeo; b) os discursos que, tendo o vídeo como foco, serão produzidos nas redes sociais a partir do vídeo.

O caminho que percorreremos nas próximas seções será o seguinte: apresentaremos uma via narrativa do evento, indicando suas particularidades e apontando o momento em que uma série de comentários no ciberespaço serão entabulados, visando objetivos específicos. Defenderemos que a participação de Cleverson pode ser compreendida a partir do conceito de *acontecimento*, uma intrusão traumática de algo que permanece inaceitável para uma certa visão de mundo predominante pois, em sua excentricidade, as atitudes do músico modificam o arcabouço pelo qual alguns indivíduos percebem e se envolvem com o mundo.

Por conseguinte, nos aparelharemos com os elementos que estruturam as perspectivas religiosas dos atores, visando empreender uma análise que dê conta das complexidades envolvendo as práticas musicais e seus desdobramentos no *ciberespaço*. Após conceituarmos o espaço onde essas interações ocorrem, indicaremos que, com relação à música, certas *realidades* se apresentam afetadas não apenas pelo que acontece no que é chamado costumeiramente de *mundo real*, mas também pela imagem pública que o artista estabelece no *ciberespaço*. Os modelos de relacionamento entre a Cultura e Religião, conforme apontados por Keller (2014) permitirão identificar os elementos que compõem a cosmovisão dos atores, propiciando assim o estabelecimento de uma – possível – compreensão dos discursos.

Utilizaremos as ferramentas netnográficas para fazermos o cotejamento e análise da documentação: analisando as fotos, legendas e os comentários presentes nas postagens relacionadas a esse evento, poderemos identificar como se organiza a imagem pública de Cleverson e apontaremos como essa *imago*, em confluência com outros materiais simbólicos, pode atuar na percepção que os *seguidores* têm de um conjunto de questões. Indicaremos que ocorre uma interpenetração entre *mundos distintos*, pois religião e arte interagem em diversos níveis desse ciberespaço, modelando a forma como um objeto artístico é recepcionado por um conjunto de indivíduos. Através dessa operação – que se inicia no *virtual* e desemboca no *real*, o *acontecimento* em questão é dotado de significado, servindo de referência para uma série de condutas em diversos ambientes sejam eles seculares e religiosos, reais ou virtuais.

O conceito de *emaranhado*, oriundo das reflexões de Ingold, o conceito bakhtiniano de *enunciado* e a teoria do *Umwelt* de Uexküll serão utilizadas para compreender e encarar questões que conectam *arte* e as *redes sociais*, buscando uma possível compreensão de



como as práticas artísticas podem ser recepcionadas no espaço virtual. Por um lado, temos os artistas ocupando espaços e plataformas que possibilitam acessos em escala nunca antes vista. Por outro, as complexas conexões que se estabelecem entre indivíduos que consomem os produtos artísticos mais longínquos e que estão disponíveis nas redes, ao mesmo tempo em que se percebem a um clique do contato *direto* com suas referências artísticas. Mais do que som, discurso e contexto, queremos fincar nossa análise numa abordagem que compreenda o objeto como um emaranhado de elementos, indissociavelmente atados e inexoravelmente aglutinados.

Essas indicações apontam para a necessidade de estabelecermos instrumentos de análise que deem conta das especificidades de um conjunto de mediações que ocorrem entre essas duas realidades – nesse aspecto, a netnografia se apresenta como um ferramental operativo –, compreendidas aqui como realidades emaranhadas. Nos parece que uma abordagem que busque dar conta da compreensão dos sentidos de uma performance musical específica e de seus desdobramentos, não deve pautar a análise *apenas* no conteúdo musical pois, como veremos, em certas instâncias isso é o que menos importa. É justamente para percorrer e analisar as superfícies e subterrâneos da recepção que netnografia e musicologia se revelam ferramentas eficientes.

Acreditamos que essa abordagem possibilite a compreensão de um viés específico a respeito das novas formas de produção e distribuição da música nas redes, ao mesmo tempo que auxiliará o pesquisador a identificar questões que tangem aspectos relacionados à estética e à prática musical, bem como as formas como os interlocutores estabelecem vias de percepção para certos acontecimentos artísticos. Que o presente artigo, ao ser publicado nesta estimada Revista, possa servir como um apoio e aporte para futuros estudos relacionados à questões envolvendo o cotejamento e análise dos enunciados nos espaços *virtuais* em sua relação com a música, recepção e discursos, em suas mais diversas manifestações.

I

No dia 17 de setembro de 2016 a cantora Ivete Sangalo foi a atração do palco do *Altas Horas* – programa que vai ao ar nas madrugadas de sábado para domingo na Rede Globo de Televisão¹. Em um determinado momento, a cantora pede permissão ao apresentador

¹ O programa não é ao vivo, portanto, não temos como saber quando ele foi gravado. Porém, a transmissão ocorreu no dia 17 de setembro de 2016. Vídeo disponível em https://www.facebook.com/pg/CSclerversonsilva/videos/?ref=page_internal. Acesso em 31 jan. 2017.



Serginho Groisman (1950-) para que ela possa apresentar um de seus músicos para o público:

Ivete Sangalo: Eu quero que vocês recebam com muito carinho... se você me permite... eu convidei esse músico extraordinário, Cleverson, que é um baterista incrível...

Serginho Groisman: Cleverson, bem vindo, viu?

I.S.: é viu?

[Aplausos do público]

I.S. ...Pra participar do meu DVD. Encontrei ele na internet. Foi muito engraçado, encontrei ele num vídeo, ele toca na igreja... [inaudível: Ivete parece dizer *glória a Deus*] Ele trabalha com a música gospel e eu caçando loucamente nas minhas madrugadas procurando músicos, enfim... e o mesmo aconteceu com Mestrinho [sanfoneiro da banda] e eu doida atrás de... dessa loucura de músico e aí vi esse bicho tocando... irmão... o bicho é muito bom.

O discurso de Ivete pode ser compreendido como uma *narrativa* baseada em três eixos: perícia, acaso e religião. O enredo se organiza a partir da indicação do contexto das ações e das situações vividas, num complexo procedimento de mediação entre história e ficção: *história* por que ela explica a presença do músico Cleverson Silva no palco e *ficção* por que não temos condições de saber se o encontro ocorreu exatamente como Ivete apresentou². Porém, nos interessa menos as intenções de Ivete e mais a forma como ela apresenta essa narrativa: as palavras de Ivete constituem o único material que teremos acesso, ao contrário de seus desígnios mais particulares.

Sobre a perícia, ela é afirmada por quatro expressões – “músico extraordinário”, “baterista incrível”, “loucura de músico” e “bicho muito bom”. Com relação ao inesperado, o contar que seu encontro com o músico surgiu a partir de um vídeo encontrado *por acaso*, a cantora estabelece um alto grau de fortuidade. A indicação do encontro *ao acaso* é precedida por uma observação importante pela cantora: o músico trabalha *também* com

² Esse tipo de questionamento é possível, porém, não deve ser estendido além de certos limites pois corre-se o risco de se desconfiar de qualquer relato. Considerando-se que a última unidade de análise não é a pessoa, mas sim o comportamento ou o ato que ela estabelece. Com isso, tanto um depoimento quanto uma postagem em comunicação mediada por computador são importantes dados de observação, capazes de ser digno de confiança. (Montardo & Passerino, 2006).



música religiosa. Com isso, Ivete arremata seu discurso dizendo “Glória a Deus”. Essa é uma inteligente ação discursiva pois potencializa a relação entre Cleverson, a religião e ela própria. Nesse ponto da narrativa, Ivete, mesmo que indiretamente, acaba postulando que Deus teria sido o responsável pelo encontro dos dois, o que fatalmente pavimenta o caminho para reflexões relacionadas à conexão entre a religião e chamada *cultura secular*³.

Aqui é necessário um parêntese: assim como nos primeiros séculos da era comum, intelectuais foram acusados de conspirar a hermenêutica bíblica devido à utilização da filosofia platônico-aristotélica, no tempo presente, artistas são obrigados a escolher, nas palavras de um dos comentários, entre “a luz ou as trevas” ou seja, entre a cultura *do mundo* e a cultura *do céu*. Isso se aplica desde a escolha dos instrumentos até o tipo de estilo musical a ser utilizado nas igrejas: em muitas denominações a tradição ditava que o instrumento musical oficial era o órgão, com pequenas aberturas para a utilização do piano e, em certas situações, a utilização de estilos e instrumentos considerados *profanos* só foi alterada em meados da década de 1970 (Cunha, 2004, p. 123).

Diante dessas questões, é preciso salientar que Ivete Sangalo, apesar de não se pronunciar de maneira direta, possui conexões com vertentes de cultos religiosos de origem afro-brasileira. Um exemplo ocorreu em fevereiro de 2014, quando a cantora

ficou no centro de uma discussão polêmica, no domingo (2), ao postar em sua página oficial do *Facebook* uma saudação a Iemanjá. O orixá africano mais conhecido do Brasil entre fiéis de religiões afro-brasileiras, como a umbanda e o candomblé, e que tem sua data celebrada no dia 2 de fevereiro, ganhou de Ivete o seguinte post: “Salve Iemanjá!!!”. Foi o suficiente para gerar uma discussão entre os internautas que criticaram e os que defenderam a homenagem da cantora baiana⁴.

A partir desse entendimento é possível perceber que tipo de questões se apresentam quando se encara sua relação com Cleverson e o ambiente em que o músico está atrelado. Mariano (1996, p. 26) observa que uma das características de certos ramos das igrejas protestantes brasileiras – em especial as neopentecostais – “é enfatizar a guerra espiritual

³ “Secular: Pertencente ao século; profano, leigo, temporal. Pode ser interpretado como toda produção relacionada com a vida, o mundo e os costumes, e que não apresente uma relação direta com a religião”. (Lima, 2009, p. 12).

⁴ <https://revistaquem.globo.com/QUEM-News/noticia/2014/02/ivete-sangalo-publica-saudacao-iemanja-e-recebe-criticas-de-cristaos.html>. Acesso em 1 fev. 2017.



contra o Diabo, seu séquito de anjos decaídos e seus representantes na terra, identificados com as outras religiões e sobretudo com os cultos afro-brasileiros”. Essa característica pode ser estendida para a maioria das denominações protestantes, o que traz um impacto ainda maior para a participação de Cleverson na banda da referida artista, pois, uma das questões presentes nos comentários é justamente a necessidade da separação completa entre os elementos pertencentes ao mundo da religião daqueles que são do mundo secular, considerado degradado e pecaminoso.

Findado o parêntese, retornaremos ao evento: após esse discurso⁵, a banda de Ivete começa a tocar a introdução da próxima música. O cavaquinho faz uma *riff* cuja batida indica um samba-funk e na sequência, a cantora interage com a plateia, dizendo: “Pode levantar! Vamo [sic] levantar!”. Em seguida, a bateria e a percussão fazem uma frase em uníssono, elevando a dinâmica, convidando o resto da banda a *entrar* na música. A canção segue, a plateia canta e devido à posição em que a bateria está no palco, Cleverson quase não aparece. Por fim, Ivete acena para a banda, indicando o fim da música. Inesperadamente, a câmera deixa de enquadrar Ivete e estabelece um *close* em Cleverson que executa uma série de fusas nos tambores, emulando o *riff* da introdução.

Sob os aplausos do público, Ivete aponta para cima como que para demonstrar agradecimento a Deus: “Arrasou Cleverson!”. Essa é a última frase dita, antes da câmera dar mais um *close* em Cleverson que se levanta do banco da bateria, agradecendo aos aplausos e, após isso, Serginho Groisman diz o seu famoso bordão “Altas Horas volta já!” o que finaliza a atração.

Nesse mesmo dia, 17 de setembro de 2016, o baterista Cleverson Silva publicou um *post*⁶ no seu perfil profissional no *Facebook* para divulgar aos seus contatos que naquela noite ele iria acompanhar a cantora brasileira Ivete Sangalo no programa *Altas Horas*. O conteúdo era formado pela foto da *logomarca* do programa e pela legenda “Obrigado @ivetesangalo pela oportunidade de fazer uma participação no programa #altashoras”. Após o texto, três tipos de emoticons⁷ foram colocados: mãos em posição que indicam uma atitude de *oração*, de reverência e uma série de *figuras musicais*.

Após isso, três fotos e um vídeo são postados: só o vídeo contabiliza mais de 333.000 visualizações e 8,7 mil curtidas e as fotos, juntas, mais de 9 mil curtidas e quase 500 comentários. Diversos seguidores começaram a interagir com a página realizando o que

⁵ Vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=asTqxhFCfnM>. Acesso em 31 jan. 2017.

⁶ Post é a abreviação da palavra *Postagem* que é uma mensagem que se publica em uma página na internet.

⁷ Emoticons pode ser tanto uma sequência de caracteres tipográficos – formando uma expressão facial - ou uma imagem que traduz ou quer transmitir o estado psicológico de quem os emprega.



em comunicação se chama *engajamento*⁸. Um deles escreveu que “Quando Deus exalta ninguém abate, a dupla honra te envolveu, lindo ver você tocar, minha inspiração”. Esse tipo de entendimento não é recente: diversos artistas, em diferentes períodos e condições, acumularam prestígio e distinção pois seu público acreditava que eles receberam uma dádiva espiritual ou então, que uma espécie de *carimbo* divino validava as habilidades e, por extensão, as obras.

Entretanto, surgiram comentários do tipo “Deus não divide a sua honra com ninguém” e “Te falar cara... Eu não aceitaria não, mídia nenhuma me tira da promessa de Deus”, o que mostra que a percepção do *carisma* traz certos interditos. Com relação às conexões com a religião, Cleverson é conhecido por ser um músico ligado à igreja Assembleia de Deus do Brás, a AdBrás, liderada pelo bispo Samuel Ferreira⁹. No site da igreja não constam maiores informações a respeito do tipo de teologia que a orienta: na aba *Quem somos* consta que ela possui como missão “obedecer ao ‘ide’ de Jesus¹⁰, levando a Palavra de Deus a todos os povos, e abençoando as famílias, por meio da ministração da palavra do Senhor”¹¹.

Destarte, é preciso indicar que elementos fazem parte da cosmovisão dessa igreja, pois sem o entendimento das questões que a orientam teologicamente não será possível estabelecer uma análise eficiente dos discursos referentes à participação de Cleverson no programa *Altas Horas*. Sobre isso, é preciso salientar duas questões: primeiro, em nenhum momento, o músico se apresenta como uma referência do tipo de teologia que sua igreja defende, porém, veremos que muitas das discussões que serão entabuladas apontam diretamente para o tipo de ramo teológico que a denominação pertence. Segundo, o leque de doutrinas e costumes das igrejas pentecostais – das quais a AdBrás faz parte – é amplo e não seria coerente estabelecermos bases estritas para caracterizarmos essas alas do protestantismo brasileiro.

Para fomentarmos uma análise dos discursos referentes às questões apontadas, será necessário alocar os discursos religiosos dos envolvidos na polêmica, sejam aqueles presentes no instante em que o *acontecimento* ocorre, quanto aos que reagiram a ele. Existem pelo menos três vertentes pentecostais, que Mariano (1996) aponta como *clássica*,

⁸ A interação com uma determinada postagem – seja curtindo, comentando ou compartilhando – é o que caracteriza o *engajamento* (Castro, 2014). Sobre a opção *seguir* – daí o termo *seguidor* - ela é muito utilizada em perfis de famosos e personalidades e serve para designar o vínculo que possibilita receber as atualizações do usuário na *timeline*.

⁹ Existem diversos vídeos no Youtube em que Cleverson aparece tocando nos cultos dessa igreja.

¹⁰ Em referência à passagem do Evangelho na qual Jesus ordena seus apóstolos: “Ide por todo o mundo e pregai o evangelho a toda criatura” (Marcos 16:15)

¹¹ <http://www.adbras.com.br/s17/quem-somos>. Acesso em 1 fev. 2017.



neoclássica e *neopentecostal*. Não iremos nos aprofundar nas questões teológicas referentes a todas essas igrejas, bastando apontar a problemática referente ao caso em questão. Diante disso, optaremos por indicar algumas características que seriam básicas, se não para todas, pelo menos para uma boa parcela dessas igrejas.

Para os objetivos desse artigo podemos indicar que, sob certos aspectos, a AdBrás faz parte da vertente conhecida pelo termo *pentecostalismo clássico*, cujo período de formação e estabelecimento no Brasil

abrange o período de 1910 a 1950, que vai de sua implantação no país, com a fundação da Congregação Cristã no Brasil (em 1910, em São Paulo) e da Assembleia de Deus (1911, Pará), até sua difusão pelo território nacional. Desde o início estas igrejas caracterizaram-se pelo anticatolicismo, pela ênfase no dom de línguas, por radical sectarismo e ascetismo de rejeição do mundo. Não obstante suas oito décadas de existência, ambas mantêm bem vivos estes traços. A Congregação Cristã mantém-se irremovível. Já a Assembleia de Deus, desde 1989 cindida em dois blocos, mostra-se mais flexível diante das mudanças que estão se processando no movimento pentecostal ao seu redor e na sociedade abrangente. (Mariano, 1996, p. 25)¹²

Temos a indicação de que existe um movimento de flexibilização não apenas no interior das Assembleias de Deus, mas também em outras denominações e ocorre paralelamente a outra mobilização: no decorrer da década de 1970, surgiram igrejas que fazem parte de uma leva conhecida como *movimento neopentecostal*, que, ao contrário das vertentes *clássicas*, apresenta

poucos traços de seita, forte tendência de acomodação ao mundo, participam da política partidária e utilizam intensamente a mídia

¹² “A segunda onda, que nomeio de *pentecostalismo neoclássica*, teve início na década de 50 com a chegada em São Paulo de dois missionários norte-americanos da International Church of The Foursquare Gospel. Aqui, criaram a Cruzada Nacional de Evangelização e iniciaram, com grande êxito, o evangelismo baseado na cura divina, provocando a fragmentação denominacional e acelerando a expansão do pentecostalismo no país. Logo, fundaram a Igreja do Evangelho Quadrangular (1951, São Paulo). No seu rastro, surgiram Brasil Para Cristo (1955, São Paulo), Deus É Amor (1962, São Paulo), Casa da Bênção (1964, Minas Gerais) e inúmeras outras de menor porte. Esta onda caracterizou-se pela ênfase teológica na cura divina, pelo intenso uso do rádio (que, por sectarismo, até a década de 50 não era usado pelas igrejas pentecostais aqui existentes) e pelo evangelismo itinerante em tendas de lona”. (Mariano, p. 1996, p. 25).



eletrônica. Caracterizam-se por: (1) pregar e difundir a Teologia da Prosperidade, defensora do polêmico e desvirtuado adágio franciscano “é dando que se recebe” e da crença nada franciscana de que o cristão está destinado a ser próspero materialmente, saudável, feliz e vitorioso em todos os seus empreendimentos terrenos; (2) enfatizar a guerra espiritual contra o Diabo, seu séquito de anjos decaídos e seus representantes na terra, identificados com as outras religiões e sobretudo com os cultos afro-brasileiros; (3) não adotar os tradicionais e estereotipados usos e costumes de santidade, que até há pouco figuravam como símbolos de conversão e pertencimento ao pentecostalismo. (Mariano, 1996, p. 26)

Ao compararmos as definições dadas, é possível compreender que Cleverson está inserido em um contexto de fricção de cosmovisões que ora se interseccionam, ora se repelem. De um lado, denominações e grupos que aceitam certas misturas e hibridismos com a cultura entendida como *secular*; de outro, a rejeição desse contato, na busca pela pureza e pela vitória no conflito em que ambas as vertentes, independente da forma como organizam suas práticas, chamam de *guerra espiritual*:

[...] não existe nada que esteja fora da ação demoníaca. No futebol, na política, nas artes e na religião, nada escapa ao cerco do Diabo. [...] Satanás tem milhares de agências no mundo. [...] Por trás da religião, do intelectualismo, da poesia, da arte, da música, da psicologia, do entendimento humano e de tudo o que temos contato, Satanás se esconde. (Soares apud Vip, 2018, p. 89-90)

Essa questão pode ser melhor compreendida a partir da abordagem de modelos indicada por Keller (2014): o primeiro modelo de engajamento cultural é o modelo *transformacionista*, “que interage com a cultura principalmente frisando que os cristãos devem exercer suas profissões a partir de uma cosmovisão cristã e, assim, transformar a cultura”. Para o modelo da *relevância*, “o cristianismo é compatível de modo fundamental com a cultura circundante”. O modelo *contracultural* é “enfático ao ressaltar que o reino se manifesta primeiramente como uma comunidade eclesial em *oposição* ao mundo” e por fim, o modelo dos *Dois reinos*, em que, ao mesmo tempo em que vivem sem tentar



impor seus padrões bíblicos para a sociedade – formando o *reino comum* –, vivem também no *reino redentor*, ou seja, a comunidade eclesíastica, a igreja.

Os modelos apontados refletem como essas denominações – e por extensão, uma parte significativa de seus membros e frequentadores – constroem e interagem com o que chamamos de contexto. Essas tensões teológico-práticas ocorrem em um cenário caracterizado pela relativização de ideologias e da diluição de hierarquias, onde existe “uma integração, não sem atritos, da cultura religiosa às transformações sociais geradas dentro da dinâmica do capitalismo” (Mendonça, 2014, p. 32). Sobre isso, Volpe aponta que

a complexidade do mundo contemporâneo tornou imperativa a superação do preconceito (estético, racial, linguístico etc.) e, conseqüentemente a dissolução das fronteiras (entre alta e baixa cultura, popular e erudito, centro e periferia, local e global, etc.). A pluralidade de estilos, técnicas, práticas musicais performáticas – presenciais, virtuais e em redes interativas –, as novas possibilidades criativas das quais se diluem as categorias músico profissional x amador, músico com formação x sem formação, compositor x intérprete x ouvinte, e, ainda, as diversas modalidades expressivas que variam sua ênfase em elementos indissociáveis de seus valores culturais como comportamento, corpo, geração, tribos urbanas, cultura pop, resistências culturais locais, relações dinâmicas entre o local e o global¹³. (Volpe, [2011]2012, p. 159)

A partir desse entendimento, a arte definida como *religiosa*, apesar das tentativas de separação dos elementos compreendidos como *seculares*, não seria impermeável às configurações culturais de seu tempo. Em outras palavras, o objeto artístico – produzido por músicos como Cleverson – não pode ser analisado sem que se compreenda e se analise com tento, o emaranhado de relações e mediações que, ao encapsularem o ato musical, imprimem tamanha força gravitacional a ponto de fomentar a forma como se dará a recepção. Mais do que dizer que a teologia ou o contexto influenciam o objeto artístico, todos esses elementos estão enfeixados de forma indissolúvel, formando o que Ingold ([2011]2015) chama de *emaranhado*.

¹³ Apesar de ainda ser alvo de uma série de questionamentos sobre a capacidade de definir de maneira eficiente os diversos aspectos da sociedade hodierna, iremos eventualmente utilizar o termo *pós-modernidade* em nosso texto. Entretanto, será apenas como uma espécie de *facilitador conceitual* sem adentrarmos nas questões a respeito da contemporaneidade.



Por esse entendimento, é possível perceber que a música executada nas igrejas correspondem a enredados, cujos feixes alocam não apenas teologia, não apenas fé, não apenas um ato de *adoração* a uma divindade, mas que negociam significados com a cultura de sua época – e de outras épocas – e que se recobrem de influências que vão da música gospel australiana aos encadeamentos harmônicos da bossa nova, das poesias sinagogaís judaicas à versões de *hits* da música pop, de Bach aos tambores africanos. Diante disso, podemos adiantar que nos comentários registrados na página do músico em questão, raros eram os comentários problematizando a performance *musical* de Cleverson: em nenhum momento sua capacidade como artista é questionada, nem sua performance no programa é criticada estéticamente ou estilisticamente.

A esse respeito, podemos estabelecer uma analogia oriunda do espaço geográfico: é possível compreender *música* e *religião* – como elementos que se emaranham para organizar enunciados – através da relação *terra* e *céu* que, doravante, serão interpretados como uma relação de elementos enfeixados na construção do *meio ambiente*. Essa questão será de extrema valia para nossas conclusões, pois, ao invés de compreendermos o *mundo* dos atores como se fossem realidades já dadas e preenchidas, nossa preocupação será pontuar que as coisas não se organizam de antemão, elas estão *continuamente vindo a ser em torno*, ou seja, estão imersas em uma infinidade de processos formativos e transformativos.

Ao refletir sobre a questão *o que é a Terra?* Gibson (apud Ingold, 2015) estabeleceu que entre Terra e Céu existe o *chão*, formando uma espécie de *interface* entre os dois ambientes. Poderíamos pensar que, entre a música e os enunciados existe a religião, porém, optaremos pela visão ingoldiana, que propõe ultrapassar esse entendimento pela via heideggeriana. Ao ignorar o *chão* e questionar a divisão entre as substâncias sólidas – Terra – e o meio volátil – Céu – Ingold assevera que esses elementos

não seriam partes separadas do mundo que, se colocadas juntas, formam uma unidade. Cada uma, ao contrário, envolve a outra em seu próprio devir: a Terra é o céu tornando-se Terra, o céu é a terra tornando-se céu. A Terra vincula o céu aos tecidos das plantas e dos animais que apoia e alimenta; o céu varre a Terra em suas correntes



de vento e tempo. Um é impensável sem o outro. (Ingold, 2015, p. 175)¹⁴

É justamente essa compreensão que nos interessa, pois trataremos música e religião como emaranhados que se tornam enunciados, ficando praticamente impossível – e extremamente improdutivo – separá-los de maneira efetiva. Quanto mais se observa os enunciados, mais se torna difícil averiguar de maneira irrefutável onde começa a música e termina a religião nos discursos entabulados pelos atores. A perícia no instrumento, o valor simbólico do espaço que Cleverson agora ocupa, a religião, o estilo de tocar desse músico, nada disso pode ser descolado; nenhum desses elementos funciona como uma ligação rumo aos enunciados: a música surge como uma zona fracamente definida, menos como estratos, mas sim feita de mistura e entrelaçamento (Ingold, 2015).

Isto posto, a questão se desdobra em diversos registros que levam em consideração a) *quem é o músico*; b) *onde está o músico*; c) *com quem está*; d) *fazendo o quê*; e) *fazendo como*, ou seja, no tipo de postura que é esperada por alguém que, alocado em uma posição dentro de um contexto e dotado de um papel determinado por outros, estabelece uma série de práticas medidas e mediadas por valores específicos. Defendemos pois que, todas essas questões – e diversas outras, dificilmente rastreadas em sua totalidade – , surgem enfeixadas *dentro* do que chamamos de *objeto artístico*, formando uma espécie de maquinário, constituído de um emaranhado de mediações que, ao ser objeto de fruição dos atores, influencia a forma como a prática musical será recepcionada.

Para dar conta dessas questões, teríamos que refletir sobre uma série imensa de problemáticas, porém, no caso em questão, iremos apontar e focar nossos instrumentos de análise para uma estremadura específica: o lugar onde elas estão ocorrendo ou seja, o *ambiente virtual*. A partir da comunicação que estava sendo estabelecida nas interações entre o artista e o seu público nesse ambiente, poderemos estabelecer uma interpretação dos comentários que seriam os artefatos resultantes dessas interações. Esses contatos virtuais são resultantes de um processo interpretativo diante de um *acontecimento* e que, ao serem relacionadas com os elementos que constituem o evento, possibilitam a

¹⁴ “Earth and sky, then, are not two separate halves of the world that, if put together, add up to a unity. Each, rather, enfolds the other in its own becoming: the earth the sky in becoming earth; the sky the earth in becoming sky. The earth binds the sky in the tissues of the plants and animals it supports and nourishes; the sky sweeps the earth in its currents of wind and weather. One is unthinkable without the other.” (Ingold, 2011, p. 112-113).



construção de um posicionamento que pode orientar as atitudes do indivíduo *in loco* ou alhures.

Volpe (2004, p. 113) ressalta que nas últimas décadas, a musicologia busca transcender os limites da análise, “em favor de um entendimento mais amplo da música”. A esse respeito, podem ser observadas “diversas abordagens [que] têm buscado sentido na música não apenas como obra ou estrutura autônoma, mas sobretudo como linguagem ou enunciado situado num contexto sócio-histórico-cultural”. É no bojo dessas transformações da disciplina que nossa investigação busca seguir a postura hermenêutica adotada por Duprat (2007, p. 18) quando, ao evocar Gadamer em *Verdade e Método*, explica que “interpretação não é explicação de pontos obscuros de um texto e sim a busca das perguntas para as quais a obra já é uma resposta alternativa”.

Trilhando o mesmo meato, Volpe aponta para

uma interação mais efetiva da musicologia com as outras disciplinas. A transdisciplinaridade emerge da constante preocupação por alternativas que permitam a elaboração de um discurso musicológico que transcenda as fronteiras da própria disciplina, sem abandonar, no entanto, as especificidades técnicas da linguagem musical. Para tanto, é necessário ter sempre em vista a intra-disciplinaridade evocada por Duprat (2005), ou seja, intensificar a interação entre as sub-áreas da própria música. (Volpe, 2007, p. 116)

As especificidades do ambiente *virtual* e a possibilidade de implementar de maneira eficiente certos procedimentos metodológicos na análise de objetos não muito presentes nas abordagens da musicologia – caso dos discursos que, enunciados no ciberespaço, se referem à arte musical em suas mais diferentes práticas – serão os eixos da próxima seção. E a partir de nossas conclusões sobre esses aspectos, iremos apresentar nossa análise, seguida de nossas devidas considerações a respeito das questões indicadas.

II

Uma interação acontece quando, a partir de um determinado evento ou estímulo, o indivíduo, agindo sob os auspícios de uma série de atribuições de significado, acaba alocando sentido ao evento e assim, em decorrência dessa interpretação, *age mundo* (Blumer, 2013). Por esse viés, até mesmo a passividade perante algo seria uma ação



decorrente de um certo tipo de interpretação do que seria esse algo. Elas, as interações, são mediadas pelo entendimento que se faz das ações de um *outro* a partir de um posicionamento de si e com relação os eventos que ocorrem à sua volta. Apesar das ações serem compreendidas como reflexos de posicionamento que se aplicam apenas ao evento específico, uma interpretação pode se estender a outros eventos, assim como pode se modificar de situação a situação.

Uma interpretação ocorre sempre em relação à outras situações, lembranças de outros posicionamentos referentes a diversos eventos e também devido a pressão de determinadas *ideologias* que podem influenciar a compreensão e a consequente ação de um indivíduo – menos como estrutura e mais como organizadora de sentido¹⁵. As interações que serão analisadas aqui ocorrem nas chamadas *redes sociais online*¹⁶ que são locais alocados no ciberespaço¹⁷. Nesse ambiente, através da comunicação mediada por computador (CMC)¹⁸, se estabelecem contatos entre seres humanos cuja proveniência decorre de interesses, temas e valores compartilhados.

Os conteúdos e informações que circulam nas *redes sociais online* influenciam de maneira decisiva a forma como muitas pessoas se relacionam com os assuntos que fazem parte da cotidianidade: é a chamada *cultura da convergência*.

Cada vez mais permeada pela tecnologia, difundida e ubíqua, a vida e o dia-a-dia das pessoas se molda em torno de novos artefatos. As tecnologias de informação e comunicação permitiram o advento de vários desses artefatos: telefones, celulares, computadores, internet, câmeras digitais, filmadoras digitais, comunidades virtuais, identidades virtuais. Todo esse aparato tem mudado a maneira como as pessoas constroem a realidade, organizam seus grupos, se relacionam. (Noveli, 2010, p. 2)

¹⁵ Sobre a questão da interação, ver Coelho (2013).

¹⁶ Martino (2015) indica que existem discussões sobre a nomenclatura e definição dos termos *redes sociais online*, *redes sociais digitais* e *redes sociais* conectadas. Porém, discutir em detalhes esses termos e os benefícios e riscos oriundos de sua utilização está longe do escopo desse trabalho.

¹⁷ O ciberespaço seria um ambiente caracterizado pelo estabelecimento de comunicações abertas, pela interconexão entre meios de comunicação, pela troca de informações digitais à distância, pela possibilidade de diluição da noção tradicional de distância e espaço e acessado por indivíduos que, sem nenhum tipo de conhecimento técnico, podem ter acesso a um conjunto amplo de conhecimentos (Levy, 1999). As informações que circulam pelo ciberespaço formam uma *cibercultura* que seria “a reunião de relações sociais, das produções artísticas, intelectuais e éticas dos seres humanos que se articulam em redes interconectadas de computadores” (Martino, 2015, p. 27).

¹⁸ A partir desse ponto iremos utilizar a sigla CMC ao nos referirmos a esse tipo de comunicação.



Uma rede social é composta por basicamente dois elementos: os atores, que seriam as pessoas, instituições ou grupos – ou seja, os nós da rede – e as conexões – interações ou laços sociais. Na medida que ela se caracteriza por *laços sociais* que se estabelecem a partir da consciência de pertencer a um determinado grupo, temos que essa troca de informações potencializa *interações* e geram *ações*.

[...] quem participa das redes *on line* são seres humanos ligados às redes do mundo desconectado, e as interferências entre os dois ambientes, até certo ponto, são inevitáveis. Assim como o mundo real é levado para as redes sociais digitais, as discussões *online* têm o potencial de gerar atitudes e ações no mundo físico. (Martino, 2015, p. 58)

As interações surgem através da operacionalização das chamadas *mídias digitais*¹⁹ e se desenvolvem a partir da criação e utilização de perfis destinados a expressão dos indivíduos, a partir da articulação comunicacional com listas de outros perfis. Os indivíduos que constituem essas redes, ao produzirem conteúdos diversos, teriam a possibilidade de desenvolver uma “reputação pessoal, gerando assim a capacidade individual de atrair e manter relacionamentos tanto pessoais quanto profissionais” (Germano, 2014, p. 28). Nesse cenário extremamente conectado, tudo o que acontece no mundo virtual pode produzir efeitos na realidade e com isso, essa reputação, ao ser transplantada do mundo *on-line* para o *off-line*, fortalece identidades e serve como plataforma para determinadas ações.

Esse processo que Lévy (1996) chama de *virtualização*²⁰ seria um dos principais vetores de criação da realidade. Portanto, qualquer metodologia que tenha como objetivo analisar textos, fotos, vídeos e outras publicações que circulam nas *redes sociais online* deve levar em consideração as características do *ciberespaço*. Alguns autores (Hine, 2000; Kozinets, 2002 e 2012; Recuero, 2006), a partir de posicionamentos teóricos específicos, defendem que a investigação das relações sob a égide da CMC devem pautar-se em um

¹⁹ Apesar do largo emprego, é difícil encontrar uma definição consensual do conceito de *mídia*. Para Guazina (2007) ele é caracterizado por múltiplos significados, uma espécie de *conceito-ônibus*, que carrega sentidos ligados tanto ao passado de mero instrumento quanto o de canal ou meio de comunicação.

²⁰ Sobre o conceito de *virtualização*, é necessário indicar que o *virtual* não é o oposto do *real*: o virtual seria o oposto de *atual* pois ele existe como algo que *pode ser*. A partir do momento em que o *virtual* é acessado e se transforma em imagens, textos e sons, ele surge como um *ato*. Com isso, é válido admitir que existe uma articulação entre os mundos *real* e o *virtual*, pois o virtual existe enquanto possibilidade e se torna *visível* quando acessado – mas em nenhum momento deixou de ser *real*.



trabalho de campo similar ao que é feito por antropólogos e etnógrafos. Isso caracteriza a chamada *etnografia virtual* ou *netnografia*²¹. O imperativo desse tipo de metodologia é que

o pesquisador submerja no mundo que estuda por um tempo determinado e leve em consideração as relações que se formam entre quem participa dos processos sociais deste recorte de mundo, com objetivo de dar sentido às pessoas, quer esse sentido seja por suposição ou pela maneira implícita em que as próprias pessoas dão sentido às suas vidas. (Amaral, Natal & Viana, 2008, p. 35)

Busca-se, através de uma série de procedimentos específicos, “demarcar as adaptações do método etnográfico em relação tanto à coleta e análise de dados, quanto à ética de pesquisa” (Fragoso, Recuero e Amaral, 2011, p. 198-201). A netnografia pode ser compreendida tanto como uma transposição do método etnográfico para o estudo da CMC quanto como um esforço intelectual visando a criação de “descrições densas de práticas sociais de indivíduos ou redes de indivíduos (coletividades), com o propósito de entender diferentes aspectos de diversas culturas” que estão presentes no ciberespaço, lugar onde o pesquisador estabelece seu *trabalho de campo*. (Polianov, 2013, p. 2).

Como iremos indicar mais adiante é preciso cuidado ao definir o mundo virtual como um *campo* similar ao *campo* conforme entendido pelos antropólogos. Clifford (2014, p. 245) observa que “muitos estão fazendo pesquisa que pode ser definida como etnográfica. Mas não é “trabalho de campo” [*fieldwork*]. Ingold (2011, p. 243, tradução nossa) ilumina a questão ao dizer que “etnógrafos descrevem, principalmente por meio da escrita, como as pessoas de determinado lugar e determinado tempo percebem o mundo, e como atuam nele”. Para Ingold, a antropologia seria mais geral e comparativa enquanto a etnografia, mais acurada e sensível à experiência em primeira mão, através da convivência, da observação participante e da descrição. Esse tipo de posicionamento terá um peso decisivo nas escolhas metodológicas que faremos nesse momento.

²¹ Noveli (2010) aponta que o neologismo foi cunhado por um grupo de pesquisadores/as nos EUA, em 1995, para descrever um desafio metodológico: preservar os detalhes ricos da observação em campo etnográfico usando o meio eletrônico para *seguir os atores*. Existem discussões sobre a utilização dos termos *netnografia* e *etnografia virtual*, porém, evitando adentrar nessas polêmicas, iremos utilizar o termo *netnografia* apenas para facilitar a discussão, sem nos comprometermos com suas posições teórico-metodológicas.



Sobre o entendimento da internet, os estudos netnográficos se pautam em três abordagens distintas: a) como *cultura*, b) como *artefato cultural* e c) como *tecnologia midiática geradora de práticas sociais*. Como *cultura*, a internet seria um espaço distinto do mundo real e os estudos costumam focar o contexto cultural dos fenômenos; como *artefato*, a internet se amalgama com mundo real e através dessa perspectiva, as análises buscam compreender como os atores sociais utilizam e se apropriam da internet a partir de um certo contexto particular; já a terceira perspectiva procura compreender não apenas as dimensões simbólicas, mas também as dimensões materiais que são relacionadas à internet.

Kosinets (2002) organizou o corpo de procedimentos da netnografia que seria composto por cinco procedimentos: *entrée*, *coleta de dados*, *análise/interpretação*, *ética de pesquisa* e *validação com os membros pesquisados*. Sobre isso, Noveli explica que

O procedimento de *entrée* constitui a formulação da pergunta de pesquisa e a identificação da comunidade online de interesse para o estudo. [...] A coleta de dados envolve copiar diretamente os dados da *homepage* ou do site da comunidade em questão e a observação das interações e dos sentidos da comunidade e dos seus membros. [...] A análise e a interpretação se referem à classificação, análise de codificação e contextualização dos atos comunicativos [...]. No que diz respeito à ética de pesquisa, o pesquisador precisa cumprir várias atividades para garantir a idoneidade da pesquisa, dentre elas: se apresentar para a comunidade, garantir confiabilidade e anonimato aos indivíduos pesquisados, buscar e incorporar os *feedbacks* da comunidade, ter uma posição cuidadosa quanto à questão de informações públicas/privadas e conseguir consentimento informado. [...] deve-se realizar o *member check*, ou seja, a validação do relatório de pesquisa junto aos indivíduos pesquisados, para ter mais validade das interpretações acerca de observações realizadas, e permitir aos pesquisados apresentarem suas opiniões sobre o que foi escrito, se está coerente ou não com a realidade que eles vivem. (Noveli, 2010, p. 6-7)

Com relação à coleta e análise dos dados, a netnografia não se apresenta como uma receita ou como protocolos a serem seguidos, mas seria uma ferramenta para a pesquisa



que não se pode separar do seu contexto, sendo, portanto, considerada adaptativa. Com isso a análise dos dados se pauta na interpretação de significado e assume uma forma descritiva e interpretativa²². Tavares e Paula, ao discutir a questão da observação participante no ambiente *virtual*, sugerem que os pesquisadores

realizem as adaptações necessárias para o contexto *on-line*, tais como: a) já que não é possível observar diretamente as pessoas pesquisadas, a natureza da observação muda; b) as notas de campo e os relatos dos resultados também mudam, já que a capacidade tecnológica para registrar eventos e interações é diferente; c) competências diferentes são requisitadas dos pesquisadores para analisar e compreender os dados *on-line*, já que os materiais textuais e visuais são diferentes de pessoas agindo e falando; d) as netnografias tendem a privilegiar os textos em detrimento dos fenômenos visuais, e; e) os usos de som e de movimentos são pouco analisados nos trabalhos atuais. (Tavares e Paula, 2014, p. 1630)

Enquanto decidíamos quais as questões e os procedimentos a serem implementados, percebemos que nossa proposta não se adequava plenamente ao tipo de empreendimento que caracteriza o método netnográfico. Chegamos a essa conclusão devido à divergências envolvendo a prática da *imersão* em uma certa comunidade – ou seja, os procedimentos que envolvem o trabalho de campo e a confirmação de conclusões através do *member check*.

Kosinets (2002) defende que o período mínimo para o trabalho de campo seria de seis meses a um ano de imersão, porém, optamos por uma *observação não participante* que duraria um mês – de 01 a 30 de setembro do ano de 2016. Optamos por esse período devido a dois motivos: primeiramente, seria o período em que o músico participaria de um evento chamado Expo Music²³ – com isso teríamos condições de observar *in loco* a

²² Os trabalhos de Amaral, Natal & Viana (2008), Noveli (2010), Santos & Gomes (2013), Polianov (2013) e Ferro (2015), apresentam um amplo panorama sobre as principais discussões sobre o assunto. Nesses textos estão devidamente anotadas as principais polêmicas envolvendo: a) a utilização dos termos *etnografia virtual*, *etnografia digital*, *netnografia*; b) as conexões e desconexões entre a etnografia *clássica* e a *digital*; c) os procedimentos utilizados nas pesquisas etnográficas e netnográficas e d) as *vantagens* e *desvantagens* da utilização do método netnográfico.

²³ A Expomusic ocorre anualmente e “traz as principais novidades do setor de música, áudio, som, iluminação e tecnologia de entretenimento. Um diversificado *mix* de produtos que reúne o maior poder de compra do País, recebendo a visitação dos mais expressivos e influentes compradores deste segmento. Ponto de encontro do mercado da música, a EXPOMUSIC reúne importadores, fabricantes, distribuidores, lojistas, músicos, luthiers, dj’s, profissionais de áudio e iluminação,



construção de uma imagem pública direcionada para a participação no referido evento. Em segundo lugar, devido ao grande volume de informações que estaria à disposição na página de Cleverson, seria necessário delimitar o *corpus* documental a ser analisado.

Com relação ao *member check*, não iríamos validar nossas conclusões com os *atores*, ou seja, as pessoas que estabeleceram interações naquele ambiente virtual específico, devido às contigências de minha posição de pesquisador e *insider* – assim como Cleverson, eu também sou músico e protestante praticante – e ponderei que tal procedimento poderia ficar prejudicado. Nesse primeiro momento não queremos chegar a conclusões definitivas. Nos interessa estabelecer condições para, futuramente, estendermos a análise a outros pontos emblemáticos em uma situação de pesquisa futura. Diante dessas questões, nosso artigo não estará pautado de maneira inequívoca na implementação de uma etnografia aplicada ao ambiente virtual: o que faremos será efetuarmos alguns procedimentos que são oriundos desse campo, porém, sem estabelecermos compromissos metodológicos mandatários.

Neste sentido, buscaremos estabelecer um diálogo entre campos diferenciados em favor de um conhecimento antropológico amplo e comum sem nos prendermos a uma única abordagem. La Barre (2012) ao apontar os resultados da convergência entre a sociologia e a etnomusicologia aponta que, a partir dessa confluência, a música – e seus possíveis significados – seria compreendida não como um reflexo das estruturas sociais ou confirmação dos valores de um grupo: performances, significados e sentidos são organizados a partir de relações, *processos* de significado social, capazes de gerar entendimentos que vão além dos seus aspectos sonoros.

Portanto, ao mesmo tempo que seria socialmente construída e negociada, a música agiria como uma “ferramenta de ação social e não mais como expressão de subjetividades, excepcionalmente dotadas de conhecimento, sensibilidade e, em certos casos, técnica” (Araújo, 2011, p. 20)²⁴. Compreender a música a partir de uma estreita conexão com diferentes formas de expressão e em relação com as dimensões mais gerais do social e/ou da cultura, é o que fundamenta os procedimentos da etnomusicologia – e por extensão, da

empresários e um público aficionado por este universo”. Disponível em <http://www.expomusic.com.br/2016/afeira.asp>. Acesso em 23 jan. 2017.

²⁴ Aqui Araújo (2011) está dialogando com o conceito de *cultura como recurso* oriundo das reflexões de George Yudice. Cabe apontar que nesse momento nos colocamos em sintonia com o campo da etnomusicologia, que para Bastos (2004, p. 4) se caracteriza pelo “resultado de um dos encontros entre as ciências humanas – no caso, a antropologia – e a música”. Para corroborar nosso posicionamento recorreremos às reflexões que Travassos (2013) implementou ao apresentar um balanço da etnomusicologia no Brasil: uma das características do campo da etnomusicologia é a interação ativa com um amplo panorama de temas, métodos e objetos, que potencializa os estudos sobre as músicas mediatizadas da era industrial e pós-industrial.



antropologia cultural (La Barre, 2012)²⁵. Teríamos com isso uma *etnografia da música* onde mais do que o registro dos sons, se busca perceber como eles são “apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos” (Seeger, 2008, p. 239).

Isso significa que é necessário o pesquisador implementar uma série de procedimentos baseados na percepção de como os atores compreendem as suas próprias relações com a *música* e, com isso, chegar a uma *compreensão da compreensão*. Barros, ao tratar das possíveis relações entre a esfera social e o gosto, observa a complexidade da questão ao dizer que

Falar que a música é inevitavelmente parte da esfera social no sentido em que vem sendo discutido aqui não significa, entretanto, dizer que as associações que cada ator faz da música com o social sejam necessariamente claras, diretas, simples, conscientes ou unívocas para ele próprio, e muito menos significa dizer que uma obra pode ser “decodificada” facilmente. Muito pelo contrário, estão em jogo aí múltiplos significados e formas de sentir a música em relação aos quais é bastante difícil estabelecer uma avaliação definitiva e completa. (Barros, 2011, s. n.)

Destarte, queremos reafirmar nossa conexão com a postura hermenêutica de Duprat (2007) e Volpe (2017). Nossa investigação segue na mesma senda apontada pela pesquisadora, ao indicar que existem dificuldades na criação de uma *língua franca* analítica que “permita a comunicabilidade entre as diversas vertentes teóricas e áreas de conhecimento”. A referida senda é o permanente questionamento disciplinar:

O que é música enquanto objeto: o que é “interno” e o que é “externo” à música: quais as fronteiras entre o objeto e seu entorno/ contexto/ cultura/ prática cultural/ prática social/ uso social/ função social/ efeito sensorial (Volpe, 2017, p. 171).

²⁵ “O fato de permear tantos momentos na vida das pessoas, de organizar calendários festivos e religiosos, de inserir-se nas manifestações tradicionais, representando, simultaneamente, um produto de altíssimo valor comercial, quando veiculada pelas mídias e globalizando o mundo no nível sonoro, faz da música um assunto complexo e rico de possibilidades para a investigação e o saber antropológicos” (Pinto, 2001, p. 223).



A musicóloga enceta a questão com a seguinte afirmação:

Tenho advogado o esforço intra-, inter- e transdisciplinar em diversas ocasiões e gostaria de insistir em suas implicações, não somente no campo das ideias, mas também institucionais: “Enquanto a transdisciplinaridade constitui um desdobramento inevitável da atualização teórico-conceitual e metodológica da Musicologia, para a Teoria Musical constitui um esforço de reconfiguração de sua identidade disciplinar” (*apud* Volpe, 2012). Estamos tocando, portanto, nas “estruturas do saber”. (Volpe, 2017, p. 174)

O estimado musicólogo, ao tratar em seu texto dos meandros que compõem algumas das reflexões empreendidas no decorrer da organização da *Hermenêutica*²⁶, arremata nossas disposições, ao indicar os limites e a carga de potência que constituem a interpretação:

Isso suscita o acesso aos sentidos da obra que, aliás, jamais deixará de ser polissêmico. Daí o próprio sentido que toma o “círculo hermenêutico”, ou seja, o destino de, em nossa finitude, procedermos sempre à reinterpretação do pensamento gerado em nossa História. Na síntese de Ernildo Stein [*Racionalidade e existência*, 1988; *Aproximações sobre Hermenêutica*, 1996], não temos acesso aos objetos por via do significado, mas sim de um mundo histórico e cultural. A estrutura lógica nunca dá conta inteiramente do conhecimento. A par da forma lógica dos processos cognitivos, precisamos da interpretação. A filosofia, ele acrescenta, já é sempre hermenêutica; sempre temos que interpretar. (Duprat, 2007, p. 18)

III

Apesar dos labirintos a serem atravessados nessa questão, nos parece fundamental perceber que a utilização da propaganda é uma tática eficiente para orientar uma possível

²⁶ No trecho em questão, Duprat reflete sobre a obra *Verdade e Método*, de Gadamer.



recepção do público²⁷. Poderíamos indicar diversas outras situações onde ela estaria agindo como um fotóforo, potencializando afetos e iluminando o caminho para se chegar a uma determinada produção artística. Se no século XIX eram as litografias²⁸ e se na década de 1950 as capas de discos que colaboravam para imprimir valor²⁹, atualmente a internet pode ser apontada como um meio extremamente eficiente para a construção e fortalecimento de uma imagem pública específica.

Porto (2014, p. 30) aponta que “qualquer pessoa pode fazer do seu perfil público no *Facebook* um elemento-chave em sua estratégia de marketing pessoal e, a partir dessa premissa, podemos indicar que uma postagem pode desenvolver e reestruturar a percepção da realidade, criando uma posição e permitindo que alguém ou algo ocupe um lugar distinto e valorizado na mente das pessoas (Kotler, 1996). Postar um conteúdo nas redes sociais, a despeito das intenções do autor, funcionaria como um ato de *posicionamento* e eventualmente isso acaba gerando engajamento.

Os atores são conscientes das impressões que desejam criar e dos valores e impressões que podem ser construídos nas redes sociais mediadas pelo computador. Por conta disso, é possível que as informações que escolhem divulgar e publicar sejam diretamente influenciadas pela percepção de valor que poderão gerar. (Recuero, 2009, p. 118)

A partir desse entendimento, podemos dividir os posts da página de Cleverton Silva em cinco tipos:

a) Textos e imagens que sinalizam direta ou indiretamente para mensagens de cunho religioso: é o caso do dia 1º de setembro de 2016 quando uma imagem com o texto “Deus é fiel” seguida de um *emoticon* de um coração.

²⁷ Indicaremos dois extremos dessas discussões: Adorno (1999, p. 77) aponta “as reações inconscientes do público, dos ouvintes, são ofuscadas com tal perfeição” pois a “apreciação consciente dos ouvintes é teleguiada” (Adorno, 1999, p. 88). Se por um lado a visão adorniana questiona a capacidade crítica dos ouvintes, Hennion (2011, p. 258-259) indica que “as obras “fazem” o olhar que se lança sobre elas, e o olhar faz as obras”.

²⁸ O depoimento de Richard Wagner (1813-1883) é um exemplo dessa questão: o compositor acreditava que sua vida tinha sido modificada ao ouvir, perplexo, a Sétima Sinfonia de Beethoven (1770-1827). Porém, a perplexidade surgiu devido ao “impacto adicional da fisionomia de Beethoven, como mostrada em litografias da época, bem como o conhecimento de sua surdez e de sua vida solitária e isolada. Logo surgiu em mim uma imagem da originalidade mais sublime, a nada comparável”. (*apud* Blanning, 2011, p. 48).

²⁹ Em nossa dissertação de mestrado (Souza, 2015), analisamos os textos das capas de discos de João Gilberto (1931-) e apontamos como esses escritos – e uma série de outros fatores – poderiam influenciar e organizar a imagem que o público deveria ter do artista e de sua música.



b) Postagens onde o conteúdo privado é postado em uma página profissional: nesse grupo, estão alocadas postagens onde o tema é a família de Cleverson e também podem ser observadas mensagens de cunho motivacional e/ou passional.

c) Posts que promovem os trabalhos – gravações, workshops e shows – em que Cleverson participa como baterista: nesse caso, temos desde fotos de capas de discos, registros de performances em cultos de igrejas como a *Assembleia de Deus do Brás* – postagem do dia 04 de setembro – até a atuação em eventos sem ligação com o mundo religioso – caso da postagem do dia 17 de setembro que trata de sua participação no programa *Altas Horas*.

d) Conteúdos com propaganda/convite das apresentações de Cleverson, dos instrumentos que ele usa/ganha, de artistas que ele admira e até mesmo propagandas políticas³⁰.

e) Postagens com *assuntos sem ligação direta com a música* temos posts sobre assuntos diversos, como por exemplo, a participação do Brasil nas olimpíadas.

Devido ao grande número de informações que poderiam ser coletadas, optamos por estabelecer alguns *filtros* como intuito de definir e organizar a coleta e análise dos materiais. Iremos nos ocupar apenas com os posts que preenchem esses três requisitos: a) publicações em que a *música* seja o eixo responsável pela estruturação do conteúdo; b) posts constituídos pelo binômio *foto - legenda*; e c) comentários que deram origem a outros comentários, formando uma interação triádica³¹, sendo o primeiro o *comentário matriz* e os outros seriam *comentários resposta*.

Sobre a necessidade de filtros, justificamos o seguinte: a) alguns dos posts receberam centenas de comentários; b) publicações sem comentários permitem análises baseadas apenas na contabilização das *curtidas* e *compartilhamentos*, o que não satisfaz os interesses desse trabalho; c) precisávamos nos ater as publicações que estabelecessem conexões com o assunto *música*. Não iremos nos fiar apenas em uma análise quantitativa – contabilizando o número de *curtidas*, *compartilhamentos*, *seguidores* e *visualizações* –

³⁰ Dois exemplos: no dia 10 de setembro foi postado um *banner* com título, endereço e horário de um workshop de Cleverson – junto da legenda “Conto com sua presença” seguido de emoticons de *notas musicais*. Já no dia 29 de setembro o músico gravou um vídeo onde faz campanha para um candidato a vereador.

³¹ A interação triádica foi analisada por Simmel (2013) e esse nos parece ser a estrutura interacional mais indicada para nossos objetivos.



pois, apesar de nos indicarem certas ocorrências, não seriam suficientes para dar conta das relações entre os usuários de uma rede social.

Após estabelecermos os limites da coleta de dados e o período de tempo em que iríamos *imergir* no ambiente virtual, os próximos passos seriam: extrair todos os posts feitos por Cleverson em sua página profissional no *Facebook* e depois definir quais seriam objeto de nossa análise. No período em que realizamos essa pesquisa, a página profissional de Cleverson colocou *no ar* cerca de 62 fotografias e 11 vídeos e, após utilizarmos os filtros, definimos que apenas **dois** posts formados pelo binômio *foto - legenda* seriam analisados³².

Nossa escolha está fundamentada no fato de que a fotografia é uma ferramenta de engajamento extremamente eficiente e no *Facebook*, elas geram mais *likes* do que qualquer outro tipo de conteúdo como textos, vídeos e links (Porto, 2014). A fotografia seria o meio mais instantâneo de transmitir informação e mesmo as postagens mais inócuas – como por exemplo, as que tratam de aspectos religiosos e as postagens de caráter privado – possuem uma significativa carga comunicacional. Com relação as postagens, elas não aparentam ter sido feitas por uma equipe profissional, porém, não temos condições de apontar quem seria o responsável pelas postagens³³.

As fotografias que compõem todas essas postagens têm como tema a participação do baterista no programa *Altas Horas* da Rede Globo e todas possuem legendas. Podemos dizer que elas funcionam a partir do que Rancière (2012) chama de *curto circuito de studium e punctum* e dessa forma, orientam a recepção e formam uma *realidade* que acaba contribuindo para a formação/manutenção de uma imagem pública específica³⁴. Temos aqui a questão da *virtualização*, pois, as postagens de Cleverson reforçam a sua imagem de *digital influencer*, ou seja, alguém que usa suas ações *online* para influenciar as percepções e atitudes de seu público no mundo *online* e no *offline*.

³² Um dos vídeos preenchia os requisitos estabelecidos pelos filtros, porém, no espaço desse texto não teríamos condições de analisar os mais de 800 comentários que ele recebeu, por isso, nosso enfoque será direcionado aos posts com fotografia. Apesar da exclusão, nada impede de que esses dados sejam citados e utilizados durante a análise.

³³ No caso de Cleverson, não existe uma sinalização que possibilite a identificação da autoria das postagens como acontece por exemplo em outras páginas: Porto (2014) aponta que na página profissional da apresentadora Xuxa as postagens feitas pela equipe são marcadas com a grafia *Equipe X* enquanto as postagens feitas pela própria apresentadoras não são sinalizadas.

³⁴ Barthes (2011) estabelece que toda fotografia possui dois níveis de informação: o *studium* que seria o aspecto informativo de uma imagem, o mais *óbvio* ele se organiza a partir da soma dos elementos visuais que compõem a fotografia e as percepções anteriores mais básicas do observador. E o *punctum* que é a compreensão fundamentada na *força da pensividade*, ou seja, as informações que eu posso *intuir* a partir da mesma fotografia. Rancière (2012) aponta que eventualmente ocorre um *curto circuito* entre *punctum* e *studium*, ou seja, a imagem transmite uma certa ideia, mas o entendimento mais amplo apenas é alcançado quando certos saberes – como o histórico, o contextual e ideológico – são utilizados em conjunto com a textura material da foto.



Imagem 1. Postagem no Facebook de Cleverton Silva, 17 set. 2016, com a tela de apresentação do programa Altas Horas, de Sérgio Groisman, transmitido pela Rede Globo de Televisão.



Imagem 2. Postagem no Facebook de Cleverton Silva, 17 set. 2016, com a imagem da banda que acompanhou Ivette Sangalo no programa Altas Horas.



Com relação a *Imagem 1* ela mostra a tela de apresentação do programa Altas Horas. Na *Imagem 2* temos o músico em companhia de seis outros membros da banda de Ivete Sangalo. Não temos muito a dizer sobre a primeira imagem a não ser que ela indica o lugar onde o músico se apresentará. Para os objetivos de nossa investigação ela não trará nenhum tipo de indicação mais particular, o que não ocorrerá a respeito da segunda imagem: nela todos os outros músicos estão vestidos de preto, exceto Cleverson que está com uma camisa estampada onde o tom predominante é o branco. A postura dos músicos é relaxada – exceto por um dos músicos que olha em direção à tela de um computador, sem demonstrar nenhum tipo de tensão –, mas a de Cleverson indica duas atitudes: ou ele está conferindo os detalhes do instrumento ou então está apenas segurando as baquetas. Em ambas ele aparenta estar muito concentrado. Não temos como identificar sua intenção naquele momento, mas a diferença entre ele e os outros músicos é evidente.

É indicativo a percepção de que a foto não é uma *selfie* de Cleverson, ou seja, ela foi tirada por uma outra pessoa que não é identificada e, ao que parece, a foto foi cedida à Cleverson, porém não temos como comprovar isso já que a foto não possui créditos. Esse tipo de foto aponta para um momento de informalidade e de certa despreocupação: ao observarmos a página de Cleverson temos que, em ambientes de trabalho, geralmente as fotos são de quatro tipos: a) *selfies* ou seja, fotos tiradas pelo próprio Cleverson e podem ser antes-durante-depois de um espetáculo; b) fotos pré-show, ou seja, antes do início do espetáculo: podem ser closes do *kit*, ou seja, do instrumento e acessórios que serão utilizados ou fotos mostrando o(s) músico(s) se preparando para tocar; c) fotos pós-show: podem ser closes do *kit*, ou seja, do instrumento e acessórios que foram utilizados ou fotos em que o(s) músico(s) posando para a câmera após a execução do espetáculo; d) fotos do(s) músico(s) *em ação*, ou seja, tocando. A foto de Cleverson seria do segundo tipo o que, aparentemente, demonstra que não houve nenhum tipo de preocupação da parte do músico em organizar uma rotina, visando produzir conteúdos a serem utilizados nas redes sociais.

Sobre as legendas, a da *Imagem 1* diz “Obrigado @ivetesangalo pela oportunidade de fazer uma participação no programa #altashoras”, seguida de três tipos de emoticons: mãos em posição que indicam uma atitude de *oração*, de reverência e uma série de figuras musicais. A legenda da *imagem 2* é lacônica: #altashoras. Com relação as curtidas, a *imagem 1* teve 3,2 mil curtidas e a *imagem 2* teve 3,3 mil. A diferença entre o número de curtidas pode ser explicada pelo apelo visual das fotografias utilizadas: as fotografias onde o músico aparece chamam mais atenção e suscitam maior engajamento e isso se conecta com o tipo de legenda que foi postado pois, em geral, os usuários do *Facebook* preferem



curtir imagens, as quais são geralmente acompanhadas de descrições curtas (Porto, 2014, p. 113).

As duas postagens deram origem a 297 comentários que, como já indicamos, não serão analisados em sua totalidade³⁵. O primeiro comentário no post sobre a participação no programa *Altas Horas* foi feito às 22:55 pelo próprio perfil de Cleverson: o texto era “Passa hj” seguido de três emoticons – mãos em posição de oração, de confirmação e com o sinal de positivo. Os seguidores postaram nove comentários, a maioria – sete deles – com mensagens de incentivo como por exemplo “Vai ser tooop meu mestre”, “muito bom”, “estarei assistindo, referência”, “Meus parabéns Querido, que deus te abençoe nesse projeto, um grande abraço, fika na paz”. Todas elas refletem o entendimento de que aquela seria uma situação de reconhecimento público e, a julgar pela utilização de expressões como “referência”, “Grande Cleverson” e “Top”, os seguidores deixam explícito o fato de considerarem Cleverson é um excelente instrumentista.

A polêmica começou no oitavo comentário quando um dos seguidores de Cleverson – chamaremos de *seguidor 1* – postou a frase “Se ilude não #Cleverson #Silva”. Para quem possui as chaves de compreensão necessárias para o contexto, a *ilusão* poderia acontecer em três sentidos básicos: a) Cleverson acreditar que estaria em caráter fixo na banda da cantora, o que seria uma *ilusão*; b) Cleverson se *iludir pela fama* devido a participação em um programa televisivo; e c) a *ilusão* de alcançar reconhecimento, mas às custas de um trabalho secular e não religioso, o que inexoravelmente

reflete a separação operada na modernidade entre o sagrado e o secular, como domínios distintos. No entanto, as fronteiras entre esses domínios não são fixas, e o estudo da música gospel deixa evidente essa tensão, principalmente quando observamos que a tensão entre sagrado e secular não pode ser vista apenas como um conflito entre o religioso e o profano, mas se reveste de outros sentidos que essas palavras também adquirem na modernidade (Carvalho, 2014, p. 7).

O acesso a outras interpretações seria possível, mas apenas como desdobramento dessas três vias. Quinze minutos depois, um outro seguidor – que chamaremos de *Seguidor*

³⁵ Sobre os comentários, iremos transcrever o texto do jeito que eles foram postados no *Facebook*, sem correções, visando apresentar as interações como elas ocorreram no ciberespaço. Além disso, devido a questões éticas já apontadas por Kozinets (2002), os nomes dos responsáveis pelos comentários não serão apresentados.



2 – girou uma das chaves de interpretação e respondeu: “Iludir? *Seguidor 1* paga as contas do cara daí ele vive só pra tocar na igreja, aliás é somente uma participação e claro que um cara da bagagem desse Cleverson Silva não vai se iludir parceiro!”. As respostas ao comentário de Cleverson pararam por aí até que, um outro perfil, o do *Seguidor 3* postou – não como resposta direta ao comentário do *seguidor 1* – que

Um médico, tem como dever salvar a vida de quem quer que seja.
Um advogado, defender culpados ou inocentes, criminosos ou não.
Um Juiz, julgar a qualquer um. Porque será que só o músico tem que ser crucificado? Deus te abençoe amigo, pois só ele pode te julgar... só ele tem te abençoado. Sua intimidade com deus só pertence a você e a ele. Quem estiver incomodado, para de te seguir e pronto.
Meu ponto de vista!

Esses dilemas refletem uma oposição entre o sagrado e o secular que remonta a períodos anteriores a contemporaneidade, mas é a partir do contexto da pós-modernidade que essas distinções foram sendo dinamitadas ao extremo. Os limites entre esses posicionamentos estão sendo cada vez mais negociados pois as próprias categorias que fundamentas essas oposições estão sendo questionadas e transmutadas. A religião, que poderia ser tratada como *ideologia*³⁶, seria um elemento fundamental na visão de mundo que os seguidores de Cleverson apresentam e, a partir dela, constroem posicionamentos para dar sentido à participação do músico no programa.

Aqui, nos reportamos aos modelos que Keller (2014) aponta em sua obra *Igreja Centrada*. Nela, o autor aponta que a partir de meados do século XVII, os cristãos utilizavam a abordagem que ele, numa interpretação particular, chama de *pietismo*, onde se ignorava a cultura *secular* e se buscava dar atenção apenas a prática proselitista e de crescimento interior, numa indiferença com relação aos entornos culturais. Nessa época, pastores e missionários eram os modelos de referência para os fiéis. Entretanto, em meados do século XX, mais precisamente na década de 1940, o protestantismo começou a redefinir sua

³⁶ O conceito de ideologia é ainda hoje uma questão controversa e cientes dessa dificuldade, iremos evitar a sua utilização de maneira efetiva. Porém, podemos indicar um possível entendimento do termo oriundo das reflexões de Althusser (1974). Para ele, a ideologia deve ser entendida como a relação imaginária de indivíduos e suas reais condições de existência. Essa relação, ao mesmo tempo imaginária e real, constitui sua *verdade* e estará refletida em seus atos, portanto, ao mesmo tempo em que é imaginária e carregada de conteúdo simbólico, a ideologia se materializa nos atos concretos, e as relações vividas, nela representadas, envolvem a participação do indivíduo – ou do grupo – em determinadas práticas, moldando as suas ações.



maneira de se relacionar com a cultura secular, estabelecendo a partir daí “perspectivas sobre o existencialismo, os filmes de Fellini e de Bergman, as letras de Led Zeppelin, e a arte de Jackson Pollack na época em que alunos de faculdades cristãs eram proibidos de assistir até mesmo filmes da Disney” (Keller, 2014, p. 222).

Sobre essa questão, Lima (2009, p. 11) ao tratar das relações entre a música religiosa *sagrado* e a *música secular*, apresenta uma abordagem parecida com a do *seguidor 1*:

Com certeza, os pontos em comum não as tornam homogêneas e, por causa disso, de maneira alguma deveria o cristão ter uma postura de acomodação diante de suas fontes de influência. A música secular e a cultura pertencem a esse universo e não devem nortear os princípios comportamentais daquele que busca segurança e autenticidade espiritual nestes tempos. Entretanto, não se pode negar a inevitável relação do homem com sua cultura e nem os pontos comuns existentes entre a cultura e o cristianismo³⁷.
(Lima, 2009, p. 11)

Mais do que criticar a performance artística de Cleverson, o que surge nos comentários são defesas de posturas relacionados à uma imbricação entre música e religião. Partindo disso, é preciso organizar o contexto da polêmica de acordo com os termos em que os atores estipulam, apontando nossa análise para os elementos que estão inscritos nos limites em que os discursos estabelecem. Com isso, teremos um conjunto eficiente de chaves que darão acesso ao teor do post de Cleverson e da substância que constitui o cerne dos posicionamentos dos seus interlocutores, ou seja, as possíveis perspectivas que os atores possuíam ao enunciar certas ideias.

Como elemento a orientar nossa abordagem, faremos um aporte do que se pode chamar de *biosemiose*, em particular, o conceito de *Umwelt* [traduzido por *mundo próprio* ou *automundo*] de Uexküll (1947). Apesar de seu enfoque nas questões biológicas, o conceito pode ter serventia nas questões que estamos tratando aqui. Uexküll defende que existe uma relação vital entre a maneira como cada organismo interpreta as coisas que ocorrem no seu mundo próprio (*Umwelt*) e seu mundo circundante (*Umgebung*), que ao

³⁷ Como já dissemos, essas questões não são recentes: Wittman (2011) aborda como os conflitos entre as interações que ocorreram entre jesuítas e indígenas no Brasil do século XVI e mostra como desde o início dos contatos, aconteceram negociações entre as esferas do sagrado e do secular e paralelamente, vozes – como a de Manuel de Nóbrega (1517-1570) – surgiram para reprovar essas relações.



mesmo tempo que interage com o organismo, é desdobrado a partir da percepção e do comportamento – o que confirma nossa escolha pelo emaranhamento que enfeixa elementos específicos, transformando-os em uma realidade que se organiza processualmente. Temos que, mais do que uma realidade dada, Uexküll convida o pesquisador a soprar uma bolha de sabão ao redor de cada criatura para que ela represente seu mundo, repleto de percepções que apenas ela conhece.

O termo *Umwelt* pode ser aplicado para destacar as diferentes formas de agir e de perceber no mundo, mundo esse formado pelo que ele chama de *mundo de percepção*, de caráter receptor e o *mundo de ação*, de caráter efetivador. O mundo de percepção seria tudo o que o sujeito percebe em seu entorno e que provoca em si uma série de sensibilidades que, depois de serem experienciadas, provocam uma ação no mundo formando assim um ciclo funcional que caracteriza o *mundo próprio*.

Independente do emaranhado com que estejam enfeixados, diante de um mesmo objeto – no nosso caso, diante dos mesmos enunciados – os seres estabelecem relações diferentes. O exemplo do carrapato pode indicar que a biologia seria a régua definidora do tipo de percepção que o organismo possui ou seja, ele estaria limitado pelas ferramentas biológicas que possui, entretanto, kantianamente falando, a) o organismo não funciona como uma máquina pois ele é capaz de se auto-organizar; e b) suas diferentes partes não são isoladas, mas formam uma unidade compacta: “a subjetividade é uma propriedade fundamental do organismo. Assim, todo animal vive um mundo particular de significação. O mundo-próprio, então, propõe sempre um sujeito que possui um ponto de vista particular no meio” (Souza, 2012, p. 19).

Basicamente, o conceito de *Umwelt* aponta para as percepções e experiências radicalmente distintas entre os seres, contudo, esses universos paralelos contam com elementos comuns. Em nossa investigação, a análise netnográfica terá a função de uma ferramenta extremamente eficiente para colorir o que chamaremos de *objetos de interesse*, ou seja, aquilo que organiza o *mundo próprio* dos atores. Uexküll utiliza o carrapato como exemplo meridiano de sua teoria:

Os carrapatos (Ixodinae), pequenos insetos relativos aos acarinos, se fixam em organismos de sangue quente para se alimentar. São capazes de viver sem alimento por muitos meses, mas necessitam de sangue para gerar ovos fecundados. Possuem apenas três receptores (“órgãos perceptivos”), que podem captar três diferentes



“signos perceptivos”: (1) signos olfativos causados pelo ácido beta-oxibutírico [ácido butírico], que pode ser encontrado no suor de todos os organismos de sangue quente; (2) signos táteis como o induzido pelo couro peludo dos mamíferos e (3) signos temperaturais produzidos pelo calor das áreas dérmicas lisas. Cada signo se refere a uma resposta específica iniciada pelo signo. (Uexküll, 2004, p. 26)

A esse respeito, temos que, para outro autor, a percepção do ácido butírico

é um sinal característico do mundo-próprio do carrapato, e é biologicamente relevante para ele. A ação do carrapato se dá a partir da percepção desse sinal, e de todos os sinais que estão em volta desse sujeito, o ácido butírico é o que tem relevância para sua sobrevivência. A percepção desse sinal característico se dá no mundo-de-percepção do carrapato e o comportamento a partir daí no mundo-de-ação (Souza, 2012, p. 16).

O *Umwelt* poderá ser pensado como ferramenta heurística para compreender as fontes, buscando compreender porque certos elementos discursivos serão supervalorizados em detrimento de outros. Assim como a música era relevante para o *Umwelt* de Cleverson, era a religião que estruturava os discursos de muitos dos seus interlocutores, mesmo que eles estivessem falando sobre o mesmo assunto. Não queremos assentar nossa abordagem na semiótica, mas podemos estabelecer que os aspectos sonoros não poderão ser considerados como “signos perceptivos” para muitos desses atores, o que nos faz repensar a maneira como eles recepcionam o *post* de Cleverson.

À medida em que os enunciados são estabelecidos – tanto por Cleverson quanto pelos seus interlocutores – poderemos identificar como as disputas entre a cultura religiosa e a cultura secular, as ideias teológicas, o capital simbólico que a participação do músico no programa traria e as demandas profissionais e cotidianas funcionam como “sinais característicos do mundo próprio”, nem sempre se conectando às intenções originais do autor do *post*. A religião, que para Cleverson poderia ser um elemento acessório, serviu de elemento fundamental para os discursos empreendidos pelos interlocutores e isso não pode ser ignorado pelo musicólogo. Pensar o *Umwelt* – desde que com os ajustes que



propomos – pode ajudar a definir como cada indivíduo percebe uma *qualidade* em certos feixes do enunciado, e com isso, estabelece sua própria compreensão de mundo.

A respeito dos *posts*, ou seja, os documentos-ação, Bloch (2001, p. 79) anota que “os textos ou os documentos [...], mesmo os mais aparentemente mais claros e mais complacentes, não falam senão quando sabemos interrogá-los”, ou seja, as demandas surgem a partir do momento em que o pesquisador se depara com um problema e busca resolvê-lo. Diante disso, é necessário compreender em que nível os discursos, as práticas musicais e a recepção das obras artísticas se acoplam e para isso, a obra de Bakhtin (2011) nos indica caminhos possíveis. Para o russo, a palavra é o fenômeno ideológico por excelência e sua concretização só é possível quando incluída em um contexto histórico real: por ser ideológica, ela não existe fora de um contexto social, já que cada locutor tem um *horizonte social*: existe sempre um interlocutor, ao menos potencial e o locutor pensa e se exprime para um auditório social bem definido.

Portanto, todo discurso é feito visando o *outro*, mesmo que ele não esteja presente ou identificado:

Toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige a alguém, como pelo fato de que se dirige a alguém. [...] Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação aos outro, isto pe, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. [...] A palavra é o território comum do leitor e do interlocutor. (Bakhtin, 2004, p. 113)

Os discursos também servem para afirmação de identidades, funcionando como

um recurso de que as pessoas lançam mão em suas vidas diárias, para interagir e se relacionar, para representar aspectos do mundo assim como para “ser”, para *identificar* a si e aos outros. Consequentemente, a linguagem é também resultado desse uso social. (Ramalho & Resende, 2014, p. 22)

Temos que os enunciados relacionados à música se apresentam enredados em um conjunto amplo de elementos que vão desde as relações de trabalho até conceitos



teológicos. Acreditamos que, diante da especificidade dos discursos que se apresentam, o musicólogo não pode ignorar a necessidade de encarar *netnograficamente* os enunciados concretos que se apresentam nas redes. Para a teoria dialógica, os enunciados concretos são formados pela parte material – verbal ou visual – e pelos contextos de produção, circulação e recepção e é justamente por isso que os discursos presentes nas redes sociais, ao lidarem com questões relacionados à música, devem ser tratados levando todo esse emaranhado de enunciados em consideração.

Esse tipo de compreensão norteia muitos dos procedimentos que estão presentes em diversos comentários presentes no post de Cleverson, porém, não temos condições de estabelecer um mapa definitivo sobre os diferentes argumentos utilizados nas postagens nem indicar como *todos* os seguidores tratam essa questão, porém, iremos indicar alguns dos *comentários resposta* e a partir deles, apontaremos algumas possibilidades de compreensão.



Imagem 3. Comentários matriz e comentários resposta à postagem intitulada Imagem 1.

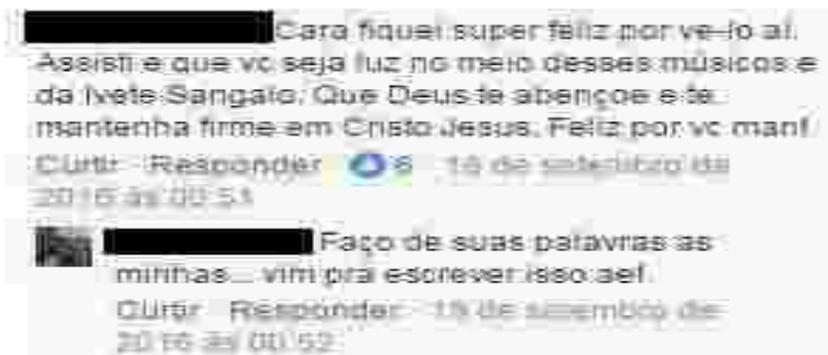


Imagem 4. Comentário matriz e comentário resposta à postagem intitulada Imagem 2.

Podemos perceber como o *Umwelt* desses indivíduos se estrutura: a perícia de Cleverson já seria uma pré-disposição de quem comenta, sem a necessidade de nenhum tipo de problematização. Já a religião, partícula secundária no post feito pelo músico, ganha corpo e se transforma no sinal característico do mundo próprio dos interlocutores, definindo a pauta que será discutida no decorrer dos comentários. A questão que se apresenta não é apenas porque a religião seria a pauta principal – é plausível pensar que ela poderia ter sido simplesmente deslocada, como de fato foi para Cleverson e Ivete –, mas porque dentre várias possibilidades, porque justamente *ela* foi a definidora dos enunciados. A resposta para isso está na conexão – estabelecida da parte do investigador, mas que se apresenta ignorada pelos que estabelecem os discursos virtuais – entre a estruturação do *contexto* em que essas interações ocorrem, na análise dos documentos e de seus *enunciados* e na identificação dos *emaranhados* que compõem a *Umwelt* dos atores. Como já pontuamos, mais do que dar respostas, queremos estabelecer as perguntas a serem feitas.

Nos comentários, Cleverson é identificado como uma *autoridade* cujo status se fundamenta na perícia com o instrumento: “Faça o que vc faz Cleverson como sempre com excelência”, “Isso ae Cleverson, você e referência” e “Você continua sendo referência pra mim”. Isso não ocorre *apenas* pelo poder da propaganda, mas pelo que Castro (2014) chama de *cacho de dados*: a credibilidade de uma informação encontrada na internet depende de outras confirmações feitas em outros meios. Para que a compreensão da imagem de Cleverson seja coerente com a imagem que se projeta no ciberespaço, é necessária a confirmação dessa mesma *autoridade* a partir das performances que o músico estabelece no mundo *off-line*.



Entretanto, o que se percebe é que em nenhum momento os comentários entram em detalhes sobre a performance de Cleverson *naquele dia*. Temos, portanto, a indicação de que os atores, ao se depararem com o produto do fazer artístico, ignoram qualquer tipo de reflexão *puramente* estética. O teor e o conteúdo dos comentários analisados indicam que, mais do que as relações entre os sons, são as relações de trabalho pautadas no binômio *prática profissional/religião* que norteiam a recepção dos indivíduos. Esse entendimento se conecta com o que Ingold (2015) chama de *malha*: para esse pesquisador, toda ação é resultado de uma interação de forças, pois as coisas estão imersas em uma espécie de campo de força criado pelas correntes do meio que as cerca. Em resumo, só é possível compreender a performance de Cleverson deixando de percebê-la como um objeto separado do meio, das mediações e das diversas linhas de malha em que ela ocorre.

Os comentários “você é referência, estilo Daniel na Babilônia”, “pude ver o compromisso que vc tem com Deus” e “Que Deus te abençoe e te mantenha firme em Cristo Jesus” refletem as conexões de Cleverson com a religião e só podem ser explicados por ela. Na malha que comporta a agência – ou seja, a performance de Cleverson – os atores não percebem vibrar *apenas* o fio da estética: o que ocorre é uma conjunção de linhas que vibram, sendo que uma delas é o fio que podemos chamar de *religião*. Isso faz todo o sentido, ao analisarmos como se organizam os discursos sobre a perícia, aqui entendida como *virtuosismo*:

Dentre os diversos conceitos que se têm sobre o músico, um que se destaca pela sua quase aceitação universal: é o de que o músico traz um talento, um “dom”, algo que é inato, de natureza quase sobrenatural. Não é por acaso que esse conceito, apesar de forte e bastante enraizado, seja específico dessa atividade humana. Tudo o que o homem ainda não consegue explicar ganha uma aura de sobrenatural, de algo recebido divinamente, ou de algo decorrente de questões biológicas. (Schoeder, 2004, p. 78).

Temos aqui uma conexão entre performance e religiosidade e é esse tipo de acoplamento que organiza uma boa parte da recepção das postagens de Cleverson, estabelecendo os contornos das interações entre esses atores. A partir do momento que alguns deles percebe que as posições defendidas – de maneira direta ou indireta – por Cleverson coadunam com os mesmos princípios que eles defendem na esfera privada,



muitos se sentem à vontade para potencializar afirmações e estabelecer, através dos posts, uma série de posições em um determinado campo.

Aqui, novamente a *virtualização* pois, muitos buscam nas ações que Cleverson estabelece no mundo *online* as credenciais para a validação de suas ações no ambiente *offline*. Um dos seguidores diz que teve aulas com Cleverson e na resposta, um outro seguidor diz “agora eu sei o por que da pegada top”, ou seja, o seguidor confirma que a boa performance artística do primeiro – *pegada top* nesse caso significa uma execução do instrumento acima da média – é decorrente da conexão com a referência, no caso, Cleverson. Em diversos outros comentários, os seguidores disseram que sofriam o mesmo tipo de crítica em suas comunidades religiosas e se posicionavam a favor de Cleverson. Em algumas postagens, fica claro o entendimento de que se Cleverson sofria esse tipo de censura, mesmo sendo um músico famoso, os desconhecidos poderiam esperar tolhimentos ainda piores.

Os que concordam com a atitude de Cleverson se baseiam em três pontos: o interdito deveria ser uma regra aplicada em outras profissões, não apenas para os músicos, que esse é um trabalho como qualquer outro e que ele seria um exemplo para todos os outros profissionais que atuam naquela situação específica. Por outro lado, o comentário que questiona a prática de Cleverson indica uma compreensão de que a “promessa de Deus” estaria condicionada a rígidos padrões de conduta e o músico, ao tocar música não religiosa, com pessoas não cristãs e em um ambiente que não é o de culto, estaria em estado de rebelião contra Deus e por isso, perderia a sua “promessa”.

Em um dos *comentários resposta* o seguidor cita o personagem Daniel, um dos maiores profetas da história judaica – e conseqüentemente cristã. Ele era um jovem que foi levado cativo para a Babilônia, após o rei Nabucodonosor atacar a cidade de Jerusalém em 605 a.C. Em diversas ocasiões, a lealdade ao seu Deus foi colocada à prova e em uma das suas histórias mais conhecidas, Daniel é sentenciado a morte na cova dos leões por defender sua fé. A comparação com Cleverson é utilizada por um dos seguidores, com o sentido de que ele estaria na *Babilônia* – nesse caso, Babilônia poderia ser tanto a Rede Globo quanto a banda da cantora Ivete Sangalo – mas teria condições de manter sua postura irrepreensível, assim como Daniel. Porém, um dos seguidores não concorda e acha a comparação forçada: “Mas comparar com Daniel aí já é demais”.



A identificação que um dos seguidores faz com a *luz* é sugestiva³⁸. Ela ocorre de maneira indireta pois o seguidor utiliza a intertextualidade para se alinhar ao tipo de situação em que Cleverson se encontra. Ele diz que “todos nós trabalhamos no meio secular” e ao apontar que Deus tinha lhe concedido um *talento* – ou seja, um dom específico de origem espiritual – ele defende que “nem por isso deixo de ser luz na empresa que trabalho”. As conexões nos parecem extremamente óbvias: Cleverson, assim como o seguidor, possui um talento dado por Deus e ao dizer “Isso aí vai lá e faça a diferença daquele [que] serve a Deus e dos que não servem” o seguidor estrutura a conexão com sua referência e confirma nossos pressupostos.

Na segunda postagem – *Imagem 2* – temos apenas um único comentário a ser analisado. O comentário *matriz* expressa felicidade por ver Cleverson participando do programa e deseja que ele seja *luz* enquanto estiver no meio dos músicos da banda: procedimento semelhante ao que ocorreu no que falamos sobre a postagem anterior. O comentário *resposta* apenas confirma o posicionamento do comentário *matriz*. Assim como um dos comentários da postagem anterior, nessa temos a presença de conceitos extraídos da Bíblia que servem como fundamento para as premissas dos seguidores da página: ao escrever que Cleverson seria “luz no meio desses músicos e da Ivete Sangalo” o seguidor em questão desvenda uma das questões que apresentamos alguns parágrafos atrás.

Diante disso, podemos inferir que a imagem de Cleverson que se estabelece nas redes sociais é a de um músico extremamente competente e cujas habilidades estariam acima da média, ao mesmo tempo em que ele seria um exemplo de cristão. Apesar do poder dessa imagem e do tipo de força gravitacional que ela imprime em algumas das interações analisadas, existem desvios, discursos que rejeitam a participação do músico no programa.

³⁸ Imagem 3, exemplo D. Metáforas envolvendo *luz* não são incomuns na Bíblia e os sentidos são os mais diversos. O significado que nos parece mais efetivo – tendo em vista o comentário do seguidor na postagem de Cleverson – seria oriundo de possíveis conexões entre passagens bíblicas como essas: “Vocês são a luz do mundo. Não se pode esconder uma cidade construída sobre um monte. E, também, ninguém acende uma candeia e a coloca debaixo da vasilha. Ao contrário, coloca-a no lugar apropriado e, assim ilumina a todos os que estão na casa. Assim brilhe a luz de vocês diante dos homens, para que vejam as suas boas obras e glorifiquem ao Pai de vocês, que está nos céus.” (Mateus 5:14-16). “Este é o julgamento: a luz veio ao mundo, mas os homens amaram as trevas, e não a luz, porque as suas obras eram más. Quem pratica o mal odeia a luz e não se aproxima da luz, temendo que as suas obras sejam manifestas. Mas quem pratica a verdade vem para a luz, para que se veja claramente que as suas obras são realizadas por intermédio de Deus.” (João 3:19-21). “Pois assim o Senhor nos ordenou: Eu fiz de você luz para os gentios, para que você leve a salvação até os confins da terra.” (Atos dos Apóstolos 13:47). O comentário se estrutura pela seguinte lógica: quem é cristão seria *luz* e quem não é cristão estaria em *trevas*. Cleverson portanto, seria a *luz* e todos os outros indivíduos seriam atingidos pela luz que está no músico. Os termos podem soar pejorativos e ofensivos para alguns, porém, para o autor do comentário orientar sua lógica pela dicotomia *luz x trevas* faz todo o sentido.



Porém, é necessário atentar que, mesmo essas negativas, ao mesmo tempo que questionam a conduta de Cleverson *nessa* situação, acabam confirmando a *virtualização* pois, em nenhum momento a perícia do músico é questionada, a crítica é direcionada para *aquela* situação específica e até mesmo quem discorda de Cleverson, concorda que ele, justamente por ser um *cristão exemplar*, deveria recusar compactuar com as práticas daquele ambiente.

Temos, portanto a influência da imagem pública de Cleverson – ele é reconhecido com um músico excepcional, influente e bastante requisitado por artistas de diversos nichos de mercado – influenciando o tipo de comentário que é entabulado pelos seguidores o que, longe de fragilizar sua posição diante do evento em questão, acaba fortalecendo-a pois nesse caso quem questiona também confirma e quem confirma acaba reforçando a imagem recebida. Nessas interações, todos comentários do tipo *matriz* apoiam a atitude de Cleverson. Já as respostas seguem diferentes linhas: dos seis comentários *resposta* temos três que concordam com a atitude de Cleverson, dois que discordam, um que concorda em parte e um comentário que não apresenta nenhum posicionamento sobre a questão.

Paralelamente a isso, presenciamos que, nesse caso, dois eixos fundamentam e dão lastro à recepção do evento em si: em menor grau, a perícia no instrumento e em maior grau, o seu status de *cristão exemplar*, justamente os mesmos eixos que organizaram o discurso de apresentação do músico feito pela cantora Ivete Sangalo. Isso viabiliza a utilização do conceito de *virtualização*, já que a imagem transmitida a partir de certos posicionamentos no *ciberespaço*, de diferentes formas acabam sendo assimiladas pelos seus *seguidores* nos diversos contextos e cenários em que eles transitam. Ainda sobre as interações, elas seguem dois caminhos: *seguidor-postagem* e *seguidor-seguidor*: como em nenhum momento a página de Cleverson respondeu a qualquer comentário feito nas postagens, a interação *artista-seguidor* não ocorre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao refletirmos sobre como um artista se posiciona no ambiente virtual, foi necessário compreender as características do chamado *ciberespaço* e o funcionamento dos mecanismos que compõem a *virtualização* e as *interações* que ocorrem nesse ambiente. Identificamos que os discursos empreendidos nas redes sociais são transpassados em cinco sentidos: a) pela imagem pública que é construída *fora* das redes sociais; b) pela imagem pública que é construída em uma rede social; c) pela confirmação do *online* a partir do *off-*



line e do *online* a partir do *off-line*, numa operação de reforço de ambos os sentidos; d) pelas premissas oriundas de *ideologias* – caso da religião – e também e) pelas condições imediatas – poderíamos chamar de *contexto* – em que as interações ocorrem.

Conceituaremos a participação de Cleverson no programa como um *acontecimento*, uma aparição que suscita tensões, solapa esquemas estáveis, causa “horror e o espanto”, uma intrusão traumática de algo que permanece inaceitável para uma certa visão de mundo predominante pois em sua excentricidade, modifica o arcabouço pela qual indivíduos percebem e se envolvem com o mundo³⁹. Nossa proposta, ao indicar que Cleverson seja compreendido como um *acontecimento* é indicar que uma *ação* ocorrida em um *instante*, ao ter sua existência confirmada diante de um horizonte de experiências e, ao ser interpretada como algo que produz efeitos – espalhando rastros no tempo e recebendo do(s) indivíduo(s) uma importância específica – dá origem a um *acontecimento*. Por extensão, toda leitura histórica que se baseia nessa operação “não é mais redutível ao acontecimento estudado, mas considerada em seu vestígio, situada numa cadeia acontecimental”, ou seja, qualquer discurso sobre o acontecimento “conota uma série de acontecimentos anteriores, o que dá importância à trama discursiva que os religa no enredamento” (Dosse, 2013, p. 207).

Portanto, ao ser inserido em uma *trama*, o acontecimento atravessa diferentes outros acontecimentos, registrados em diferentes temporalidades, conectando o tempo do indivíduo a temporalidades maiores, a contextos maiores, inserindo-o no pulsar da historicidade, possibilitando a *ação*, compreendida como o enraizamento derradeiro da atividade de temporalização. É necessário indicar que o acontecimento precisa ser compreendido em sua relação com diversos elementos, desde as complexidades que estruturam as durações mais longas, passando pelas conjunturas, pelos rastros que ele deixa nas gerações.

Sewell (2017, p. 231) indica que um acontecimento seria “uma sequência ramificada de ocorrências” que são reconhecidas como algo “notável” pelos contemporâneos e que resulta em uma “mudança de estruturas”. Por essa via teórica, um acontecimento constituiria uma “virada”, uma mudança nas “estruturas que governam a conduta humana.

³⁹ Ingold (2017, p. 125-126) chama atenção para a capacidade de se abrir para o mundo através do *espanto*, um sentimento de admiração oriundo de perceber o nascimento de *um* mundo e que, em contrapartida, impulsiona o indivíduo à *ação*: “Em contrapartida, os que estão verdadeiramente abertos para o mundo, embora perpetuamente espantados, nunca estão surpreendidos. Se esta atitude de espanto sem surpresa os deixa vulneráveis, também é uma fonte de força, resistência e sabedoria. Pois, ao invés de esperarem que o inesperado ocorra, e de serem apanhados em consequência disso, ela os permite responder, no mesmo momento, ao fluxo do mundo com cuidado, julgamento e sensibilidade”.



Entender e explicar um acontecimento, portanto, é especificar qual a mudança estrutural que ele ocasiona” (Sewell, 2017, p. 222). Ao mesmo tempo, um acontecimento incita um agir, seja no espaço público, seja no espaço simbólico: um modificar o mundo nos moldes de Ricoeur (2010, p. 168) quando ele diz que “os acontecimentos são o que os seres atuantes fazem ocorrer e, conseqüentemente, partilham a contingência própria à ação. [...] O os acontecimentos são o que os indivíduos fazem ou sofrem”.

Coutinho (2011) aponta que todo fato artístico também é um fato político, pois expressa no plano do discurso, diferentes conteúdos e ideias, que apesar de não serem declaradamente políticos, constituem *locus* de linguagens ou formas de expressão que conferem identidade a diversos grupos sócio culturais, como por exemplo, nação, comunidade e determinados grupos comportamentais. Com relação a isso, o caso de Cleverson é emblemático pois mostra de maneira efetiva como a compreensão dos limites entre o sagrado e o profano no ofício artístico, longe de serem questões de tempos passados ainda estão presentes no ambiente hodierno.

As interações que foram analisadas aqui ocorreram no *ciberespaço*, porém, são oriundas de tensões que se arrastam por séculos e que dificilmente chegarão a um termo. Apesar da dificuldade em categorizar de forma eficiente as relações e as desconexões entre o que é arte *religiosa* e o que seria arte *secular*, acreditamos ter tocado em pontos nevrálgicos dessa problemática que foi abordada a partir do contexto da chamada *pós-modernidade* e das questões que estão em seu bojo. A partir de uma análise baseada – mas não definida em sua totalidade – pelos procedimentos da netnografia, identificamos de que forma um artista participa de sérias disputas envolvendo ideologias que, se não estruturam mundos de maneira totalizante, imprimem uma força gravitacional tamanha nos indivíduos que chega ao ponto de influenciar suas atuações dentro e fora das redes sociais.

Ouçamos novamente Uexküll:

O carrapato permanece inerte debaixo da ponta de um galho no mato. Sua posição permite-lhe despencar sobre um mamífero transeunte. Não há estímulo de todo ambiente que ele possa receber. Então se aproxima o mamífero de cujo sangue ele precisa (como alimento) para gerar sua progênie. E agora algo verdadeiramente estupendo acontece: de todos os fatores estimulantes produzidos pelo corpo mamífero apenas três – em uma



sequência específica – se tornam estímulos. Fora do mundo superproporcional, o carrapato é circundado por três brilhos estimuladores (signos perceptivos) como sinais luminosos no escuro e servem ao carrapato como faróis que infalivelmente o dirigem rumo a sua vítima. Não há dúvida de que esses são reflexos que sucessivamente substituem um ao outro e são induzidos por efeitos respectivamente físicos e químicos objetivamente mensuráveis. Aqueles, contudo, que se contentam com essa afirmação e acreditam que esta seja a solução do problema mostram tão-só que não viram o problema como um todo. O ponto em questão não é o estímulo químico do ácido butanóico, nem o estímulo mecânico (induzido pelo couro peludo), nem o estímulo temperatural, mas apenas o fato que daquelas centenas de fatores estimulantes produzidos pelo corpo mamífero somente três deles se tornaram portadores de pistas perceptíveis para o carrapato, o que levanta a questão ‘Porque só esses três e nenhum outro?’. (Uexküll (2004, p. 26-27)

Aqui chegamos ao ponto postremo de nosso texto: uma análise musicológica que encare os problemas localizados no ciberespaço, deve levar em consideração não apenas a *performance*, ou arrematar sua investigação com uma análise dos elementos estritamente sonoros – aponto para o esquema trifásico *harmonia-melodia-ritmo*, já ultrapassado porém constantemente utilizado nas análises musicais hodiernas – de uma performance ou obra musical, mas deve perceber o tecido socio-cultural, a “textura formada de uma miríade de finos fios firmemente entrelaçados” que, apesar de aparentar “uma superfície coerente e contínua” ou de aparentarem ser constituídos de “emaranhados em relações” na verdade, são eles próprios emaranhados (Ingold, 2015, p. 141).

A netnografia nos permitiu identificar que em certos casos, mais do que os sons, existem um complexo de elementos – que como já dissemos estão enfeixados – e que precisam ser *coloridos* para, dessa forma, serem percebidos pelo investigador e *peripasso* analisados de maneira eficiente. Temos, portanto, a possibilidade de analisar performances específicas visando a compreensão de eventos particulares a partir do manejo de um ferramental analítico eficiente. Não nos pareceu ser o caminho analítico mais operativo analisar a performance de Cleverson sem dar atenção a todo o emaranhado que constitui



sua atividade, sua ação nas redes e sua fé e essa abordagem pode ser aplicada à outros objetos em diferentes contextos. Diante das questões indicadas, encerramos nossa contribuição ao presente volume desta portentosa publicação, remetendo-nos às palavras de Volpe (2007): urge a necessidade de uma musicologia que, lidando com velhas práticas inscritas em um mundo de singularidades, interaja com nupérrimos aliados, visando potencializar-se ainda mais como disciplina e com isso, granjeando a resolução de problemas hodiernos.



REFERÊNCIAS

- Adorno, Theodor W. *Textos Escolhidos*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- Althusser, L. *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*. Lisboa: Presença, Martins Fontes, 1974.
- Amaral, Adriana; Natal, Geórgia; Viana, Lucina. “Netnografia como aporte metodológico da pesquisa em comunicação digital”. *Sessões do imaginário. Cinema. Cibercultura. Tecnologias da imagem* (Porto Alegre: Famedcos/PUCRS), n. 20, p. 34-40, 2008.
- Araújo, Samuel. “Etnomusicologia e debate público sobre a música no Brasil hoje: Polifonia ou Cacofonia?”. *Música e Cultura*, v. 6, p. 17-27, 2011.
- Bakhtin, Michael. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- Bakhtin, Michael. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 2004.
- Barre, Jorge de La. “Sociologia e Etnomusicologia: um diálogo”. *Revista Antropolítica* (Niterói) n. 32, p. 115-128, 2012.
- Barros, Frederico. “A ‘interação’ musica: considerações sobre um experimento com compositores e ouvintes”. In: *IX Reunião de Antropologia do Mercosul*. Curitiba, 2011. Disponível em <https://ufrj.academia.edu/fredericobarros>. Acesso em 1 fev. 2017.
- Bastos, Rafael José de Menezes. “Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje”. *Revista Antropologia em Primeira Mão*, n. 1, p. 4-20, 2004.
- Barthes, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- Blanning, Tim. *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- Blumer, Herbert. “A sociedade como interação”. In: Coelho, Maria Claudia. *Estudos sobre interação: textos escolhidos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 75-90.
- Carvalho, Olívia Bandeira de Melo. “Música gospel: aproximações e conflitos entre o sagrado e o secular”. In: *Anais da 29ª Reunião Brasileira de Antropologia*. Natal, 2014, p. 1-20. Disponível em http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401634827_ARQUIVO_ABA_2014.pdf. Acesso em 7 fev. 2017.
- Castro, Carolina Silva Coelho. *Organização.Com: O uso das mídias sociais como canais de construção da imagem das organizações*. Monografia (Bacharelado em Comunicação Organizacional). Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília. 2014.



Clifford, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2014.

Coelho, Maria Claudia. “Apresentação”. In: Coelho, Maria Claudia. *Estudos sobre interação: textos escolhidos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 13-45.

Coutinho, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição em Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2011.

Cunha, Magali do Nascimento. *Vinho Novo em odres velhos: um olhar comunicacional sobre a explosão gospel no cenário religiosos evangélico do Brasil*. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2004.

Dosse, François. *Renascimento do acontecimento: um desafio para o historiador*. São Paulo: EdUnesp, 2013.

Duprat, Régis. “A musicologia à luz da hermenêutica”. *Claves* (Universidade federal da Paraíba), n. 3, p. 7-19, 2007.

Ferro, Ana Paula Rodrigues. “A Netnografia como metodologia de pesquisa: um recurso possível”. *Educação, gestão e sociedade* (Revista da Faculdade Eça de Queiroz). Ano 5, n. 19, p. 1-5, 2015.

Fragoso, S.; Recupero, R; Amaral, A. *Métodos de pesquisa para internet*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

Germano, Luana. *Marketing pessoal: a consolidação de imagem e da reputação nas mídias sociais*. Monografia (Bacharelado Comunicação Social e Relações públicas). Centro Universitário Univates, Lajeado, 2014.

Guazina, Liziane. “O conceito de Mídia na Comunicação e na Ciência Política: Desafios interdisciplinares”. *Revista Debates* (Porto Alegre), v. 1, n. 1, p. 49-64, 2007.

Hennion, Antoine. “Pragmática do Gosto”. *Desigualdade & Diversidade* (Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio), n. 8, jan/jul 2011, p. 253-277

Hine, C. *Virtual Ethnography*. London: SagePublications, 2000.

Ingold, Tim. *Being Alive: essays on movement, knowledge and description*. Londres New York: Routledge, 2011.

Ingold, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

Keller, Timothy. *Igreja centrada: desenvolvendo em sua cidade um ministério equilibrado e centrado no evangelho*. São Paulo: Vida Nova, 2014.



- Kotler, Philip. *Administração de Marketing*. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 1996.
- Kozinets, Robert. *Netnography: Doing Ethnographic Research Online*. London: Sage, 2010.
- Kozinets, Robert. “The field behind the screen: using netnography for marketing research in online communities”. *Journal of Marketing Research*, n. 39, p. 61-72, 2002.
- Lévy, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- Lévy, Pierre. *O que é o virtual*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- Lima, Valdecir Simões. “O cristão, a cultura e a música secular”. *Kerygm@*, ano 5, n. 1, p. 5-19, 2009.
- Mariano, Ricardo. “Os neopentecostais e a teologia da prosperidade”. *Novos Estudos (CEBRAP)*, n. 44, p. 22-44, 2016.
- Martino, Luis Mauro Sá. *Teoria das Mídias Digitais: Linguagens, Ambientes e Redes*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- Mendonça, Joêzer. *Música e religião na era do pop*. Curitiba: APPRIS, 2014.
- Montardo, Sandra Portella & Passerino, Liliana Maria. “Estudos dos blogs a partir da netnografia: possibilidades e limitações”. *Novas tecnologias da educação (CINTED-UFRGS)* v. 4, n. 2, p. 1-10, 2006.
- Nietzsche, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. 1883. São Paulo: Hemus editora, 1985.
- Novelli, Márcio. “Do Off-line para o On-line: a netnografia como um Método de Pesquisa ou o que pode acontecer quando levamos a Etnografia para a Internet”. In: *Anais do XXXIV Encontro da ANPAD*, Rio de Janeiro, 2010, p. 1-17.
- Pinto Tiago de Oliveira. “Som e música: questões de uma antropologia sonora”. *Revista de Antropologia (São Paulo, USP)*, v. 44, n. 1, p. 221-285, 2001.
- Polianov, Beatriz. “Etnografia Virtual, Netnografia ou Apenas Etnografia? Implicações dos Termos em Pesquisas Qualitativas na Internet”. In: *Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom–Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*, Manaus, 2013, p. 1-15.
- Porto, Camila. *Facebook: Marketing*. São Paulo: Hucitec, 2014.
- Rancière, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF, 2012.
- Recuero, Raquel, *Comunidades em Redes Sociais na Internet: Proposta de tipologia baseada no Fotolog.com*. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.



Recuero, Raquel. *Redes sociais na Internet*. Coleção Ciberultura. Porto Alegre: Sulina, 2009.

Ricoeur, Paul. *Tempo e narrativa*. 3 vols. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2010.

Said, Edward W. *Elaborações musicais*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

Santos, Flávia Martins dos & Gomes, Suely Henrique de Aquino. *Etnografia virtual: análise dos procedimentos metodológicos observados em estudos empíricos de ciberultura*. In: *Anais do VII Simpósio Nacional da Associação Brasileira de Pesquisadores em Ciberultura*. 2013. Sem paginação. Disponível em http://www.abciber.org.br/simposio2013/anais/pdf/Eixo_1_Educacao_e_Processos_de_Aprendizagem_e_Cognicao/26054arq02297746105.pdf. Acesso em 31 jan. 2017.

Schoeder, Silvia Cordeiro. “O músico: desconstruindo mitos”. *Revista da ABEM*, n. 10, p. 109-118, 2004. Disponível em <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/368>. Acesso em 1 fev. 2017.

Seeger, Anthony. “Etnografia da música”. *Cadernos de campo* (São Paulo), n. 17, p. 1-348, 2008.

Sewell, William Hamilton: *Lógicas da história: teria social e transformação social*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

Simmel, Georg. “A tríade”. In: Coelho, Maria Claudia. *Estudos sobre interação: textos escolhidos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 45-74.

Souza, Elaine Cristina Borges. *A teoria de mundo-próprio de Jakob Von Uexküll: entre a metafísica e o naturalismo*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, 2012.

Tavares, Wellington & Paula, Ana Paula Paes de. “A Netnografia como possibilidade metodológica para estudos no campo da EAD”. In: *ESUD 2014 – XI Congresso Brasileiro de Ensino Superior a Distância*. Florianópolis, 2014, p. 1622-1636.

Travassos, Elizabeth. “Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil”. In: *Anais da XV Reunião da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, 2002, p. 73-86. Disponível em <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/88>. Acesso em 1 fev. 2017.



Uexküll, Thure Von. “A teoria da *Umwelt* de Jakob Von Uesküll”. *Galaxia, revista transdisciplinar de comunicação, semiótica e cultura*. São Paulo: Educ, n. 7, p. 19-48, abril 2004.

Vip, Andréia. *Em nome de quem? A bancada evangélica e seu projeto de poder*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

Volpe, Maria Alice. “Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural”. *Debates* (Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UniRio), p. 113-137, 2004.

Volpe, Maria Alice. “Por uma nova musicologia”. *Música em Contexto* (Revista do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de Brasília), v. 1, n. 1, p. 107-122, 2007.

Volpe, Maria Alice. “Razão e sensibilidade para a musicologia contemporânea”. In: Volpe, Maria Alice (org.). *Teoria, crítica e música na atualidade* (Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, v. 2, [2011]2012, p. 157-163.

Volpe, Maria Alice. “Análise musical: intra e interdisciplinaridade”. In: Coelho de Souza, Rodolfo (org.). *Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto "Intersecções da Teoria e Análise Musicais com os Campos da Musicologia Histórica, da Composição e das Práticas Interpretativas"*. Ribeirão Preto: USP-RP, 2012, p. 76-80.

Volpe, Maria Alice. “Teorias analíticas, críticas e culturais da música: conceitos, termos e apropriações interdisciplinares”. In: *Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise musical "Teoria e análise musical em perspectiva didática"*, Florianópolis, 2017, p. 169-178.

TIAGO DOS SANTOS DE SOUZA é músico (baterista) e doutorando em Musicologia (UFRJ). Mestre em Musicologia pela UFRJ e Historiador (UERJ). Atua profissionalmente desde 2007, acompanhando artistas e realizando oficinas, workshops e masterclasses. É professor de música na Starling Academy of Music (RJ) e na rede pública de ensino do Estado do Rio de Janeiro. Também faz parte do corpo de colunistas do site *ritmismo.com*, da revista *Modern Drummer Brasil* (a mais tradicional publicação sobre bateria e percussão publicada no Brasil) e integra o *Casoy*, grupo musical que tem realizado shows em todo o Brasil com um repertório misturando jazz, MPB e rock.



ENTREVISTA

Edino Krieger e a criação das Bienais

*José Schiller**



Edino Krieger, 1972. (Arquivo Nacional, Rio de Janeiro: Fundo Correio da Manhã)

* Funarte, Ministério da Cultura, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: joseschiller@gmail.com.



O compositor e maestro Edino Krieger (Brusque, Santa Catarina, 17 de março de 1928 –) é uma referência essencial quando se fala da música contemporânea brasileira. Integrou o Grupo Música Viva (1939–1948), criado em torno de Hans-Joachim Koellreuter (Freiburg, 2 de setembro de 1915 – São Paulo, 13 de setembro de 2005), que trouxe para o Brasil novas técnicas de composição, entre as quais o dodecafonismo da Segunda Escola de Viena, na época ainda não adotadas pelos nossos compositores. Teve uma trajetória de superação dessa estética e desenvolveu seu próprio caminho. Em Edino Krieger temos um dos casos em que coincidem as características do homem e do compositor. Cuidadoso no trato pessoal e no acabamento de cada obra, está presente em todos os eventos significativos do calendário de concerto, sempre aberto ao novo e incentivando jovens compositores e tudo o que se refere à música de concerto no Brasil. Atuou como crítico musical com uma coluna no *Jornal do Brasil* em sua melhor fase, diretor da Sala Cecília Meireles, diretor do Instituto Nacional de Música, presidente da Funarte, presidente da Academia Brasileira de Música, entre outras funções e cargos que ocupou, sempre solidário e generoso com músicos e compositores. Foi o criador do Festival de Música Contemporânea Brasileira da Guanabara, que deu origem à Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Um projeto desse porte é quase uma impossibilidade na vida brasileira. No entanto, é o evento de maior permanência no nosso calendário artístico, superado somente pela Bienal de Artes Plásticas de São Paulo. Se não fosse a dedicação de Edino Krieger e, naturalmente, o empenho e comprometimento dos compositores e intérpretes em torno dessa iniciativa, dificilmente resistiria a tantas mudanças de governo, conjuntura e prioridades. Este é o tema da entrevista para a série *Música nas Américas: a origem da Bienal* em um depoimento repleto de informações e interesse, em um tom informal, no ambiente acolhedor do apartamento do casal Edino e Neném Krieger.

José Schiller: Edino Krieger, você está diretamente ligado à história das Bienais de Música Brasileira Contemporânea. Como surgiu esse projeto?

Edino Krieger: Bom, na verdade a história da bienal começa antes das bienais. Ela começa nos Festivais de Música da Guanabara, em 1969 e 1970. E a criação desses festivais tem uma história também interessante, porque nasceram de uma experiência que eu tive quando participei dos Festivais Internacionais da Canção Popular, no Maracanãzinho, em 1967 e 1968. E a história é a seguinte: eu acho que em 1965 ou 1966, por aí, um jovem regente, amigo meu, estava organizando um coral para uma empresa. Então ele estava interessado em reunir um repertório de música brasileira, mais ou menos acessível, mais



ou menos simples ele não queria fazer um repertório de um coro profissional. Ele queria uma música para um coro amador, que cantasse música brasileira. Então ele me pediu para fazer uma peça pra eles.

E eu estava com muito trabalho; tinha três empregos. Eu disse: “olha, eu não sei se vou ter tempo”; e ele disse: “faz arranjo, alguma coisa”. Aí então me ocorreu fazer uma transcrição pra vozes de uma fuga que eu tinha feito pra piano com um tema meu original, mas com um ritmo de marcha-rancho. Era uma marcha-rancho brasileira em forma de fuga. E eu transcrevi essa marcha-rancho pra vozes. E aí fiquei atrás de alguém que pusesse letra. Consultei vários poetas, amigos meus, Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar, Geir Campos, e Vinícius de Moraes. E o Vinícius me disse “olha, faz uma gravação demo em piano dessa transcrição que você fez e traz na minha casa para eu dar uma ouvida”. Eu fiz, levei na casa dele, que morava ali no Jardim Botânico, na época. Ele ouviu a gravação em fita cassete, que era comum na época. Ele botou pra tocar e disse: “deixa comigo isso aqui, e daqui a uns dias eu ligo pra você”. E efetivamente, daí uns dias, ele me telefonou. Disse: “olha, fiz uma letra aí pra tua música. Dá um pulinho aqui e venha ouvir o que eu fiz”. Eu fui à casa dele, ele botou pra tocar a fita cassete e cantarolou a letra. E no fim ele perguntou: “então, o que você achou?”. Eu disse: “olha, a letra está melhor que a música, tá muito bonita”. Ele fez uma letra assim como um diálogo entre um homem que já não acreditava mais na vida, nem no amor, nem nada, e uma mulher que, pelo contrário, chamava pra vida, pro amor. Bem típico Vinícius de Moraes, né? Eu disse: “está muito bonito; o meu amigo regente vai ficar muito feliz de cantar uma canção, em forma de fuga, mas com letra do Vinícius de Moraes”. Mas ele disse “porém, antes, eu vou inscrever essa música no Festival Internacional da Canção Popular”, que vai ser no Maracanãzinho daqui a uns poucos meses – isso foi em 1967 – e daqui a três dias encerram as inscrições. Eu quero que você faça uma partitura pra dar entrada, eu vou inscrever essa música no Festival Internacional da Canção Popular”. E ele tinha que arranjar inclusive alguém que fizesse uma gravação demo. Ele conseguiu fazer com o Quarteto em Cy, porque eu fiz um arranjo pra um quarteto feminino e um quarteto masculino. E ele fez então uma gravação demo com o Quarteto em Cy e o MPB4. E inscreveu no festival. A música foi aceita, evidentemente, com Vinícius de Moraes como letrista tinha que ser aceita. Mas o Quarteto em Cy e o MPB 4 não poderiam cantar no dia do Festival. Então ele mesmo conseguiu um novo quarteto, o 004, e um quarteto feminino de São Paulo, As Meninas. Eu fiz os ensaios com os dois grupos e no dia da abertura do Festival lá estava eu de braço com o Vinícius de Moraes, descendo a rampa do Maracanãzinho. Maracanãzinho lotado, umas 30.000 pessoas. Aí tocaram, fizeram as apresentações das músicas que tinham sido selecionadas, inclusive a nossa, que o Vinícius



chamou de Fuga e Antifuga. Muito bem, a Fuga foi classificada pra segunda etapa, pra semifinal. E na semifinal estávamos nós outra vez lá, e aí já tinha cartazes, torcida organizada, inclusive com faixas na arquibancada do Maracanãzinho: “Fuga e Antifuga”. Eu disse: “nossa, isso realmente é uma...” eu estava me sentindo assim, um pop star, entende?

JS: Como foi esta participação, ter uma música concorrendo no Festival Internacional da Canção Popular?

EK: A música foi classificada pra final, e obteve o quarto lugar no concurso internacional. E os rapazes que tinham cantado, o 004, depois do festival chegaram para mim e disseram “olha, nós gostamos tanto de fazer essa experiência, de cantar uma música popular, mas com uma forma barroca, sabe, uma forma polifônica, que era um diálogo entre vozes”. Então eles disseram: “olha, porque que você não faz uma outra música assim, nesse estilo, uma coisa mais polifônica, pro próximo Festival da Canção Popular no ano seguinte”. Esse primeiro foi em 1967 e disseram: “em 1968 a gente vai ter que apresentar alguma coisa sua outra vez, nessa linha. Foi uma experiência muito boa, a gente adorou cantar a várias vozes”. Eu disse: “eu vou pensar”. Aí, pro ano seguinte, eu tinha participado em janeiro de um curso internacional de férias de música, em Curitiba, organizado pelo Roberto Schnorremberg. E eu tinha uma turma de composição. Expliquei o que era a forma da *passacaglia*, e fiz pra eles um tema da *passacaglia* pra eles fazerem o exercício, fazer uma *passacaglia* sobre aquele tema. Quando eu cheguei de volta de Curitiba os meninos perguntaram: “então, como é que é, a nossa música?” E aí me veio à ideia esse tema da *passacaglia* que eu tinha feito lá no curso de férias. Eu peguei o tema da *passacaglia*, que era um tema ternário, transformei num tema quaternário e fiz uma *passacaglia* outra vez em ritmo de marcha-rancho pra coro misto e dessa vez eu mesmo fiz a letra. Mostrei pra o grupo e eles adoraram.

Eles inscreveram a música e a “Passacalha” também foi aprovada pela comissão de inscrição do ano seguinte, 1968, e foi apresentada. A mesma coisa, passou pra segunda fase do concurso, cartazes outra vez, “Passacalha”, enfim, e ganhou outra vez o quarto lugar, medalha de ouro. Aí eu pensei: “porque que na nossa música, na música de concerto, nós não temos um evento assim dessa magnitude, que tenha uma participação do público, que tenha torcida organizada... porque que a nossa música é sempre apresentada de uma maneira muito formal. O público está lá, não pode se manifestar... Eu vou pensar em alguma coisa nessa linha, fazer um festival de música de concerto brasileira, com esse espírito, né?” Então fiz um projeto que chamei de Primeiro Festival de Música da



Guanabara. Era estado da Guanabara e na época eu fazia parte do Conselho de Música de Concerto, de Música Clássica do MIS, o Museu da Imagem e do Som. O Ricardo Cravo Albim era o presidente. E eu mostrei o projeto a ele. Ele disse “ah, esse é um projeto que a gente tem que levar para o Luiz Gonzaga da Gama Filho, o Gaminha”, que era o Secretário de Cultura do governo do Estado da Guanabara. E fomos ao Gaminha com o meu projeto, que era um projeto bastante ambicioso. Porque previa a realização de um festival/concurso com prêmios, prêmios valiosíssimos. Os prêmios mais valiosos que já se deram em concurso de música brasileira em todos os tempos. Muito bem, o Gaminha leu o projeto e chamou o diretor financeiro da Secretaria e disse: “nós vamos iniciar a temporada do próximo ano no Theatro Municipal” – isso era 1969, portanto era fim de 1968, que eu apresentei o projeto – “em maio do ano que vem, no Municipal, com este festival”. O diretor de finanças olhou o projeto, viu que estava quantificado, tinha passagens internacionais, convite a compositores do mundo inteiro pra fazerem parte do júri. Enfim, era um projeto ambicioso. Ele olhou e disse “mas Secretário, nós não temos recursos. O nosso orçamento pro ano que vem já está fechado e nós não temos como alterar. Então esse projeto não pode ser feito no ano que vem”. O secretário Gaminha bateu na mesa e disse “ esse festival vai abrir a temporada do ano que vem no Theatro Municipal. Vire-se. Arranje os recursos e põe à disposição do maestro”. E assim é que aconteceu. Eu sempre faço questão de mencionar que foi um gesto de decisão de quem tinha nas mãos o poder de decidir, que era o Gaminha, o secretário. Porque se ele fosse atrás do argumento do diretor de finanças dele, o festival nunca tinha acontecido, porque não tinha previsão orçamentária. Então foi feito o Primeiro Festival de Música da Guanabara no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Houve mais ou menos cinquenta, sessenta inscrições, partituras do Brasil inteiro e tal, de músicas pra orquestra, coro, solistas. Uma comissão de seleção preliminar selecionou quatorze partituras pra serem apresentadas, em primeira audição mundial, pelo coro, orquestra, e os solistas que seriam convidados, no Theatro Municipal. E o Primeiro Festival da Guanabara foi realizado, inclusive com um júri internacional de que participava nada menos do que Penderecki, que pela primeira vez vinha ao Brasil, pra participar do júri desse concurso, desse festival.

JS: Você falou que o festival seguia o modelo do popular, com premiação de obras. Qual foi o resultado?

EK: Almeida Prado foi o primeiro colocado. Havia cinco prêmios, todos prêmios bastante valiosos. E Almeida Prado conta que recebeu o prêmio, chegou em São Paulo e



disse pra mãe dele assim: “mãe, com esse prêmio eu posso comprar um pequeno apartamento, e um volkswagen zero quilômetro. Ou posso ir pra Paris e estudar com Messiaen e Nadia Boulanger”. Aí a mãe disse pra ele: “olha, meu filho, eu acho que seria útil você comprar um apartamento, um carrinho”. Aí ele pensou e disse “mãe, pra mim é mais importante ir para Paris”. E foi com esse dinheiro do prêmio – ele não teve bolsa, não teve nada – que ele se manteve em Paris durante cinco anos. Ele sempre contava isso, dizia, “eu devo isso ao Primeiro Festival de Música da Guanabara”.

Enfim, na verdade o Festival foi, assim, um sucesso tão grande que o secretário disse: “olha, nós vamos repetir o Festival nos três próximos anos”. Eu disse “Mas, Secretário, eu tinha pensado em que esse Festival se realizasse de dois em dois anos. Pra que um ano se realizasse o Festival e no ano seguinte se fizesse uma divulgação do que foi apresentado, das obras premiadas, e uma preparação então, já abrindo pro ano seguinte”.

Ele disse, “mas se nós passarmos dois anos sem fazer o Festival, ele cai no esquecimento. Porque no Brasil, tudo que não é anual se perde no esquecimento. As pessoas esquecem com muita facilidade. Vamos fazer três anos seguidos e depois passamos a fazer o Festival bienalmente”. E aí me pediu pra fazer o projeto já do Segundo Festival, que foi realizado, e também o projeto já das Bienais que seriam a continuação dos Festivais. O Gaminha ainda realizou o Segundo Festival da Guanabara. Mas depois do Segundo Festival da Guanabara ele sofreu um acidente mortal, numa noite de tempestade. E o sucessor do Gaminha não se interessou, alegando falta de verba no orçamento e não se interessou mais pelos Festivais. Então o projeto das Bienais de 1970 ficou esquecido nas gavetas, estava lá na própria Secretaria, eu mandei o projeto também pro Ministério da Cultura, mandei pra outras instituições, mas não tive resposta. Até que, em 1974, a Myriam Dauelsberg, que era a diretora da Sala Cecília Meireles, me telefonou e disse: “olha, Edino, eu encontrei um projeto seu numa gaveta lá no Ministério da Educação. É um projeto de um festival bienal de música brasileira contemporânea. Eu achei o projeto interessante e pensei em iniciar esse projeto lá pela Sala Cecilia Meireles. Que é que você acha, você concorda?”. Respondi imediatamente: “Evidentemente que concordo”. Então ela me chamou e me pediu, inclusive, pra ajudá-la a montar a Primeira Bienal. E assim, em 1975, foi realizada a Primeira Bienal de Música Brasileira Contemporânea, que era a continuação dos Festivais de Música da Guanabara. Essa é a história do início das Bienais. As primeiras três Bienais foram realizadas com recursos próprios da Sala Cecilia Meireles, portanto do Estado. Em 1981 fui nomeado diretor do Instituto Nacional de Música da Funarte e levei para lá a responsabilidade de realizar as Bienais, o que ocorre até hoje.



JS: E você teve obras apresentadas em todas as Bienais?

EK: Não tive obras em todas as Bienais não. Eu tive algumas, sempre dependeu do interesse dos intérpretes. Era sempre os intérpretes que se interessavam em apresentar alguma obra minha. Eu, pessoalmente, nunca inscrevi nenhuma obra minha. Eu me sentia um pouco desconfortável em utilizar um projeto que eu tinha inventado pra mostrar meu próprio trabalho. Mas não participei em todas não. Nem na metade.

JOSÉ DUARTE MILLER SCHILLER é Bacharel em Composição pela Escola de Música da UFRJ, clarinetista. Produtor, roteirista, editor e diretor de programas de rádio e televisão dedicados à música de concerto e à produção musical brasileira e latino-americana. Criador e primeiro coordenador do Núcleo de Imagem e Som da UniRio, fundador do Canal Universitário da NET-Rio. Criador, pesquisador e apresentador da série *Música nas Américas*, dedicada à produção musical do continente. Coordenador da Música de Concerto do Centro da Música da Funarte – Ministério da Cultura.



**Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro**

A *REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA*, fundada em 1934, é o primeiro periódico acadêmico-científico sobre música no Brasil e tem como missão fomentar a produção e disseminação do conhecimento científico e artístico no âmbito da música, estimulando o diálogo com áreas afins, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, partituras, comunicações, entrevistas e informes. A *RBM* apresenta pesquisas originais, refletindo o estado atual de conhecimento da área e atende a um perfil diversificado de leitores entre pesquisadores de música, músicos, educadores, historiadores, antropólogos, sociólogos e estudiosos da cultura. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a *RBM* é periódico arbitrado e acolhe textos em português, inglês e espanhol. Em versão impressa e eletrônica de acesso gratuito, com periodicidade semestral, de circulação nacional e internacional, a *RBM* está indexada nas bases *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música.

O Conselho Editorial da *RBM* recebe e avalia continuamente os trabalhos enviados para publicação no sistema de avaliação anônima, com pareceristas externos, de modo que no encerramento de uma edição os trabalhos ainda em fase de avaliação já estejam sendo considerados para o número seguinte. A partir do aviso de recebimento do texto submetido, a editoria da *RBM* se compromete a comunicar ao autor o resultado da avaliação em 90 dias. Os trabalhos devem ser enviados para revista@musica.ufrj.br. Os textos submetidos ao Conselho da *RBM* devem atender às normas abaixo relacionadas e toda a padronização de conteúdo concernente a formatação, citação e referência aqui não incluída deve considerar as normativas da ABNT:

1. O texto deve ser inédito e focar questões relacionadas aos domínios supracitados. Eventualmente, a editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas.
2. O texto pode ser apresentado em português, inglês ou espanhol e deve ser enviado em arquivo eletrônico (com até 5,0 MB), editorado em Microsoft Word 2003 ou mais recente (ou em documento RTF – Rich Text Format).
3. No topo da página inicial, deverá ser editorado o seguinte **cabeçalho**:

Submeto o artigo intitulado "...” para apreciação do Conselho Editorial da Revista Brasileira de Música. Em caso de aprovação do mesmo, autorizo a editoria da Revista a publicá-lo de forma impressa e/ou eletrônica (on-line) no sítio eletrônico da publicação.

Dados dos autores:

1º autor (nome em publicações): _____

Endereço completo: _____

Telefone: (___) _____ e-mail: _____



2º autor (nome em publicações): _____

Endereço completo: _____

Telefone: (____) _____ e-mail: _____

4. Em sequência ao cabeçalho, o(s) autor(es) deve(m) incluir uma **sinopse** de sua atuação profissional ou formação acadêmica, com até 100 palavras, na seguinte ordem: afiliação institucional, titulação (da mais alta para a mais baixa), outras informações sobre formação e atividades profissionais que considera relevantes, principais publicações, prêmios e títulos honoríficos.

5. Recomenda-se que o texto a ser publicado tenha entre 3.000 e 8.000 palavras (incluindo resumo, *abstract*, figuras, tabelas, notas e referências bibliográficas), não podendo ultrapassar 25 páginas de extensão, em formato A4, com margens de 2,5 cm e alinhamento justificado.

6. O texto deverá conter um **Resumo**, no idioma em que é apresentado, com até 150 palavras e a indicação de três a seis **Palavras-Chave** editorados abaixo da sinopse sobre o autor, seguidos de **Título em inglês**, **Abstract** e **Keywords** (para trabalhos em português e espanhol) – os trabalhos escritos em inglês devem apresentar Resumo e Palavras-Chave em português, logo após *Abstract* e *Keywords*).

7. Elementos pré-textuais (cabeçalho, sinopse, resumo, palavras-chave, *abstract* e *keywords*), notas de rodapé e legendas de figuras devem ser editorados em fonte tipográfica Times New Roman, corpo 10, espaçamento entrelinhas simples e alinhamento justificado. O corpo do texto e as referências bibliográficas devem ser editorados com a mesma fonte, corpo 12, espaçamento 1,5 e alinhamento justificado.

8. As **citações** devem ser indicadas no texto pelo sistema autor-data, de acordo com o recomendado pelas normas da ABNT (NBR-10520), com a ressalva de que o(s) sobrenome(s) do(s) autor(es) citado(s) deve(m) aparecer sempre em caixa baixa.

9. As **referências bibliográficas** deverão ser apresentadas em ordem alfabética no final do texto, de acordo com as normas da ABNT (NBR-6023), com as seguintes ressalvas: títulos de livros, teses, dissertações, dicionários, periódicos e obras musicais devem figurar em itálico; títulos de artigos, capítulos, verbetes e movimentos de obras musicais devem figurar entre aspas; não utilizar travessão quando o autor e/ou título for repetido.

10. As **notas** de texto deverão ser inseridas como “notas de rodapé”.

11. Imagens, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras, quadros etc. devem ser inseridas no corpo do texto como **figura** (resolução de 300 dpi) e identificadas na parte inferior com a devida numeração e legenda que expresse sinteticamente o significado das informações ali reunidas. Após a aprovação do texto para publicação, as imagens deverão ser enviadas separadamente em arquivos individuais em formato .jpeg ou .tif (resolução mínima de 300 dpi) e nomeados segundo a ordem de entrada no texto. Por exemplo: fig_1.jpg; fig_2.jpg; fig_3.jpg; quadro_1.tif; quadro_2.tif etc.

12. A obtenção de **permissão para reprodução de imagens**, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras etc. é de responsabilidade do autor.

A *RBM* tem interesse em publicar resenhas sobre livros, CDs, DVDs, produtos de hipermídia e demais publicações recentes (dos últimos 5 anos) de interesse para a área. As resenhas devem oferecer uma



apreciação crítica sobre a contribuição da obra, ou de um conjunto de obras, para o desenvolvimento da área ou campo de estudo pertinente – considerando todas as normas supracitadas e não excedendo a 3.000 palavras e 8 páginas.

O Conselho Editorial reserva-se o direito de realizar nos textos todas as modificações formais necessárias ao enquadramento no projeto gráfico da revista. A aprovação do Artigo é de inteira responsabilidade do Conselho Editorial, ouvidos os consultores *ad-hoc*. O conteúdo dos textos publicados, bem como a veracidade das informações neles fornecidas, são de inteira responsabilidade dos autores e não expressam a opinião do Editor ou do Conselho Editorial da *RBM*.



BRAZILIAN JOURNAL OF MUSIC
A Publication of the Graduate Studies Program in Music
School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro - UFRJ

The premier Brazilian journal in music, *Revista Brasileira de Música (RBM)* publishes scholarship from all fields of music inquiry, and encourages interdisciplinary studies. Although it focuses on Brazilian music and music in Brazil, it welcomes articles on issues and topics from other cultural areas that may further the dialogue with the international community of scholars as well as critical discussions concerning the field. Founded in 1934, it is currently published by the Graduate Studies Program of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro, Brazil. It is a peer-reviewed journal, and accepts articles in Portuguese, English, and Spanish. It is an open access journal, published twice a year in printed and electronic version. Each issue includes articles, reviews, interviews, and a musicological edition of a selected work from Alberto Nepomuceno Library's Rare Collection. It represents current research, aimed at a diverse readership of music researchers, musicians, educators, historians, anthropologists, sociologists, and culture scholars. *RBM* is available at *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música.

RBM Editorial Board receives and evaluates continuously the manuscripts submitted for publication, adopting the blind-review system and counting on external reviewers. *RBM* editor is committed to provide the author with the assessment within 90 days from the acknowledgment of receipt of the submitted text. Submissions should be sent to revista@musica.ufrj.br. The manuscripts submitted to *RBM* Editorial Board must follow the guidelines listed below and all the content regarding the standardization of formatting, citation and referencing not included here must follow ABNT norms for textual style:

1. Manuscripts must be original works and focus on issues related to the areas mentioned above. *RBM* Editorial Board may timely call for papers aiming at specific themes.
2. Manuscripts may be written in Portuguese, English or Spanish, and should be sent as electronic files (up to 5.0 MB), edited in Microsoft Word 2003 or later (or RTF document - Rich Text Format).
3. At the top of the cover page, the author must fill out the following **header**:

I submit the article of my authorship entitled "..." for consideration by the Editorial Board of the *Revista Brasileira de Música (RBM)* [Brazilian Journal of Music]. In case of approval, I hereby authorize the journal to publish it in print and / or electronic version (online), according to *RBM* editorial guidelines.

Contributor(s)'s information:

1st author name (as it appears in publications): _____



Full Address: _____

Tel.: _____ Email: _____

2nd author name (as it appears in publications): _____

Full Address: _____

Tel.: _____ Email: _____

4. The above header should be followed by a **short biography** (not exceeding 100 words) containing the contributor(s)'s institutional affiliation, academic titles (from higher to lower), other relevant information about professional training and activities, main publications, awards and honorific titles.

5. The text to be published should have between 3,000 and 8,000 words (including *abstract*, figures, tables, notes and references) and should not exceed 25 pages, A4 size, with margins of 2.5 cm and justified alignment.

6. Texts in Portuguese and Spanish should contain an **Abstract** (150 words) and **Keywords** (from three to six) in the language presented for publication, followed by **Title, Abstract** and **Keywords** translated into English. Texts in English must submit Abstract and Keywords in Portuguese.

7. Preliminary matter (header, synopsis, abstract and keywords), footnotes and figure legends should be in typeface Times New Roman, size 10, single line spacing, justified alignment. Body matter and references should be in the same typeface, size 12, 1.5 spacing, justified alignment.

8. **Quotations** must be indicated in the text by author-date system, according to the standards recommended by ABNT (NBR-10520), with the proviso that the name(s) of author (s) quoted must always appear in lowercase.

9. **References** must be presented in alphabetical order at the end of the text, according to the ABNT (NBR-6023) with the following specifications: titles of books, dissertations, dictionaries, periodicals and musical works should appear in italics; titles of articles, chapters, words and movements of musical works should appear in quotes, do not use dash when the author and / or title is repeated.

10. The text **notes** must be entered as "footnotes."

11. Images such as illustrations, musical examples, tables, figures, charts etc. should be placed in the text as **Figure** (300 dpi resolution) and identified at the bottom with proper numbering and legend that synthetically explains the information gathered there. Once the manuscript has been approved for publication, the images should be sent separately in individual files in .jpeg ou .tif (minimum resolution of 300 dpi) and named according to their placement in the text. For example: fig_1.jpg; fig_2.jpg; fig_3.jpg; table_1.tif; table_2.tif etc.

12. The contributor is responsible for obtaining copyright **permission for reproduction of all images**, such as illustrations, musical texts, tables, figures, and music examples.

The *RBM* welcomes reviews of books, CDs, DVDs, hypermedia and other kinds, recently published (last 5 years) and relevant to the area. Reviews should provide a critical appraisal of the contribution of the work, or a body of work, for the development of its area or field of study. It should also consider all the above guidelines, and should not exceed 3,000 words and eight pages.



The Editorial Board reserves the right to make any editing and formatting in order to fit the text to *RBM* press style and graphic design. The approval of the manuscripts is the sole responsibility of the Editorial Board, counting on *ad-hoc* reviewers. The contents of the papers, as well as the veracity of the information provided therein, are the sole responsibility of the contributor and do not express the opinion of the Editor or the Editorial Board of *RBM*.



Universidade Federal do Rio de Janeiro

Roberto Leffler

Reitor

Denise Fernandes Lopez Nascimento

Vice-Reitora

Leila Rodrigues da Silva

Presidente do Conselho de Administração

Centro de Letras e Artes

Flora de Paiva

Diretora

Escola de Música

Maria José Chaves Lacerda

Diretora

Andressa Fogaça

Coordenadora

David Alves

Diretor do Curso de Licenciatura em Música

Fabio Adour

Coordenador do Curso de Licenciatura em Música

Marcelo Jardim

Diretor do Núcleo de Estudos em Música

Roseli Silveira

Coordenadora do Curso de Licenciatura em Música

Aloysio Fagundes

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música (Mestrado e Doutorado)

Fanny Gentil Nunes

Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Música (Mestrado)

Maria Alice Volpe

Coordenadora do Curso de Licenciatura em Música