



V. 27, n. 2, Jul./Dez. 2014



REVISTA **BRASILEIRA**
de *Música*

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

MÚSICA POPULAR:
HISTÓRIA, ETNOGRAFIA E SOCIOLOGIA

ISSN 01037595



Revista do Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 221-388, Jul./Dez. 2014

ISSN 01037595



Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, Jul./Dez. 2014

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

Música popular: história, etnografia e sociologia
Popular music: history, ethnography and sociology

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Carlos Levi: Reitor

Antônio Ledo: Vice-reitor

Debora Foguel: Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Flora de Paoli

Decana

ESCOLA DE MÚSICA

Diretor: *André Cardoso*

Vice-diretor: *Marcos Nogueira*

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação: *Afonso Barbosa Oliveira*

Coordenador do Curso de Licenciatura: *Celso Ramalho*

Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural: *João Vidal*

Diretora Adjunta dos Cursos de Extensão: *Miriam Grosman*

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música: *Marcos Nogueira*

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

Comissão executiva (membros docentes da Comissão Deliberativa do Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil):

Marcos Nogueira, Marcelo Verzoni, Maria José Chevitaese, Pauxy Gentil Nunes, Thelma Sydenstricker Álvares e Maria Alice Volpe

Produção: *Elizabeth Villela*

Revisão musicológica (Arquivo de Música Brasileira): *Maria Alice Volpe e Mário Alexandre Dantas Barbosa*

Editoração musical (Arquivo de Música Brasileira): *Igor Chagas e Wagner Gadelha*

Revisão e copidesque: *Maria Alice Volpe*

Projeto gráfico, capa, editoração e tratamento de imagens: *Márcia Carnavaal*

Webmaster e webdesigner: *Francisco Conte*

Capa: *Marcos Nogueira*

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 site <http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/rbm>

Endereço para correspondência: Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da UFRJ
Rua do Passeio, 98, Lapa, Rio de Janeiro – RJ
Brasil
CEP: 20021-290
Tel.: 55 21 2240-1391
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: 2010-2014 (v. 23 - v. 27)

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

ISSN 01037595



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

231

EDITORIAL

ARTIGOS

- 237 Ambiguidade e presentificação no arranjo de Rogério Duprat para a gravação da canção tropicalista ‘Não identificado’ por Gal Costa (1969) *Jonas Soares Lana*
- 265 O imaginário do amor romântico na canção midiática: mapeamento dos elementos simbólicos do amor romântico no pop-rock internacional e brasileiro *Sílvio Anaz*
- 281 Virilidade, machismo e violência: o *ethos* guerreiro no hip-hop *Gustavo Souza Marques*
- 301 Análise do direito de autor de obras musicais no Brasil e na Argentina *Luciana Rodrigues de Mesquita e Silva*
- 319 A presença do fagote na música de concerto brasileira – 1ª parte: séculos XVII ao XIX *Aloysio Fagerlande*

329 A ideia de música nacional brasileira: estudo para uma definição do processo evolutivo da característica da música brasileira (Rio de Janeiro, 1961) *Leonardo Lessa* (pseud. *Vicente Salles*); transcr. *Marena Isdebski Salles*

347 Homero de Sá Barreto (1884-1924), compositor pós-romântico brasileiro *Maria Alice Volpe*

MEMÓRIA

355 Minha parceria com Vicente *Marena Isdebski Salles*

ENTREVISTA

361 Compondo mundos sonoros: uma entrevista/ensaio com Paulo Costa Lima, celebrando seus 60 anos.....
.....*Paulo Costa Lima e Guilherme Bertissolo*

ARQUIVO DE MÚSICA BRASILEIRA

371 Notas introdutórias à *Elegia para violoncelo (ou violino) e piano* de Homero de Sá Barreto (1884-1924)
..... *Maria Alice Volpe*

375 *Elegia para violoncelo e piano* (edição de Maria Alice Volpe, Mário Alexandre Dantas Barbosa, Igor Chagas e Wagner Gadelha)..... *Homero de Sá Barreto*

382

NORMAS EDITORIAIS



CONTENTS

233

EDITORIAL

ARTICLES

- Experiencing ambiguity through the arrangement by Rogério Duprat on the tropicalista song recording “Não identificado” by Gal Costa *Jonas Soares Lana*
- 237
- The romantic love imaginary in the mainstream songs: mapping of romantic love symbolic elements in the international and Brazilian pop-rock
..... *Sílvia Anaz*
- 265
- Virility, machismo and violence: the warrior ethos in hip-hop *Gustavo Souza Marques*
- 281
- Analysis of copyright of musical works in Brazil and Argentina *Luciana Rodrigues de Mesquita e Silva*
- 301
- The bassoon in the Brazilian concert music – Part 1: from the 17th to the 19th centuries *Aloysio Fagerlande*
- 319

329	The idea of Brazilian national music: a study for a definition of the evolution process of its characteristics (Rio de Janeiro, 1961) <i>Leonardo Lessa</i> (pseud. <i>Vicente Salles</i>); transcr. <i>Marena Isdebski Salles</i>
347	Homero de Sá Barreto (1884-1924), Brazilian post-romantic composer <i>Maria Alice Volpe</i>
	MEMORY
355	My partnership with Vicente <i>Marena Isdebski Salles</i>
	INTERVIEW
361	Composing sounding worlds: an interview-essay with Paulo Costa Lima, celebrating his 60 years..... <i>Paulo Costa Lima e Guilherme Bertissolo</i>
	BRAZILIAN MUSIC ARCHIVE
371	Introductory notes to <i>Elegie for violoncello (or violin) and piano</i> by Homero de Sá Barreto (1884-1924) <i>Maria Alice Volpe</i>
375	<i>Elegie for violoncello and piano</i> (edition by Maria Alice Volpe, Mário Alexandre Dantas Barbosa, Igor Chagas, and Wagner Gadelha)..... <i>Homero de Sá Barreto</i>
385	EDITORIAL GUIDELINES



EDITORIAL

A *Revista Brasileira de Música* tem a satisfação de apresentar neste volume o eixo temático “Música popular: história, etnografia e sociologia”, que dá continuidade a um universo de pesquisa anteriormente apresentado no volume “Música em espaços urbanos”. Ambos apresentam abordagens que se consolidaram recentemente na musicologia. Os artigos que compõem este volume discutem a música popular urbana no Brasil e alguns de seus movimentos representativos dos séculos XX e XXI.

O artigo inicial toma o registro fonográfico como a fonte central de suas abordagens. O artigo seguinte adota o conceito antropológico do imaginário e o método da análise textual. O terceiro artigo adota uma abordagem sociológica para a música em contexto de conflito, desigualdade e violência na construção do conhecimento na etnomusicologia. O quarto artigo contribui com um estudo de caso sobre assunto polêmico em diversos segmentos da sociedade, que intersectam o corpo jurídico, as políticas públicas, instituições e a comunidade de profissionais da área de música. Os dois artigos seguintes contribuem para o aprofundamento das reflexões sobre a historiografia musical brasileira. E o último artigo lança perspectiva sobre um compositor brasileiro do final do século XIX e início do século XX, cuja importância aguarda estudos mais aprofundados.

O artigo de abertura, de Jonas Soares Lana (PUC-RJ) discute a importância do arranjador e do arranjo na definição dos sentidos da canção, aproximando o movimento tropicalista dos conceitos de paisagem sonora, resignificando suas propostas no contexto cultural dos anos 1960. O artigo de Sílvio Anaz (PUC-SP) propõe um mapeamento do imaginário do amor romântico no pop-rock brasileiro e internacional a partir da identificação dos principais elementos simbólicos presentes em repertórios representativos dos gêneros que foram sucessos no cenário brasileiro e anglo-americano a partir dos anos 1950. O artigo de Gustavo Souza Marques (UFMG) discute a violência como um elemento formador da música em contexto de conflito na cultura *hip-hop* e música *rap*, predominantemente masculinizado e, corroborando a proposta da mudança da dialética da malandragem para a dialética da marginalidade, aponta para os traços ideológicos e sonoros da reprodução da



violência no discurso do *rap*. O artigo de Luciana Mesquita (Universidad Nacional Del Sur) oferece um estudo comparativo dos ordenamentos jurídicos do Brasil e da Argentina concernentes aos direitos de propriedade intelectual sobre obras musicais. O artigo de Aloysio Fagerlande (UFRJ) oferece um balanço bibliográfico do fagote na música brasileira, desde o século XVII até a última década do século XIX, constituindo subsídio importante para o avanço da pesquisa no assunto. O texto de Vicente Salles (ABM) oferece uma perspectiva interessante do pensamento musicológico brasileiro relativo ao nacionalismo musical. O artigo de Maria Alice Volpe (UFRJ e ABM) apresenta uma súpula sobre a vida, produção composicional e recepção da obra do compositor Homero de Sá Barreto, até então pouco pesquisado.

Na seção Memória, Marena Isdebski Salles evoca sua dinâmica de trabalho com seu esposo, o historiador, etnólogo e musicólogo paraense Vicente Salles (1931-2013), relatando o modo como compartilhavam suas experiências musicológicas.

Na seção Arquivo de Música Brasileira, Maria Alice Volpe (UFRJ) apresenta um texto introdutório à *Elegia para violoncelo (ou violino) e piano*, do compositor paulista Homero de Sá Barreto (1884-1924), cuja edição musicológica foi realizada em colaboração com seus orientandos Mário Alexandre Dantas Barbosa, Wagner Gadelha e Igor Chagas (UFRJ).

Agradeço reiteradamente à equipe editorial da *RBM* pela dedicação a este projeto, ao diretor da Escola de Música da UFRJ e ao coordenador do Programa de Pós-graduação em Música pelo apoio contínuo a esta publicação, aos colegas da Comissão Deliberativa e da Comissão Executiva da *RBM* pela confiança depositada e a todos os membros do Conselho Editorial e aos pareceristas *ad hoc* pela competência e prontidão às nossas demandas.

Que este volume sensibilize o leitor para renovadas perspectivas da pesquisa musical.

Maria Alice Volpe
Editora



EDITORIAL

The *Revista Brasileira de Música* (*Brazilian Journal of Music*) is pleased to present this issue with the main theme “Popular music: history, ethnography and sociology”, which continues a realm of research, previously presented in the issue “Music in urban spaces”, by furthering some approaches that have engaged musicology recently. The articles in this issue discuss the urban popular music in Brazil, and some of its representative movements of the 20th and 21st centuries.

The first article takes the phonograph record as the central source of its approach. The second article adopts the anthropological concept of “imaginary”, and the method of textual analysis. The following article takes a sociological approach to the music in the context of conflict, inequality and violence, keeping in perspective the construction of knowledge in ethnomusicology. The fourth article contributes with a case study on a controversial issue in several segments of society, which intersects the legal body, public policies, institutions, and the community of music professionals. The following two articles contribute to deepening reflections on the Brazilian musical historiography. The last article brings to perspective a Brazilian composer of the late nineteenth to the early twentieth century, whose importance awaits further studies.

The opening article of Jonas Soares Lana (PUC-RJ) discusses the importance of the orchestral arranger and the music arrangement in defining the meanings of the song, approaching the Tropicália movement with the concept of soundscape, and redefining its proposals in the cultural context of the 1960s. The article by Sílvio Anaz (PUC-SP) proposes an imaginary mapping of romantic love in Brazilian and international pop-rock from the identification of the main symbolic elements present in representative genres that were hits in Brazil and in the Anglo-American scenario since the 1950s. The article by Gustavo Souza Marques (UFMG) discusses violence as a building element of music in the context of conflict in hip-hop culture and rap music, and its predominant masculinity. As Marques’ study corroborates the proposal of shift from dialectical of cheating to the dialectic of marginality, it also points to the ideological and sound traits of the reproduction of violence in rap discourse. The article by Luciana Mesquita (Universidad Nacional del Sur)



offers a comparison between the legal systems of Brazil and Argentina concerning the intellectual property rights of musical works. The article by Aloysio Fagerlande (UFRJ) offers a bibliographical survey about the bassoon in Brazilian music, from the seventeenth century to the last decade of the nineteenth century, providing important data for the advancement of research on the subject. The text of Vicente Salles (ABM) offers an interesting perspective of the Brazilian musicological thought for musical nationalism. The article by Maria Alice Volpe (UFRJ and ABM) presents an assessment on the composer Homero de Sá Barreto's life, compositional output, and reception, hitherto scarcely researched.

In the Memory section, Marena Salles Isdebski evokes the dynamics of working together with her husband, the historian, ethnologist and musicologist from Pará, Vicente Salles (1931-2013), reporting how shared their research experiences.

In the Brazilian Music Archive section, Maria Alice Volpe (UFRJ) presents an introductory text to the *Elegy for violoncello (or violin) and piano*, by the composer from São Paulo, Homero de Sá Barreto (1884-1924), and the musicological edition here published in collaboration with her students Mário Alexandre Dantas Barbosa, Wagner Gadelha, and Igor Chagas (UFRJ).

I want especially to thank the editorial staff of *RBM* for their dedication to this project; the Director of the School of Music of UFRJ, and the Head of the Graduate Studies Program in Music for their continued support to this publication; 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.

May this issue offer the reader some renewing perspectives of music research.

Maria Alice Volpe
Editor





Ambiguidade e presentificação no arranjo de Rogério Duprat para a gravação tropicalista de 'Não identificado' por Gal Costa (1969)

Jonas Soares Lana*

Resumo

Neste trabalho, proponho uma análise da gravação tropicalista da canção “Não identificado” por Gal Costa (1969), enfocando o diálogo entre as palavras cantadas e o arranjo musical de Rogério Duprat. Paródia reverente das baladas de Roberto Carlos, a canção se apresenta como uma mensagem de amor platônico que viaja a bordo de um disco lançado simultaneamente como LP e óvni. Voando pelo céu idílico da seresta brasileira, esse objeto não identificado provoca a interpenetração dos âmbitos físico-objetivo e metafísico-subjetivo. Atento à ambiguidade de uma canção “não identificada”, Duprat dilui a fronteira entre arranjo e *soundscape*, recorrendo a sonoridades típicas de trilhas sonoras de filmes de ficção científica norte-americanos dos anos 1950. Essa viagem sonora, no entanto, vai além da paisagem habitada por alienígenas, simulando ao mesmo tempo um vôo psicodélico que sugere a fusão entre o *self* e o mundo, tal como experimentada no final dos anos 1960 pelos usuários de LSD. Com esta análise, procuro discutir a importância do arranjador e do arranjo na definição dos sentidos de uma canção fonografada, considerando, portanto, o poder simbólico da música e do som em um dado contexto histórico-cultural.

Palavras-chave

Música popular brasileira – Tropicália – arranjo de canção – paisagem sonora – música fílmica – paródia.

Abstract

On this study, I propose an analysis of the “tropicalista” song recording “Não identificado” [“Unidentified”] by Gal Costa (1969), focusing on the dialogue between the sung words and the musical arrangement by Rogério Duprat. A reverent parody of ballads by Brazilian rock singer-composer Roberto Carlos, the song presents itself as a platonic love message transported by a disc, which is launched simultaneously as a LP and a flying saucer. Traveling through an idyllic Brazilian sky, as it is described on traditional romantic Brazilian popular song, this unidentified flying object blurs the limit between physic-objective and metaphysic-subjective realms. Aware about the ambiguity of an “unidentified” song, Duprat dilutes the boundary that separates music arrangement and soundscape, introducing sounds heard on American sci-fi movies from the 1950s. This sonic trip, however, goes beyond soundscapes inhabited by aliens, simulating at the same time a psychedelic flight that suggests a fusion between the self and the world, as it is experienced in the late 1960s by LSD users. Through this analysis, I aim to discuss the importance of the arranger and of the musical arrangement in the definition of recorded song meanings, recognizing, the symbolic power of music and sound in a specific historical and cultural context.

Keywords

Brazilian popular music – Tropicália – song arrangement – soundscape – film music – parody.

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: jonaslana@gmail.com.



Compositor erudito, autor de trilhas sonoras e de *jingles*, Rogério Duprat tornou-se conhecido no final dos anos 1960 como arranjador de canções gravadas pelos cantores e compositores Caetano Veloso, Gilberto Gil e por outros integrantes do círculo musical tropicalista. Desde então, a contribuição desse arranjador nessas gravações vem sendo celebrada por um número crescente de pesquisadores. Situados em diferentes áreas de conhecimento, eles assumem uma posição mais ou menos consensual, e até hoje pouco questionada, de que os arranjos de Duprat reagem como combustível semântico no contato com as palavras cantadas do tropicalismo, potencializando ou contradizendo os seus significados.

Até meados o início dos anos 2000, os trabalhos que de alguma maneira versaram sobre o tema estão concentrados nos campos dos estudos literários, história, ciências sociais. Autores como Augusto de Campos (2005) – nos artigos pioneiros reunidos no livro *Balanço da bossa em 1968* –, Celso Favaretto (2007), Christopher Dunn (2001; 2005), Santuza Naves (2004; 2010) e Mariana Vilaça (2004) observam como citações musicais e outros elementos contidos nos arranjos de Duprat alteram os sentidos das canções gravadas pelos integrantes do círculo.¹ Nos trabalhos desses pesquisadores, os arranjos são enfocados, entretanto, como um entre muitos elementos constituintes do fenômeno tropicalista, ao lado da palavra cantada, performance, figurino e expressividade corporal, *design* das capas dos LPs, princípios filosóficos que norteavam as ações de cada um dos membros do grupo, bem como as relações estabelecidas por eles com a mídia, o público e os detentores do poder em um regime de exceção.

Abordagens especificamente direcionadas aos arranjos e gravações tropicalistas começaram a surgir nos programas de pós-graduação em música brasileiros no final dos anos 1990, à medida que se abriram ao tema da música popular. Nesses trabalhos, privilegiou-se o estudo do processo composicional dos arranjos de Duprat, assim como das técnicas e estilos adotados ou desenvolvidos por ele (Gaúna, 2002; Costa, 2006). A ênfase deliberada nos métodos construtivos e materiais sonoro-musicais levaram a resultados menos expressivos no que diz respeito aos significados dos arranjos no diálogo com as palavras cantadas, se comparados com as análises empreendidas em outras áreas de conhecimento. Não quero com isso negar a contribuição fundamental desses pesquisadores. Com ouvidos treinados, conhecimento técnico e o apreço pela abordagem microscópica, eles identificaram e problematizaram significados desses arranjos e gravações que de outro modo não teriam sido alcançados.

Convencido da pertinência dessas duas linhas de investigação, proponho uma análise da versão de Gal Costa para “Não identificado”, canção de Caetano Veloso

¹ Comentários relevantes sobre o tema também podem ser encontrados em Wisnik (2004) e Tatit (2004).



gravada com arranjos de Duprat no LP *Gal Costa*, de 1969.² Nessa abordagem, procuro conciliar a discussão musicológica dos componentes morfológicos e sintáticos do discurso musical com a leitura dos significados dos arranjos no diálogo com as palavras cantadas, como tipicamente desenvolvida nas áreas da história, ciências sociais e estudos literários. Orientada pela escuta, essa leitura se desenrola como uma narrativa que prescinde da mediação de partituras, sejam elas transcrições ou cópias dos originais.³ Aqui, essa gravação será abordada como uma construção cultural complexa relacionada à trajetória individual dos envolvidos na produção fonográfica, às negociações e decisões tomadas nesse processo, bem como ao contexto de elaboração desse registro. Nesse sentido, os significados que aqui pretendo explorar vêm não apenas das relações intrínsecas entre sons, como da relação destes com questões histórico-culturais que, em alguma medida, estão traduzidos na letra da canção. Por esse motivo, minha análise se organiza em três partes, de modo a tornar o mais claro possível os meus argumentos. Inicialmente, contemplo o lugar ocupado por essa gravação no contexto de sua produção e lançamento. Em seguida, analiso o conteúdo musical e poético. Finalmente, abordo o arranjo propriamente dito e os sentidos produzidos no diálogo com a palavra cantada e com o referido contexto.

Antes de proceder à análise, contudo, devo desenvolver uma discussão introdutória sobre o conceito de arranjo de canção e a atuação de Duprat como arranjador profissional.

O OFÍCIO DE ARRANJADOR PROFISSIONAL E O CONCEITO DE ARRANJO DE CANÇÃO

Uma definição útil da singularidade de Duprat como arranjador profissional no círculo tropicalista foi formulada por Manoel Barenbein, produtor da gravadora Phillips que coordenou a elaboração dos discos tropicalistas no final dos anos 1960. Para Barenbein, a singularidade de Duprat se define por sua capacidade para imaginar como soaria o arranjo, antes que ele estivesse gravado, enquanto escrevia e lia a “grade”, termo utilizado pelo produtor para se referir à partitura que reúne as partes a serem executadas por diferentes instrumentos.⁴ O domínio da escrita e a imaginação das sonoridades são, contudo, apenas parte das competências necessárias para se escrever arranjos. Duprat também estava familiarizado com os assuntos da orquestra, as características dos seus instrumentos e as propriedades materiais

² Costa, Gal. Não identificado [compositor: Veloso, Caetano]. In: Costa. p1969. Lado A, faixa 1.

³ Segundo o filho e a viúva do arranjador, Rudá e Lali Duprat, Rogério Duprat não era dado a preservar partituras de arranjo. Os únicos manuscritos a que tive acesso foram escritos para as canções “Luzia, Luluza” (Gilberto Gil), “Caminhante noturno” (Os Mutantes) e “Dom Quixote” (Os Mutantes), bem como para as colagens “Acrilríco” (Caetano Veloso e Rogério Duprat) e “Objeto semi-identificado” (Gilberto Gil e Rogério Duprat). Este último foi reproduzido em Gaúna (2002). Os demais me foram pessoalmente apresentados por Rodrigo Costa (2006), autor de uma dissertação em que esses arranjos são analisados.

⁴ Entrevista com Manoel Barenbein concedida a Jonas Soares Lana, por telefone, em 1º de fevereiro de 2012.



dos sons que eles emitem. Como um bom artesão, o arranjador conhecia as características intrínsecas desses materiais e os limites que eles impõem à criatividade artística (Andrade, 2005). Diferentemente do artista kantiano, esse artífice não podia ambicionar a produção de obras originais (Sennett, 2009), uma vez que trabalhava por encomenda, elaborando arranjos a partir de materiais pré-existentes que são as canções, com suas qualidades melódicas, harmônicas, rítmicas e poéticas.

A existência indiscutível de um material pré-existente constitui uma importante chave para a reflexão sobre o conceito de arranjo. Nas gravações em que esse material é a palavra cantada, o arranjo costuma ser tratado como um “complemento” “instrumental”. Frequentemente, esse “complemento” é comparado a um traje.⁵ A meu ver, essa concepção falha em reconhecer que o arranjo não “re-veste” o corpo de uma canção. Pelo contrário. Ele integra-se à melodia entoada, oscilando entre o realce de suas propriedades rítmico-harmônicas e o contraste com elas. Assim, ele estaria mais para o *piercing* que se instala simultaneamente na pele e na carne da canção. Quanto à definição do arranjo de canção como o conjunto de sons “instrumentais” de um registro fonográfico de canção, essa conceituação mostra o seu limite por se basear na dicotomia instrumento-voz. A voz é em si um instrumento cuja incomparável plasticidade é explorada na produção de arranjos, inclusive naqueles que prescindem de *outros* instrumentos. Um bom exemplo são os grupos vocais, em que ritmo, harmonia e muitos outros elementos são explorados pelos cantores. Outro caso é a canção cantada *a cappella*, como na gravação de “Mercedes Benz” por Janis Joplin.⁶ Aqui, o arranjo envolve escolhas de efeitos vocais, timbres, variações agógicas e ênfases sobre determinadas palavras ou sílabas. Isso significa que a palavra cantada é ela mesma parte do arranjo, ao mesmo tempo em que, na condição de núcleo, está separada dele.

Nesse sentido, me parece mais adequado pensar o arranjo como uma *versão* que dá um caráter particular a uma canção, por meio da exploração criativa de características que imanam do seu núcleo.⁷

Essa breve discussão evidencia como um arranjo de canção pode ultrapassar a jurisdição da orquestra, motivo pelo qual o termo deve ser acompanhado do adjetivo

⁵ No Brasil, a metáfora do arranjo como traje faz parte do vocabulário de músicos e de críticos como Pedro Anísio. Roteirista de rádio nos anos 1930, Anísio sugeriu que o arranjo sinfônico de Radamés Gnattali para a gravação de “Aquarela do Brasil” teria conferido dignidade e elegância ao samba ao trajá-lo com “o smoking da orquestra”. (Cf. Saroldi e Moreira, 2005, p. 100). Comentário semelhante foi publicado por Antônio Nássara em edição do jornal Última Hora de 10 de abril de 1953, onde ele afirma que Radamés Gnattali e Pixinguinha deram ao samba uma roupa que o teria tornado importante e cosmopolita (Citado por Didier, 1996, p. 37).

⁶ Joplin, Janis. Mercedes Benz. Joplin, J.; McClure, M.; Neuwirth, B [Compositores]. In: Joplin. p1971. Lado B, faixa 3.

⁷ Nos últimos anos, reflexões sobre o conceito de arranjo vêm ganhando espaço na agenda de pesquisa da musicologia brasileira: ver Teixeira (2001), Aragão (2000; 2001), Bessa (2005), Costa (2006) e Medeiros (2009). Em termos gerais, os autores dessas discussões buscam definir o conceito a partir da apropriação seletiva de algumas acepções fornecidas por dicionários de música de concerto e de jazz para então aplicá-lo aos arranjos, cf. Boyd (1991) e Schuller (2002). A meu ver, esse movimento dedutivo que conforma a empiria à teoria não contribui para a investigação dos arranjos de Duprat, uma vez que arranjos de jazz e de música de concerto diferenciam-se por serem gravadas em condições de produção e de consumo significativamente distantes das que vigoram no universo da canção brasileira.



“orquestral” para exprimir essa distinção. Tal observação é particularmente importante na reflexão específica sobre o trabalho de Duprat como arranjador de canções tropicalistas. Por mais que o domínio da composição e da orquestração fossem marcas distintivas de sua identidade como arranjador, o exame dessa atuação no círculo musical tropicalista indica que suas atribuições iam muito além do universo da orquestra. Como um dos pioneiros da música eletrônica, concreta e computacional no Brasil (Neves, 1981; Gaúna, 2002), e admirador declarado da iconoclastia de John Cage no final dos anos 1960, Duprat também colaborou com o grupo para a produção de sonoridades nada orquestrais, como os ruídos da vida cotidiana na gravação de “Domingo no parque” por Gilberto Gil⁸ e os sons produzidos eletronicamente em “Não identificado” por Gal Costa. Isso significa que Duprat ultrapassou os limites da orquestra em gravações como essas, trabalhando com geradores de sons considerados “não musicais” e mesmo com instrumentos da chamada “música popular”. Tal consideração se desdobra em outra igualmente importante para a análise que virá a seguir: ao combinar “ruídos” com os chamados “sons organizados” da música, Duprat integrou o arranjo a uma paisagem sonora formada por sons estranhos ao ambiente das salas de concerto e às apresentações de música popular. Em muitas gravações tropicalistas produzidas com a sua colaboração, os arranjos se confundem, portanto, com o que Murray Schafer (1994) designa *soundscape*.

Os arranjos de Rogério Duprat para canções tropicalistas encontram-se entre a música e a *soundscape*, o orquestral e o eletrônico, o instrumental e o vocal, e o arranjo e o núcleo da palavra cantada. Em certo sentido, essa indeterminação e maleabilidade correspondem à personalidade flexível demonstrada pelo arranjador na rotina de produção fonográfica. Como relatado por integrantes do círculo tropicalista, como os mutantes Rita Lee, Arnaldo Batista e Sérgio Dias, Duprat procurava realizar em seus arranjos os desejos que esses jovens roqueiros lhe transmitiam, como o de fazer uma referência orquestral à ideia de “dez mandamentos”.⁹ Para além de escrever partituras com instruções para músicos de orquestra, o arranjador trabalhava também na operação dos equipamentos eletroeletrônicos do estúdio. Com os técnicos de gravação e outros tropicalistas, ele inseriu ruídos externos, sons eletrônicos e extrações de outros fonogramas musicais, hoje reconhecidas como versões analógicas do *sampling* digital (Goodwin, 1990). Enquanto promovia incursões nesses e noutros territórios raramente frequentados pelos arranjadores profissionais da época, Duprat tinha o seu quintal visitado por cancionistas como Gilberto Gil, que lhe ditou algumas partes da orquestra durante a produção de gravações como “Domingo no parque” em 1967 (Campos, 2005; Mac Cord, 2011).

⁸ Gil, Gilberto; Os Mutantes. Domingo no parque. Gil, Gilberto [Compositor]. In: Gil. p1968. Lado B, faixa 5.

⁹ Machado, Marcelo. *Tropicália*. São Paulo: Bossa Nova Films; Imagem Filmes, 2012. 1 DVD. Son. Color. Legendado, 87 min.



Duprat deve ser visto, nesse sentido, como o condutor de um processo compartilhado de criação dos arranjos e não como autor exclusivo destes. Essa concepção é particularmente importante quando abordamos o tropicalismo musical como um círculo colaborativo, como definido por Michael Farrell (2001). Nessa perspectiva, os integrantes do círculo não apenas trocam ideias, como modificam reciprocamente as subjetividades uns dos outros e os percursos criativos individualmente delineados por esses agentes dentro e fora do círculo.

Finalizados esses apontamentos introdutórios, dou início à análise da gravação de “Não-identificado” por Gal Costa.

PARÓDIA, METALINGUAGEM E AMBIGUIDADE NAS PALAVRAS CANTADAS DE “NÃO IDENTIFICADO”

Em março de 1969, uma matéria publicada na *Folha de S. Paulo* anunciava o lançamento do segundo disco de Gal Costa: “as músicas são de vários gêneros, com arranjos de Rogério Duprat. Uma das melhores é ‘Objeto não identificado’, de Gilberto Gil”,¹⁰ opinou o jornalista, referindo-se equivocadamente a “Não identificado”, de Caetano Veloso. Situada na primeira faixa do lado A,¹¹ esta era, ao que tudo indica, o que hoje é conhecido como canção de trabalho, a obra principal de um disco que a gravadora recomendava às estações de rádio e que deveria ser privilegiada nas apresentações televisivas do ou da artista, a fim de projetar-lhe o nome e de garantir o sucesso comercial do LP. De fato, “Não identificado” permaneceu nas paradas de sucesso por mais de três meses,¹² sendo regravada por Caetano Veloso em seu disco de 1969.

O LP *Gal Costa* chegou às lojas poucos meses depois de a cantora ter sido ovacionada por sua participação como intérprete da canção “Divino maravilhoso” no IV Festival da Música Popular Brasileira da TV Record de 1968 (Mello, 2003) e pela repercussão, na mesma época, de sua versão de “Baby”, canção de Caetano Veloso gravada no álbum *Tropicália ou Panis et circencis*.¹³ “Foi ‘Baby’ que despertou a atenção do pessoal aqui para o meu lado”, contou Gal Costa na supracitada matéria da *Folha de S. Paulo*, argumentando que a canção desencadeou diversos “convites para apresentações em televisão e em shows”.¹⁴

Enquanto a intérprete tropicalista alcançava o estrelato, o já consagrado Roberto Carlos lançava, em dezembro de 1968, *O inimitável*, disco que seria, conforme o his-

¹⁰ Del Rios, Jefferson. Eu sou Gal Costa. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 mar. 1969. p. 3 (Caderno Ilustrada). Disponível em <http://acervo.folha.com.br/fsp/1969/03/13/21>.

¹¹ Sempre que citar “Não identificado” nesta seção do capítulo, estarei me referindo à versão de Gal Costa para a canção (Costa. Não identificado, *op. cit.*).

¹² “Gal Costa”. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/gal-costa/dados-artisticos>.

¹³ Costa, Gal; Veloso, Caetano. Baby. Veloso, Caetano [Compositor]. In: Veloso. p1968. Lado B, faixa 1.

¹⁴ Del Rios, *op. cit.*



torizador Paulo César de Araújo, uma chave para ampliação de seu reconhecimento, inclusive por artistas da MPB como Elis Regina, que até então o rejeitavam por sua ligação com o rock. Por Caetano Veloso, um declarado apreciador do líder da Jovem Guarda, o disco foi recebido na época como a confirmação de seu mérito artístico (Araújo, 2006, p. 243-44). Até o início de 1969, o rock incorporado às canções e gravações tropicalistas estava menos relacionado ao som de Roberto Carlos e de seus parceiros de Jovem Guarda do que propriamente às gravações de cancionistas ou bandas anglo-saxãs como os Beatles (Calado, 2008). Nesse sentido, embora os tropicalistas reconhecessem o mérito dos roqueiros brasileiros desde 1967, eles se inspiraram menos no iê-iê-iê tupiniquim do que na fonte que os alimentava, ou seja, o ‘yeah-yeah-yeah’ vindo do hemisfério norte, particularmente aquele produzido pelos Beatles.

Em 1969, no entanto, referências ao rock nacional passaram a dividir espaço nas gravações tropicalistas com elementos emprestados de artistas estrangeiros como Jimi Hendrix. A presença mais marcante do iê-iê-iê se deu no LP *Gal Costa*, em que a cantora interpreta duas canções da dupla Erasmo Carlos e Roberto Carlos: a inédita “Vou recomeçar”¹⁵ e “Se você pensa”,¹⁶ gravada por este no recém-lançado disco *O inimitável*. Mas, para além da gravação integral de obras compostas por roqueiros brasileiros, o álbum também apresenta referências ao estilo de Roberto Carlos na faixa “Não identificado”, como observou Augusto de Campos (2005, p. 92) no ano de seu lançamento.¹⁷ De fato, a obra possui diversos atributos poético-musicais característicos das gravações do rei da Jovem Guarda, os quais são relativos à palavra cantada, à interpretação vocal de Gal Costa e ao próprio corpo do texto. Essa semelhança é inclusive anunciada no quarto verso de “Não identificado”, em que o sujeito ficcional diz que pretende “fazer um iê-iê-iê romântico”.

A versão de Gal Costa consiste em um rock em andamento lento mais conhecido como balada, gênero com presença marcante no repertório de Roberto Carlos do final dos anos 1960.¹⁸ Em termos gerais, o ritmo melódico de “Não identificado” se estrutura sobre os acentos do ritmo da balada ($\downarrow \frac{1}{4} \pm \grave{\text{a}} \grave{\text{A}} \pm \text{£}$), como em “Eu vou fa - zer / u-ma can-ção / pra ela” (00:30).¹⁹ Esse ritmo, cujos acentos são normalmente marcados pelo baixo elétrico e pelo bumbo da bateria, estrutura a grande maioria das canções lentas de Roberto Carlos e, de um modo geral, as equivalentes de outros cantores e compositores ligados à jovem guarda. Além da questão rítmica, “Não identificado” remete ao estilo desse cancionista por sua

¹⁵ Costa, Gal. Vou recomeçar. Carlos, Roberto; Carlos, Erasmo [Compositores]. In: Costa. p1969. Lado B, faixa 1.

¹⁶ Costa, Gal. Se você pensa. Carlos, Roberto; Carlos, Erasmo [Compositores]. In: Costa. p1969. Lado A, faixa 6.

¹⁷ A referência ao estilo vocal de Roberto Carlos em “Não identificado” também foi notada por José Batista em um artigo publicado no jornal *O Globo* (1969, p. 9). Batista, José. Um novo poeta. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 out. 1969. p. 9 (Caderno Geral).

¹⁸ Um bom exemplo é “Como é grande o meu amor por você”, canção composta e gravada por Roberto Carlos em 1967 no álbum *Em ritmo de aventura* (ver Araújo, 2006).

¹⁹ Os números entre parênteses indicam os pontos da gravação.



relativa simplicidade harmônica. Como em muitas de suas canções, a melodia de Caetano Veloso é construída em consonância com acordes elementares do campo harmônico da escala maior.

Se a base rítmico-harmônica de “Não identificado” sugere uma ligação dessa canção com as baladas de Roberto Carlos, é o estilo composicional da palavra cantada que confirma definitivamente esse parentesco, o qual passa pela apropriação por Caetano Veloso daquilo que Luiz Tatit classifica como “dicção jovem” do rei do iê-iê-iê. A dicção jovem de Roberto Carlos, argumenta Tatit (2002, p. 187), baseia-se no investimento de um tom coloquial à sua voz, alcançado por meio de uma combinação de “relatos de ação” com uma “marcação regular do ritmo”. Essa mistura refrearia a carga passional da música vocal romântica, geralmente acentuada por efeitos retórico-musicais como o prolongamento das vogais e pela ênfase em movimentos melódicos ascendentes. Como resultado, a dicção jovem conferiria presença, corpo e sensualidade à voz de Roberto Carlos, reduzindo, desse modo, a força do componente platônico que, segundo Tatit (p. 189), é recorrente na canção romântica brasileira interpretada por Francisco Alves, Ângela Maria, entre outros cantores e cantoras da chamada velha guarda.

Em “Não identificado”, o recurso à dicção jovem de Roberto Carlos parece ter sido levado ao paroxismo. A todo momento, os acentos da balada coincidem com verbos como “fazer” e “gravar”, unidades sintáticas que denotam a pura ação. No entanto, há ainda na canção de Caetano Veloso outro elemento, não explorado por Tatit, que a meu ver constitui outro aspecto da dicção jovem de Roberto Carlos. Refiro-me às pausas que recortam os versos das canções, a exemplo de “As canções que você fez pra mim”, por ele gravada em *O inimitável* em 1968 (“Se... a vida inteira... você esperou... um grande amor”), e de “Não identificado” (“Eu vou fazer... uma canção... pra ela”).²⁰ Entre os diversos efeitos expressivos gerados por esse tipo de pausa, está a impressão do tom coloquial da fala sobre a voz que canta. Acentuadamente informal e intimista, essa voz pausada neutraliza o tom solene tradicionalmente impresso à canção romântica da velha guarda.

A proximidade estilística de “Não identificado” com obras do repertório de Roberto Carlos aumenta, e muito, quando passamos da canção composta exclusivamente por Caetano Veloso à gravação de Gal Costa, um trabalho compartilhado por uma equipe que incluía, entre outros colaboradores, músicos contratados, técnicos de gravação, o produtor da gravadora Philips, Manoel Barenbein, o arranjador Rogério Duprat e, claro, a própria cantora. Nessa versão, além da bateria, guitarra e baixo elétrico, o arranjo inclui órgão elétrico, flauta transversal, cordas e harpa, instrumentos que, à exceção do último, são recorrentes nos arranjos das baladas românticas

²⁰ Carlos, Roberto. As canções que você fez pra mim. Roberto; Carlos, Erasmo [Compositores]. In: Carlos. p1968. Lado B, faixa 1.



de Roberto Carlos e de outros artistas da Jovem Guarda. Em alguns momentos de “Não identificado”, a semelhança com os arranjos do rock lento de Roberto Carlos é tal que parece ter saído diretamente de uma das suas gravações, a exemplo da segunda parte da introdução, em que o órgão alude à melodia do refrão (00:15). O mesmo se poderia dizer das partes iniciais das estrofes, quando flauta, violinos, viola e violoncelo florescem a voz de Gal Costa (00:31 e 01:32).

Nesse sentido, essa versão de “Não identificado” envolve a mimetização ostensiva de um estilo alheio, um procedimento classificado por Fredric Jameson (2006) como pastiche. Frequente na arte e na literatura do pós-Segunda Guerra, o pastiche, como definido pelo autor, imita maneirismos e cacoetes estilísticos de outrem sem, no entanto, satirizá-los como faz a paródia. Nesse sentido, essa prática seria para o autor uma paródia “que perdeu o seu senso de humor”, podendo conter, no máximo, uma “ironia pálida” (p. 23). Teórico marxista, Jameson observa que a difusão desse procedimento na segunda metade do século XX está relacionada ao esvaziamento da noção de indivíduo criador de obras singulares. A concepção de indivíduo teria entrado em falência juntamente com a própria ideia de inovação estilística, em função de transformações econômico-sociais e do questionamento pós-estruturalista sobre a existência do sujeito individual burguês. Nessa nova conjuntura, segundo Jameson, restaria aos artistas e escritores, chamados pós-modernistas, imitar estilos mortos, utilizando máscaras e vozes arquivadas em um grande museu imaginário ao qual eles estariam acorrentados. Preso a formas e estilos do passado, conclui o autor, o pastiche pós-modernista seria possuidor de uma marcante feição nostálgica.

Como argumentei acima, a versão de Gal Costa para “Não identificado” mimetiza um estilo de outrem sem escarnecê-lo, como faria uma imitação paródica, tal como descrita por Jameson. Contudo, a meu ver, ela também não constitui um pastiche propriamente nostálgico. Afinal, a canção, seu compositor, a intérprete e mesmo o sujeito ficcional não se portam como reféns do estilo de Roberto Carlos — como, aliás, deveriam fazer muitos cantores e compositores de iê-iê-iê aos quais o título do disco *O inimitável* parece dirigir-se. A canção escapa, portanto, ao enquadramento conceitual de Jameson.

Em *Poética do pós-modernismo*, Linda Hutcheon (1991) argumenta que, ao confundir crítica com a sátira explícita, Jameson ignora o componente crítico de obras que imitam estilos sem escarnecê-los. Opondo-se ao autor, a ensaísta afirma que esse procedimento pós-modernista formula um julgamento do estilo imitado ao inscrever nessa imitação uma diferença com relação a ele. Nesse sentido, o pastiche não seria uma reprodução servil e nostálgica como quer Jameson, mas, antes, uma autorreflexão metadiscursiva dirigida aos atributos formais do estilo imitado e aos componentes dos contextos sociais e históricos que os engendram. Em lugar da rígida dicotomia jamesoniana que opõe paródia/pastiche, Hutcheon opera com



um conceito unificado de paródia com teor crítico qualitativamente variável. Não necessariamente negativa, essa crítica vai desde a sátira mais destrutiva até uma homenagem reverente, homenagem esta que, ainda assim, manteria uma ponta de ironia decorrente do reconhecimento de alguma diferença com relação ao imitado.

A palavra cantada de “Não identificado” seria, portanto, um exemplar desse tipo de paródia que não escarnece mas critica ao manter uma certa distância com relação ao estilo imitado, o qual é adotado como uma máscara que não apaga completamente as identidades daqueles que a vestem.²¹ Com o disfarce de Roberto Carlos mal alinhado sobre os rostos, Caetano Veloso e Gal Costa assumem uma condição bastarda de artistas da MPB que devoram e degustam a música de massa norte-americana, contrariando a ideologia nacionalista dos artistas e admiradores das canções rotuladas por essa sigla, segundo a qual a música brasileira deveria ser protegida da contaminação estrangeira (Dunn, 2001). A ambiguidade dessa posição é compartilhada pelo sujeito ficcional de “não identificado”, que pretende criar uma versão brasileira de um iê-iê-iê, gênero rejeitado pelos emepibistas por ser estrangeiro à cultura nacional. Com essas e outras ambivalências, essa obra se torna um “objeto não identificado” por aqueles que, a exemplo desses emepibistas, operam com um esquema classificatório dualista e maniqueísta.²²

Outro cruzamento supostamente ilegítimo promovido em muitos versos de “Não identificado” envolve, por um lado, a longa tradição lírico-romântica brasileira, e, por outro, a cultura de massa associada à modernidade tecnológica da corrida espacial e à imaginação sobre viagens intergalácticas:

Eu vou fazer uma canção pra ela
Uma canção singela, brasileira
Para lançar depois do carnaval
Eu vou fazer um iê-iê-iê romântico
Um anticomputador sentimental

Eu vou fazer uma canção de amor
Para gravar num disco voador
Eu vou fazer uma canção de amor
Para gravar num disco voador

²¹ Segundo Paulo Eduardo Lopes (1999), esta é uma característica fundamental da canção tropicalista. Segundo o autor, o sujeito do discurso “finge” acatar a visão de outrem, desejando, no fundo, ridicularizá-la. “Sua estratégia consiste em atacar o ‘inimigo’ com as suas próprias ‘armas’ [...], simplesmente desarticulando sua sintaxe e desorientando seu fluxo argumentativo. É um discurso paródico, no sentido bakhtiniano do termo” (p. 274). “Como um bom *bricoleur*”, observa Lopes, “o tropicalista ‘usa’ vozes alheias” (p. 283).

²² Cf. Wisnik, José Miguel; Nestroviski, Arthur. O fim da canção - Tropicália. Programa da *Rádio Batuta*, do Instituto Moreira Sales. 29 abr. 2010. Disponível em: <http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/191>.



Uma canção dizendo tudo a ela
 Que ainda estou sozinho, apaixonado
 Para lançar no espaço sideral
 Minha paixão há de brilhar na noite
 No céu de uma cidade do interior

Como um objeto não identificado
 Como um objeto não identificado
 Que ainda estou sozinho, apaixonado
 Como um objeto não identificado
 Para gravar num disco voador
 Eu vou fazer uma canção de amor
 Como um objeto não identificado²³

Como em muitas toadas, sambas-canção e valsas românticas brasileiras, a obra de Caetano Veloso gira em torno da disjunção amorosa de um sujeito ficcional que se encontra “sozinho” e “apaixonado”. Em sua abordagem de “Não identificado”, Paulo Eduardo Lopes (1999) argumenta que a paixão se traduz nessa canção como falta, sentimento que, a meu ver, é expresso melodicamente em algumas passagens da obra. A tradução melódica da falta foi identificada por Luiz Tatit na canção “Baby”, também interpretada por Gal Costa no disco *Tropicália*.²⁴ Tatit (2004, p. 219) observa que o tratamento vertiginosamente ascendente da melodia de “Baby” convoca “as tensões passionais da falta”, como se a trajetória melódica percorrida “denotasse em si o esforço da busca”. Ainda que menos abrupto que em “Baby”, esse tipo de movimento é recorrente em “Não identificado”, coincidindo com as palavras “carnaval”, “romântico”, “anticomputador”, “sideral”, “noite” e “ela” nas duas vezes em que esse pronome é cantado. A primeira sílaba de cada uma dessas palavras é entoada após um salto de quarta justa, que, por sua relativa verticalidade, evoca um gesto vocal exclamativo e todas as suas implicações retóricas. Esse movimento eufórico é seguido por um percurso melódico que desce por graus conjuntos, traduzindo a disforia decorrente da incapacidade de promover a conjunção amorosa.

Com toda a energia que a “dicção jovem” concentra ao articular a pulsação rítmica marcada com “relatos de ação”, persiste em “Não identificado” uma imobilidade patética. Essa imobilidade é evidenciada pela presença marcante de verbos no futuro do presente do indicativo, que traduzem a dificuldade do sujeito ficcional de passar da concepção de um ato à sua realização (“eu vou fazer”, “há de brilhar” etc.). A ação, presente em toda a canção, circunscreve-se, portanto, mais à expressão de um desejo do que propriamente à sua efetivação.

²³ Costa. Não identificado, *op. cit.*

²⁴ Costa, Gal; Veloso, Caetano. Baby, *op. cit.*



Nesse sentido, há em “Não identificado” um componente platônico que a aproxima de obras do cancionário romântico brasileiro, uma tradição à qual a canção se filia ao mencionar o carnaval e o céu da cidade do interior. Na primeira estrofe, o sujeito ficcional diz que fará uma canção para “lançar depois do carnaval”, referindo-se às chamadas canções de “meio-de-ano”, como eram conhecidas as composições lentas e românticas que nos anos 1930 e 1940 tinham seu lançamento reservado para o período pós-carnavalesco (Tatit, 2002, 149). Como em muitas dessas canções de “meio-de-ano”, a paixão de “Não identificado” integra-se a uma paisagem noturna, idílica e interiorana, como aludido no final da segunda estrofe: “Minha canção há de brilhar na noite / No céu de uma cidade do interior”.

Essa paisagem está registrada no cancionário brasileiro desde pelo menos “Luar do sertão”, toada nostálgica composta por Catulo da Paixão Cearense nos anos 1910 (Severiano; Mello, 2002). Em muitas canções vinculadas a essa tradição, o vasto, eterno e intocável firmamento que geralmente serve de abrigo e inspiração para os seresteiros e boêmios é também uma metáfora do amor platônico.

Em 1968, ano em que todas as atenções se voltavam aos astronautas e às rupturas que eles promoviam no invólucro atmosférico que até então separava a humanidade do cosmos, “Não identificado” demarca uma diferença com relação às canções lírico-românticas tradicionais ao confundir o céu idílico, imaginário e subjetivo com o céu astrofísico (Lopes, 1999, p. 266). Dissolvendo essa fronteira, essa obra realçava o fato de esse movimento expansionista envolver a introdução de seres humanos em um espaço que, por influência do pensamento aristotélico-tomista, era considerado perfeito, incorruptível, eterno, sagrado e metafísico.

No Brasil, essa concepção era forte entre os boêmios seresteiros. Para eles, as aventuras cosmonáuticas representavam uma verdadeira invasão de propriedade e um ato profanador. Mesmo antes de a Lua receber a primeira pegada humana, preocupação semelhante foi expressa em “Lunik 9”, canção composta por Gilberto Gil em 1966 sob inspiração da notícia recente de que pela primeira vez um veículo espacial não tripulado havia pousado suavemente na crosta lunar. Depois de constatar o fato na canção, o sujeito ficcional efetua uma melancólica convocação: “Poetas, seresteiros, namorados, correi/É chegada a hora de escrever e cantar/ Talvez as derradeiras noites de luar”.²⁵

Em um comentário publicado no livro *Todas as letras*, trinta anos depois de composta a canção, Gilberto Gil (2003, p. 70) observa que, no momento em que escrevia o verso “A mim me resta disso tudo uma tristeza só”, tinha em mente a figura de Orlando Silva, cantor conhecido nos anos 1930 e 1940 por suas canções de “meio-de-ano”. Nessa avaliação retrospectiva, o cancionista afirma que



“Lunik 9” traz uma “defesa parcial de um mundo — romântico”, que ele identifica “como o do Orlando Silva, símbolo e canto de um outro tempo ainda, anterior ao meu, à própria bossa nova”.

Gravada por Elis Regina em 1966 e por Gil em 1967, a canção soou datada a seu compositor já no período tropicalista, sobretudo pelo temor exagerado da tecnologia que ela expressava (Gil, 2003). Se comparada com “Não identificado”, “Lunik 9” mostra-se de fato muito reativa à passagem do homem ao céu metafísico, resistência esta que inexiste em “Não identificado”, onde a concomitância de elementos vistos como inconciliáveis é abordada como inexorável.

Se em “Não identificado” a introdução do elemento material “disco voador” no céu tradicionalmente idealizado como espaço do inefável e intangível implica um ato profanador pelo sujeito ficcional, permanece no interior desse óvni o componente muito idealizado e platônico do amor irrealizável. De fato, o disco voador é como uma garrafa que irá transportar a mensagem de um naufrago intergaláctico através da vastidão oceânica do cosmos.²⁶ O suporte dessa mensagem é também um disco sonoro, que fixará a declaração de amor do sujeito ficcional na forma de uma canção que será simultaneamente impelida rumo ao espaço sideral e “lançada” como um produto comercial. Como nota Christopher Dunn (2001), o motor de propulsão da canção é alimentado pelas “tensões entre nacional/internacional, acústico/elétrico, rural/urbano, terrestre/cósmico que definem a prática tropicalista”. O verso final da canção, argumenta o autor, carrega simultaneamente “a distância e a ambiguidade de seu amor, assim como a indeterminação da canção em si mesma”.²⁷

Dunn chama a atenção, portanto, para o sentido metalinguístico de uma obra que, versando sobre o próprio fazer cancional, atualiza-se como um objeto não identificado. Essa ambivalência, particularmente no que diz respeito à dupla condição do céu lírico e astrofísico, foi captada pelo radar musical de Rogério Duprat e daqueles que colaboraram na criação do seu arranjo para a gravação de Gal Costa. Como veremos adiante, esse arranjo explora essa ambivalência por meio da operação com conotações musicais socialmente convencionadas, as quais acabam por multiplicar o poder metalinguístico da palavra cantada.

²⁶ É admirável que, em 1972, poucos anos depois da composição de “Não identificado”, a NASA tenha lançado uma sonda espacial munida da “placa pioneira”, na qual estavam inscritas informações sobre a espécie humana e sua localização astronômica. O objetivo desse lançamento era possibilitar que a existência da humanidade fosse comunicada a extraterrestres. Cf. Nasa. The Pioneer Missions. 3 jun. 2007. Disponível em <http://www.nasa.gov/centers/ames/missions/archive/pioneer.html>.

²⁷ “The final refrain ends with the repetition of ‘like an unidentified object’, a line that simultaneously conveys the distance and ambiguity of his love as well as the indeterminacy of the song itself. (...) The song proposes a hybrid musical aesthetic that plays with the sort of tensions between national/international, acoustic/electric, rural/urban, and terrestrial/cosmic that had defined tropicalist practice” (Dunn, 2001, p. 152).



O ARRANJO PSICODÉLICO-INTERGALÁCTICO DE ROGÉRIO DUPRAT E A PRESENTIFICAÇÃO DA AMBIGUIDADE

Nos primeiros quinze segundos da gravação, uma marcação mais ou menos regular no baixo elétrico convive com uma melodia cromática pendular de seis notas que ascende e descende rapidamente nas cordas. Um som com frequência estática, gerado eletronicamente, varia em intensidade como se sua fonte emissora estivesse deslocando-se no ambiente sonoro tridimensional simulado pela gravação estéreo. O timbre rascante desse som também muda, como se passasse por um pedal wah-wah, dispositivo que ficou conhecido no final dos anos 1960 pelo modo como Jimi Hendrix o utilizava para dar um aspecto vocal ao som de sua guitarra em gravações como “Voodoo chile (Slight return)”.²⁸ Ao longo dessa seção da gravação, uma guitarra emite episodicamente um acorde que retumba intensa e artificialmente como se passasse por uma câmara de eco, ao mesmo tempo em que Gal Costa emite gemidos com conotação sexual e sons animais, que se aproximam dos grunhidos de Janis Joplin, cuja voz e interpretação eram referências importantes para a intérprete brasileira na época (Velooso, 2008, p. 324).

Somada a essa vocalização nada convencional para os padrões musicais brasileiros do final dos anos 1960, a sonoridade eletrônico-futurística do início de “Não identificado” assemelha-se àquelas produzidas por músicos e bandas de rock anglo-saxões como The Beatles, The Beach Boys, The Doors e o próprio Jimi Hendrix. Elas foram introduzidas nas performances, e particularmente nas gravações, desses músicos a fim de simular a escuta psicodélica e a apreensão auditiva alterada por substâncias alucinógenas como o LSD, psicoativo que se disseminou em meados dos anos 1960 entre os jovens ligados ao movimento da contracultura. Com a ajuda de novos dispositivos eletrônicos e magnéticos de geração, de registro e de processamento de áudio, os músicos, técnicos, engenheiros de som e produtores fonográficos criaram diversos efeitos sonoro-musicais que evocavam a maneira como os usuários do LSD apreendiam a paisagem sonora sob o efeito da substância. Como observa Sheila Whiteley (1992, pp. 3-4), esses efeitos foram desenvolvidos por meio da manipulação de timbres, da inclusão de movimentos harmônicos oscilantes e abruptos, da adoção de ritmos excessivamente regulares ou irregulares, bem como de melodias ascendentes que evocam uma experiência alucinógena descrita pela autora como voo psicodélico. A essa lista, Russel Reising e Jim LeBlanc (2009) incluem alterações no andamento musical, a adição de efeitos de reverberação e de eco a vozes e a instrumentos, entre outros recursos que, segundo os autores, pareciam distorcer a realidade acústica das performances musicais.

²⁸ The Jimi Hendrix Experience. Voodoo chile. Hendrix, Jimi [Compositor]. In: The Jimi Hendrix Experience. p1968. Lado A, faixa 4.



No Brasil, a simulação da escuta psicodélica foi pioneiramente desenvolvida pelos Mutantes no período em que estavam ligados ao tropicalismo musical, fenômeno que tem a sua história atrelada à emergência da cena contracultural no Brasil (Dunn, 2001; 2005). Inspirados no álbum dos Beatles de 1967, *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band* (Calado, 1996), a banda realizou experimentações psicodélicas em diversas gravações, como na célebre versão de "Panis et circencis" que ficou registrada no disco-manifesto *Tropicália*. Nessa gravação, a letra recheada de imagens oníricas e *nonsense* tipicamente encontradas em canções psicodélicas é reforçada pela sonoridade distorcida do violoncelo, pela introdução do *soundscape* de um jantar em família, pelo som eletrônico ascendente que surge no final da faixa, bem como pela simulação de uma súbita desaceleração da rotação do toca-discos que reproduz a canção.²⁹

Reising e LeBlanc (2009, p. 105) chamam a atenção para a frequência com que gravações de rock lisérgico simulavam viagens através do espaço e/ou do tempo. Em alguns registros sonoro-musicais tropicalistas com traços psicodélicos, esse deslocamento está particularmente associado a viagens intergalácticas futurísticas, a exemplo do que ocorre em "Dois mil e um", canção cuja letra combina referências à corrida espacial com imagens de fusão do *self* que, segundo Reising e LeBlanc (p. 92), são experimentadas sob efeito do LSD.³⁰ Na gravação dos Mutantes de 1968, uma seção intermediária interrompe o fluxo rítmico da canção com uma sonoridade estática que mistura a simulação da escuta psicodélica a sons típicos das trilhas sonoras do cinema de ficção científica hollywoodiano dos anos 1950, que era muito popular entre os jovens espectadores brasileiros.³¹ Situada após a terceira estrofe da canção (1:55), essa seção consiste em uma combinação de vozes urrantes com sintetizadores que produzem sons tipicamente encontrados nesses filmes. Entre eles, há uma frequência oscilante que parece ter sido gerada por um theremin, o chamado "instrumento etéreo" que foi reconstruído por Cláudio César D. Baptista para a apresentação de "Dois mil e um" pelos Mutantes no IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Record em 1969 (Calado, 1996).³²

²⁹ As sonoridades psicodélicas foram particularmente exploradas nos discos solo dos Mutantes, em faixas como "Trem fantasma" e "Ave Gengis Khan", de 1968, "Dia 36" e "Mágica", de 1969, entre outras gravações que, salvo exceções, contavam com arranjos orquestrais de Rogério Duprat.

³⁰ Essa fusão está presente em versos da canção "Dois mil e um" como "A cor do céu me compõe / O mar azul me dissolve". Os Mutantes. Dois mil e um. Zé, Tom; Lee, Rita [Compositores]. In: Os Mutantes. p1969. Lado A, faixa 4.

³¹ Entre esses jovens, estavam os próprios integrantes dos Mutantes. Em entrevista, Cláudio César Dias Baptista (Rio das Ostras (RJ), 20 jun. 2011) relatou-me que ele e seus irmãos Sérgio Dias e Arnaldo Baptista assistiam, desde o final dos anos 1950, a seriados de ficção científica *Flash Gordon* e *Star trek*, e filmes como *Planeta proibido* (*Forbidden planet*, 1956). Essa atração pelas histórias de ficção científica teria influenciado o grupo na escolha do nome Os Mutantes (Calado, 1996).

³² Inventado pelo soviético Léon Thérémin nos anos 1920, o theremin ficou conhecido como instrumento etéreo pelo fato de sua operação prescindir de qualquer contato físico direto, uma vez que, para controlá-lo, bastava que o seu operador movimentasse as mãos em torno de duas antenas instaladas no corpo do aparelho. Com sua sonoridade impar e tecnologia de ponta, o theremin foi associado ao futuro e aos mistérios que habitavam a imaginação sobre o que se passava nos confins do espaço sideral. (Schmidt, 2010).



Em termos gerais, a viagem psicodélico-intergaláctica que interrompe o fluxo musical no meio da gravação dos Mutantes de “Dois mil e um” possui elementos que se assemelham àqueles encontrados na versão de Gal Costa para “Não identificado”. A diferença é que, enquanto na primeira gravação essa *soundscape* interrompe o fluxo rítmico-harmônico da canção, na segunda ela é evocada a todo instante, dialogando continuamente com o conteúdo verbivocovisual da palavra cantada. Basicamente formada com sons emitidos por cordas, guitarra e outros instrumentos musicais muito convencionais se comparados a um theremin, essa paisagem sonora se combina com elementos musicais que remetem aos arranjos introduzidos no Brasil por Radamés Gnattali nos anos 1930 em gravações de canções populares românticas,³³ bem como a trilhas sonoras de filmes norte-americanos como *Bonequinha de luxo* (1961), estrelado por Audrey Hepburn e musicado por Henry Mancini. Nesse estilo de arranjo, a que chamarei de romântico, as cordas geralmente alternam melodias consonantes formadas por notas bem ligadas e por glissandos com fundos harmônicos lisos, contínuos e discretos.

Na gravação de Gal Costa, a primeira referência ao estilo romântico ocorre em uma espécie de transição ou ponte que prepara a entrada da primeira estrofe (00:25). A cantora entra em cena e as cordas dão lugar a uma harpa que, juntamente com a guitarra, pontua acordes sobre a marcação constante do baixo e da bateria. No segundo verso dessa estrofe (00:37), uma flauta transversal adiciona à textura do arranjo notas longas tocadas no seu registro grave. Elas contrastam com os sons de duração mais curta, em um *continuum* sonoro também produzido em outros momentos da faixa pelas cordas e pelo órgão. Até o final dessa estrofe, as cordas predominam em um arranjo orquestral que reserva uma participação episódica da flauta em segundo plano.

Na conclusão de seu último verso da primeira estrofe (01:09), as cordas preparam a chegada do clímax da canção, realizando um abrupto movimento ascendente que percorre mais de duas oitavas, partindo do Dó#₄ até alcançar o Mi₅, onde ganha o reforço de uma melodia arpejada na harpa (01:11). Seguindo uma fórmula de sucesso, esse clímax é alcançado no refrão por meio da elevação geral da intensidade e sua combinação com o adensamento da textura e com a exploração vocal da região mais aguda da tessitura. Como em um diálogo, as cordas respondem aos versos entoados pela cantora Gal Costa. Ao final da entoação de “Eu vou fazer uma canção de amor”, esses instrumentos delineiam uma melodia que seria convencional (01:14) se não apresentasse um percurso atípico e uma considerável dissonância com relação à base harmônica sustentada pela *seção* rítmica. Esse breve “desvio” do curso harmônico

³³ Radamés Gnattali teria sido o responsável pela introdução de cordas nos arranjos de canção brasileira, atendendo a uma demanda da gravadora Victor para que as gravações brasileiras alcançassem o padrão das gravadoras norte-americanas. Ver Barbosa (1985); Devos (1985) e Didier (1996).



pelas cordas, interrompido no início do segundo verso, “Para lançar num disco voador”, parece retornar com mais força na próxima resposta (01:19), quando reaparece o som gerado eletronicamente na abertura da gravação, cuja oscilação é reforçada por uma sucessão vertiginosa de melodias arpejadas que ascendem e descendem na harpa. Enquanto isso, as cordas produzem glissandos curtos e desencontrados que terminam em dois rápidos movimentos descendentes e dessincronizados. A cantora repete o verso inicial do refrão, seguida de um comentário pelas cordas (01:25) que é análogo ao que foi introduzido por esses instrumentos depois da primeira execução desse mesmo verso (01:04). Após a repetição do segundo verso, terminado em “disco voador” (01:30), a harpa e o gerador eletrônico retomam a flutuação frenética da abertura da gravação, sobre a qual o flautista executa um trinado relativamente longo. Simultaneamente, as cordas deslocam-se gradualmente do grave para o agudo em um glissando que se prolonga por um extenso intervalo de sétima maior ou oitava justa. Esse gesto culmina em um Si@_4 (01:32), nota que articula o início da frase relativamente convencional executada pelas cordas para preparar a entrada da segunda e última estrofe da canção.

O arranjo musical da segunda estrofe (01:35) é muito semelhante ao da primeira, embora se distinga dele em alguns detalhes como o que segue ao verso “Para lançar no espaço sideral”. Nesse ponto (01:54), o arranjo atualiza a sonoridade que havia sido introduzida depois de Gal Costa cantar “disco voador” pela primeira vez no refrão. A diferença é que os movimentos erráticos promovidos pelas cordas após os versos terminados em “disco voador” no refrão são substituídos por um ostinato melódico ritmicamente regular, reforçado pela flauta, que consiste em um movimento periódico de descida e subida por graus conjuntos distribuídos dentro de um intervalo de quinta justa (Fá# a Si).

No segundo e último refrão da gravação de Gal Costa (02:15), a cantora entoia repetidas vezes “Como um objeto não identificado”, intercalando-os com versos retirados das estrofes e do primeiro refrão. As cordas, a flauta e a harpa apresentam três respostas diferentes a esses versos. Nas respostas ao primeiro e segundo verso, ouve-se na flauta uma nota longa e contínua que é sucedida pelo sopro curto da mesma nota ligeiramente desafinada para baixo. Ao fundo, a harpa segue com sua melodia arpejada oscilante enquanto as cordas realizam uma melodia ascendente. No terceiro verso (02:28), a flauta sai de cena deixando espaço para que a harpa intervenha com uma melodia arpejada ascendente, incisiva e curta, a qual dá lugar à melodia tocada pelas cordas, lembrando aquelas que seguiram à entoação de “canção de amor” no refrão.

Essa organização, que apresenta duas respostas iguais ao primeiro e segundo versos, seguida de um comentário diferente ao terceiro, será repetida nos próximos três versos. A partir do sétimo (02:49), a flauta inicia outro trinado, anunciando uma



transição ao longo da qual a canção se transfigura no *soundscape* dos primeiros quinze segundos da gravação (02:54).

A descrição musical das últimas páginas concentrou-se nas cordas, flauta e harpa, instrumentos de orquestra que a meu ver têm um papel decisivo na definição da singularidade do arranjo de Rogério Duprat. Ao longo de toda a gravação, esses instrumentos apresentam duas características complementares que dizem respeito à oscilação e ao deslizamento. A oscilação está especialmente presente nas melodias arpejadas pelo harpista, bem como na variação timbrística do som gerado eletronicamente. O mesmo pode-se dizer dos trinados executados pela flauta, efeitos que implicam a alternância entre duas notas vizinhas. As cordas também ondulam violentamente nas seções de abertura e de encerramento da gravação, bem como depois de Gal Costa cantar “espaço sideral” na segunda estrofe e em outros momentos onde a oscilação é menos evidente, como em trechos em que os instrumentos realizam movimentos ascendentes e descendentes mais estendidos. Quanto aos deslizamentos, eles encontram a maior expressão nos glissandos das cordas, assim como nas velozes melodias arpejadas na harpa, produzidos por mãos que parecem varrer todas as cordas do instrumento. Neste e noutros casos, o deslizamento rápido articula-se a movimentos oscilatórios, sendo-lhes, portanto, complementar.

Esses deslizamentos contínuos, ondulatórios e insistentes traduzem em termos musicais um sentido mais amplo, que diz respeito ao movimento pendular que Paulo Eduardo Lopes (1999) identifica na palavra cantada de “Não identificado” e que tem como polos opostos o céu lírico, subjetivo e imaginário, por um lado, e o céu astrofísico e concreto, por outro. Ao longo de toda a gravação, cordas, flauta e harpa executam pequenas melodias que parecem ter sido tiradas de arranjos e de trilhas sonoras que embalam relações amorosas idealizadas em canções e filmes românticos. Subitamente essa sonoridade acolhedora se transforma em uma *soundscape* típica dos filmes de ficção científica norte-americana dos anos 1950. Em instantes, retorna-se à calma, até que a gravação seja novamente tomada de assalto pelos sons dos alienígenas.

Tanto no caso do *soundscape* extraterrestre como no arranjo romântico, Duprat mobilizou elementos musicais que ganharam significados sociais mais ou menos precisos por estarem associados a imagens cinematográficas e poéticas específicas. Muitos deles vêm de filmes sobre extraterrestres e viagens intergalácticas, figurando na abertura e no encerramento da gravação, assim como nos refrões e no trecho que segue à entoação de “espaço sideral” na segunda estrofe.

Em artigo sobre a relação entre as trilhas sonoras de filmes de ficção científica e a música de vanguarda, Lisa Schmidt (2010) observa que os sons dos primeiros filmes do gênero deveriam soar diferente de tudo o que os seres humanos conheciam em terra. Segundo a autora, isso explica a recorrência da música atonal nesses filmes,



a qual era conhecida pelo espanto que causava nas salas de concerto. Além do atonalismo, os compositores de trilhas sonoras abusaram da música concreta e eletroacústica, cujas técnicas se desenvolveram particularmente nos anos 1950, coincidindo com a consolidação do gênero cinematográfico de ficção científica. Entre esses compositores, destacam-se Bebe e Louis Baron, discípulos do compositor de vanguarda Henry Cowell e que assinaram a trilha sonora do longa-metragem *O planeta proibido* (1956), a primeira constituída exclusivamente por sons gerados em aparelhos eletrônicos e eletromagnéticos.³⁴

Embora Rogério Duprat não tenha trabalhado na produção de filmes de ficção científica até a irrupção do tropicalismo musical,³⁵ ele utilizou pioneiramente elementos da música atonal, eletroacústica e concreta em trilhas compostas para filmes de outros gêneros, como *Noite vazia* (Guerrini Jr., 2009; Barro, 2010). Cinéfilo desde a infância, Duprat possivelmente assistiu a filmes de ficção científica nos anos 1950, inspirando-se neles para produzir na gravação de “Não identificado” sonoridades que evocam diretamente os *soundscape*s desses filmes.

O vínculo dessa sonoridade eletrônica com o óvni, sugerido por sua associação com as imagens projetadas pela palavra cantada, ganha um reforço da melodia arpejada na harpa, recurso que em trilhas sonoras geralmente prenuncia e acompanha acontecimentos fantásticos como a transfiguração reveladora de um sapo em príncipe. Esse acoplamento entre movimentos musicais e imagéticos é o fundamento do *mickey mousing*, técnica utilizada por Duprat para sugerir diferentes movimentos do disco voador na gravação de “Não identificado”. Esse efeito é realizado pelas cordas, especialmente após as entoações de “disco voador” no refrão inicial. Como vimos, esses instrumentos oscilam hesitantes depois da primeira entoação até descerem em dois glissandos rápidos e desencontrados, como se a espaçonave tivesse passado sobre a cabeça do ouvinte da gravação. Depois da segunda entoação, eles efetuam um glissando ascendente, seguindo uma convenção utilizada nas animações de Walt Disney para dramatizar a elevação de personagens ou de objetos (Goldmark, 2007). Na canção, esse movimento se desenrola gradativamente nas cordas, traçando no plano acústico das alturas o caminho aéreo percorrido pelo disco voador.

Ao iniciarem a propulsão que fará o óvni içar voo, as cordas afastam-se da música como convencionalmente concebida para concentrarem-se na produção de efeitos sonoros, gerando assim uma incongruência com a palavra cantada e com a base rítmico-harmônica da balada. Resultado semelhante é obtido pela introdução de melodias oscilantes e ritmicamente regulares, caso daquela que segue a entoação

³⁴ Henry Cowell (1897-1965), compositor considerado um dos pioneiros da música de vanguarda nos Estados Unidos, exerceu grande influência na cena musical norte-americana, tornando-se uma das principais referências para compositores como John Cage (Cf. Silverman, 2010).

³⁵ Em 1969, Duprat comporia *Brasil ano 2000*, um filme futurista dirigido por Walter Lima Jr. e que incluía canções compostas pelos tropicalistas, como a própria “Não identificado”, na versão de Gal Costa (Cf. Barro, 2010). O diálogo dessa canção com as cenas finais desse longa-metragem merece uma análise detida que não poderá ser desenvolvida neste trabalho.



de “espaço sideral” na segunda estrofe. Esses motivos musicais remetem aos sons emitidos pelos computadores que, nos filmes de ficção científica, controlam os discos voadores. Em um nível mais amplo, o contraste entre essa sucessão de notas com durações absolutamente regulares e a levada relativamente irregular da balada confere a esse motivo um sentido que remete ao automatismo do metrônomo e da máquina. Como um relógio que marca com sons e intervalos de tempo iguais, essa pulsação metronômica acaba evocando uma ideia de inércia.

No contexto intergaláctico da gravação de “Não identificado”, a inércia remete ao movimento retilíneo de um corpo inanimado que vaga à deriva através do vazio cósmico, como uma espaçonave destituída de uma vontade humana que lhe possa definir a rota. Na palavra cantada, essa inércia diz respeito à apatia e ao imobilismo de um sujeito ficcional cujas ações não ultrapassam os limites da promessa. Insatisfeito com a presente disjunção amorosa, suas ações limitam-se ao cultivo do desejo de evasão que, no arranjo de Duprat, anda junto com as referências ao rock psicodélico e os filmes de ficção científica, duas importantes expressões da cultura de massa dos anos 1960 que, por meios diferentes, fazem os ouvintes ou os espectadores voarem em direção a realidades incógnitas e distantes da vida cotidiana.

No plano melódico, esse movimento evasivo é impulsionado nos refrões por uma modulação harmônica que leva à região da subdominante. Esse movimento implica em um afastamento da tônica (Schoenberg, 2001), região harmônica interpretada por compositores e pensadores da música ocidental como uma alegoria do local de origem, da pátria ou do lar (Wisnik, 1989; Barenboim; Said, 2003). Esse tipo de associação entre ideias musicais e objetos, concepções, sentimentos e ações — nas quais incluo o sentido de inércia implícito na pulsação ritmicamente homogênea — compõe um léxico elaborado por músicos, público e pensadores desde a antiguidade clássica. Muitas dessas associações se sedimentaram nas óperas italianas do início do século XVII, sendo atualizadas na música instrumental por compositores como Antonio Vivaldi (McClary, 2001). Depois de retomado e desenvolvido no século XIX pelos compositores do romantismo, esse vocabulário foi incorporado à música do cinema, produzida por autores familiarizados com esse repertório, quando não explicitamente vinculados a ele (McClary, 2007). Em muitos casos, essas associações dizem respeito aos próprios instrumentos e às suas identidades timbrísticas, a exemplo do que ocorre com a guitarra elétrica, tomada por emepistas nos anos 1960 como símbolos do domínio imperialista norte-americano no Brasil. Algo semelhante se dá com as cordas, instrumentos geralmente encarados como uma alegoria do sublime, inclusive no Brasil do final do século XX, onde Caetano Veloso, por exemplo, atribuiu a esses instrumentos uma “suavidade celestial” (Veloso, 2008, p. 249).

Desde o contato com a obra e as ideias de John Cage nos anos 1960, Duprat parece ter convergido com o mestre norte-americano no sentido de reconhecer a



artificialidade dessas convenções. O reconhecimento da provisoriedade desse tipo de associação não o impediu, contudo, de explorá-la em “Não identificado”, onde as cordas evocam o sublime nas diversas partes em que os instrumentos seguem o estilo dos arranjos de canções românticas. Outra convenção explorada por Rogério Duprat nessa gravação foi herdada da música do período barroco, e consiste no vínculo entre o movimento melódico ascendente e a ideia religiosa de assunção. Em muitas obras desse período, a elevação da alma é realizada, não por acaso, pelos “celestiais” instrumentos de corda, a exemplo do que ocorre em “Passacaglia”, peça para violino solo que encerra a obra *Mistérios do Rosário*, composta por Henrich Biber na década de 1670.³⁶

Desprovido de qualquer sentido propriamente cristão ou mesmo religioso, esse tipo de movimento ascendente, executado pelas cordas na gravação de Gal Costa, diz respeito à sublimação profana de uma alma tomada pela paixão. Ela encontra a sua maior expressão no final do primeiro refrão, exatamente no trecho em que as cordas mimetizam o lançamento do disco voador ao executarem o mencionado glissando. O ponto mais alto do percurso traçado por esse objeto, a nota culminante Si₄ é ao mesmo tempo a primeira de uma ponte que prepara o regresso da voz terna e apaixonada na segunda estrofe. Na contramão da tendência predominante na música de concerto europeia — reproduzida na seresta brasileira — de manter o trânsito unidirecional do mundo físico ao espiritual, Duprat promove o movimento inverso com a introdução posterior de efeitos como o *mickey mousing*, conduzindo de volta para o mundo sublunar essa alma que, seguindo a tradição, teria sublimado de vez. No movimento de vaivém estabelecido em uma via de mão dupla, o arranjo age como uma serra que corta as barreiras historicamente erguidas para separar o subjetivo e o objetivo, o imaterial e o concreto, o transcendente e o imanente, reforçando isomorficamente a ideia proposta pela palavra cantada de Caetano Veloso de interpenetração desses âmbitos.

A contínua transição entre o físico-objetivo e o metafísico-subjetivo atualiza no arranjo de Duprat o questionamento da separação entre o *self* e o mundo que é identificado por Reising e LeBlanc (2009) no rock psicodélico. Ao mesmo tempo, a sobreposição de elementos estranhos entre si como os efeitos sonoros do cinema, as cordas sublime-celestiais e a balada romântica aproxima esse arranjo das colagens protocubistas de Pablo Picasso, Carlos Carrá, Kazimir Malevich e outros artistas ligados aos movimentos de vanguarda europeus do início do século XX. Como nessas colagens (Perloff, 1993), o arranjo introduz uma tensão que é alimentada pela relação de alteridade estabelecida entre fragmentos que se rejeitam mutuamente por terem sido extraídos de contextos estranhos entre si. Na gravação, a estrutura de

³⁶ Segundo Susan McClary, a quem sou grato por essa informação, a associação feita por Biber entre a ascensão melódica e a assunção da alma teria mais tarde inspirado compositores como Johann Sebastian Bach.



colagem do arranjo integra-se isomorficamente à canção de Caetano Veloso, na qual imagens tradicionais, como o céu da cidade do interior, e modernas, como a do disco voador, sobrepõem-se umas às outras, produzindo uma estrutura fragmentada que é também análoga à das colagens protocubistas. Imbricadas, as tensões presentes no arranjo e nas palavras cantadas acabam por retroalimentarem-se, acentuando a instabilidade geral da obra.

Dentro desse universo sonoro-poético repleto de diferenças, também o compositor do arranjo mantém certa distância crítica com relação aos elementos que integram a gravação. Assim como Caetano Veloso e Gal Costa adotam a dicção jovem de Roberto Carlos inscrevendo uma diferença em relação a esse estilo, Duprat recorre a um extenso repertório de signos sonoro-musicais e aos significados que eles evocam sem identificar-se completamente com essas conotações.

No arranjo de “Não identificado” por Gal Costa, Rogério Duprat elabora uma paródia-colagem cujos fragmentos remetem a significados que dizem respeito ao passado (barroco das cordas celestiais e da seresta brasileira) e ao futuro (de contato com seres alienígenas ou de viagens a Marte). Em termos sonoros, essa colagem traduz a sobreposição de tempos vindouros e superados que a canção menciona com palavras. A diferença, contudo, é que, enquanto no texto a produção de uma canção e a sua emissão interplanetária a bordo de um disco voador são inviabilizadas pelo estado patético do sujeito ficcional, o mesmo não acontece no aqui e agora da (re) produção e escuta da música. O arranjo de “Não identificado” atualiza no presente algo que na letra só está previsto para ocorrer no futuro, convertendo uma ideia em ação. Ao presentificar o lançamento do disco voador com toda a materialidade conferida pelo *mickey mousing*, o arranjo acaba por fazer, desses efeitos sonoros, os ruídos da propulsão da própria canção gravada por Gal Costa, fortalecendo o sentido metalinguístico da composição de Caetano Veloso.

Essa presentificação é alcançada pela capacidade dos sons musicais de agenciarem os ouvintes por meio de estímulos auditivos e táteis — lembrando que as ondas sonoras são captadas pela pele. Essa força que chamada por Mário de Andrade (1972) de “dinamogênica” é reconhecida e manipulada tanto pelos produtores de cinema como pelos produtores de rock psicodélico. Em ambos os casos, a música é operada como um transmissor de estímulos sensoriais que colaboram para o deslocamento do ouvinte para um plano alternativo à realidade de sua vida cotidiana.

Experiente compositor de música de concerto tradicional e moderna, de trilhas sonoras e de *jingles*, Duprat enriqueceu a gravação de “Não identificado” por Gal Costa ao adicionar elementos sonoro-musicais capazes de agenciar os ouvintes com suas características e significados paradoxalmente insólitos e familiares. Sem essa contribuição, a gravação e a própria canção teriam outro significado, menos psicodélico e menos intergaláctico, para dizer o mínimo.



O arranjo e a participação do arranjador na produção de sentidos em uma gravação de canção são, portanto, inegáveis. Duprat, bem como outros arranjadores de canções gravadas pelos tropicalistas, é um dos poucos reconhecidos no Brasil como coautores desse tipo de produção fonográfica. Assim como ele, muitos outros profissionais colaboraram decisivamente na gravação de canções cuja propriedade intelectual costuma ser atribuída apenas aos compositores e aos intérpretes que assinam os discos. Comum entre ouvintes de música popular, esse equívoco frequenta muitos estudos sobre o assunto. Em certo sentido, ele está associado a um segundo engano, que consiste na abordagem de uma gravação como a obra em si, a qual ignora o fato da primeira ser o registro de uma entre infinitas versões possíveis da segunda. Uma das alternativas para se contornar essa situação é assumir o caráter compartilhado da produção fonográfica e explorar as contribuições de arranjadores e de outros profissionais esquecidos nos bastidores, como músicos contratados, técnicos de estúdio e produtores. Talvez assim os autores desses estudos percebam que, ao confundir obras e gravações, eles reificam esses registros como epifenômenos de ideias de canção que brilham, como o luar do sertão, no céu metafísico da longínqua cidade do interior.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, Mário de. "O artista e o artesão". In: Andrade, Mário de. *O baile das quatro artes*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005, p. 11-33.
- Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: INL, 1972.
- Aragão, Paulo. "Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular". *Cadernos do Colóquio* (Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO), Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 94-107, dez. 2000. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/40/8>.
- Aragão, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- Araújo, Paulo César de. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Editora Planeta, 2006. (Versão eletrônica).
- Barbosa, Valdinha; Devos, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE; Instituto Nacional de Música, 1985.
- Barenboim, Daniel; Said, Edward W. *Paralelos e paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- Barro, Máximo. *Rogério Duprat: ecletismo musical*. **São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.**
- Bessa, Virgínia de A. "Apontamentos para o estudo do arranjo na música popular brasileira: história, fontes e perspectivas de análise". *VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Buenos Aires, 2005. Disponível em <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/almeidabessa.pdf>.
- Boyd, Malcolm. "Arrangement". In: Sadie, Stanley (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan Publishers Limited, 1991, v. 1, p. 627-632.
- Calado, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- Calado, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- Campos, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- Costa, Rodrigo M. *Tradição e vanguarda nos arranjos de Rogério Duprat para a tropicália*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- Didier, Aluísio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.



Dunn, Christopher. "Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura". In: Basualdo, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 59-78.

Dunn, Christopher. *Brutality garden: Tropicália and the emergence of Brazilian counterculture*. Chapel Hill; London: The University of North Carolina Press, 2001.

Farrell, Michael. *Collaborative circles: friendship dynamics and creative work*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

Favaretto, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 4ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

Gaúna, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora da Unesp, 2002;

Gil, Gilberto. *Todas as letras*. (Org. de Carlos Rennó). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Goldmark, Daniel. "Before Willie: Reconsidering Music and the Animated Cartoon of the 1920s". In: Goldmark, D.; Kramer, L.; Leppert, R. (orgs.). *Beyond the Soundtrack: representing music in cinema*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2007, p. 225-245.

Goodwin, Andrew. "Sample and hold: pop music in the digital age of reproduction". In: Frith, Simon; Goodwin, Andre (orgs.). *On Record: Rock, Pop & the Written Word*. Londres: Routledge, 1990, p. 258-276.

Guerrini Jr., Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos 1960*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

Hutcheon, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

Jameson, Fredric. "Pós-modernismo e sociedade de consumo". In: Jameson, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2006, p. 15-44.

Lopes, Paulo Eduardo. *A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo*. Campinas: Pontes, 1999.

Mac Cord, Getúlio. *Tropicália: um caldeirão cultural*. Rio de Janeiro: Ed. Ferreira, 2011.

McClary, Susan. "Minima Romantica". In: Goldmark, Daniel; Kramer, Lawrence; Leppert, Richard (Orgs.). *Beyond the Soundtrack: representing music in cinema*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2007, p. 48-65.

McClary, Susan. *Conventional wisdom: the content of musical form*. Berkeley: University of California Press, 2001.

Medeiros, Fábio P. *O Carinhoso de Cyro Pereira: arranjo ou composição?* Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.



- Mello, Zuzi Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- Naves, Santuza C. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- Naves, Santuza C. *Da Bossa Nova à Tropicália*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- Neves, José Maria das. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- Perloff, Marjorie. "A invenção da colagem". In: Perloff, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 1993, p. 97-149.
- Reising, Russel; LeBlanc, Jim. "Magical mystery tours, and other trips: yellow submarines, newspaper taxis and the Beatles' psychedelic years". In: Womack, Kenneth (Org.). *The Cambridge companion to the Beatles*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 90- 111.
- Saroldi, L. C.; Moreira, S. V. *Rádio Nacional, o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- Schafer, R. Murray. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester (Vermont): Destiny Books, 1994. (Edição eletrônica).
- Schmidt, Lisa. "A popular avant-garde: the paradoxical tradition of electronic and atonal sounds in sci-fi music scoring". In: Bartkowiak, Mathew (Org.). *Sounds of the future: essays on music in science fiction film*. Jefferson, NC; London: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2010. (Edição eletrônica).
- Schoenberg, Arnold. *Harmonia*. Intro., Trad. e Notas de Marden Maluf. São Paulo: Editora da Unesp, 2001.
- Schuller, Gunther. "Arrangement". In: Kernfeld, Barry (ed.). *The new grove dictionary of jazz*. 2. ed. v. 2. Londres: Macmillan Press Limited, 2002, p. 75-81.
- Sennett, Richard. *O artífice*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- Severiano, Jairo; Mello, Zuzi Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. v. 1: 1901-1957. Coleção Ouvido Musical. 5ª ed. São Paulo: Editora 34, 2002.
- Silverman, Kenneth. *Begin again: a biography of John Cage*. New York: Alfred A. Knopf, 2010.
- Tatit, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Editora da USP, 2002.
- Tatit, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Atelier Editorial, 2004.
- Teixeira, Maurício de C. *Música em conserva: arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira*. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.



Veloso, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras. (edição de bolso), 2008.

Vilaça, Mariana M. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas, 2004.

Whiteley, Sheila. *The space between the notes: rock and the counter-culture*. New York: Routledge, 1992.

Wisnik, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Wisnik, José Miguel. "O minuto e o milênio ou por favor professor, uma década de cada vez". In: Wisnik, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 167-196.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

Carlos, Roberto. *O inimitável*. São Paulo: CBS, p1968. 1 LP, 33 rpm.

Costa, Gal. *Gal Costa*. São Paulo: Philips, p1969. 1 LP, 33 rpm, estéreo.

Gil, Gilberto. *Gilberto Gil*. São Paulo: Philips, p1968. 1 LP, 33 rpm, estéreo.

Gil, Gilberto. *Louvação*. São Paulo: Philips, p1967. 1 LP, 33 rpm, mono. (Série de luxo).

Joplin, Janis. *Pearl*. [S/I]: Columbia, p1971. 1 LP, 33 rpm.

Os Mutantes. *Mutantes*. Rio de Janeiro: Polydor, p1969. 1 LP, 33 rpm, estéreo.

The Jimi Hendrix Experience. *Electric Ladyland*. [S/I]: Reprise Records, p1968. 2 LPs, 33 rpm, disco 1.

Veloso, Caetano et. al. *Tropiclia ou panis et circencis*. São Paulo: Philips, p1968. 1 LP, 33 rpm, estéreo.

JONAS SOARES LANA é professor e pesquisador de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC-Rio, onde obteve em 2013 o título de doutor após defender a tese *Rogério Duprat, Arranjos de canção* e a sonoplastia tropicalista. No doutorado, realizou bolsa-sanduíche na Case Western Reserve University (Cleveland, EUA), sob orientação do musicólogo Robert Walser, em colaboração com a também musicóloga Susan McClary. É bacharel e mestre em História e Culturas Políticas pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais e autor de dissertação sobre o pensamento nacionalista de Heitor Villa-Lobos e sua obra para violão solo.



O imaginário do amor romântico na canção midiática: mapeamento dos elementos simbólicos do amor romântico no pop-rock internacional e brasileiro

Sílvio Anaz*

Resumo

Este artigo apresenta um mapeamento do imaginário do amor romântico na canção midiática brasileira e internacional entre os anos 1950 e 2000. Ele desenvolve-se a partir da identificação dos principais elementos simbólicos presentes em repertórios representativos dos gêneros pop e rock que foram sucessos no Brasil e no cenário internacional (anglo-americano) no período. O estudo se fundamenta no conceito antropológico do imaginário de Gilbert Durand e na análise textual de Roland Barthes. Utiliza-se a classificação dos regimes de imagens propostos por Durand na análise dos elementos simbólicos responsáveis pelos pontos de partida de sentidos nas canções e suas semioses. O resultado é um mapa da composição do imaginário do amor romântico no pop-rock brasileiro e internacional.

Palavras-chave

Imaginário – amor romântico – canção midiática – pop-rock – semiótica.

Abstract

This essay brings a map of the romantic love imaginary in the international and Brazilian pop-rock songs, from 1950's to 2000's. The analysis is based on the mapping of symbolic elements that emerge from pop and rock hits in Brazil, United States and United Kingdom in the same period. The theories used are: Gilbert Durand anthropological concept of imaginary and Roland Barthes textual analysis. The method used is the mapping of romantic love imaginary in the selected songs from the identification of symbolic elements responsible for the "starting place" of meanings. Based on the Durand classification of images regimes, it is realized an analysis of these elements. The conclusion shows a map of the romantic love imaginary in pop-rock songs.

Keywords

Imaginary – romantic love – mainstream songs – pop-rock – semiotics.

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: silvioanaz@hotmail.com.



O AMOR ROMÂNTICO NA CANÇÃO MIDIÁTICA¹

O amor romântico é um dos temas mais presentes no pop-rock. Entre as canções que ocupam o primeiro lugar na parada de sucessos norte-americana, apurada pela Billboard, 70% têm o amor romântico como tema central. Ele também é presença frequente nas canções de sucesso no Brasil. Desde os anos 1950, as canções do pop-rock construíram imaginários do amor romântico que foram disseminados e compartilhados globalmente pelos meios de comunicação de massa e pelos produtos das indústrias criativas.

Partindo do conceito do amor romântico como uma crença emocional inventada historicamente pelo ser humano, em que “nenhum de seus constituintes afetivos, cognitivos ou conativos é fixo por natureza” (Costa, 1988, p.12), este artigo busca mapear os elementos simbólicos nas canções que remetem à ideia de amor romântico, para revelar o imaginário que emerge dos repertórios brasileiro e internacional – essencialmente o britânico e norte-americano.

A traduzibilidade universal do amor romântico pode estar fazendo das canções sobre o tema catalisadores de processos de identificação cultural que rompem fronteiras culturais. Para compreender essa universalidade potencial dos elementos simbólicos do amor romântico nas canções, recorreremos à concepção do imaginário como um percurso antropológico, que vai do nível neurobiológico ao cultural e vice-versa, desenvolvida por Gilbert Durand.

IMAGINÁRIO COMO RESULTADO DO TRAJETO ANTROPOLÓGICO

Durand (2002) define o imaginário como um processo antropológico de formação do arcabouço de imagens, símbolos, ícones, mitos e arquétipos que o ser humano tem produzido para lidar com as angústias essenciais (a consciência da morte e da irreversibilidade do tempo) e buscar um equilíbrio biopsicossocial. As atitudes imaginativas são agrupadas por Durand em dois grandes regimes: o Diurno, com atitudes que buscam negar e superar a morte e o tempo, resultando em imagens e estruturas heroicas; e o Noturno, com atitudes que transmutam e eufemizam a mortalidade e a mobilidade do tempo, resultando em imagens e estruturas místicas ou sintéticas (que reúnem o místico e o heroico). Durand estabeleceu uma relação entre essas estruturas e os reflexos biológicos básicos do ser humano (postural, copulativo e digestivo).

¹ A canção midiática, nesta investigação, é aquela classificada como pop e/ou rock, megagêneros musicais que dominaram estética e comercialmente o cenário na segunda metade do século 20. O pop e o rock tornaram-se megagêneros da canção em função da amplitude alcançada por suas estéticas, que têm abrigado diversos subgêneros. O pop e o rock aqui investigado são aqueles do universo *mainstream*, isto é, orientados comercialmente para atingir e fazer sucesso junto a grandes audiências. Ambos se caracterizam pela exploração da redundância sonora e do pulso rítmico dançante (que têm um impacto corporal em função de sua materialidade sonora eletrificada e amplificada) e pelo uso de refrãos e de melodias de fácil memorização. No rock, predominam a sonoridade da guitarra elétrica e um ritmo mais agressivo e acelerado. Ao longo dos anos, o pop e o rock tornaram-se amplos e diversificados, resultado das várias expressões do comportamento jovem, à medida que este ficou mais complexo.



Na concepção de Durand, o postural relaciona-se com as atitudes heroicas do Regime Diurno, que remetem aos movimentos de ascensão, de subida, de olhar para o céu e para o sol, de iluminação, de diairético, de purificação e de se distinguir daquilo que está ligado aos movimentos de descida e às trevas. O reflexo digestivo é associado ao Regime Noturno. Seus movimentos de descida e acorramento remetem a um mergulho, a um retorno uterino, a um penetrar nas trevas e no que é escondido, calmo, quente, íntimo e profundo. O reflexo copulativo liga-se às estruturas sintéticas (ou dramáticas). Ainda que classificadas no Regime Noturno, elas se constituem em estruturas transitórias entre os dois regimes, pois buscam a reconciliação, o reunir, a ligação, a síntese, a integração dos contrários, o simbolismo cíclico.

Durand define o imaginário como o “museu” de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir pelo ser humano (Durand, 1994, p. 3). Michel Maffesoli, seguindo a trilha de Durand, vê o imaginário como patrimônio de um grupo, um patrimônio “tribal”, constituído por sensações, lembranças, afetos e estilos de vida comuns.

Os meios de comunicação de massa e os produtos da indústria criativa exercem um importante papel ao possibilitarem o intercâmbio planetário das culturas, com os elementos que constituem um “museu do imaginário”. Para mapear quais são os principais elementos simbólicos que constroem uma parte específica desse “museu” – o imaginário do amor romântico no repertório do pop-rock –, este estudo recorre à metodologia de análise textual proposta por Roland Barthes.

DA ANÁLISE SEMIÓTICA AO MAPEAMENTO DO IMAGINÁRIO DAS CANÇÕES

Os pontos de partida de sentidos fazem parte do conceito de “avenida de sentido”, desenvolvido por Barthes. Para ele, os textos contêm pontos de partida que constituem “avenidas de sentidos” que conduzem a outros textos: “a análise textual procura dizer, não mais de onde vem o texto (crítica histórica), nem como ele é feito (análise estrutural), mas como ele se desfaz, explode, se dissemina: segundo que avenidas codificadas ele se vai” (Barthes, 2001, p. 287).

Na análise textual proposta por Barthes, uma “avenida de sentido” sustenta-se no isotopismo de seus índices que a direcionam a desembocar em determinadas conotações. Nos versos que compõem a letra de uma canção, entendemos esses índices como os elementos simbólicos que emergem nessas avenidas de sentido. Elementos que podem expressar sentimentos, como o “ciúme” e a “paixão”, objetos do mundo natural com os seus simbolismos, como o “Sol” ou a “noite”, ações, como o “esperar” ou o “fugir”, e fatos sociais e comportamentais, como a “festa” ou a “fofoca”. Elementos que, mesmo quando têm o potencial de múltiplas conotações – a “noite”, por exemplo, pode remeter, em termos de amor romântico, à solidão, à



festa ou ao sexo –, assumem uma significação específica na avenida de sentido em que estão e que convergem para um dos regimes de imagem descritos por Durand.

Vejamos (Figura 1), na letra da canção “Quero que vá tudo para o inferno” (1965), de Erasmo Carlos e Roberto Carlos, os pontos de partida de sentidos identificados e os elementos simbólicos a que remetem:

Letra e pontos de partida de sentidos	Elementos simbólicos
<i>De que vale o céu azul e o sol sempre a brilhar</i> <i>Se você não vem e eu estou a lhe esperar</i> Só tenho você no meu pensamento <i>E a sua ausência é todo o meu tormento</i> Quero que você me aqueça nesse inverno E que tudo mais vá pro inferno <i>De que vale a minha boa vida de playboy</i> <i>Se entro no meu carro e a solidão me dói</i> <i>Onde quer que eu ande tudo é tão triste</i> Não me interessa o que de mais existe <i>Quero que você me aqueça nesse inverno</i> <i>E que tudo mais vá pro inferno</i> <i>Não suporto mais você longe de mim</i> <i>Quero até morrer do que viver assim</i> <i>Só quero que você me aqueça nesse inverno</i> <i>E que tudo mais vá pro inferno</i>	natureza espera obsessão separação / sofrimento querer-possuir playboy solidão sofrimento (tristeza) obsessão separação morte

Figura 1. Pontos de partida de sentidos e elementos simbólicos em “Quero que vá tudo pro inferno”

A avenida de sentido em “Quero que vá tudo pro inferno” conduz ao tema da “solidão”, através do lamento do protagonista (aquele que canta) em função da ausência da pessoa amada (para quem ele canta). Essa isotopia é construída pelos seguintes elementos simbólicos:

– solidão: figura construída pela imagem da ausência da pessoa amada e pelo sofrimento que essa ausência traz;

– natureza: o céu azul e o sol a brilhar realçam a dimensão grandiosa do sentimento do protagonista, quando canta que nem essas maravilhas naturais aplacam a ausência da pessoa amada;

– sofrimento: símbolos de poder e conforto (como a referência à vida de playboy) não servem para aplacar a solidão e a tristeza vivenciada pelo protagonista;

– obsessão: presença constante da pessoa amada nos pensamentos do protagonista; a espera e o desejo pelo fim da separação;

– querer-possuir: o refrão da canção (*Quero que você me aqueça nesse inverno / E que tudo mais vá pro inferno*) reforça o tom dramático da paixão do protagonista;



- playboy: apesar do protagonista ter uma vida boa, ela nada significa sem a pessoa amada;
- separação: ausência da pessoa amada e a espera do protagonista por ela;
- morte: ápice do sofrimento do protagonista ao expressar sua preferência pela morte a ter de continuar a viver sem a pessoa amada.

Em “Quero que vá tudo pro inferno”, o protagonista coloca a ausência da pessoa amada como um valor acima de todos os sinais de felicidade que o cercam – naturais ou materiais. Referências à situação socioeconômica do protagonista, como a vida de playboy e o carro, são equiparadas a maravilhas do mundo natural, como o céu azul e o sol sempre a brilhar, para dar a dimensão do seu sofrimento pelo fato de ele, por alguma razão não explicitada, estar separado da pessoa amada.

“Quero que vá tudo pro inferno”, assim como todas as canções aqui analisadas, é um signo complexo constituído por duas linguagens – musical e verbal – que atuam simultânea e conjuntamente na produção dos sentidos. A fruição da sonoridade da canção tem um impacto decisivo na construção dos seus sentidos. No ato de sua fruição, a sonoridade produz no ouvinte um efeito corporal-sentimental-intelectual. É importante compreender com quais significados a sonoridade impregna as letras da canção, pois o tom emocional da música pode reforçar ou subverter determinados sentidos expressos na linguagem verbal². Além disso, a sonoridade tem sido também o elemento predominante na determinação do *ethos* dos principais gêneros e movimentos que se estabeleceram na canção midiática. Enquanto as letras de canções de diferentes gêneros podem trazer semelhanças temáticas e de conteúdo, é predominantemente a sonoridade de cada uma que define a identidade de cada canção com um gênero específico.

Em “Quero que vá tudo para o inferno”, a dramaticidade na canção é construída a partir da letra que constrói a sensação de que é insuportável para o protagonista viver longe da pessoa amada e pela impetuosidade expressa na sonoridade característica do rock psicodélico dos anos 1960, que, com seu ritmo acelerado e os efeitos de sintetizador, dá um tom melodramático à canção.

² Baseados na combinação feita por Charles Sanders Peirce entre a doutrina da cognição representativa com a da percepção imediata do objeto (Santaella, 2001, p. 110), pensamos que no processo de percepção cognitiva e representativa da canção popular é a sonoridade o elemento icônico que dá partida ao processo semiótico de construção dos sentidos da canção em nossa mente. Nessa etapa, primeira e imediata da percepção da canção, classificada pela semiótica peirciana como de reação aos quali-signos, dentre os elementos que compõem a sonoridade das canções – ritmo, melodia e harmonia – é o pulso rítmico o mais determinante. Consideramos que é essencialmente o padrão rítmico das canções midiáticas o elemento que impacta na interpretação imediata de seus sentidos. Santaella afirma que, “além de primordial em relação à melodia e harmonia, o ritmo musical se apresenta como imediatividade sensível, em sintonia com ritmos vitais, biológicos e naturais, numa abertura e indefinição de sentidos que são próprios da primeiridade” (Santaella, 2001, p. 168). O processo de fruição dessa sonoridade pelo ouvinte não se dá, no entanto, de forma isolada em relação ao contexto sociocultural em que ele e a canção estão inseridos. Assim, a sonoridade da canção midiática opera como um legi-signo (terceiridade), isto é, um símbolo em relação ao seu objeto, uma vez que ela incorpora o emocional (quali-signo, primeiridade), a referência indicial a um tipo específico de música (sin-signo, secundidade) e o significado convencional que esse tipo de sonoridade tem em sua cultura (legi-signo, terceiridade).



O imaginário que emerge de “Quero que vá tudo para o inferno”, dentro da classificação de Durand, caracteriza-se pelo equilíbrio entre os elementos simbólicos dos Regimes Noturno e Diurno. Os sentidos das imagens da “solidão”, do “querer-possuir”, do “sofrimento” e da “morte” remetem às estruturas místicas do Regime Noturno, à medida que expressam um mergulho do protagonista nos seus sentimentos mais íntimos, uma descida às “trevas” que o sentimento amoroso se tornou para ele com a ausência da pessoa amada. Já os sentidos construídos pelos elementos simbólicos da “separação”, da “obsessão” e do “playboy” remetem ao Regime Diurno, com seus significados de purificação, diaretismo e idealização. É preciso destacar também que o “playboy” é o “herói” da Jovem Guarda, movimento ao qual a canção se filia. Nas canções da Jovem Guarda, o “playboy” é um herói que enfrenta a tudo e a todos, de forma agressiva, decidida e bélica, em busca de encontrar o grande e único amor ao qual está destinado.

O tipo de análise, exemplificada em “Quero que vá tudo para o inferno”, foi aplicado num conjunto de 64 canções – 44 do repertório internacional e 20 do brasileiro³ – que fizeram sucesso entre as décadas de 1950 e 2000. O corpus e a análise detalhada dessas canções encontra-se na tese de doutorado *A comunicação do amor romântico no pop-rock brasileiro: um estudo do imaginário nos processos criativos de Erasmo Carlos, Rita Lee, Lobão e Pato Fu* (Anaz, 2013, p. 167-284).

O IMAGINÁRIO DO AMOR ROMÂNTICO NO POP-ROCK

A análise dos repertórios selecionados revelou alguns dos mais frequentes elementos simbólicos relacionados ao amor romântico no pop-rock e suas significações predominantes. A representação gráfica (Figura 2) apresenta os trinta elementos simbólicos mais frequentes dimensionados em função de sua frequência nas canções:

³ A análise é realizada sobre um corpus composto por dois repertórios de canções de amor romântico do pop-rock. O internacional é formado pelas canções desse tema que ficaram melhor classificadas no ranking anual da Billboard, entre os anos 1956 e 2000. O outro traz uma amostragem das canções brasileiras representativas dos maiores sucessos do pop-rock nacional entre as décadas de 1960 e 2000. Outro parâmetro estabelecido para a amostragem brasileira foi o de selecionar as canções de artistas representativos de cada uma das gerações desse período e também de diferentes segmentos do pop-rock no país. Assim, foram escolhidos alguns dos sucessos de Erasmo Carlos (décadas 1960/1970), Rita Lee (décadas de 1960 e 1970), Lobão (década 1980) e Pato Fu (décadas 1990/2000).



vocativo, como em *Sugar, ah honey, honey / You are my candy girl*, de “Sugar, Sugar” (The Archies, 1969).

HERÓI: surge nas canções de Erasmo Carlos através do “playboy” que enfrenta a tudo e a todos, de forma agressiva e decidida, em busca de encontrar o grande e único amor ao qual está destinado. É construída pelas declarações do protagonista à pessoa amada e pela saga cheia de sofrimentos para encontrá-la, dentro da ideia da jornada heroica em busca do amor.

LIBERDADE: independência e autonomia do sujeito amoroso em relação à pessoa amada, como em *Um belo dia resolvi mudar / E fazer tudo o que eu queria fazer / Me libertei daquela vida vulgar / Que eu levava estando junto a você*, de “Agora só falta você” (Rita Lee & Tutti-Frutti, 1975), ou a condição necessária para o sujeito amoroso fazer algo em prol da pessoa amada, como em *Prometo, juro, garanto / Vou resolver tudo isso / Assim que tiver coragem / E mais nenhum compromisso*, de “Depois” (Pato Fu, 1999).

OBSESSÃO: comportamento do sujeito amoroso que deixa a pessoa amada ocupar todos os seus pensamentos, às vezes auto-percebendo essa atitude como doentia, uma mania, loucura ou paranoia.

PLENITUDE: expressão de que a relação amorosa é capaz de tornar os sujeitos completos e de preencher o tempo e o espaço com alegrias e amor.

SEPARAÇÃO: fonte de sofrimento, é a causa de solidão, dor e tristeza. Expressa em versos que cantam sobre despedidas e partidas (ou morte da pessoa amada) e nos rompimentos (motivados por traição, pelo fim da paixão ou, até mesmo, por altruísmo). Também é uma forma de o sujeito amoroso impor um castigo à pessoa amada. Tem uma característica definitiva, permanente, o que a diferencia das ausências temporárias que acabam em um reencontro.

SONHO: manifestações de ilusão do sujeito, em função do fracasso da relação amorosa ou da sua não concretização na forma desejada. Representa as fantasias do sujeito amoroso em relação à pessoa amada e à sua vida romântica.

TOLO: falta de inteligência e de percepção do sujeito amoroso em relação à sua situação perante a pessoa amada: esta não é sincera com ele ou o usa em jogos amorosos. Predominantemente relacionada a uma pessoa que não o protagonista.



TRANSFORMAÇÃO: desejo do sujeito amoroso de mudar seu jeito de ser, como em *Um belo dia resolvi mudar / E fazer tudo o que eu queria fazer*, de “Agora só falta você” (Rita Lee & Tutti-Frutti, 1975), ou pedido para que a pessoa amada mude o jeito de ela ser, como em *Acho bom saber / Que pra ficar comigo / Vai ter que mudar...*, de “Se você pensa” (Erasmão e Roberto Carlos, 1968).

Regime Noturno no imaginário do amor romântico do pop-rock

Elementos simbólicos cujos sentidos remetem a um lançar-se nas profundezas mais íntimas, na descida às trevas, mergulho no realismo sensorial; à síntese que preserva as diferenças; à dramatização e à dialética dos antagonistas; aos princípios de analogia e de similitude; a arquétipos ligados ao profundo, ao íntimo e ao escondido. São eles:

ABISMAR-SE: extremo encantamento do sujeito amoroso pela pessoa amada, como em *Lindo! / E eu me sinto enfeitada / Correndo perigo / Seu olhar / É simplesmente / Lindo!*, de “Menino bonito” (Rita Lee, 1974).

CANÇÃO: referência à própria canção ou à alguma de suas características, como a melodia, para ilustrar o sentimento do sujeito amoroso.

CORPO: retratos do estado físico do sujeito em função de sua condição emocional de estar apaixonado ou como elemento erótico, como em “My Sharona” (The Knack, 1979) e “Physical” (Olivia Newton-John, 1981). Mãos e coração – este para Barthes significa “órgão do desejo” (Barthes, 2001, p. 91) – são os mais frequentes.

DESENCANTO: desapontamento, desilusão, decepção e arrependimento do sujeito amoroso em relação à pessoa amada ou ao sentimento amoroso. O sujeito amoroso poderá reverter o desencanto em crença no amor, como em “I’m a Believer” (The Monkees, 1966). Pode ser também a expressão de arrependimento do protagonista pelo tipo de relação amorosa mantida, como em “Maggie May” (Rod Stewart, 1971), ou, ainda, a sensação de estar perdido, que o protagonista tinha antes de encontrar a pessoa amada, como em “Like a Virgin” (Madonna, 1984). Aparece ainda como a decepção e a desilusão do protagonista em relação ao amor romântico, em função de relações passadas malsucedidas, como nos versos: *I don’t want another pretender / To disillusion me one more time / Whispering words of forever / Playing with my mind*, de “Dreamlover” (Mariah Carey, 1993). Além da desilusão, o vazio, a ideia de suicídio e a efemeridade do encantamento também estão presentes. Em “As curvas da estrada de Santos” (Roberto Carlos, 1969), o desencanto é o resultado da desilusão do protagonista (e até mesmo de uma intenção suicida dele) expressa nos versos *Eu vivo muito só... / Se acaso numa curva / Eu me lembro do meu mundo, / Eu piso*



mais fundo. Como inevitável efeito seguinte ao encantamento aparece nos versos *Lindo! / E eu me sinto enfeitiçada / Correndo perigo / Seu olhar / É simplesmente / Lindo!... / Mas também não diz mais nada*, de “Menino bonito” (Rita Lee, 1974). É uma tentativa de “domesticar” o devir, de um preservar-se frente a algo visto como “cíclico” (o iludir-se e o desiludir-se amorosos).

ENCONTRO: é sempre um momento de felicidade do sujeito amoroso; é o resultado de uma busca, de uma procura intencional pela pessoa amada ou fruto do acaso.

ENTREGA: ato de abnegação do sujeito amoroso em relação ao próprio corpo e a tudo que ele tem ou sente em prol da pessoa amada; é a renúncia, o sacrifício.

ESPERA: angústia do sujeito amoroso que aguarda a pessoa amada e faz dessa espera algo dramático, recorrendo à analogia com a grandiosidade da natureza, como nos versos *De que vale o céu azul e o sol sempre a brilhar / Se você não vem e eu estou a lhe esperar*, de “Quero que vá tudo pro inferno” (Erasmão e Roberto Carlos, 1965).

EROTISMO: referências ao ato sexual, de forma metafórica, como em “Doce vampiro” (1979), de Rita Lee – *Vou abrir a porta / Pra você entrar* –, ou de forma explícita, como em “Mania de você” (1979), também de Rita Lee – *A gente faz amor / Por telepatia / No chão, no mar, na lua / Na melodia*.

EU-TE-AMO: revelação ou reafirmação do sentimento do protagonista em relação à pessoa amada, normalmente associada nas canções internacionais a algum interesse (casar, transar, namorar), como nos versos: *I really love you baby, cross my heart / Let’s walk up to the preacher / And let us say I do*, de “Don’t Be Cruel” (Elvis Presley, 1956); ou para “consertar” ou lamentar alguma atitude no passado do protagonista em relação à pessoa amada (algum erro ou insucesso, inclusive o fato de ele nunca ter dito o EU-TE-AMO), como nos versos: *Those happy hours that we once knew / Tho’ long ago, they still make me blue / They say that time heals a broken heart / But time has stood still since we’ve been apart / I can’t stop loving you*, de “I Can’t Stop Loving You” (Ray Charles, 1962); ou, ainda, como expressão dramática do amor incondicional ou eterno que o protagonista tem pela pessoa amada, como nos versos: *Ooh, I bet you’re wond’rin’ how I knew / ’bout your plans to make me blue / With some other guy you knew before / Between the two of us guys you know I love you more*, de “I Heard It Through the Grapevine” (Marvin Gaye, 1968). O EU-TE-AMO não é o ato final do sujeito amoroso, pois ele espera uma resposta ao pronunciá-lo.



MORTE: desejo do sujeito amoroso de pôr fim à solidão ou ao sofrimento que a pessoa amada lhe provoca, seja pelo seu comportamento, seja pela perspectiva da separação.

NATUREZA: referências a elementos e fenômenos do mundo natural, como céu, sol, lua, mar, ondas, flores, primavera, verão, floresta, pássaros, nuvem, estrelas, chuva, vento, vendaval, aurora. As imagens surgem como elementos de comparação, ora para enaltecer a beleza do amor vivenciado pelo protagonista ou a pessoa amada, ora para equiparar os sofrimentos do amor romântico a fatos naturais, como nos versos: *Tho' I tried not to hurt you / Tho' I tried / But I guess that's why they say / Every rose has its thorn*, de "Every Rose Has Its Thorn" (Poison, 1988). Às vezes, servem como pano de fundo da cena amorosa.

NOITE: associada a estados emocionais e eventos como tristeza, solidão, espera, sonhos, sedução, sexo e festa. Pode ser tanto o espaço temporal de eventos tristes como felizes. Simboliza arquétipos ligados ao profundo, ao quente, ao íntimo e ao escondido, como nos versos: *Close your eyes, make a wish / And blow out the candlelight / For tonight is just your night / We're gonna celebrate, all thru the night*, de "I'll Make Love to You" (Boyz II Men, 1994).

NOSTALGIA: lembranças, memórias, recordações ou saudades do ser amado e dos momentos em que o sujeito passou junto a ele. Surge predominantemente associada à melancolia ou à tristeza do protagonista. Tem um sentido de reunir o passado e o porvir, normalmente dando um sentido de felicidade para o primeiro e de tristeza ou sofrimento para o segundo. Nela operam o princípio da causalidade e uma forte relação com o tempo. O sentido de NOSTALGIA como saudade de algo que não se viveu também emerge claramente nos versos *A noite além da noite / Me faz lembrar o que não vivi*, de "Chorando no campo" (Lobão, 1987).

PAIXÃO: reconhecimento pelo sujeito amoroso de que está enamorado. Simboliza o auto-reconhecimento do sujeito amoroso de seu estado apaixonado, tal qual fosse uma descoberta (ou uma conscientização).

QUERER-POSSUIR: diferentes formas do desejo do protagonista em relação a apropriar-se do ser amado. Pode remeter ao onírico ou platônico, como nos versos *Whenever I want you / all I have to do is dream*, de "All I Have To Do Is Dream" (The Everly Brothers, 1958), ou ao mundo real e possível, como nos versos *When I say that something / I wanna hold your hand*, de "I Want To Hold Your Hand" (The Beatles, 1964). Pode remeter a um sentido de pertencer "saudável", como em "Like a Virgin"



(Madonna, 1984) e “Love Will Keep Us Together” (The Captain & Tennille, 1975), ou obsessivo, como em “Every Breath You Take” (The Police, 1983), e também a um sentido do possuir pela relação sexual, como em “Tonight’s the Night” (Rod Stewart, 1976). Expressa também o “querer” do sujeito amoroso que a pessoa amada o queira.

SEDUÇÃO: representa tanto a manipulação – sentido negativo – do sujeito amoroso pela pessoa amada, quanto o ato de enfeitiçar – sentido positivo que vem do encantamento do sujeito amoroso a partir de elementos sensuais, como o beijo, a beleza física, a atração sexual. A atração exercida pelo corpo do sujeito amoroso predomina como principal instrumento do ato de seduzir.

SOFRIMENTO: dor manifestada ou reconhecida pelo sujeito amoroso. A ausência da pessoa amada, normalmente por conta de uma separação, é a sua principal causa. O sofrimento físico e mental é explícito, direto e consciente. Pode ser tanto o do protagonista quanto o da pessoa amada – neste caso, normalmente, ele imagina se ela sofre tanto quanto ele, como nos versos: *Is your heart filled with pain, shall I come back again? / Tell me dear, are you lonesome tonight?*, de “Are You Lonesome Tonight?” (Elvis Presley, 1960).

SOLIDÃO: isolamento do sujeito, que vivencia um “vazio”, como nos versos *You know I can be found / Sitting home all alone*, de “Don’t Be Cruel” (Elvis Presley, 1956), ou em *Now that you’re gone / What I did’s so wrong / That you had to leave me alone*, de “Careless Whisper” (Wham!, 1985). Esse “estar só” é sempre resultado da ausência da pessoa amada. Aparece associada a devaneios noturnos.

SÚPLICA: pedidos com tons dramáticos e carregados de humildade ou mesmo o ato de orar por algo. Resultado geralmente dos pedidos à pessoa amada para não partir, retornar ou perdoar. Apesar da sua carga dramática, está presente preponderantemente em canções de tom alegre, como “A Big Hunk of Love” (Elvis Presley, 1959), “Night Fever” (The Bee Gees, 1978), “Faith” (George Michael, 1987) e “Smooth” (Santana & Rob Thomas, 1999), ou românticas, como “Every Breath You Take” (The Police, 1983) e “Careless Whisper” (Wham!, 1985), não aparecendo em canções cuja sonoridade tenha um tom triste. Revela a humildade do sujeito e simboliza o seu perseverar e o seu último ato (de desespero) para permanecer ou reconciliar-se com a pessoa amada. É um dramático pedido de ajuda, um apelo ou um pedido de perdão do sujeito amoroso.

276 **UNIÃO:** emerge principalmente a partir das seguintes situações: da figura do casamento, como nos versos: *Now that sugar shack queen is amarried to me, yeah*



yeah / We just sit around and dream of those old memories, de “Sugar Shack” (Jimmy Gilmer and The Fireballs, 1963); nas expressões do desejo de estar junto, como nos versos: *I got you to hold me tight / I got you, I won't let go / I got you to love me so / I got you babe*, de “I Got You, Babe” (Sonny & Cher, 1965); em pactos de amor e na crença de que a força do amor é ou será capaz de manter os protagonistas juntos, independentemente dos obstáculos, como em *You and I must make a pact / We must bring salvation back / Where there is love / I'll be there, I'll be there / I'll reach out my hand to you*, de “I'll Be There” (The Jackson 5, 1970) ou em *Love, Love will keep us together / Think of me babe whenever*, de “Love Will Keep Us Together” (The Captain & Tennille, 1975); e na figura do abraço, como mostram os versos: *And feel your warm embrace / It makes feel so good*, de “Miss You Much” (Janet Jackson, 1989). Representa a entrega e o pertencimento recíproco entre os sujeitos amorosos ou um estar junto por costume e inércia, que, neste caso, gera insatisfação no sujeito amoroso.

A frequência e distribuição dos elementos simbólicos entre os Regimes de imagens e os repertórios das canções resulta no mapa dos imaginários do amor romântico no pop-rock internacional e brasileiro (Figura 3):



Figura 3. Imaginário do amor romântico no pop-rock internacional e no brasileiro



IMAGINÁRIO “NOTURNO” E COMPARTILHADO

Uma das principais características apresentadas pelo imaginário do amor romântico no pop-rock é o predomínio do Regime Noturno. Os elementos simbólicos cujas significações estão associadas a ele correspondem a cerca de 75% do imaginário (Figura 4).

Regime de Imagens	Elemento simbólico	Incidência absoluta	Frequência		
			no Imaginário	no Regime de Imagens	nas canções
Diurno	Separação	23	7,19%	27,71%	36%
	Declaração	20	6,25%	24,10%	31%
	Sonho	11	3,44%	13,25%	17%
	Alegria	7	2,19%	8,43%	11%
	Plenitude	6	1,88%	7,23%	9%
	Obsessão	5	1,56%	6,02%	8%
	Tolo	4	1,25%	4,82%	6%
	Herói	3	0,94%	3,61%	5%
	Transformação	2	0,63%	2,41%	3%
	Liberdade	2	0,63%	2,41%	3%
Noturno	Sedução	29	9,06%	12,24%	45%
	Querer-possuir	22	6,88%	9,28%	34%
	Sofrimento	22	6,88%	9,28%	34%
	Eu-te-amor	18	5,63%	7,59%	28%
	União	17	5,31%	7,17%	27%
	Noite	16	5,00%	6,75%	25%
	Natureza	16	5,00%	6,75%	25%
	Corpo	14	4,38%	5,91%	22%
	Súplica	13	4,06%	5,49%	20%
	Nostalgia	12	3,75%	5,06%	19%
	Encontro	11	3,44%	4,64%	17%
	Solidão	11	3,44%	4,64%	17%
	Paixão	9	2,81%	3,80%	14%
	Desencanto	8	2,50%	3,38%	13%
	Canção	4	1,25%	1,69%	6%
	Morte	4	1,25%	1,69%	6%
	Erotismo	4	1,25%	1,69%	6%
	Espera	3	0,94%	1,27%	5%
Abismar-se	2	0,63%	0,84%	3%	
Entrega	2	0,63%	0,84%	3%	



Há o predomínio do sujeito amoroso que mergulha nas profundezas mais íntimas, escondidas, que vê o amor como algo complexo (em oposição ao dualismo bem x mal / luz x trevas do Regime Diurno) e que busca a harmonia e a síntese que preserva as diferenças (entre os sujeitos amorosos). Os elementos diairéticos e heroicos do Regime Diurno têm uma presença menor (25% do imaginário) e mostram um sujeito amoroso idealista que luta heroicamente em busca da conquista do amor, que combate a tristeza e se vê onipotente.

Outra característica que se destaca é o compartilhamento do imaginário entre os repertórios. Cerca de 2/3 dos elementos simbólicos estão presentes nos repertórios das canções brasileiras e internacionais – se levar em conta a frequência com que esses elementos aparecem nas canções, o compartilhamento de imaginários chega a 90%. Em ambos os repertórios, destacam-se as imagens da “separação”, “declaração”, “sonho” e “alegria”, associadas ao Regime Diurno, e as da “sedução”, “sofrimento”, “noite”, “querer-possuir”, “união”, “nostalgia”, “eu-te-amo”, “natureza”, “corpo”, “encontro” e “súplica”, associadas ao Regime Noturno. O imaginário compartilhado do amor romântico no pop-rock pode indicar que os elementos simbólicos que o compõem carregam uma traduzibilidade universal, que superam fronteiras culturais e são catalisadores de processos de identificação cultural.

Este artigo procurou compor um dos retratos possíveis do imaginário do amor romântico na canção midiática. Entendemos que este mapeamento é um ponto de partida para diferentes possibilidades de análises sob a perspectiva da comunicação, semiótica, psicologia e antropologia, entre outras áreas. Um dos caminhos a ser seguido, em futuros artigos, por exemplo, é a realização de uma mitocrítica e mitoanálise (Durand) do imaginário do amor romântico na canção. Os elementos simbólicos aqui identificados podem ser estudados como mitemas que apontam para uma recuperação dos arquétipos e dos mitos derivados, desgastados ou não percebidos nas narrativas construídas pelas canções midiáticas.



REFERÊNCIAS

- Anaz, Sílvio A. L. *A comunicação do amor romântico no pop-rock brasileiro: um estudo do imaginário nos processos criativos de Erasmo Carlos, Rita Lee, Lobão e Pato Fu*. 2013. Doutorado (Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.
- Barthes, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- Barthes, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- Costa, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor: estudo sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- Durand, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.
- Durand, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- Durand, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- Levitin, Daniel J. *The world in six songs: how the musical brain created the human nature*. Nova York: Dutton, 2008.
- Maffesoli, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- Paz, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- Peirce, Charles Sandres. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- Ricoeur, Paul. *Interpretação e ideologias*. São Paulo: Francisco Alves, 1988.
- Santaella, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- Shuker, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.
- Whitburn, Joel. *Billboard Top 1000 Singles 1955-2000*. Milwaukee: Hal Leonard, 2001.

SÍLVIO ANAZ é Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e pesquisador no Grupo de Pesquisa Comunicação e Criação nas Mídias (PUC-SP). Mestre em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e graduado em Jornalismo pela Universidade de São Paulo. Atuou como jornalista na Folha de S. Paulo, editor na Discovery Communications, coordenador de atividades artísticas e culturais no SESI-SP e professor na área de comunicação. Autor dos livros *Pop Brasileiro dos anos 80* (Editora Mackenzie, 2005), *O que é rock* (Popbooks, 2011) e *Breve História da Soul Music* (Popbooks, 2013). Concebeu e dirigiu o documentário *Pop Songs* (2009).



Virilidade, machismo e violência: o *ethos* guerreiro no hip-hop*

Gustavo Souza Marques**

Resumo

A temática dessa pesquisa circunda a realidade social e musical de um dos eventos de cultura hip-hop e música rap mais importantes do Brasil: o Duelo de MCs, realizado em Belo Horizonte, Minas Gerais. A cultura de rua e suas implicações na musicalidade urbana apontam a predominância de um pensamento masculinizado que se reflete no discurso territorial, viril e violento observados nas rimas dos MCs. Porém, longe de reduzir a isso a uma pobreza de discurso ou limitação cultural, se entende que esse contexto verbal e agressivo faz parte de uma estrutura maior: a própria sociedade na qual vivemos.

Palavras-chave

Música popular – rap – hip-hop – duelo de MCs – cultura urbana – estudos de gênero.

Abstract

This research surrounds the social and musical aspects of one of the biggest hip-hop events in Brazil: the Duelo de MCs (MCs Duel), held in Belo Horizonte city, Minas Gerais state. The urban culture and its implications on rap music shown that the mannish mentality overtop the MCs rhymes with territorial, manly and violent themes that evinces not only the overwhelming reality that these artists lives in their day-to-day experiences but also the whole society itself.

Keywords

Popular music – rap – hip-hop – MCs' duels – urban culture – gender studies.

* Este artigo integra a dissertação de mestrado "O som que vem das ruas: cultura hip-hop e música rap no Duelo de MCs", defendida por este autor no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, em 2013, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Palombini.

** Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil. Endereço eletrônico: gusmaocontato@gmail.com.

Artigo recebido em 15 de setembro de 2014 e aprovado em 30 de novembro de 2014.



O universo da cultura hip-hop, sobretudo do *rap*, é predominantemente masculinizado.¹ A postura machista classificada na sociologia como *ethos* viril e guerreiro vai ao encontro do que é visto nas batalhas de “rimas”: MCs se atacando verbalmente na tentativa de acuar o espírito do adversário. A palavra “guerreiro”, muitas vezes usada como forma de saudação entre os adeptos da cultura hip-hop, denota bem essa realidade social. De acordo com Carreteiro e Ude (2007, p. 63):

A palavra masculinidade é uma produção da modernidade [...] surge no final do século XVIII em um momento marcado pela expansão da sociedade ocidental mercantilista que, com a finalidade de dominar território [...] e auferir lucros produziu a concepção de um homem trabalhador, soldado provedor da família e patriota. [...] Essa representação viril foi modelada a partir da imagem do guerreiro medieval [que] deveria despertar mais terror que amor. [...] Se nos detivermos, por exemplo, na prática do duelo, percebemos que ela foi propagada como paradigma para a “formação do caráter” tanto nos exércitos quanto nas escolas. (Carreteiro; Ude, 2007, p. 63)

Apesar de esse *ethos* constituir um discurso oriundo da nobreza medieval como tentativa de manutenção de seu “poder, posse e prestígio” (Carreteiro; Ude, 2007, p. 63), encontra-se hoje amplamente difundido em “segmentos sociais subalternizados” onde “têm valor de capital” uma vez que:

Os jovens das camadas de baixa renda entendem suas vidas como sendo uma exposição permanente a riscos marcados pela presença da violência, do desemprego e do mercado das drogas. Nesse contexto, a ideia de uma virilidade agressiva representa uma das únicas possibilidades de buscar reconhecimento social. (Carreteiro; Ude, 2007, p. 63-64)

Waiselfisz (2011), no estudo *Mapa da Violência 2012: os novos padrões da violência homicida no Brasil*,² atesta que “mesmo com grandes diferenças entre as Unidades Federadas, a tendência geral desde 2002 é: queda no número absoluto de homicídios

¹ Nos Estados Unidos, algumas MCs afirmam que produtores de *rap* só se interessaram pelo trabalho delas quando disseram que suas letras haviam sido escritas por homens (KEYES 2002, p. 208). Keyes (2002, p. 206) afirma que muitos artistas de *rap* que são homossexuais preferiram não assumir publicamente sua sexualidade por entender que a cena do *rap* e do *hip-hop* é fortemente homofóbica. No Brasil, um dos poucos grupos de *rap* feminino a se destacar foi o Visão de Rua que encerrou suas atividades em 2010 com a morte da MC Dina Di. Nos Estados Unidos, há uma diversidade maior de rappers mulheres que adotam estilos musicais variados, algumas flertam com o R&B e o pop como extinto TLC e outras fazem estritamente *rap* como Missy Elliot.

² Documento virtual em PDF. Ver link disponível nas fontes relacionadas ao final deste artigo.



na população branca e de aumento nos números da população negra.” Os jovens são os mais atingidos por essa realidade já que as faixas etárias de 15 a 19 anos, de 20 a 24 anos e de 25 a 29 anos apresentam as três maiores taxas de vítimas de homicídio.³

A rua, tida como o espaço da malandragem, da masculinidade e da luta pela sobrevivência, um meio impessoal, menos controlado que a casa, tida como espaço privado e seguro,⁴ é onde os atos ilícitos e suas consequências estão mais presentes. O tráfico de drogas, as disputas entre facções, os conflitos corriqueiros por conta de diferenças pessoais que podem resultar em morte configuram o clima de tensão e perigo presente nesse ambiente.

O etnomusicólogo Samuel Araújo, em seu artigo “A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré”, Rio de Janeiro (2006) coloca que a violência deve ser entendida epistemologicamente como um elemento formador da música pesquisada em “contextos conflituosos”. Alerta ainda para a negligência desse fator na construção do conhecimento.

Destacar a violência como categorias negligenciadas no campo da etnomusicologia é, de fato, uma operação perigosa, face às inúmeras referências a contextos conflituosos em que a música opera na pesquisa musical como um todo [...]. O caminho que sugerimos aqui é, porém, bem distinto, permitindo que se tome o conflito, e até certo ponto, a violência como condições centrais à produção de conhecimento, incluindo aí mais especificamente o conhecimento musical e análises culturais de práticas musicais. (Araújo, 2006, p. 3-4)

Tais considerações, além de reconhecerem o ambiente de conflito, desigualdade e violência a que muitos dos atores estudados em pesquisa acadêmica estão submetidos, também pontua o caráter determinante que a violência tem sobre a produção musical desses sujeitos.

MV Bill, codinome de Alex Pereira Barbosa, morador da Cidade de Deus, no Rio de Janeiro e um dos *rappers* brasileiros de maior renome no país, retrata constantemente em suas letras as mazelas geradas pela falta de oportunidades para a juventude moradora de favela, fato que tem como consequência direta o envolvimento desses jovens com o tráfico de drogas. Em 2006, MV Bill dirigiu o documentário *Falcão: os meninos do tráfico*, realizado pela Central Única das Favelas (CUFA),⁵ além de gravar a música *Falcão* que aborda a realidade dos soldados do tráfico transmitida no filme.

³ Ver Gráfico 2.5.1. Taxas de homicídio (em 100 mil) por faixa etária. Brasil, 2010. (*idem*, p. 70).

⁴ Ver Matta (1997).

⁵ Organização que tem MV Bill como um de seus fundadores e que atua em diversas frentes de promoção cultural em favelas de todo o país. “O Hip-hop é a principal forma de expressão da CUFA[...]”. Ver link disponível nas fontes listadas ao final deste artigo.



A música *Traficando Informação*, que tem no título uma metáfora que procura subverter a ideia de risco social presente no tráfico e na favela, vai ao encontro das colocações de Araújo. O título desconstrói a relação entre as palavras “tráfico” e “drogas”, algo nocivo à vida, e substitui “drogas” por “informação”. Informar pode remeter tanto à intenção de alertar às outras esferas da sociedade sobre a dura realidade da favela como a orientar os ouvintes de *rap* e moradores de periferia sobre a situação de exploração a que estão submetidos.

Righi (2011) fala da “missão evangelizadora do RAP por meio da conscientização do papel do negro na sociedade, bem como de vocabulário ligado à religiosidade e espiritualidade” (Righi, 2011, p. 17). Papel que substitui ou tenta compensar a falta de acesso à educação formal, instruindo os mais pobres para sua ascensão, conforme Bambaataa sugeria nos primórdios da idealização do hip-hop. Milton Salles, produtor do Racionais MCs, afirma que “o *rap* é o livro do povo” (Silva, 2005).

Quando na estrofe final de *Traficando Informação* Bill diz: “Meu raciocínio é raro pra quem é carente” e na terceira estrofe explica a origem do MV em seu nome com as falas “MV Bill, Mensageiro da Verdade”, ele está tentando orientar seus ouvintes sobre o “inimigo [de] terno e gravata” que não passa de “armadilha pra pegar negão, se liga na fita, MV Bill traficando informação”. No Brasil, esse papel orientador e evangelizador permaneceu como ideologia predominante no *rap*. Sobre essa questão essencialista, o próprio Bambaataa ponderou que:

Se você faz essas festas [de hip-hop] na sua comunidade, centros comunitários, nas quadras de escola e ginásios de escola você está fazendo a cultura funcionar no nível da rua. Se você faz isso nas boates, coreografias para filmes, *shows* de coreografias você está fazendo no nível comercial, mas continua sendo hip-hop. Tem muitos grupos que começaram no *underground*, por baixo, e hoje não esperam a chance de ir até o topo para poder se expressar [...] Um exemplo disso seria o Prince, um artista que já fez *shows* da dimensão de Michael Jackson, e ia até as comunidades para poder fazer *show*. Mas ele não precisava fazer isso. É um artista consagrado no mundo inteiro, mas é um artista do povo de qualquer forma.”⁶

Sobre a questão da violência enquanto conceito e forma de expressão, a letra possui metáforas que unem palavras aparentemente desconexas com essa ideia. Na primeira estrofe ele diz “Está faltando criança dentro da escola, estão na vida do crime, o caderno é uma pistola”; no último verso, nota-se que os papéis estão



invertidos dentro da favela: a criança não está na escola utilizando seu caderno para estudar, mas sim na vida do crime e a pistola é seu instrumento de trabalho.

Outra forma de se apropriar da violência vivida para lograr a construção musical é o uso das onomatopeias “pow” e “pá”, comuns no *rap* nacional,⁷ utilizadas para simular barulho de tiro. Na primeira estrofe Bill canta “pow, pow, mais um corpo no chão, pow pow, de um vacilão”, e na segunda estrofe da música usa a onomatopeia “pá” para rimar com Jacarepaguá: “CDD, Zona Oeste, Jacarepaguá, aqui o gatilho fala mais alto, pá pá pá”. Wildhagen (2007, p. 15), ao comentar o *rap* da Cidade de Deus, fala da “conversão da violência em força simbólica” conforme vemos nessas onomatopeias e figuras de linguagem:

Vemos a conversão da violência cotidiana em força simbólica, através do esforço dos “excluídos” em interpretar os mecanismos de exclusão social. Ambiente causador de muitas polêmicas, a favela vem sendo, desse modo, transformada no território dos conflitos sociais, de tensões e violência, mas também de criação de artes e de moda (Wildhagen, 2007, p. 15).

Outro artista que utilizou o som de uma arma, não como onomatopeia, mas como um *sample* de fato, foi o californiano Tyler, The Creator. Na música *AssMilk*, que conta com a participação de outro *rapper* chamado Earl Sweatshirt, presente em seu álbum de estreia *Bastard*, Tyler usa o som do gatilho sendo acionado como contratempo da batida da bateria, dispensando o uso de *hi-hat*. Além disso, há outro elemento que causa certa estranheza e é bastante utilizado por Tyler: o decaimento do *pitch* (altura) da caixa da bateria, o que deforma o ataque da onda sonora distorcendo o timbre dessa peça.

De fato, o violento, o chocante e o que escandaliza parece chamar a atenção desse *rapper*, que possui letras que falam de estupro, como *She*, *Fish* e *Tron Cat*, que contém o verso “estuprei uma vadia grávida e disse aos meus amigos que tive sexo a três”. A desordem e a ultraviolência também estão presentes, como em “Radicals”, que traz os dizeres “Mate pessoas, queime merda e foda a escola”. Para ele, essas narrativas nada mais são do que arte, “são simplesmente como filmes, você já viu a merda que eles fazem em filmes? [...] Não sei o porquê de tanto alvoroço [...] Quando eu faço uma canção é um filme para mim, eu quero ir aos detalhes”.⁸ Os videoclipes de Tyler acompanham essa lógica, como na música *Yonkers*, em que ele tem a palavra *Kill* (Matar) escrita na mão esquerda, come

⁷ Sobre esse aspecto chamo a atenção para o artigo “O som à prova de bala”, escrito pelo estudioso do funk carioca e orientador dessa dissertação, Carlos Palombini. A emblemática “*Rap* das Armas” é um ótimo exemplo de como esse gênero musical que é uma variação do “Miami Bass [...] que é uma variedade de hip-hop” também se apropria desse recurso estético.

⁸ The Drone: Tyler, The Creator, Interview.



uma barata, vomita, tem a esclerótica escurecida como se estivesse possuído e se suicida no final.⁹

Uma forma de ressignificação da violência muito usada no *rap* brasileiro é a analogia do microfone com uma arma de fogo. O próprio MV Bill canta em uma de suas músicas mais conhecidas, chamada *Só Deus Pode Me Julgar* (2002): “As armas que eu uso é microfone, caneta e papel”. Slim Rimografia, MC paulistano, canta em sua música *Segura a Bronca* (2003): “o microfone é minha arma, sem licença, nem porte, a bala que ele carrega aqui é hip-hop, atiro nos *pop*, atiro nos *axé*, sistema da mídia, com minhas “rimas” em nome da cultura em vou fazer uma chacina”. Sabotage faz o seguinte jogo de ideias e palavras na música tema de seu disco de estreia, *Rap é Compromisso* (2000), dizendo: “o crime é igual o *rap*, *rap* é minha alma, deite-se no chão, abaixe suas armas”.

Sobre esse aspecto chocante que a música de violência pode demonstrar, Araújo questiona o benefício do ideal de ordem vigente em nossa sociedade que “pode ter inibido, mais que ajudado, a reflexão sobre a vida em sociedade por um período muito longo”:

Esta preocupação com o enquadramento de fenômenos em geral, mormente os sociais, em suas respostas “lógico-estruturais” ordenadas, mais que tentar compreender seus momentos descontínuos, ou seus estados “caóticos”, fatalmente excluíram [...] qualquer possibilidade de emergência de uma teoria de movimento e da incerteza [...] ambos percebidos por ele como os reais motores não-lineares do “mundo turbulento” de hoje.¹⁰ (Araújo, 2006, p. 8)

Turbulência essa que gera caos, violência e conflito, antagonistas dos ideais de paz, ordem e progresso. O autor então desenvolve o conceito de “sócio-acústica da violência” para definir essa relação entre a construção do saber epistemológico e sua relação com a intrincada realidade social e sonora existente em contextos conflituosos. Situação que exige do pesquisador “autocrítica e [...] o confronto contínuo de sua formação” (Araújo, 2006, p. 5). A participação direta dos sujeitos estudados na produção da pesquisa é uma das alternativas propostas pelo autor. O que procuro destacar aqui é o fato de que o conflito, a violência e o comportamento advindos desse contexto são dados presentes na sonoridade da música *rap*.

O ambiente conflituoso no qual o *hip-hop* se configura produz formas de ser e de agir que se refletem na expressão facial e corporal dos MCs. Há dois trejeitos

⁹ Videoclipe disponível no canal *mestradoduelo* no Youtube.

¹⁰ Ele dedica o livro aos netos, “adentrando este mundo turbulento” (Balandier, 1997).



principais que se instituíram: um formado pela postura tensa e sisuda e outro mais despojado e impassível,¹¹ que vai ao encontro da figura do malandro nacional.

Sobre as várias definições dadas à figura do malandro brasileiro, Wildhagen (2007, p. 81) destaca como fator primeiro a situação pós-abolicionista do final do século XIX, na qual “a prática da vadiagem” por meio de atividades como “dança, maxixe e o violão” era considerada crime.

Recusando-se ao trabalho massacrante das fábricas, nas décadas iniciais do século XX, os indivíduos que habitavam os espaços periféricos das cidades em crescimento, os pobres, buscavam na dança e na música alguns dos meios alternativos para sobreviver. (Wildhagen, 2007, p. 81)

O autor diz ainda que o malandro:

[...] se sentia excluído do poder, pois fora enganado pelo poder vigente; não levando, portanto, a política mais a sério, passa a desconsiderar a lei e a ordem social imposta. Ao assumir a transgressão, o malandro “aponta um dedo acusador na direção dos poderosos”. (Carvalho, 1991, p. 60)

A transição da figura do malandro para a do marginal teria relação com o próprio desenvolvimento urbano e social das metrópoles brasileiras. O agravamento da desigualdade social abarcou a transgressão da “vadiagem” vivida pela malandragem até início do século passado para o tráfico de drogas contemporâneo, “opção preferencial para os indivíduos que hoje vivem na marginalidade” (Wildhagen, 2007, p. 83).

Em termos de representação social houve a mudança da “dialética da malandragem” para a “dialética da marginalidade”. O mesmo autor explica que:

[...] a dialética da marginalidade” pressupõe uma nova forma de relacionamento entre as classes sociais, em que a figura em destaque não é mais o malandro, mas sim o marginal, aquele que foi excluído pela sociedade e que assume uma nova postura: de objeto, para

¹¹ Esses dois tipos principais de postura geram também, duas vertentes principais no desenvolvimento do flow dos MCs. Keyes (2002, p. 131) aponta que: “No rap, timbre implica o sincronismo entre o atributo tonal e a articulação [...] rappers que posam como o tipo cafetão ou malandro, por exemplo, utilizam uma articulação legato/relaxada, enquanto aqueles que projetam uma imagem linha dura empregam discurso avivado com articulação percussiva.” No caso estadunidense, MCs como Snoop Dogg e 50 Cent são exemplos de “malandros” com um flow legato, diferente de MCs enérgicos como KRS-One e Chuck D do Public Enemy, por exemplo. No Brasil, destaca-se Marcelo D2, Max B.O, Slim Rimografia no estilo de flow “relaxado”, enquanto MV Bill, Mano Brown e X, MC do extinto grupo de rap rock Câmbio Negro, são exemplos de flow no estilo “hardcore” (linha dura). O rapper MF DOOM conhecido por seu flow “calmo” como ele mesmo diz em sua música “All Caps” (2004) é o maior exemplo de fluxo legato porém ele não faz o tipo “malandro”, enquadrando-se melhor na ala underground do rap estadunidense.



sujeito do discurso. Ele inaugura um ponto de vista renovado sobre a miséria e a violência, pois, diferente do olhar da ideologia dominante, “[não] se trata de conciliar as diferenças [sociais], mas de evidenciá-las. (Rocha, 2004, p. 5).

O videoclipe *Chama os mulekes*¹² (2012), da ConeCrewDiretoria, é um bom exemplo da intercalação entre a postura sisuda e a despojada em dois momentos muito bem demarcados deste videoclipe. No início, encenam uma reunião de sujeitos mal encarados que discutem a crise do mercado fonográfico que “só tem porcaria”, no qual “as cartas já estão marcadas”. O clima tenso proposto por essa cena é alterado quando fazem uma ligação para “O Fiel”,¹³ personagem representado pelo funkeiro Mr. Catra, que com sua risada sinistra abre espaço para o início da música, onde os integrantes do grupo andam por vielas se abraçando, sorrindo e interagindo com vários personagens e locais da cidade.

Essa mudança dilui a tensão proposta pela cena inicial, o que não implica na solução da “ordem conflituosa” existente na dialética da marginalidade que pode ser notada no *rap*. Algumas frases do MC Batoré, integrante da ConeCrewDiretoria, deixam isso claro na letra: “Pras velhas do condomínio, minha cabeça não tem nada, bruxa murcha e enrugada, tá na varanda pendurada” ou “Alguém quer te ver na *bad*, te impede de usar até *dread*, só que aqui não tem nenhum *nerd* obedecendo a quem pede”. A expressão *bad*, nesse caso, advém da gíria *bad trip*, ou “viagem errada”; *dread* se refere aos *dreadlocks*, forma de cabelo trançado famosa por meio dos adeptos da cultura rastafári, como Bob Marley. Outra frase que visa destacar a diferença entre o universo de quem está a margem da sociedade e os mais abastados é “quem tá dirigindo um Audi, nunca vai saber o que é tomar banho de balde”. A frase parece inverter a interpretação de que dirigir um carro importado ou ter dinheiro seria melhor do que precisar tomar um banho de balde, ou seja, se banhar de maneira precária. Essa tática discursiva é comum no *rap*, que procura empoderar e valorizar as vivências das vozes marginais e subalternizadas da sociedade.

O uso estético da violência para a criação das “rimas” também é encontrado nessa música. Batoré fala em um de seus versos: “Então vamo dá o baque, meu bonde é igual às FARC, morro e volto igual 2PAC”. A expressão baque significa batida, choque; a gíria bonde, comum não só *rap* como no *funk* carioca, quer dizer grupo, turma ou gangue. Citando a organização paramilitar Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia, ele diz que morre e volta igual 2Pac, ícone do *rap* estadunidense dos anos de 1990, assassinado devido a uma intriga com outro *rapper* em evidência nessa época, Notorius Big.

¹² Vídeo disponível no canal *mestradoduelo* no Youtube. Ver link disponível nas fontes listadas ao final deste artigo.

¹³ Maneira como os funkeiros cariocas se referem a seus MCs. (Palombini, 2012).



Além da reprodução ou ressignificação da violência em letras de *rap*, percebe-se o ambiente predominantemente masculino no videoclipe de *Chama os mulekes*. No o vídeo os MCs andam em bandos, inicialmente com crianças que estão brincando nas vielas, e, depois com artistas do *rap* carioca, como MC Shaw e Marcelo D2. O único momento em que são incluídas garotas é quando o *rapper* Seth canta sua estrofe em meio a cenas de jovens skatistas descendo uma rua íngreme. Alguns dos versos cantados são:

sou ágil pras mina igual sabão,
tenta me segurar, não, não,
escorrego da tua mão,
abaixou pegou no chão ficou um pouco vulnerável,
quero as baixinha de fácil manuseio, maleável

O caráter masculinizado e viril é destacado nesse trecho onde as mulheres em situação “vulnerável” podem se encaixar no perfil desejado pelo *rapper*, “as baixinha de fácil manuseio, maleável”. O sexo casual também é exaltado pela frase “sou ágil pras mina igual sabão, tenta me segurar, não, não, escorrego da tua mão”. Todos esses traços ideológicos e sonoros ajudam a confirmar algumas reflexões sobre a virilidade e a reprodução da violência no discurso do *rap*.



REFERÊNCIAS

Abramo, Helena Wendel. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta, 1994.

Adams, Kyle. "On the metrical techniques of flow in rap music". *Music Theory Online*, v. 15, n. 5, October 2009. Disponível em <http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.adams.html>, acesso em 19 jan. 2013.

Adams, Kyle. "Aspects of the music/text relationship in rap". *Music Theory Online*, v. 14, n. 2, May 2008. Disponível em <http://www.mtosmt.org/issues/mto.08.14.2/mto.08.14.2.adams.html>, acesso em 19 jan. 2013.

Alim, H. Samy. 360 Degreez of Black Art Comin at You: Sista Sonia Sanchez and the Dimensions of a Black Art Continuum. *BMA: The Sonia Sanchez Literary Review*, v. 6, n. 1, p. 15-33, 2000.

Anyanwu, Chukwulozie K. *The Nature of Black Cultural Reality*. Washington: University Press of America, 1976.

Araújo, Samuel. A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré. *Trans: Revista Transcultural de Música*, n. 10, 2006. Disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/trans10/araujo.htm>, acesso em 15 set. 2012.

Asseff, Claudia. *Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil*. São Paulo: Conrad, 2003.

Ayers, Edward L. *The Promise of a New South*. New York: Oxford University Press, 1992.

Barbosa, Márcio; Ribeiro, Esmeralda (orgs.). *Bailes: soul, samba-rock, hip-hop e identidade em São Paulo*. São Paulo: Quilombohoje, 2008.

Bauman, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977.

Béhague, Gerard. "Bridging South America and the United States in Black Music Research". *Black Music Research Journal*, v. 22, n. 1, p. 1-11, Spring, 2002. Columbia College Chicago and University of Illinois Press. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/1519962>, acesso em 15 out. 2009.

Béhague, Gerard. "Rap, Reggae, Rock, or Samba: The Local and the Global in Brazilian Popular Music". *Latin American Music Review*, v. 27, n. 1, p. 79-90, 2006.

Bohlman, Philip V. "Musicology as political act". *The Journal of Musicology*, California, v. 11, n. 4, Autumn 1993.

Brewster, Bill; Broughton, Frank. *Last Night a DJ Saved my Life: The History of the Disc-Jockey*. New York: Grove Press, 1999.

Caldeira, Teresa P. do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação cidadania em São Paulo*. São Paulo. Ed. 34, 2000.



Carreteiro, Teresa Cristina; Ude, Walter. “Juventude e virilidade: a construção social de um ethos guerreiro”. *Revista Pulsional de Psicanálise*, ano 20, n. 191, p. 63-67, set. 2007.

Carvalho, Alvino Rodrigues. *Movimentos culturais e justiça social: um estudo da cultura hip-hop mineira*. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

Castro, Lucia Rabello de; Correa, Jane. “Juventudes, transformações do contemporâneo e participação social”. In: Castro, Lucia Rabello de; Correa, Jane. (orgs.). *Juventude contemporânea: perspectivas nacionais e internacionais*. Rio de Janeiro: NAU/FAPERJ, 2005.

Cecchetto, Fátima Regina. *Galerias funk cariocas: o baile e a rixa*. 1997. Dissertação (Mestrado), Departamento de Ciências Sociais, Universidade do Estado de Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1997.

Cook, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. New York: Oxford University Press, 1998.

Dayrell, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: Ed., UFMG, 2005.

Gomes, Nilma Lino. *A juventude no Brasil (200-)*. Disponível em <http://www.fae.ufmg.br/objuventude>, acesso em 4 set. 2012.

DJ Kool Herc. Site oficial. Disponível em <http://www.djkoolherc.com>, acesso em 13 ago. 2012.

Domhoff, G. William. There are no Conspiracies. *Who Rules America?* Disponível em <http://www2.ucsc.edu/whorulesamerica/theory/conspiracy.html>, acesso em 4 set. 2012.

Félix, João Batista de Jesus. *Chic Show e Zimbabwe e a construção da identidade nos bailes black paulistanos*. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

Fernando, S. H. “Spinning Isn’t Everything”. *The Source*, p. 54-56, Sept. 1994.

Fink, Robert. Goal Directed Soul? Analyzing Rhythmic Teleology in African American Popular Music. *Journal of the American Musicological Society*, v. 64, n. 1, p. 179-238, 2011.

Gates Jr., Louis Henry. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. Oxford University Press, 1988.

Gomes, Lílian Cristina B. *Entre o legal e o ilegal: associativismo e participação em três vilas e favelas de Belo Horizonte: estudo de caso comparativo*. 2004. (Mestrado em Ciência Política), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. Censo 2010: número de católi-



cos cai e aumenta o número de evangélicos, espíritas e sem religião. Disponível em <http://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo?view=noticia&id=1&idnoticia=2170&t=censo-2010-numero-catolicos-cai-aumenta-evangelicos-espíritas-sem-religiao>, acesso em 19 set. 2012.

Keyes, Cheryl L. *Rap Music and Street Consciousness*. Chicago: University of Illinois, 2002.

Krims, Adam. *Music and Urban Geography*. University of Nottingham: Taylor and Francis Group, 2007.

Krims, Adam. *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press/Taylor and Francis Group, 2000.

Kunik, Gerard. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dance in Brazil: A study of African Culture Expressions Overseas*. Junta de investigações científicas do Ultramar, Centro de Estudos de Antropologia Cultural, n. 10, Lisboa, 1979.

Lodi, Célia Amália; Souza, Solange Jobim e. “Juventude, cultura hip-hop e política”. In: Castro, Lúcia Rebello de; Correa, Jane (orgs.). *Juventude contemporânea: perspectivas nacionais e internacionais*. Rio de Janeiro: NAU /FAPERJ, 2005.

Marley, Rita; Jones, Hettie. *No Woman No Cry: My Life with Bob Marley*. New York: Hyperion, 2004.

Marques, G. S. *Independência ou pop: a retomada da cena independente em Belo Horizonte*. Belo Horizonte, 2010.

Marques, Walter Ernesto Ude; Carreteiro, Maria Teresa. “Juventude e virilidade: a construção social de um etos guerreiro”. *Revista Pulsional de Psicanálise*, São Paulo, v. 191, p. 63-73, 2007.

Matta, Roberto da. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Matta, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rocco: Rio de Janeiro, 1997.

Niaah, Sonjah Stanley. *Dancehall: From slaveship to ghetto*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2010.

Oliveira, Pedro Paulo de. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004; cap. 1 “Macho divinizado”.

Oliveira, Samuel Silva Rodrigues de. *O movimento de favelas de Belo Horizonte (1959-1964)* (Rio de Janeiro: E-Papers, 2010).

Palombini, Carlos. *Soul brasileiro e funk carioca*. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 37-61, jun. 2009.

292 Palombini, Carlos. *O som à prova de bala*. In: Seminário Música Ciência Tecnologia:



Fronteiras e Rupturas, 4. Departamento de música – ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2 a 4 jul. 2012.

Ribeiro, Rita da Aparecida da Conceição. *Identidade e resistência no urbano: o Quarteirão do Soul em Belo Horizonte*. 2008. Dissertação (Mestrado), Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

Righi, José Volnei. *Rap: ritmo e poesia: construção identitária do negro no imaginário do rap brasileiro*. Brasil e França, 2011. Tese (Doutorado), Departamento de Teorias e Literaturas, Universidade de Brasília, Directrice de Thèse en France Université Européenne de Bretagne/Rennes 2, Brasília, 2011.

Rose, Tricia. *Black noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

Scholss, Joseph G. *Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-hop*. Wesleyan University Press: Middleton, 2004.

Silva, Anízio Viana da. *Rappers: poesia, oralidade e performance*. 2005. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

Spindel, Cheywa. *Crianças e adolescentes no mercado de trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Spindel, Cheywa. “O menor trabalhador e a reprodução da pobreza”. *Em Aberto*, Brasília, v. 4, n. 28, p. 17-31, out./dez. 1985.

Vargas, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia, SP: Ateliê, 2007.

Waiselfisz, Julio Jacobo. *Mapa da violência 2012: os novos padrões da violência homicida no Brasil*. São Paulo: Instituto Sangari, 2011.

Williams, Justin A. “Beats and Flows: A Response to Kyle Adams, ‘Aspects of the Music/Text Relationship in Rap’”. *Music Theory Online*, v. 15, n. 2, 2009. Disponível em <http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.2/mto.09.15.2.williams.html>, acesso em 20 set. 2011.

Wildhagen, Joana Pinto. *Fronteiras da fala/bala: geografia do universe ficcional de Cidade de Deus*. 2007. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

Fontes

Adidas. “Respect ME”. Disponível em http://www.adidas-group.com/en/investorrelations/reports/annually/2004/en/i_c_rm.html, acesso em 29 abr. 2013.

Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force. *Planet Rock*. (single). Estados Unidos: Tommy Boy/Warner Bros Records, 1982.



Afrika Bambaataa declara amor ao funk carioca. *Youtube*. Disponível em http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=H-nWn7n2Ou8. Acesso em 9 jul. 2013.

All rise for the national anthem of the hip-hop. *New York Times*, 29 out. 2006. Disponível em http://www.nytimes.com/2006/10/29/arts/music/29herm.html?_r=2&oref=slogin&, acesso em 28 fev. 2013.

Babe Ruth. *The Mexican*. Álbum First Base, Abbey Road, 1972. Inglaterra, 1970.

Back-to-back. *Urban dictionary*. Disponível em <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=back%20to%20back>, acesso em 15 mar. 2013.

Ben Kenney: Eulogy (Live). *Youtube*. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=47fzpzNOCw0>, acesso em 7 set. 2013.

Big Pun. *Capital Punishment*. Álbum Capital Punishment. Nova Iorque: Terror Squad/Loud Records. 1998.

Bishop Lamont. *Kissin' the Curb*. Com Busta Rhymes, The Confessional. Estados Unidos: Aftermath, 2008.

Botelho, Alexandre. *Nos tempos da São Bento*. São Paulo, 2007-2010. 1 DVD, color., (90 min).

Bounty Killer's Myspace bio. Disponível em <http://www.myspace.com/therealbounty/bio>, acesso em 18 jun. 2013.

Break. *Oxford Music Online*. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/J056500>, acesso em 28 fev. 2013.

Brown, James. *Give it up or turn it a Loose*. Ain't it Funky. Miami. Florida, Criteria Studios, 1968.

Busta Rhymes, Bishop Lamont. Kissin' the Curb. In: BISHOP, Lamont. *The confessional*. Los Angeles: Aftermath Entertainment, 2008. 1 CD, faixa 12.

Chia-Liang, Liu. *Enter the Wu-Tang: The 36 chambers*. Hong Kong, 1978. Shaw Brothers Studio. 1 DVD, color., (115 min).

Chic. *Good Times* (single). Estados Unidos: Atlantic, 1979.

Cobertura do Duelo de MCs, 07 set. 2012. *Duelo de MC's*. Disponível em <http://duelodemcs.blogspot.com.br/2012/09/cobertura-duelo-de-mcs-070912.html>, acesso em 20 out. 2012.

Cold Crush Brother. *Punk Rock Rap*. Inglaterra, CBS, 1983.

ConeCrewDiretoria. *Chama os mulekes*. Rio de Janeiro: Com os Neurônios Evoluindo, independente, 2011.

294 ConeCrewDiretoria: Chama os Mulekes (Clipe Oficial). *Youtube*. Disponível em <http://>



www.youtube.com/mestradoduelo, acesso em 23 jun. 2013.

Conferência Nacional de Políticas Públicas de Juventude, 1., abr. 2008. Disponível em http://www.iiiseminarioppgsufscar.files.wordpress.com/2012/04/ramos_paulo.pdf, acesso em 18 jun. 2013.

Count Machuki. *Warfare*. Randy's Record. Jamaica: Kingston, 1969.

Cufa. "Mais Cufa". Disponível em <http://cufa.org.br/a-cufa/>. Acesso em 06 jul. 2013.

DJ Kool Herc. The Official DJ Kool Herc Website. Disponível em <http://www.djkoolherc.com/>. Acesso em 13 ago. 2012.

The Drone: Tyler, The Creator, Interview. *Youtube*.

Duelo de MC's – Hot vs Din. Eliminatórias Duelo de MC's Nacional, 21 jul. 2012. *Youtube*. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=jXiqQjyOW7A>, acesso em 20 ago. 2012.

Duelo Sange B 42 Nissin x Douglas Din. *Youtube*. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=yuhCwQrxJeE>, acesso em 15 ago. 2012.

Douglas Din. Entrevista com o autor no saguão do Palácio das Artes. Belo Horizonte. 20 abr. 2013.

Douglas Din. *Político*. Direção artística: Coyote Beatz. Belo Horizonte: Produção Independente, 2012. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=sps4bxwY_mo, acesso em 29 dez. 2012.

Emicida. *Isso não pode se perder*. Emicídio, 2010. Laboratório Fantasma.

Emicida. Sobre a detenção do rapper Emicida em Belo Horizonte. Disponível em <http://www.emicida.com/blog/sobre-a-detencao-do-rapper-emicida-em-belo-horizonte>, acesso em 20 maio 2013.

Eminência Parda: Mano Brown se diz mudado, apesar de também afirmar que continua o mesmo. Entre a família, o rap, os amigos e os negócios, um dos artistas mais importantes dos nossos dias quer deixar de ser um refém da imagem que ele mesmo ajudou a disseminar. *Rolling Stone*, Ed. 39, dez. 2009. Disponível em <http://rollings-tone.uol.com.br/edicao/39/mano-brown-eminencia-parda>, acesso em 20 ago. 2013.

Eternamente Sabotage. Disponível em <http://culturahiphop.uol.com.br/eternamente-sabotage>, acesso em 5 nov. 2013.

Falcão Meninos do Tráfico. Direção MV Bill e Celso Athayde. CUFA, 2006, (58 min), Color.

Fora Lacerda. Disponível em <http://www.foramarciolacerda.blogspot.com.br>, acesso em 23 maio 2013.

Freestyle um estilo de vida. Direção Pedro Gomes. São Paulo, 2008. 1 DVD, color.,(45 min).



Gang Starr. *Above the Clouds*. In: *Moment of truth*. Nootrybe/Virgin/EMI Records, 1998. 1 CD, faixa 5.

Grandmaster Flash; The Furious Five. *The Message*. Álbum *The Message*. Estados Unidos: Sugar Hill, 1982.

Grandmaster Flash: *The Message (Live The Tub 1983)*. *Youtube*. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=BN9-K0aZXRg>, acesso em 16 mar. 2013.

GZA. *Feels like an enemy*. Estados Unidos *Beneath the Surface*: MCA Records. 1999.

Gusmão vídeos. Lista de favoritos. *Youtube*. Disponível em <http://www.youtube.com/mestradoduelo>, acesso em 28 jun. 2013.

Hancock, Herbie. *Rockit*. Álbum *Future Shock*. Nova Iorque: Columbia Records, gravado em 1982, lançado em 1983.

Herbie Hancock: *Rock It LIVE*. *Youtube*. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=TN5ltss0NMA&list=FLticKlpkYz6pPbq3JlXK_7Q&index=4, acesso em 18 jun. 2013.

Incredible Bongo Band. *Bongo Rock*. Cover de Preston Epps, lançada em 1959 no álbum *Bongo Rock*. Estados Unidos: Original Sound, 1973.

Indie BH. *Youtube*. Disponível em <http://www.youtube.com/indiebh>, acesso em 12 jan. 2012.

Jackson, Willis. *Later for Gator*. *Call of the Gators*. Nova Iorque, 1950.

Jedi Mind Tricks. *Animal rap*. *Vision of Gandhi*. Estados Unidos: Babygrande Records, 2003.

Julgamento. *Fazendo o Som*. Álbum *No Foco do Caos*. Belo Horizonte: Estúdio Giffoni, 2008.

Kenney, Bem. *Eulogy*. Álbum *Distant & Comfort*. Estados Unidos: Ghetto Crush Industries, 2008.

Kraftwerk. *Numbers*. *Computer World (Computerwelt)*. Alemanha: Kling Klang, Düsseldorf, 1979-1981.

Kraftwerk. *Trans Europe Express*. Álbum homônimo, gravado em 1976 no Kling Klang Studio e lançado em 1977 no *Trans Europe Express*, Düsseldorf, Alemanha: Gravadora Kling Klang, 1977.

L.A.P.A: um filme sobre o bairro da Lapa! Um filme sobre o *rap* no Rio. Direção: Cavi Borges; Emílio Domingos. Rio de Janeiro: Cavideo e Virtual Filmes, 2008. 1 DVD, color. (75 min).

Mais Soma. "MV BILL: o mensageiro e suas verdades". Disponível em <http://www.maissoma.com/2011/3/23/entrevista-mv-bill>, acesso em 19 fev. 2012.



Mais Soma. “Só Deus Pode me Julgar”. Disco Declaração de Guerra. Natasha Records/BMG, 2002.

Mais Soma. “Traficando Informação”. Disco Traficando Informação, Natasha Records/BMG. 2000.

MV Bill: O mensageiro e suas verdades. *Mais Soma*. Disponível em <http://www.mais-soma.com/2011/3/23/entrevista-mv-bill>, acesso em 19 set. 2012.

Nas. *Nas is like, I am... (single)*. Estados Unidos: Columbia Records, 1999.

Nation of Islam. Black Muslims Warning The Devil. Disponível em <http://noirg.org/andrew-goodman-black-muslims-warning-the-devils/>. Acesso em 9 jul. 2013.

New York City Breakers & Normski 1983 Central Park Manhattan, N.Y. *Youtube*. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=wT9x8hHGB3w>, acesso em 21 mar. 2013.

Non-Phixion. *The Future is Now*. Nova York: Uncle Howie Records, 2002. 1 CD.

Non Phixion’s Rock Star sample of Bar Kays’ In The Hole. *Who Sampled*. Disponível em http://www.whosampled.com/sample/view/6394/Non%20Phixion-Rock%20Stars_Bar-Kays-In%20the%20Hole, acesso em 5 set. 2012.

O *hip-hop* é o antídoto contra o genocídio da juventude negra nas periferias. *Revista Fórum*. Disponível em <http://www.revistaforum.com.br/spressosp/2013/04/o-hip-hop-e-o-antidoto-contra-o-genocidio-da-juventude-negra-nas-periferias-diz-pirata>, acesso em 13 maio 2013.

Os novos padrões da violência homicida no Brasil. Mapa da Violência 2012. Disponível em http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2012/mapa2012_web.pdf, acesso em 13 nov. 2012.

Praça Livre BH. Disponível em <http://www.pracalivrebh.wordpress.com>, acesso em 23 maio 2013.

Prefeitura revoga decreto. *Praça Livre BH*. Disponível em <http://www.pracalivrebh.wordpress.com/2010/05/05/prefeito-revoga-decreto>, acesso em 23 maio 2013.

Quinto Andar. *Disco Piratão*. Rio de Janeiro: Tratore/Tomba Records/Outra Coisa, 2005.

Racionais MCs. *Disco Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

Racionais MCs. *Disco Sobrevivendo no Inferno*, São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

Racionais MC’s: *Vida loka* (parte 2). *Youtube*. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=b7OXqKbjhTA>, acesso em 02 maio 2013.

Rádio Bits. Expoente do novíssimo *rap* carioca, Quinto Andar conversa com a Bitsmag. Disponível em http://www.bitsmag.com.br/conteudo/radio/eletro_bras3_5andar.htm, acesso em 4 jul. 2013.



Retrato Radical no 7º BH Canta e Dança. *Youtube*. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=66hweWcWaL8>, acesso em 21 maio 2013.

Return of the DJ. *Bomb Hip-hop Records*. Estados Unidos. v. 1, álbum, 1995, v. 2, 1997.

Rimografia, Slim. *Segura a Bronca*: financeiramente pobre. São Paulo: produção independente, 2003.

Roda de Freestyle no Duelo de MCs Nacional. *Youtube*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=ZV-yLEu_ZJE, acesso em 12 set. 2013.

Sabotage. *O rap é compromisso*. São Paulo, Brasil: Cosa Nostra, 2000.

Sinta o som que vem das ruas. Produção de família de Rua. Belo Horizonte: G5 Filmes, 2011. 1 CD (39 min), 1 DVD (35 min).

Sobre a banda. *Zimun*. Disponível em <http://www.zimun.com.br/>, acesso em 5 jul. 2013.

Sony Global. Sony history chapter 10 studio records go digital. Disponível em <http://www.sony.net/SonyInfo/CorporateInfo/History/SonyHistory/2-10.html>, acesso em 26 jul. 2013.

Speedfreaks. *Demotape Speedfreaks*. Gravação independente, fita cassete, 1993, com Gustavo Ribeiro codinome Black Alien.

Sugar Hill Gang. *Rapper's Delight*. (single). Estados Unidos Sugar Hill, 1979.

The Bar-Kays. *In the Hole*. In: Gotta Groove. Volt/Stax, 1969. 1 CD, Faixa 9.

The Last Poets. *Primeiro álbum The Last Poets*. Estados Unidos, 1970.

The Music World of Afrika Bambaataa. *Zulu Nation*. Disponível em <http://www.zulunation.com/afrika.html>, acesso em 21 mar. 2013.

Tyler, The Creator. *Bastard*. Los Angeles, California, Estados Unidos: Produção Independente, 2009.

Tyler, The Creator. *Goblin*. Inglaterra: XL Recordings, 2011.

Who Rules America: Conspiracy Theories. "There are no conspiracies". Disponível em <http://www2.ucsc.edu/whorulesamerica/theory/conspiracy.html>, acesso em 4 set. 2012.

Who Sampled: Listen to music samples, cover songs and remixes. Disponível em <http://www.whosampled.com>, acesso em 6 maio 2013.

Wu-Tang Clan. Enter the Wu-Tang (36 chambers). New York: Loud Records/RCA Records, 1993. 1 CD.

Yellowman. *Duppy or Gunman*. Álbum homônimo. Jamaica. Greensleeve Records, 1982.



GUSTAVO SOUZA MARQUES é Mestre em Música pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), graduado em Comunicação Integrada com ênfase em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG) e formado em bateria pelo curso livre da Universidade de Música Popular Bituca. Já lecionou por duas vezes o minicurso de Crítica Musical para alunos do curso de Comunicação Social da PUC Minas Unidade São Gabriel. Esteve na Carletons University em Ottawa, Canadá, em 2012, apresentando sua dissertação em andamento no simpósio Music and Social Justice. Publicou um capítulo de livro no *Diagnóstico da Situação da Criança, do Adolescente e do Jovem em Belo Horizonte* (2013) sob o apoio do Conselho Municipal da Criança e do Adolescente (CMDCA) da Prefeitura de Belo Horizonte (PBH). É baterista do grupo de rap Julgamento há 7 anos e também desenvolve trabalho musical solo como cantor, compositor e baterista sob o codinome Gusmão, no qual se utiliza amplamente da linguagem da música *rap, dub, rock* e vertentes variadas da música brasileira.



Análise do direito de autor de obras musicais no Brasil e na Argentina

*Luciana Rodrigues de Mesquita e Silva**

Resumo

O presente trabalho visa a traçar um perfil dos ordenamentos jurídicos brasileiro e argentino, investigando a partir das esferas legal, doutrinária e brevemente a judicial, o tratamento que é outorgado à proteção da Propriedade Intelectual. Para tanto, realizaremos um estudo comparativo sobre a Propriedade intelectual, especificamente o Direito de Autor das obras musicais nos dois países.

Palavras-chave

Propriedade intelectual – direito de autor – música – Brasil – Argentina.

Abstract

This article analyses the profile of the Brazilian and Argentinean legal systems, investigating from the legal, doctrinal and, briefly, the judicial spheres, the treatment given to the protection of Intellectual Property. It offers comparative study about intellectual property, specifically the Copyright of musical works in both countries.

Keywords

Intellectual property – copyright – music – Brazil – Argentina.

*Universidad Nacional Del Sur, Buenos Aires, Argentina; Fundação Educacional do Vale do Jequitinhonha, Diamantina, MG, Brasil. Endereço eletrônico: lucirm@yahoo.com.br.

Artigo recebido em 27 de agosto de 2014 e aprovado em 4 e novembro de 2014.



Nesse artigo faremos um estudo comparativo da proteção ao Direito do Autor de obras musicais no Brasil e na Argentina. Para isso, analisaremos as duas normas concernentes à matéria: a Lei Brasileira de Direito de Autor nº 9.610/1998 e a Lei Argentina de Propriedade Intelectual nº 11.723/1933¹. Antes de iniciarmos referido estudo, é importante ressaltar brevemente o que vem a ser o Direito de Autor, que é espécie do gênero Propriedade Intelectual. A Propriedade Intelectual diz respeito a todo o conjunto de normas reguladoras dos direitos morais e patrimoniais que possuem os autores/inventores e os titulares dos direitos sobre as obras provenientes da criação de seu intelecto.

A PROPRIEDADE INTELECTUAL

Abordaremos, a princípio, as bases constitucionais da Propriedade Intelectual. O artigo 17 da Constituição Argentina (segunda parte), dispõe que: “*todo autor o inventor es propietario exclusivo de su obra, invento o descubrimiento, por el término que le acuerde la ley*” e o artigo 5º, XXVII, da Constituição Brasileira determina que “aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar”.

As produções do intelecto humano se subdividem em dois grupos que fazem parte do gênero Propriedade Intelectual. Os Direitos Intelectuais estão divididos em Direito de Autor e Direitos Industriais, o primeiro, cumprindo “finalidades estéticas (deleite, beleza, sensibilização, arte e ciência)”² e o segundo, “cumprindo objetivos práticos (uso econômico, doméstico, bens finais resultantes da criação como os móveis, os automóveis, máquinas, etc.)”³. Essa divisão foi proposta justamente devido ao conflito entre os interesses do criador e da coletividade e impõe tratamento diverso a esses dois institutos, devido a particularidades envolvidas nos dois tipos de criação intelectual.

A proteção concedida às obras e aos direitos provenientes do ato de sua criação, denominadas, “Obras Intelectuais”, visa a proteger o *autor* sobre o ato de singularidade e paternidade da obra e sobre o valor econômico (consequência da sua utilização, nas mais variadas formas). No âmbito do Direito do Autor, são protegidas todas as obras literárias, científicas ou artísticas. A Lei de Direito de Autor Brasileira (nº 9.610 de 1998), em seu artigo 7º, conceitua essas obras intelectuais como “criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro”. A lei de Propriedade Intelectual Argentina (nº 11.733 de 1993) não conceitua as obras intelectuais, mas explicita exemplos, *in verbis*:

¹ Não serão abordadas questões relativas às sanções legais quando da violação aos Direitos de Autor.

² Bittar, 2008, p. 3.

³ Delpech, 2011, p. 12.



Artículo 1. - A los efectos de la presente Ley, las obras científicas, literarias y artísticas comprenden los escritos de toda naturaleza y extensión, entre ellos los programas de computación fuente y objeto; las compilaciones de datos o de otros materiales; las obras dramáticas, composiciones musicales, dramático-musicales; las cinematográficas, coreográficas y pantomímicas; las obras de dibujo, pintura, escultura, arquitectura; modelos y obras de arte o ciencia aplicadas al comercio o a la industria; los impresos, planos y mapas; los plásticos, fotografías, grabados y fonogramas, en fin, toda producción científica, literaria, artística o didáctica sea cual fuere el procedimiento de reproducción. La protección del derecho de autor abarcará la expresión de ideas, procedimientos, métodos de operación y conceptos matemáticos pero no esas ideas, procedimientos, métodos y conceptos en sí.

Por outro lado, enquanto estamos na espécie Propriedade Industrial (marcas, patentes, desenho e modelo industrial), também denominadas de Invenções, voltamos ao direito da coletividade em usufruir da obra, uma vez que foi criada,

[...] atendendo a necessidades técnicas, interesses econômicos e políticos, amparando, de um lado, o produto industrial (como nos inventos) e impedindo, de outro, a concorrência desleal (como nos sinais distintivos) (caráter objetivista e econômico do direito industrial)⁴.

Em suma, o Direito do Autor compreende as criações de caráter artístico e a Propriedade Industrial, as de caráter industrial. O presente estudo abordará especificamente sobre o Direito de Autor das Obras Musicais. Resumindo, o direito de autor compreende as criações de caráter artística e a propriedade industrial, as de caráter industrial.

As leis que tratam prioritariamente da matéria nos dois países são a nº 9.610 (Lei do Direito de Autor brasileira, de 1998) e a Lei nº 11.723 (Lei de Propriedade Intelectual argentina, de 1933). Estas Leis concedem ao autor o direito de utilizar e explorar a sua obra de forma exclusiva, durante toda a sua vida, estendendo esse direito a seus sucessores por 70 anos após sua morte. (art. 5, Ley nº 11723; y art. 41, Ley nº 9610). Passemos então à análise das duas leis supramencionadas no concernente à proteção às obras musicais⁵:

⁴ Bittar, 2008, p. 5.

⁵ A melhor definição de música na atualidade, segundo Roland Candé, é a conceituação de Abraham Moles que dispõe ser a música "uma reunião de sons que deve ser percebida como não sendo o resultado do acaso". Para Ruysan (2012) apud Abrão (2013), a obra musical seria "a combinação de sons (melodia) ou de sons e texto (letra) feita por um ou mais compositores,



A Lei de Direito de Autor brasileira (LDA de agora em diante), em seu artigo 7º, V, aponta que as obras musicais, tendo ou não letra, são obras intelectuais envolvidas por sua proteção. A Lei de Propriedade Intelectual argentina (LPI de agora em diante), abarca, em seu artigo 1º, as “composiciones musicales, grabados y fonogramas⁶” como parte das obras protegidas.

Então um autor de uma obra musical original⁷ ou derivada⁸, não importando o suporte em que ela venha a se materializar (CD, DVD, Partitura Musical, MP3, ...) possui direitos autorais sobre a sua criação e referido direito é inerente à criação. “Portanto, é com a ação do autor, ao plasmar no cenário fático a sua concepção – artística, literária ou científica – que se manifesta o Direito em causa, revelando-se, de início, sob o aspecto pessoal do relacionamento criador-obra”⁹.

DIREITO SUI GENERIS

Importante ressaltar que o direito de autor é uma composição de direitos de ordem moral e patrimonial. Enquanto aqueles correspondem a “prerrogativas personales inherentes a la persona y por tanto de carácter perpetuo”¹⁰ (inalienáveis, irrenunciáveis e imprescritíveis), os direitos patrimoniais estão relacionados à utilização econômica da obra, ou seja, a capacidade de utilizar, fruir e dispor da obra de sua criação.

A LDA brasileira no artigo 22 dispõe que “pertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou”. Já a LPI argentina não refere de forma explícita acerca desta proteção. Os direitos morais do autor estão elencados no artigo 24 da LDA brasileira¹¹ e, segundo Delpech, a LPI “no regula en forma armónica los derechos

destinada à interpretação por meio de uso sonoro da voz humana e/ou de instrumentos de som.”

⁶ O artigo 5º, IX, da LDA brasileira dispõe acerca do que é o fonograma, citado como obra protegida pela LPI argentina, porém não especificado pela mesma, o Fonograma seria: “ toda fixação de sons de uma execução ou interpretação ou de outros sons, ou de uma representação de sons que não seja uma fixação incluída em uma obra audiovisual.” Ou seja, ao se fixar a obra em um suporte material, temos o fonograma, por exemplo, assim que o artista e sua banda de música gravam o seu CD, este suporte é um Fonograma.

El artículo 3º, “g”, da Lei Argentina nº 26.801/2012, que dispõe sobre a criação do Instituto Nacional de la Música explicita: “Fonograma nacional: la fijación sonora de una ejecución o de otros sonidos realizada por o a la orden de un productor fonográfico nacional o un músico nacional registrado. A efectos de esta ley se adopta para fonograma la definición del artículo 1º del Convenio para la Protección de los Productores de Fonogramas (Ginebra 29/10/71 - ratificado por Ley nº 19.963)”.

⁷ Uma condição primordial para que uma obra seja protegida pelo direito de autor são a criatividade e a originalidade. Para Delpech (2011), “no es absolutamente necesario que la obra sea novedosa. La novedad no es condición necesaria, pero la originalidad o individualidad es requisito insustituible, y podríamos decir que una obra es original cuando expresa de alguna manera, en mayor o menor medida, el espíritu creador del autor sobre un tema o una idea, novedosa o no.”

A LDA (art. 5, VII, “F”) dispõe que obra originária é a criação primigênia.

⁸ A obra derivada seria uma transformação de uma obra original. Na música podemos identificar a adaptação, o arranjo, a orquestração e a tradução. A LDA (art. 14) explicita que “É titular de direitos de autor quem adapta, traduz, arranja ou orquestra obra caída no domínio público, não podendo opor-se a outra adaptação, arranjo, orquestração ou tradução, salvo se for cópia da sua.”

Para Delpech (2011, p. 85) “esta obra derivada, por ser una nueva obra diferente de la obra original, debe contar con algún grado de originalidad y creatividad para estar protegida por el derecho de autor.” [...] “cuando la obra se encuentra en dominio privado, es necesaria obviamente la autorización del autor.”

⁹ Bittar, 2008, p. 32.

¹⁰ Delpech, 2011, p. 52.

¹¹ Art. 24 LDA. “São direitos morais do autor:

I - o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra;



Morales de los autores, sino que se refiere a ellos en forma incidental en varios de sus artículos”.¹² Inclusive, a Corte Suprema de Justiça Argentina determinou:

*Los derechos morales del autor, destinados a amparar aquellos aspectos más vinculados con la personalidad creadora, contienen facultades inalienables e imprescriptibles, y a ellas se refiere, aunque de manera asistemática, la ley 11.723 en los arts. 22, 39, 47, 51 y 52.*¹³

Em relação ao prazo de duração, quando a obra realizada em coautoria for indivisível, o prazo de 70 anos será contado da morte do último dos coautores sobreviventes (art. 5 LPI y art. 42 LDA).

LIMITAÇÕES AOS DIREITOS AUTORAIS

Apesar dessas inúmeras prerrogativas concedidas ao autor, que lhe permite extrair de sua obra todo proveito econômico legalmente previsto, existem as limitações ao direito autoral, uma vez que há um interesse social em usufruir da obra. A Obra literária, científica e artística tem que cumprir o seu papel cultural e realizar sua função social.

O capítulo IV da LDA brasileira explicita, a partir do artigo 46, as limitações do direito de autor. No concernente às obras musicais, referido artigo dispõe que não constitui ofensa aos direitos autorais:

V - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas, fonogramas e transmissão de rádio e televisão em estabelecimentos comerciais, exclusivamente para demonstração à clientela, desde que esses estabelecimentos comercializem os suportes ou equipamentos que permitam a sua utilização;

VI - a representação teatral e a execução musical, quando realizadas no recesso familiar ou, para fins exclusivamente didáticos, nos

II - o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra;

III - o de conservar a obra inédita;

IV - o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-la, como autor, em sua reputação ou honra;

V - o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada;

VI - o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem;

VII - o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado”.

¹² Delpech, 2011, p. 52.

¹³ Corte Suprema, 23/11/1989 - Casiraghi, Félix y otros c. LaRioja, Pcia. De s/ daños y perjuicios. Fallos de la Corte Suprema, T. 312, p. 2257 in Delpech (2011).



estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso intuito de lucro;

O artigo 47 da LDA diz que são livres as paródias¹⁴ “que não forem verdadeiras reproduções da obra originária nem lhe implicarem descrédito”.

Os tribunais brasileiros confirmam a licitude das paródias, não havendo descrédito à criação originária – vide Agravo de Instrumento 2000.002.09901, 1ª Câmara Cível do Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro. Agravante: Partido Democrático Trabalhista e agravado Carillo & Pastore Euro RECG Comunicações Ltda. Relatora Des. Maria Augusta Vaz M. de Figueiredo. Acórdão registrado em 02.05.2001. Discussão utilitarista sobre a regulamentação das paródias é aprofundada por Landes e Posner [*The economic structure of intellectual property rights*. Cambridge, Londres: Harvard University Press] (2003a, p. 147-159).¹⁵

O artigo 10 da LPI dispõe:

Cualquiera puede publicar con fines didácticos o científicos, comentarios, críticas o notas referentes a las obras intelectuales, incluyendo hasta mil palabras de obras literarias o científicas u ocho compases en las musicales y en todos los casos sólo las partes del texto indispensables a ese efecto.

Os parágrafos 2º e 3º do art. 36 de la LPI dispõem também exceções ao direito exclusivo ao determinar a exceção do pagamento dos direitos autorais à execução em atos públicos “organizados por establecimientos de enseñanzas, vinculados en el cumplimiento de sus fines educativos”, mas o espetáculo somente poderá ser difundido em tais estabelecimentos ou quando “la ejecución o interpretación de piezas musicales en los conciertos, audiciones y actuaciones públicas a cargo de las orquestas, bandas, fanfarrias, coros y demás organismos musicales pertenecientes a instituciones del Estado Nacional, de las provincias o de las municipalidades, siempre que la concurrencia de público a los mismos sea gratuita.” Ou seja, sempre que os fins da execução sejam educativos ou realizados por organismos públicos de forma gratuita, haverá restrição não remunerativa. No que diz respeito às obras musicais, as duas leis dispõem acerca da necessidade de autorização prévia e expressa do

¹⁴ As paródias acontecem quando outra pessoa que não o autor, utilizam a música original e inserem uma outra letra, geralmente com aspecto humorístico ou de contestação.

¹⁵ Arbix, 2008, p. 227.



autor para utilização em qualquer modalidade, como a reprodução¹⁶, adaptação¹⁷ e execução musical (art. 29 LDA brasileira e art. 2 LPI argentina).

DA TRANSFERÊNCIA DOS DIREITOS AUTORAIS

Apesar dos direitos morais do autor serem inalienáveis, irrenunciáveis e não poderem ser cedidos, a esfera patrimonial dos direitos autorais sobre a música poderá ser transferida de acordo com a vontade do autor (herdeiros). Nos contratos de Cessão dos direitos autorais patrimoniais, a LDA brasileira explicita ser indispensável ao autor a especificação da modalidade de utilização da música e a LPI argentina dispõe que *“la aceptación de una obra no da derecho al aceptante a su reproducción o representación por otra empresa, o en otra forma que la estipulada”* (art. 31 LDA e art. 47 LPI). Uma peculiaridade da LPI argentina (art. 53), no concernente à cessão da obra musical é que esta deverá ser inscrita no Registro Nacional de Propriedade Intelectual, *“sin cuyo requisito no tendrá validez”*.

Em relação ao prazo de duração do direito do adquirente sobre a obra musical, o artigo 49, III da LDA brasileira e o artigo 51 da LPI argentina dispõem que a transferência somente é válida durante o tempo estabelecido na Lei. A LDA dispõe nesse artigo, o prazo máximo de 5 (cinco) anos nos casos não haver estipulação contratual escrita. Já a lei argentina não estabelece prazo de duração, então qual seria esse prazo? Delpech dispõe que, se o adquirente adquire esse direito diretamente do autor sem prazo contratual, *“debemos considerar al adquirente como un derechohabiente y, consecuentemente, su derecho de propiedad sobre la obra se extendería hasta setenta años a partir de primero de enero del año siguiente al de la fecha de la enajenación de la obra.”*¹⁸ Mas se quem cede o direito é um herdeiro, o autor acredita que o adquirente assume o prazo do herdeiro. Importante lembrar que mesmo que o autor aliene a propriedade de sua obra, *“conserva sobre ella el derecho a exigir la fidelidad de su texto y título, en las impresiones, copias o reproducciones, como asimismo la mención de su nombre o seudónimo como autor”* (art. 52 LPI). Inclusive o artigo 108 LDA¹⁹

¹⁶ A Reprodução, de acordo com o artigo 5, VI, da LDA é “a cópia de um ou vários exemplares de uma obra literária, artística ou científica ou de um fonograma, de qualquer forma tangível, incluindo qualquer armazenamento permanente ou temporário por meios eletrônicos ou qualquer outro meio de fixação que venha a ser desenvolvido”.

¹⁷ Há diversas possibilidades de adaptação musical. Exemplos: regravação de uma música, utilizar a música em outro ritmo, utilizar a letra da música para criar uma peça teatral, traduzir uma música para outro idioma, adaptando, assim, sua letra, dentre outros.

¹⁸ Delpech, 2011, p. 104-105.

¹⁹ Art. 108 LDA: “Quem, na utilização, por qualquer modalidade, de obra intelectual, deixar de indicar ou de anunciar, como tal, o nome, pseudônimo ou sinal convencional do autor e do intérprete, além de responder por danos morais, está obrigado a divulgar lhes a identidade da seguinte forma:

I - tratando-se de empresa de radiodifusão, no mesmo horário em que tiver ocorrido a infração, por três dias consecutivos; II - tratando-se de publicação gráfica ou fonográfica, mediante inclusão de errata nos exemplares ainda não distribuídos, sem prejuízo de comunicação, com destaque, por três vezes consecutivas em jornal de grande circulação, dos domicílios do autor, do intérprete e do editor ou produtor;



brasileira prevê sanção civil para quem deixar de indicar ou anunciar o nome, pseudônimo ou sinal do autor.

A obra em coautoria (colaboração) e coletiva

Na LPI argentina e LDA brasileira identificamos dois tipos de obras musicais que possuem mais de um autor, a saber, obra em colaboração²⁰ (no Brasil denominada obra em Coautoria indivisível²¹) e obra coletiva²². Em relação às obras musicais realizadas em colaboração, cada autor contribuinte é denominado “*creador en colaboración*” (na Argentina) ou “*coautor*” (no Brasil) e há uma relação de condomínio entre eles sobre a obra criada em colaboração. As normas do Código Civil de Condomínio serão usadas para dirimir eventuais conflitos²³.

É importante mencionar que não é considerada obra em colaboração a mera pluralidade de autores, “*sino en el caso en que la propiedad no pueda dividirse sin alterar la naturaleza de la obra*” (art. 17 LPI). O art. 17 LPI continua “*En las composiciones musicales con palabras, la música y la letra se consideran como dos obras distintas*”, nesses casos, se tratam de obras denominadas “*yuxtapuestas*”²⁴. No Brasil, denominada de obra em Coautoria divisível. Essas composições poderão ser utilizadas de forma separada, como por exemplo, um artista que publica a letra inserida em uma canção feita em coautoria com outro autor, em seu livro de poesia, ou o autor da melodia, que divulga a obra sem a letra criada pelo outro autor. A LDA brasileira veda, no entanto, o uso da obra em coautoria divisível utilizada separadamente, se referido uso acarretar prejuízo à exploração da obra comum (art. 15, parágrafo 2, LDA brasileira). A LDA brasileira veda a publicação da obra em colaboração sem o consentimento dos demais autores, salvo em lançamento de coleção das suas obras completas (art. 32 LDA). O prazo para a entrada em Domínio Público da obra indivisível realizada em colaboração é diverso do prazo das obras convencionais, sendo contado desde 1º de janeiro do ano seguinte da morte do último colaborador (art. 42 LDA e art. 5, parágrafo 1 LPI).

Passemos agora a falar sobre a obra coletiva. A diferença entre a obra em cola-

III - tratando-se de outra forma de utilização, por intermédio da imprensa, na forma a que se refere o inciso anterior.”

²⁰ **A obra em colaboração** é “*la producida por dos o más autores, y en la cual existe una inseparabilidad de las contribuciones individuales de cada autor que convergen en una sola obra de carácter común no pudiendo separar esas diversas contribuciones ni considerárselas creaciones independientes.*” (Delpech, 2011, p. 34).

²¹ O art. 5, VIII, “a” da LDA dispõe que a obra em coautoria é aquela “*criada em comum, por dois ou mais autores*”.

²² **A obra coletiva** é, em conformidade com Delpech, “*una obra producida por dos o más autores, con inseparabilidad de sus contribuciones. La obra se realiza bajo la iniciativa y dirección de un colaborador, que es el titular de los derechos*”. O art. 5, VIII, “h” da LDA brasileira explicita que a obra coletiva é aquela “*criada por iniciativa, organização e responsabilidade de uma pessoa física ou jurídica, que a publica sob seu nome ou marca e que é constituída pela participação de diferentes autores, cujas contribuições se fundem numa criação autônoma*”.

²³ Delpech, 2011, p. 34.

²⁴ As **obras em coautoria divisível** são “*dos obras diferentes con sus respectivos autores, titulares de derechos que pueden interpretarse simultáneamente*” (Delpech, 2011, p. 35).



boração e a obra coletiva está no fato de esta possuir uma pessoa²⁵ que coordena todo o processo de elaboração da obra e é o titular dos direitos patrimoniais de autor²⁶ sobre o conjunto da obra criada em conjunto (art. 17, parágrafo 2 LDA).²⁷ As participações de cada autor em uma obra coletiva são protegidas, inclusive, a LDA brasileira aponta que qualquer dos participantes poderá proibir a indicação ou anúncio de seu nome, sem que isso implique no não recebimento da remuneração contratada (art. 17, parágrafo 1 LDA).

O REGISTRO DA OBRA MUSICAL – PROTEÇÃO DA PROPRIEDADE INTELECTUAL

Em relação ao registro das obras musicais, as legislações brasileira e argentina explicitam de forma diversa.

A LDA brasileira (art. 18) aponta que a proteção aos direitos de autor independe de registro, ou seja, é facultado ao autor de uma obra musical o seu registro, que seria uma medida de cautela meramente declaratória do autor, uma vez que a autoria da obra “se prova com o fato da criação”²⁸. O autor poderá provar a autoria sobre a obra musical por outros meios como testemunhas, um arquivo MP3 enviado por e-mail, por exemplo, ou disponibilizado na internet, ou outros documentos e arquivos. O registro da obra musical poderá ser feito na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro em consonância com o disposto na antiga LDA brasileira (Lei nº 5.988 de 1973)²⁹, de acordo com o disposto na atual LDA (art. 19). A Escola de Música, ao receber o registro da obra não fará análise do conteúdo da obra musical, tampouco poderá recusar um registro pelo fato da música ser semelhante a outra anteriormente registrada.³⁰ Importante mencionar que há vantagens no registro da obra, que seria a inversão do ônus da prova em uma demanda judicial, ou seja, a parte contrária deverá provar que a pessoa que consta como autor de determinada obra registrada não é o verdadeiro autor.³¹

Ao analisarmos o que dispõe a LPI argentina sobre o registro das obras, notamos ser um pouco diferente da LDA brasileira, que, explicitamente, dispõe sobre a des-

²⁵ O titular do direito autoral poderá ser uma pessoa física ou jurídica. Há controvérsia doutrinária acerca da possibilidade de uma Pessoa Jurídica ser Autor de uma obra literária, científica ou artística. Delpech (2011) entende que autor não pode ser pessoa jurídica. Já Bittar (2008) entende ser perfeitamente possível que uma pessoa jurídica seja autor de obra literária, científica ou artística. Maiores informações sobre a posição internacional acerca da possibilidade de pessoa jurídica ser autor de obra em Gandelman (2007, p. 105 a 113).

²⁶ Artigo 17, parágrafo 3 LDA “ O contrato com o organizador especificará a contribuição do participante, o prazo para entrega ou realização, a remuneração e demais condições para sua execução”.

²⁷ Sentido dado por Delpech. Já Gandelman ao citar Bittar, dispõe que tanto os direitos morais como os patrimoniais pertencem ao coordenador da obra. Não coadunamos com a posição de Bittar, por entendermos que a obra possui diversos coautores e estes são os verdadeiros titulares dos direitos morais da obra coletiva.

²⁸ Abrão, 2013, p. 99.

²⁹ LDA brasileira (art. 21): “Os serviços de registro de que trata esta Lei serão organizados conforme preceitua o § 2º do art. 17 da Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973”.

³⁰ Informações disponíveis no site da Escola de Música da UFRJ http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=49&Itemid=108, acesso em 3 set. 2013.

³¹ Wellington; Oliveira (2002, p. 19).



necessidade de um autor registrar sua obra. A LPI argentina (art. 63) dispõe que *“la falta de inscripción trae como consecuencia la suspensión del derecho del autor hasta el momento en que la efectúe, recuperándose dichos derechos en el acto mismo de la inscripción”*.

Mas verificando o que estabelecem o Convênio de Berna e o acordo ADPIC (Acordo sobre os Aspectos dos Direitos de Propriedade intelectual relacionados com o comércio), que foi ratificado pela Argentina, notamos que ele tutela o direito de autor sem exigência de nenhuma formalidade especial, ou seja, o autor fica protegido desde o momento da concepção e concretização da obra em algum suporte físico. Delpech cita o artigo 14 da LPI argentina, que dispõe sobre a proteção às obras estrangeiras sem exigir que haja nenhuma formalidade³², que criaria, segundo ele, uma *“injusta diferencia con ésta, y ha llevado a algunos autores a afirmar que el art. 63 ha perdido vigencia por anacrónico y contradictorio de principios internacionales vigentes.”*³³ Mas esta não é a posição do autor, uma vez que estas normas internacionais não podem derogar as normas internas dos Estados que solicitem algum tipo de formalidade para a proteção dos Direitos de autor. Por isso, o autor dispõe que *“la falta de inscripción de la obra nacional trae necesariamente como consecuencia la suspensión del derecho del autor hasta que dicho trámite sea realizado.”*³⁴

A consequência desse artigo 63 da LPI argentina, para os autores/editores seria a suspensão dos direitos patrimoniais de autor, ou seja, o autor/editor da obra musical não poderá explorar os direitos econômicos sobre a mesma. Importante mencionar que os direitos morais não são atingidos.³⁵ Os artigos 57 a 64 da LPI argentina e os artigos 1 a 4 do Decreto 41.233/3 dispõem sobre as peculiaridades do Registro das obras que deverá ocorrer no Registro Nacional da propriedade intelectual em conformidade com o artigo 1 do Decreto 41.233/34.

DIREITOS CONEXOS

Passemos agora a falar sobre os direitos dos intérpretes ou executantes³⁶ das obras musicais. Diversas músicas que são executadas em rádios ou em shows, gravadas em CD/DVD/MP3 ou outros suportes, são interpretadas por um músico (ou um conjunto

³² Por tanto, as obras estrangeiras estariam mais protegidas que as obras nacionais.

³³ Delpech, 2011, p. 126.

³⁴ Delpech, 2011, p. 128.

³⁵ *“El goce del derecho de propiedad intelectual se subordina a la formalidad de su registro, toda vez que la falta de esa formalidad suspende el goce de los derechos intelectuales. Por lo tanto, las obras publicadas no registradas no están protegidas.”* (CNCom., Sala A, 19-X-1989, Cesan c. Montero, LL, 1990-B-24-); *“Si bien la falta de inscripción de una obra en el Registro de la Propiedad intelectual trae como consecuencia la suspensión del derecho de autor hasta que dicho trámite se materialice, tal sanción no alcanza más que el derecho pecuniario, pues sería absurdo que la falta de inscripción hiciera perder la paternidad de la obra o cualquier otra facultad contenida en el derecho moral.”* (CNCasación Penal, Sala II, 2001/05/23, Blaustein, David, LL 2001-E-638) in Delpech, 2011, p. 128-129.

³⁶ O artigo 5º, XIII LDA brasileira dispõe o conceito de artista intérprete ou executante, que são *“todos os atores, cantores, músicos, bailarinos ou outras pessoas que representem um papel, cantem, recitem, declamem, interpretem ou executem em qualquer forma obras literárias ou artísticas ou expressões do folclore.”*



musical) que não coincide(m) com o autor da música. Este intérprete é o titular do direito de autor sobre a interpretação/execução dessa música e esse direito de autor sobre a interpretação/execução é denominado Direito Conexo.

Os direitos conexos são direitos “vizinhos” aos do autor, tutelados pela LDA e LPI e são referentes aos direitos dos artistas intérpretes (músicos intérpretes ou executantes)³⁷, mais o trabalho dos Produtores dos Fonogramas (gravadoras de CD)³⁸ e das Empresas de Radiodifusão (rede de televisão e rádio)³⁹. De acordo com Delpech, esse direito conexo deriva da obra de um autor (que não é o intérprete/executante), sendo direito acessório a esta obra. É importante mencionar que o autor da obra original deverá autorizar e negociar a interpretação da sua obra.

Para que exista o direito conexo é necessário que a obra do artista executante ou intérprete possua originalidade e caráter único. Para se ter uma noção da importância da tutela ao direito conexo na área artística-musical, no Brasil, um terço do volume total da arrecadação musical corresponde às execuções públicas feitas por artistas intérpretes.⁴⁰ Não é raro encontrarmos músicas que, quando executadas/gravadas por seu autor não chegam a fazer tanto sucesso como quando são executadas/gravadas por um artista que já é bem conhecido e possui seu público fiel. De acordo com a LPI e a LDA “É de setenta anos o prazo de proteção aos direitos conexos, contados a partir de 1º de janeiro do ano subsequente à fixação, para os fonogramas; à transmissão, para as emissões das empresas de radiodifusão; e à execução e representação pública, para os demais casos.”⁴¹

Na LDA brasileira, a tutela dos direitos conexos está prevista nos artigos 89 a 96 e na LPI argentina está nos artigos 5º e 56 e também no Decreto 746/73 que regulamenta o artigo 56 supracitado. De acordo com a LDA (art. 89) “As normas relativas aos direitos de autor aplicam-se, no que couber, aos direitos dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores fonográficos e das empresas de radiodifusão.”

Em relação aos direitos conexos relacionados aos Fonogramas e videogramas, podemos visualizar a fixação das composições musicais em videogramas (um videograma de muito sucesso é o videoclipe ou o DVD). Muitas vezes o videoclipe ou o DVD é executado em ambientes públicos (bares, restaurantes, cafés, clubes...) e como na maioria das vezes isso é um atrativo aos frequentadores de referidos locais

³⁷ “Los músicos ejecutantes ejecutan las obras musicales de los compositores”. “*Son Derechos Conexos los derechos de los artistas ejecutantes de obras musicales, con relación a la utilización de sus interpretaciones o ejecuciones*”. (Delpech, 2011, p. 115-116)

³⁸ “Los productores de fonogramas producen y graban canciones y música escrita por autores y compositores, interpretada o cantada por artistas intérpretes o ejecutantes” “*Son Derechos Conexos los derechos de los productores de fonogramas o videogramas, con relación a la utilización pública, directa o indirecta, de sus fonogramas o videogramas*”. “*Los fonogramas son la primera fijación o grabación original de una ejecución exclusivamente musical. Cuando se fija no sólo música, sino también imagen, estamos ante un videograma*.” (Delpech, 2011, p. 115-116 y 119).

³⁹ “Los organismos de radiodifusión difunden obras y fonogramas en sus emisoras”. “*Son Derechos Conexos los derechos de los organismos de radiodifusión con relación a sus emisiones o transmisiones, por la retransmisión o por la comunicación al público en lugares en que el público acceda en forma onerosa*”. (Delpech, 2011, p. 115-116).

⁴⁰ Paesani, 2012, p. 22.

⁴¹ LPI argentina, art. 5º. O art. 96 da LDA brasileira dispõe do mesmo modo.



e está vinculado ao lucro indireto que o local percebe, isso implica uma obrigação de pagamento dos direitos conexos.⁴²

Em relação aos direitos conexos das empresas de radiodifusão, estas possuem direito de receber uma retribuição pela retransmissão ou execução pública de suas emissões. Além disso, gozam do direito de autorizar ou proibir a retransmissão de suas emissões, a reprodução e a comunicação ao público, em conformidade com o disposto no artigo 95 LDA brasileira. A legislação argentina não explicita esses direitos, mas Delpech entende pelo reconhecimento desses direitos uma vez que as normas internacionais⁴³ que tratam do assunto foram ratificados pela Argentina.

A EDIÇÃO DE OBRAS MUSICAIS

Em relação à edição das obras musicais, o autor da música entrega sua obra a um editor⁴⁴ “*que se obliga a reproducirla, difundirla y venderla*” (art. 37 LPI argentina) e “fica autorizado, em caráter de exclusividade, a publicá-la e a explorá-la pelo prazo e nas condições pactuadas com o autor” (art. 53 LDA brasileira). Então, em um contrato envolvendo a edição de uma obra musical o editor se obriga a fixar a obra em suportes materiais (CD, MP3, DVD etc.) onde seja possível a reprodução da música ou a sua projeção, além de se obrigar a realizar a difusão e venda dessas fixações da obra.

A edição do fonograma ou videograma é o objeto deste contrato e sua tutela está disposta nos artigos 53 a 67 LDA brasileira e 37 a 44 da LPI argentina. Segundo a LDA brasileira (art. 56), “Entende-se que o contrato versa apenas sobre uma edição, se não houver cláusula expressa em contrário”. Para a LPI argentina (art. 40), “*En el contrato deberá constar el número de ediciones y el de ejemplares de cada una de ellas, como también la retribución pecuniaria del autor o sus derechohabientes; considerándose siempre oneroso el contrato, salvo prueba en contrario*”. Segundo Delpech, há a possibilidade de convenção contratual para que o editor autorize a reprodução ou projeção da obra musical. Sem estender muito o assunto sobre a edição das obras musicais, é interessante recordar o quão importante é esse contrato de edição e o quanto devem ser minuciosamente discutidas as cláusulas contratuais.

⁴² Art. 35 Decreto 41.233/34 regulamentar da LPI argentina: “*Los discos fonográficos y otros soportes de fonogramas no podrán ser comunicados al público, ni transmitidos o retransmitidos por radio y/o televisión, sin autorización expresa de sus autores sus derechohabientes. Sin perjuicio de los derechos que acuerdan las leyes a los autores de la letra y los compositores de la música y a los intérpretes principales y/o secundarios, los productores de fonogramas o sus derechohabientes tienen el derecho de percibir una remuneración de cualquier persona que en forma ocasional o permanente, obtenga un beneficio directo o indirecto con la utilización pública de una reproducción del fonograma; tales como: organismos de radiodifusión, televisión, o similares; bares, cinematógrafos; teatros; clubes sociales; centros recreativos, restaurantes; cabarets, y en general quien los comunique al público por cualquier medio directo o indirecto.*” Art. 93 da LDA brasileira versa no mesmo sentido.

⁴³ Convenção de Roma de 1961; Convênio para proteção dos produtores de fonogramas contra a reprodução não autorizada de seus fonogramas de 1971; Tratado da OMPI sobre Interpretação Execução e Fonogramas (WPPT) de 1996; Acordos ADPIC de 1994.

⁴⁴ De acordo com a LDA brasileira (art. 5, X), editor é a “pessoa física ou jurídica à qual se atribui o direito exclusivo de reprodução da obra e o dever de divulgá-la, nos limites previstos no contrato de edição”. Geralmente o editor é uma gravadora.



No Brasil, uma demanda judicial no Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro⁴⁵ que chamou atenção foi do famoso autor e cantor Zé Ramalho que precisou pedir autorização para gravação à editora (Editora Musical EMI songs) de nove composições suas tendo sido negada a autorização sobre o pretexto de que o editor tem o direito de negar o uso da composição que esteja sobre seu controle, mesmo quando este seja o próprio autor da música.

A GESTÃO COLETIVA NO SETOR MUSICAL

Quando estamos na seara dos direitos de autor, devemos ter clara a noção de que o autor tem direito a perceber seus direitos a partir do momento que o público se interessa e utiliza (das mais variadas formas) a sua obra. É necessário então, para que o autor possa ser resguardado em seus direitos, uma fiscalização estatal que se mostre efetiva, uma vez que é praticamente impossível que o autor possa fazer essa fiscalização.

A LDA brasileira, em seu artigo 97⁴⁶, permite aos autores e aos titulares de direitos conexos associarem-se para o exercício e defesa de seus direitos que no âmbito musical se trata do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD). Na Argentina, a Lei nº 17.648 de 1968⁴⁷, em seu artigo 1º, reconhece a Sociedade Argentina de Autores e Compositores de Música (SADAIC),

[...] como asociación civil y cultural de carácter privado representativa de los creadores de música nacional, popular o erudita, con o sin letra, de los herederos y derechohabientes de los mismos y de las sociedades autorales extranjeras con las cuales se encuentre vinculada mediante convenios de asistencia y representación recíproca.

O ECAD⁴⁸ e a SADAIC⁴⁹ possuem como principal função a centralização da arrecadação dos direitos autorais e posterior distribuição para os autores/intérpretes das canções quando executadas em público. As associações se vinculam a associações de arrecadação de direitos de autor estrangeiras para os casos de exibição da obra musical no exterior. Mas o que é considerado “execução pública”? O artigo 68, pa-

⁴⁵ Ação desconstitutiva de contrato impetrado na 10ª Vara Cível do Rio de Janeiro (Processo 2005.001.160980-0).

⁴⁶ Art. 97. Para o exercício e defesa de seus direitos, podem os autores e os titulares de direitos conexos associar-se sem intuito de lucro.

⁴⁷ Ley 17.648 disponible en http://www.infojus.gov.ar/legislacion/ley-nacional-17648-sociedad_argentina_autores_compositores.htm?7, acesso em 25 set. 2013.

⁴⁸ Regulamento de arrecadação do ECAD em <http://www.ecad.org.br/pt/eu-uso-musica/regulamento-de-arrecadacao/Documents/Regulamento%20da%20Arrecadacao.pdf>, acesso em 27 set. 2013.

⁴⁹ Tabela de Aranceles de SADAIC em <http://www.sadaic.org.ar/index.php?area=aranceles&subarea=pagar&capitulo=Aranceles%20por%20Derecho%20de%20Autor&subcapitulo=%BFPorqu%E9%20tengo%20que%20pagar%20SADAIC?&areaid=9>, acesso em 27 set. 2013.



rágrafo 2º da LDA dispõe que são lugares de *frequência coletiva*, exemplificando, no parágrafo 3º, o termo, *in verbis*:

§ 3º Consideram-se locais de frequência coletiva os teatros, cinemas, salões de baile ou concertos, boates, bares, clubes ou associações de qualquer natureza, lojas, estabelecimentos comerciais e industriais, estádios, circos, feiras, restaurantes, hotéis⁵⁰, hotéis, clínicas, hospitais, órgãos públicos da administração direta ou indireta, fundacionais e estatais, meios de transporte de passageiros terrestre, marítimo, fluvial ou aéreo, ou onde quer que se representem, executem ou transmitam obras literárias, artísticas ou científicas.

A LPI (art. 50) dispõe que a representação ou execução pública é *“la trasmisión radiotelefónica, exhibición cinematográfica, televisión o cualquier otro procedimiento de reproducción mecánica de toda obra literaria o artística”*.

Quanto à exibição cinematográfica, é importante frisar que até o ano 2000 a SADAIC cobrava direitos pela exibição das músicas constantes das películas cinematográficas. Em novembro desse ano, a Suprema Corte de Justiça de Mendoza resolveu (e a Corte Suprema de Justiça da Nação confirmou) que

*Dado el principio de indivisibilidad de la obra cinematográfica, SADAIC no tiene derecho autónomo a la percepción de los derechos de los compositores de las obras musicales incorporadas a aquella, cada vez que se exhibe la película o el videograma y se escucha la composición musical.*⁵¹

No Brasil, existe a cobrança pelo ECAD sobre a exibição cinematográfica apesar de haver discussões jurisprudenciais sobre sua legalidade, uma vez que o autor da música já recebe pela inclusão de sua obra na trilha sonora do filme em contrato com o produtor da película⁵².

Quanto às obras musicais transmitidas pela internet (fonograma ou videograma), também devem ser pagos os direitos autorais advindos da utilização por esse meio uma vez

⁵⁰ Em relação à transmissão musical nos complexos hoteleiros, ainda há discussões doutrinárias e jurisprudenciais nos dois países sobre o conceito de âmbito privado e a legitimidade da cobrança nesses ambientes. Para maiores informações ver Delpech e Alves, disponível em <http://jus.com.br/artigos/12609/agora-e-lei-quarto-de-hotel-e-local-de-frequencia-individual-e-de-uso-exclusivo-do-hospede>, acesso em 27 set. 2013.

⁵¹ SC.Mencoza, Sala I, 2000/11/15 - SADAIC c. Andesmar S.A. Repertorio LL LXI- 2001-J-Z, pág. 1673, em Delpech (2011, p. 140-141). *“A partir de ese momento, los empresarios cinematográficos desconocen la facultad de SADAIC de percibir aranceles por derechos de ejecución o comunicación pública por la exhibición de filmes.”* (Delpech, 2011, p. 141). No site do SADAIC há uma tabela atual (2013) de valores para a sincronização de obras musicais em produções cinematográficas. Disponível em http://www.sadaic.org.ar/shared/cdrw/pdf-Aranceles_CINE-8-2013.pdf, acesso em 27 set. 2013.

⁵² Maiores informações: Página eletrônica do ECAD (<http://www.ecad.org.br/pt/eu-uso-musica/como-e-feita-a-arrecadacao/Paginas/default.aspx>) e página 10 do folheto eletrônico explicativo disponível em <http://www.ecad.org.br/pt/eu-uso-musica/perguntas-frequentes/Documents/Arrecadacao.pdf>, acesso em 27 set. 2013.



que é uma modalidade diversa de utilização.⁵³ É importante recordar que há necessidade da autorização do autor para essa utilização assim como em todas as outras formas de exibição de sua obra. Uma curiosidade é que atualmente, diversas rádios e Canais de Televisão podem ser acessados pela internet e as músicas executadas sofrem cobrança dupla pelo ECAD ou SADAIC (pela exibição “normal” e pela exibição na Internet).⁵⁴

AS NOVAS TECNOLOGIAS E OS DIREITOS AUTORAIS

Segundo a doutrinadora brasileira Eliane Abrão, foi a indústria fonográfica a primeira a sentir os impactos da internet em relação aos direitos autorais. A reprodução e distribuição se operam de forma fácil e descomplicada e “com alguns cliques se operam todas as etapas necessárias à fixação da obra acabada e pronta para ser comercializada”⁵⁵ muito diferente do que ocorria antes do surgimento da rede. A autora inclusive dispõe que, no futuro, tudo estará na rede internet e não existirão mais suportes como CD ou DVD.

Na era da internet, existe uma grande preocupação na tutela dos direitos autorais em relação à divulgação da obra que se dá de forma quase imediata quando “cai na rede”, com grande facilidade de reprodução e distribuição da obra musical, o que facilitou em muito a violação dos direitos autorais. Tanto a LDA quanto a LPI, seguindo o que preveem as leis internacionais de proteção aos direitos autorais, dispõem sobre a proteção ampla dessas obras independente do procedimento de reprodução ou tipo de mídia.⁵⁶ O artigo 61 da ADPIC estabelece que os membros estabelecerão os procedimentos e as sanções penais nos casos de pirataria lesiva ao direito de autor em escala comercial.

O tratado da OMPI sobre Direito de Autor (WTC) e o tratado sobre Interpretação ou Execução e Fonograma (WPPT) também conhecido como *Tratados de Internet*, foram ratificados pela Argentina (Lei nº 25.140 de 1999)⁵⁷ e instituem a obrigação estatal de tutela jurídica e recursos efetivos com a incorporação em suas legislações de penalidades para os atos elusivos de medidas tecnológicas⁵⁸, mas até hoje, Argentina e Brasil não promulgaram legislação penalizando os atos elusivos de medidas tecnológicas.

⁵³ No Brasil a LDA (artículo 31) dispõe a esse respeito; Na Argentina a LPI não explicita sobre o assunto mas Delpech aponta o Convênio de Berna para a proteção das Obras Literárias e Artísticas que estabelece em seu art. 9: “*Los autores de obras literarias y artisticas protegidas por el presente Convenio gozarán del derecho exclusivo de autorizar la reproducción de sus obras por cualquier procedimiento y bajo cualquier forma.*”

⁵⁴ Para maiores informações sobre o recolhimento: No Brasil, ver <http://www.ecad.org.br/pt/eu-uso-musica/perguntas-frequentes/Documents/Arrecadacao.pdf>, acesso em 30 set. 2013. Na Argentina, ver http://www.sadaic.org.ar/shared/cdrw/pdf-Regimen_Musica_Funcional_Intenet-08-2013.pdf, acesso em 30 set. 2013.

⁵⁵ Abrão, 2013, p. 101.

⁵⁶ Art. 1º da LPI quando dispõe que “*sea cual fuere el procedimiento de reproducción*” e o artigo 7 da LDA ao explicitar que as obras poderão ser “expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro”.

⁵⁷ Não há Decreto Executivo que promulgue estes tratados no Brasil.

⁵⁸ “*Las medidas tecnológicas de protección surgen como una respuesta técnica a la creciente violación de los derechos de los autores sobre sus obras intelectuales. Se podría definir a las medidas tecnológicas de protección como sistemas informáticos cuya función es controlar y, en caso que sea necesario, impedir o restringir el uso en Internet de obras intelectuales protegidas por derechos de propiedad intelectual*” (Delpech, 2006, p. 2).



REFERÊNCIAS

- Abrão, Eliane Yachouh. “O sistema autoral: do surgimento às novas mídias”. In: Nalini, José Renato (org). *Propriedade Intelectual*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2013.
- Arbix, Daniel do Amaral. “Setenta anos depois: direitos autorais em Noel Rosa”. *Revista Direito GV*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 207-230, 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rdgv/v4n1/a10v4n1.pdf>, acesso em: 15 ago. 2013.
- Bittar, Carlos Alberto. *Direito do autor*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2008.
- Cabral, Plínio. *Direito Autoral: Dúvidas e Controvérsias*. 3ª ed. São Paulo: Rideel, 2009.
- Candé, Roland De. *História Universal da Música*. Vol. 2. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Delpech, Horacio Fernández. “Medidas tecnológicas de protección de la propiedad intelectual en internet - los actos elusivos - la protección jurídica contra la elusión”. Texto completo del trabajo presentado en el *Congreso MERCOSUR de Derecho Informático* celebrado en **Córdoba**, Argentina entre el 9 y 11 de agosto de 2006. Disponível em: <http://www.hfernandezdelpech.com.ar/MEDIDAS%20TECNOLOG.DE%20PROTECCION-MERCOSUR.pdf>, acesso em 21 out. 2013.
- Delpech, Horacio Fernández. *Manual de los Derechos de Autor*. Buenos Aires: He-liasta, 2011.
- Emery, M. Á. *Propiedad Intelectual, Ley 11723 comentada, anotada y concordada con los tratados internacionales*. Buenos Aires: Editorial Astrea, 1999.
- Gandelman, Henrique. *De Gutemberg à Internet*. 5ª ed., Rio de Janeiro: Record, 2007.
- Nalini, José Renato (org). *Propriedade Intelectual*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2013.
- Paesani, Liliana Minardi. *Manual de Propriedade Intelectual*. São Paulo: Atlas, 2012.
- Ruysam, Emmerich. “A música sob o prisma legal”, 11 de junho de 2012. Disponível em <http://www.meuadvogado.com.br/entenda/a-musica-sob-o-prisma-legal.html>, acesso em 26 ago. 2013.
- Wellington, João; Oliveira, Jaury N. *A Nova Lei Brasileira de Direitos Autorais*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 1999.



LUCIANA RODRIGUES DE MESQUITA E SILVA é mestranda em Direito Privado Patrimonial pela UNS-Universidad Nacional Del Sur (atual); especialista em Direito Público, junto à Associação dos Magistrados de Minas Gerais (2007). Formada em Direito na Universidade FUMEC (2006). Atualmente é professora licenciada da FEVALE- Fundação Educacional do Vale do Jequitinhonha, Faculdade de Ciências Jurídicas em Diamantina, Minas Gerais, nas disciplinas Direito do Consumidor e Teoria Geral do Direito Privado II. Estudante de Percussão no Conservatório Estadual de Música Lobo de Mesquita desde 2009.



A presença do fagote na música de concerto brasileira – 1ª parte: séculos XVII ao XIX

Aloysio Fagerlande*

Resumo

O presente trabalho apresenta um levantamento de referências do fagote na literatura musical brasileira entre os séculos XVII e XIX. Sob o ponto de vista metodológico, a pesquisa baseou-se no trabalho desenvolvido por J. Kopp (2012), que relaciona o acontecimento musical ao desenvolvimento do instrumento ao longo dos períodos históricos. Esta primeira etapa da pesquisa se encerra em 1890, por ocasião da inclusão do fagote como disciplina no Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ.

Palavras-chave

Literatura musical brasileira – repertório musical brasileiro – performance musical – fagote.

The bassoon in the Brazilian concert music – Part 1: from the 17th to the 19th centuries

Abstract

This study presents a survey of the bassoon in the Brazilian musical literature between the 17th and the 19th centuries. Its methodology is based on the work developed by J. Kopp (2012), which relates musical facts to the development of the instrument throughout historical periods. The first part of this research goes up to 1890, when the bassoon class was included in curriculum of the National Institute of Music, currently the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro-UFRJ.

Keywords

Brazilian musical literature – Brazilian musical repertoire – musical performance – bassoon.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: aloysiofagerlande@gmail.com.

Artigo recebido em 26 de maio de 2014 e aprovado em 26 de junho de 2014.



INTRODUÇÃO

Uma etapa importante do projeto de pesquisa *Música Brasileira de Concerto para Fagote e sua Relação Texto/Execução*, sob minha coordenação, é o levantamento de referências sobre o instrumento no Brasil. Essa investigação começou na Biblioteca Nacional (Divisão de Música) e na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, prosseguindo através de consultas a alguns trabalhos acadêmicos mais recentes. É um trabalho em constante ampliação, dado o volume de novas informações que surgem a cada ano.

O fagote é um instrumento ainda não muito conhecido do grande público no Brasil, embora possua um repertório musicalmente consistente. Quantitativamente, não se pode comparar esse repertório ao do piano, do violino, ou mesmo ao da flauta, dentre os sopros. No campo da música de câmara, grande parte dos compositores brasileiros já escreveu para o fagote (Petri, 1999), mas como instrumento solista à frente de uma orquestra sua presença é também menor, em termos de quantidade.

Abordarei nesta primeira parte o período compreendido entre os séculos XVII e XIX, mais precisamente o ano de 1890, quando o instrumento é oferecido como uma das disciplinas no então recente Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ.

SÉCULOS XVII-XVIII

A primeira referência encontrada é na Bahia: frei Agostinho de Santa Maria, prior beneditino e natural da cidade, que tocava “os instrumentos de *baixão*¹ e fagote... com perfeição” (Santos, 1942), tendo falecido em 1709. Portanto um músico brasileiro, nascido em Salvador, fagotista, atuante no final do século XVII e início do XVIII.

O instrumento que frei Agostinho tocava poderia ser um *dulcian*, com as mesmas funções musicais do fagote. O uso dos dois termos foi bastante confuso durante algum tempo, e segundo J. Kopp (2012, p. 5) o instrumento que hoje em dia chamamos de fagote tem origem em quatro grupos muito parecidos, que existiram concomitantemente, e historicamente considerados seus predecessores: a) de comprimento curto: *curtal*, *curtail*, *storta*, *stortito*, *Stort*, *sztort*, etc; b) de sonoridade suave: *Dulcian*, *Sulzian*, *dolziana*, *dulcin*, etc.: c) do arquétipo registro grave: *Bassoon*, *basson*, *bassono*, *basoncico*, *bajón*², *vajon*, *bajoncillo*, *bajica*, etc. ; d) de semelhança com o “feixe de lenhas”: *Fagot*, *Fagott*, *fagotto*, *Vagot*, *Fagoth*, *facotto*, *fagottino*, *fagotilho*, etc.

1 *Baixão*: instrumento que adaptado da *charamela* na França no início do séc. XVII foi o precursor do *fagote* moderno (Dourado, 2004, p. 37).

2 Segundo comunicação pessoal do Prof. Franz Jurgen Dorsam, o *dulcian* na Espanha era chamado de *Baixão* (*Bajón*) nessa época e até recentemente ainda se encontrava esse instrumento, sobretudo em igrejas, participando da música litúrgica. Esta pode ser uma informação importante para o uso do termo por Santos (1942).



Há citações anteriores, porém vagas, como a de Mário de Andrade:

Nos primeiros tempos da Colônia, os indiozinhos aprendem, dos jesuítas, o canto religioso e a música. Flautas, trombetas, cornetas, fagotes, entre outros instrumentos são facilitados aos curumins, aprendizes não só do catecismo, mas destas artes dos sons (Weigert *apud* Andrade, 1942, p. 130).

No Nordeste do Brasil, as cidades de Recife, Olinda e João Pessoa (então denominada Paraíba), desde o final do século XVIII possuíam conjuntos musicais militares contendo ao menos um fagote em suas formações:

Das bandas marciais de então, nada encontramos sobre a sua particular organização; mas da de uma de um regimento de linha da guarnição da vizinha cidade da Paraíba, em 1809, constante de dois pífaros, um dos quais, Manuel de Vasconcelos Quaresma, era o mestre, duas clarinetas, duas trompas, um fagote e um zabumba, bem podemos fazer uma idéia das nossas [as pernambucanas] (Binder *apud* Costa, 2006, p. 28)

De acordo com Binder, todas as bandas militares no Brasil por volta de 1800 continham um fagote, sendo denominado nos inventários *Baxo* ou *Bassi*; a partir de 1809 este já era descrito como fagote e em 1817 as corporações já continham um ou dois instrumentos em seus efetivos (Binder, 2006, p. 32).

Com o apogeu da mineração, e conseqüente mudança do centro hegemônico da economia brasileira para Minas Gerais no século XVIII, houve um florescimento sem igual no campo das artes. Dentro do período colonial brasileiro, este é um conjunto de manifestações artísticas bastante estudado, com grande acervo identificado e catalogado.

Segundo Maria da Conceição Rezende,

Nas Festas Reais (referindo-se aos 'Desposórios do Infante'), promovidas pelo Governador Geral ...a 13 de maio de 1786 ... o empresário Antonio Freire dos Santos se comprometeu a apresentar uma orquestra ... sob a regência do maestro Ignácio Parreira Neves ... na posse do Visconde de Barbacena houve o mesmo numero mas com uma variante: 2 oboés, 1 fagote e 2 trompas ... Em 1795, na festividade pelo nascimento do Principe D. Antonio: 2 coros, 14 rabecas, 4 rabecões, 2 oboes, 2 fagotes, 2 clarins, 2 trompas, 2 flautas e timbale, com um total de 37 musicos. (Rezende, 1989, p. 494)



A instrumentação utilizada na segunda metade do século XVIII por grande parte dos compositores mineiros foi de violinos (rabecas ou rebecas), violas (violetas), violoncelos, contrabaixos de três cordas (rabecões), flautas, oboés, fagotes, trompas (*corni*), clarins (trompetes), timbales (percussão) (Rezende, 1989, p. 490).

É mencionado Francisco Gomes da Rocha, fagotista, timbaleiro do Regimento dos Dragões, onde foi colega de Tiradentes, sendo também regente nas irmandades mais importantes de Vila Rica, tendo em 1800 substituído José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita na Matriz do Pilar (Rezende, 1989, p. 613).

Um fato bastante relevante chama a atenção em *O Ciclo do Ouro - O Tempo e a Música no Barroco Católico*, organizado por Elmer Barbosa: a falta de menção a partes de fagote nas peças catalogadas. Apenas o *Credo a 5 / com / Violinos, Viollas, Flautas, Clarinetas, Trompas e Basso*, de autoria de Antonio dos Sanctos Ribeiro, com cópia de Francisco José das Chagas em 1841, contém uma parte de fagote (*basson*), dobrando o *Basso*. (Barbosa, 1979, p. 80-81).

Uma das explicações possíveis sobre esta ausência é apontada por Daniela Miranda em seu trabalho de dissertação na UFMG (2002), sobre a atividade musical em Sabará neste período:

Ainda sobre os ritos processionais, Maurício Monteiro lembra a preferência pelo uso do fagote nas leituras do baixo, não só pela facilidade de locomovê-lo pelo trajeto das procissões, mas também por possuir maior sonoridade do que o baixo de três cordas ou o violoncelo. (Miranda *apud* Monteiro, 2002, p. 113)

Ainda em Minas Gerais, transcrevo parcialmente um quadro de fagotes listados nos inventários e testamentos de Sabará, entre 1726 e 1795:

INSTRUMENTO	PROPRIETÁRIO	DATA	LOCAL
"1 fagote com cabo de chifre"	Joaquim Pereira Guimarães	21/05/1787	Raposos
"1 fagote com punho e ponteira de prata"; "1 fagote pequeno"	Ajudante Antônio Teles Correa de Menezes	falecido em 10/09/1787	Vila Real de Sabará
"1 fagote com guarnições e argolas de prata com [boldrie] de aço"	José Dias da Cruz	16/08/1788	-
"1 fagote com punhos e bocais"	Athanazio Ribeiro da Costa	12/03/1790	-
"1 fagote dourado em cobre"; "1 fagote com cabo de aço e guarnição de prata"	Antônio Martins da Costa	19/05/1795	Vila Real de Sabará



A principal referência anterior a 1808 no Rio de Janeiro é a Fazenda de Santa Cruz, onde se dá “o apogeu do ensino musical da Companhia de Jesus no Brasil”, segundo Luiz Heitor (1956, p. 13), mas já com a educação de negros escravos e não mais índios. Não existem maiores registros, e até mesmo se duvida da existência desse “conservatório” citado por viajantes de época (Cardoso, 2008, p. 117). Mas alguns dados concretos são evidentes. Com a transferência da Fazenda ao domínio da Coroa Portuguesa com a expulsão dos jesuítas por ato do Marquês de Pombal em 1759, é realizado um inventário de bens, no qual consta o seguinte trecho:

Oito xoromellas que constão dos instrumentos seguintes:

Hum baixo de metal amarello.

Hum tenor de pau amarello e pé de metal digo de pau vermelho e pé de metal amarello.

Hum contralto da mesma forma.

Hum tiple de pau amarello.

Dous tiplos de pau vermelho com cintos de metal.

Dous bues de metal amarello.

Hum dito de pau pintado. (Santos, 1942, p. 113)³.

Novamente devido ao grande número de instrumentos com funções semelhantes e termos distintos, uma *xoromella de pau amarello e pé de metal amarello* poderia ser um fagote ou um *dulcian*; pela época que aquele inventário foi realizado, o instrumento teria quatro chaves se fosse fagote, e semelhante ao utilizado por Wolfgang Amadeus Mozart e seus contemporâneos (Langwill, 1975, p. 48)⁴.

SÉCULO XIX

As próximas citações encontradas foram a partir da chegada de D. João e a Corte portuguesa. Adriano Balbi, geógrafo veneziano em viagem pelo Brasil, comenta sobre os músicos “chegaram a tocar instrumentos e cantar de modo verdadeiramente admirável... lamentamos não poder dar os nomes do 1º violino, do 1º fagote ... de São Christovão” (Cernicchiaro, 1926, p. 75). Estas afirmações são questionadas por Cardoso, devido à falta de confirmação da realização das viagens mencionadas por Cernicchiaro ao Brasil (2008, p. 117).

Vários instrumentistas integrantes de bandas militares que aqui chegaram

³ **Charamela**: família de instrumento de sopro que inclui a *bombarda* e o *chalupeau*. **Bombarda**: 1. instrumento renascentista de palheta dupla que antecedeu o *oboé*... podia ser encontrado nos registros soprano, alto, tenor e baixo. 2. instrumento da família das madeiras de palheta dupla...por atuar no registro grave, a partir do séc. XVII passou a dividir com o *fagote* e o *baixão* as preferências. **Baixão**: instrumento que adaptado da *charamela* na França no início do séc. XVII foi o precursor do *fagote* moderno. (Dourado, 2004, p. 37, 54 e 76).

⁴ Segundo Langwill (1975, p. 48), “o fagote ganhou suas 5ª e 6ª chaves no último quarto do século XVIII”.



acompanhando a Corte foram acomodados na orquestra da Capela Real, promovendo um grande desenvolvimento de seu nível musical. Naquela época aparecem os primeiros nomes de fagotistas atuantes no Rio de Janeiro. Alexandre José Baret, músico francês que provavelmente chegou ao Brasil entre 1805 e 1810 e pertenceu a Real Câmara; Leonardo da Mota aparece como músico da Capela Real em 1816, tendo participado anteriormente da Real Câmara, e a partir de 1822 seu filho Francisco da Mota passa a integrar a Capela Real (Andrade, 1967, p. 131-246); o português Nicolau Heredia, contratado em 1810 também para a Real Câmara (Cardoso, 2008, p. 112).

Sobre a Capela Real,

O instrumental disponível nos tempos da velha Catedral pode ser avaliado através das partituras mauricianas da época: cordas (às vezes sem viola), flauta, clarinetes, trompas, e eventualmente os fagotes. (Mattos, 1970, p. 32)

E a utilização do fagote como instrumento de reforço do baixo:

O aparecimento de partes de violoncelo, contrabaixo e fagote, além das vocais, não confirma acompanhamento de orquestra, dado o hábito de José Mauricio reforçar com esses instrumentos não só as obras para vozes e órgão, como as de coro à capela. (Mattos, 1970, p. 199)

Mesmo sendo uma observação relativa à obra do padre José Mauricio Nunes Garcia no Rio de Janeiro, ela pode ser aplicada também a Minas, como no caso anteriormente observado, pela “utilização dos mesmos modelos, vindos diretamente dos compositores italianos e portugueses” (Cardoso, 2008, p. 72). Esse modelo vem da orquestração de Joseph Haydn, que a partir de 1768 começa a utilizar o fagote entre as cordas graves para dar uma maior definição de articulação à linha do baixo (Kopp, 2012, p. 87).

No *Te Deum*, em sua versão original de 1811, José Mauricio emprega o fagote em um importante solo, na Introdução do *Te Ergo*, para soprano (Mattos, 1970, p. 131-132).

Andante amoroso

Sopr. solo 37 c. (Introd. 5 c.)



É de 1814 uma obra de autor brasileiro com um grande e importante solo para fagote em seu *Largo* inicial. Trata-se da *Abertura* em Sib M para grande orquestra, de autoria de Bernardo de Sousa Queiroz cujas partes manuscritas originais encontram-se no acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ – note-se que a parte de fagote exige do intérprete um bom nível de execução do instrumento.⁵



Figura 3. Bernardo de Sousa Queiroz, *Abertura* em Sib M para orquestra, 1814; parte de fagote, manuscrito original.

Em 1817 chega ao Rio de Janeiro uma banda de música integrando a comitiva de D. Leopoldina, futura Imperatriz, tendo como mestre Erdmann Neuparth. Listados entre os dezesseis músicos integrantes da banda encontramos dois fagotistas: Christiano Florick, como 1º fagote, e Romão Monteanos, como 2º fagote (Binder, 2006, p. 40). Lamentavelmente os *Divertimenti* compostos por José Mauricio Nunes Garcia provavelmente para esta formação até agora não foram encontrados. Existem também registros do futuro imperador como fagotista: “D. Pedro I (1798-

⁵ A referida obra foi gravada pela Orquestra Sinfônica Nacional da Radio MEC, reg. Alceo Bocchino (Angel 3cbx412, fora de catálogo), com o 1º fagote a cargo de Airton Barbosa.



1834), que assumiu o trono do Império brasileiro em 1822, era um amante da música e tocava flauta, fagote e violino” (Medeiros, 2007, p. 14). É importante citar a existência de vagas para dois fagotes nos efetivos oficiais das bandas militares do exército nos decretos de 1802 e 1817; já nos decretos de 1848 e 1873 estas vagas são substituídas por outros instrumentos, como o *trombão* [sic] e o oficleide (Binder, 2006, p. 122 e 123).

O teatro musical no Rio de Janeiro também apresenta seu registro de fagotistas atuantes. Em 1869, a companhia teatral do empresário Jacinto Heller apresentou “*O zé-pereira carnavalesco*”, onde quatro atores abriam o espetáculo, entre eles Manuel Ferreiro, “assoprador de fagote, para prejuízo dos tímpanos da humanidade” (Diniz, 2009, p. 174).

No aspecto institucional do ensino, finalizando a primeira parte desta pesquisa, Baptista Siqueira aponta em 1890 a transformação do antigo Imperial Conservatório de Música em Instituto Nacional de Música, com a disciplina fagote sendo incluída nos cursos oferecidos (Siqueira, 1972, p. 65).



REFERÊNCIAS

- Andrade, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu Tempo*. 2 vols. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- Azevedo, Luiz Heitor Correa de. *150 anos de música no Brasil, 1800-1950*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1956.
- Barbosa, Elmer Correa. *O ciclo do ouro - o tempo e a música no barroco católico*, Rio de Janeiro: PUC, MEC-Funarte, Xerox, 1979.
- Binder, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2006.
- Cardoso, André *A música na Corte de D. João VI*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2008.
- Cernichiaro, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino al nostri giorni*. Milão: Fratelli Riccioni, 1926.
- Diniz, Edinha. *Chiquinha Gonzaga, uma história de vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- Dourado, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- Kopp, James B. *The bassoon*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2012.
- Langwill, Lindesay. *The bassoon and contrabassoon*. London: Ernest Benn, 1975.
- Mattos, Cleofe Person de. *Catálogo temático: José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: MEC/Conselho Federal de Cultura, 1970.
- Medeiros, André. *Breve história da flauta no Brasil*. In: Pattapio, Informativo Oficial da Associação Brasileira de Flautistas, ano XII, n. 29, agosto de 2007. Disponível em http://www.abraf.art.br/ABRAF/Pattapio_Online_files/pattapio29.pdf, acesso em 11/12/2013.
- Miranda, Daniela. *Músicos de Sabará: a prática musical religiosa a serviço da Câmara (1742-1822)*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2002.
- Norton, Luís. *A corte de Portugal no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.
- Petri, Ariane I. *Obras de compositores brasileiros para fagote solo*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro, 1999.
- Santos, Maria Luiza Queiroz, *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.



Siqueira, Baptista. *Do Conservatório à Escola de Música – ensaio histórico*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1972.

Vasconcelos, Joaquim. *Os Músicos Portugueses, vol. I e II*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870.

Weigert, Beatriz. *A África no Brasil: devoção, diversão, sobrevivência*. Disponível em http://www.ensino.uevora.pt/mel/disc_litbrasileira.htm, acesso em 25 nov. 2008.

ALOYSIO MORAES REGO FAGERLANDE é professor adjunto da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Doutor em Música pela UniRio, Mestre em Música pela UFRJ, com especialização em Musicologia pelo CBM, realizou curso de aperfeiçoamento em fagote (Cours de Perfectionnement) na classe de Gilbert Audin no Conservatoire National de Region de Rueil-Malmaison, França, obtendo o *Prix de Virtuosité* (1986-1987), como bolsista da CAPES. Tem realizado concertos como solista e camerista por diversos países da Europa, América do Sul, América do Norte, Ásia e África, além de ter gravado vários CDs, sempre com ênfase na Música Brasileira de Concerto para Fagote e sua Relação Texto/Execução, seu projeto de pesquisa na UFRJ. Entre estes destacam-se *Música Brasileira de Concerto para Fagote e Orquestra* (Selo EM-UFRJ, 2011), *Música Brasileira para Oboé, Fagote e Piano* (Selo EM-UFRJ, 2013) e *Francisco Mignone, Música para Fagote* (Selo EM-UFRJ, 2015), todos através de editais da FAPERJ. Tem atuado principalmente nos seguintes temas: fagote, quinteto de sopros, música de câmara, Heitor Villa-Lobos e Francisco Mignone.



A ideia de música nacional brasileira: estudo para uma definição do processo evolutivo da característica da música brasileira (Rio de Janeiro, 1961)

*Leonardo Lessa (pseud. Vicente Salles)**
*transcr. Marena Isdebski Salles***

Resumo

Transcrição e publicação de texto, até então inédito, do saudoso pesquisador Vicente Salles (1931-2013), assinado sob pseudônimo Leonardo Lessa. Além de expressar um ponto de vista sobre questão, tão relevante na época, concernente ao nacionalismo na música brasileira, a importância desse texto para a historiografia musical brasileira reside no registro do processo de escrita do autor, que sugere que este tenha possivelmente surgido de anotações de conferência.

Palavras-chave

Música brasileira – nacionalismo musical – historiografia musical brasileira – musicologia no Brasil – Vicente Salles.

Abstract

Transcription and publication of the hitherto inedited text of the deceased researcher Vicente Salles (1931-2013), signed under Leonardo Lessa pseudonym. In addition to expressing a view on the question, so relevant at the time, concerning nationalism in Brazilian music, the importance of this text for the Brazilian musical history lies in the recording of the author's writing process, which suggests that this text has possibly arisen from lecture notes.

Keywords

Brazilian music – musical nationalism – Brazilian musical historiography – musicology in Brazil – Vicente Salles.

* Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, RJ, Brasil (post.).

** Pesquisadora independente. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: marenasalles@gmail.com.



Após o falecimento de Vicente Salles (1931-2013), ao arrumar seu acervo particular, encontrei um texto inédito, datilografado em 1961: “*IDEIA DA MÚSICA NACIONAL BRASILEIRA*”, assinado por LEONARDO LESSA”. Vicente Salles usava dois pseudônimos para assinar seus textos: JUARIMBÚ TABAJARA e LEONARDO LESSA. O primeiro pseudônimo era usado em suas poesias iniciais e em artigos de jornais e revistas de Belém do Pará. Posteriormente passou a usar Leonardo Lessa, na imprensa e em textos de pesquisa. Neste documento Vicente questiona o início do nacionalismo na música brasileira. Infelizmente faltam duas páginas, o que não prejudica, entretanto, a análise lógica de seu pensamento. Pela importância do documento achei que seria necessário publicá-lo para o conhecimento dos estudiosos e pesquisadores da nossa história musical. Observe-se ainda que os tópicos indicados no sumário não correspondem ao desenvolvimento do texto.

Notas da transcrição:

NT1: Todo o texto em itálico e negrito são trechos que Vicente Salles acrescentou ao texto original.

NT2: Foram mantidas as expressões idiomáticas (sem itálico).

LEONARDO LESSA

[Capa, f.1]

A IDÉIA DA MUSICA NACIONAL BRASILEIRA

-

-Estudo para uma definição do processo evolutivo da característica da música brasileira

Rio de Janeiro

1961



[f.2]

Conteúdo

Fala inicial pag

Fala I

1. Música, experiência dialética.....pag
2. Base popular
3. Base erudita
4. Encadeamento, fusão, recíproca.

Fala II

1. Época colonial
2. A época imperial
3. A época republicana (atual)

Fala III

1. Um precursor
2. Os seixos do nacionalismo musical brasileiro
3. Um catalizador

Fala final

[f.3]

FALA PRELIMINAR

Quando estudamos a arte musical de nossa terra, através dos compêndios, adquirimos o conhecimento de fatos e datas, mas continuamos a ignorar as forças que lhes condicionaram o progresso. Temos imagem do passado, mas, com segurança, não temos a ideia do passado. Procurando uma orientação mais atuante, dentro, naturalmente, de uma perspectiva mais objetiva, caracterizamos a história como ciência social e não como experimento de um método que se satisfaça com a exposição dos acontecimentos conforme estes aparecem na ordem de sua entrada no tempo, sem qualquer explicação, ou a história biográfica, cujo enfoque, da maneira

331



como nos habituamos a utilizar e aprendemos na nossa literatura didática, distorcida a realidade ao mesmo tempo que hipertrofia as personalidades examinadas. No caso específico do Brasil, na sua história musical, costuma-se ignorar as épocas em que viveram José Mauricio Nunes Garcia, Carlos Gomes ou Villa-Lobos, em benefício desses vultos, sem se discutir que forças permitiram-lhes a ascensão, que fatores determinaram-lhes o aparecimento.

A compreensão de certas constantes, a repetição de acontecimentos sociais semelhantes, através dos tempos, serve hoje de orientação para análise dos fatos históricos compreendidos no contexto onde hajam ocorrido. Deste modo, a História passa a constituir a base da formação filosófica de nossa época, explicando-a por sua formação, orientando-a no seu desenvolvimento. Só a compreensão do passado permite analisar as causas da situação atual.

Partindo deste princípio, procuraremos abordar um dos pontos mais importantes do panorama cultural brasileiro: a música que dentro dele se elabora; a feição nacional que esta música adquiriu; finalmente a análise da personalidade mais discutida desta arte, em nosso país: Heitor Villa –Lobos. É evidente que, para chegar a este personagem e nele fixar o pensamento, temos que formular certos conceitos, resumidamente embora, para não prejudicar as conclusões a que chegamos.

[f.4]

A IDÉIA DA MÚSICA NACIONAL BRASILEIRA

A ideia de música nacional encerra, em si mesma, uma contradição. *Vamos situa-la primeiramente do ponto de vista, depois no assunto que o título sugere.* Do nascimento até o estado em que hoje se encontra, a música percorreu um vasto caminho. Chegou aos nossos dias condicionada ao meio em que o homem vive, ligada intimamente à sociedade, por isso mesmo ao pensamento do homem, de um povo, de uma civilização. À medida que esse povo toma conhecimento de suas próprias forças, as fontes de criação geram de forma autônoma e consciente e partem para a elaboração dos seus produtos culturais. Esta elaboração parte sempre do popular, do fundo das massas. Assim, teríamos nós a fermentação, dentro de nossas fronteiras, de uma arte popular autônoma, que serviria de base para futuras construções. Esta arte popular, longamente elaborada, herdada de velhas culturas europeias, constitui o folclore brasileiro, isto é, a sabedoria popular brasileira. O seu encontro com o espaço geográfico, a sua diluição na consciência coletiva, era a realidade cultural que havia de nutrir o pensamento e a inspiração dos artistas e intelectuais formados sob o seu contato. As obras musicais também exprimem ideias. E as ideias são expressão consciente da relação entre os homens e as coisas,



generalizações oriundas de múltiplas ações e descobertas, frutos da compreensão das leis mais profundas que irmanam a evolução da natureza e da sociedade. Quando compreendemos o significado da música, quando descobrimos que a criação artística requer um pensamento consciente não só no que diz respeito à técnica musical, mas também à sociedade humana, então podemos conceber e produzir a música que corresponda aos nossos desejos e necessidades.

Embora tivéssemos antes mesmo da independência política, a manifestação **embora incipiente** de uma arte popular autônoma, a cultura brasileira ainda permaneceria, por muitos anos, subalterna aos velhos padrões artísticos europeus. Os padrões da vida econômica assim o determinava. O batuque e o lundum fermentariam, desde os começos da colonização, aquilo que hoje se caracteriza nacionalmente, como música folclórica brasileira. E o lundum levaria à Europa essa primeira mensagem de autodeterminação cultural, bastando, para frisá-lo, assinalar o sucesso do mestiço carioca Domingos Caldas Barbosa, nos salões de Lisboa. Mais adiante vamos encontrar o erudito músico austríaco Sigismund Neukomm, interessado por essa música. As gerações se sucederiam e distanciariam cada vez mais a cultura popular de suas fontes primitivas. Já na época do padre José Mauricio havia bastante conteúdo social em nossa música folclórica e é oportuno lembrar o processo de assimilação de novos elementos culturais que viriam enriquecer este patrimônio popular: o caso da Modinha, p. ex., que de simples aculturação de árias de óperas italianas se transformaria na música popular urbana e, confundindo-se com toadas folclóricas, chegaria, como chegou, ao amalgamento de um protótipo de canção nacional. Com a modinha a música nacional folclórica e a popular começaram a coexistir e as influências recíprocas multiplicaram rapidamente o patrimônio musical de

[f.5]

nosso povo. Começam então os intelectuais a sentir a sua presença. Ela não passaria despercebida aos primeiros grandes escritores e poetas. Ela chegou mesmo a nutrir fortemente o pensamento de alguns desses intelectuais, como, Manuel Antônio de Almeida e Martins Pena. Machado de Assis também se deixaria influenciar e chegaríamos ao ponto de ver os primeiros grandes críticos literários serem, por sua vez, os primeiros folcloristas, ou melhor os primeiros interessados na cultura popular brasileira, com Silvio Romero, Araripe Junior e José Veríssimo.

O músico, mais especificamente o compositor brasileiro, também não poderia omitir-se. Se assinalamos “algo” de José Mauricio que não se identifica com as escolas germano-italianas, onde procurou nutrir o seu talento, este “algo” parece ser, precisamente, o conteúdo nacional de que era legítimo portador. Mais, porém, do que os escritores e poetas, os nossos músicos sentiram o processo de alienação



cultural que se aperfeiçoou no decorrer da monarquia. ***Isto não é só fácil de dizer, também é fácil provar. Basta assinalar enquanto a literatura se libertava da tutela do estado a música se conservaria submissa e seria, sempre, música oficial.*** As condições sociais eram diversas. O intelectual, via de regra, trabalhava na imprensa, embora não necessariamente junto do povo; o músico, via de regra, fazia parte da corte, era um fãmulu do imperador. O músico cortesão obtinha as vantagens do prestígio oficial e ascenderia socialmente; enquanto o músico não cortesão, plebeu estava definitivamente condenado a existência de homem obscuro. Esse antagonismo resultou no fortalecimento da música popular e no confinamento da música erudita a um círculo cada vez mais estreito. ***Não há termos de comparação quando falamos da literatura.***

A existência desse profundo antagonismo nos é comprovada pelo estudo da vida de um dos mais curiosos músicos brasileiros do século dezenove: Henrique Alves de Mesquita. Pode-se afirmar que foi esse antagonismo que o destinou a aproximar-se das fontes da inspiração popular, já que fora excluído do meio social em que vivia, tornando-o assim um músico grandemente admirado do povo. A vida desse compositor está marcada por duas fases distintas; a primeira em que obtém rápida ascensão social como um dos mais talentosos alunos do Imperial Conservatório de Música, onde estudara com Joaquim Gianini e obtivera, em memorável concurso, a grande medalha de ouro e o prêmio de viagem a Europa. Até aí, tudo bem. A vida lhe corria maravilhosamente e as esperanças que nele se depositavam eram plenamente correspondidas. É indispensável frisar que tais sucessos precederam e tiveram o mesmo brilho dos que, poucos anos depois, iria alcançar Antônio Carlos Gomes.

Acompanhado a vida desse compositor carioca, verificamos que em julho de 1857 embarcava para a Europa, indo se fixar em Paris. Torna-se aluno de François Bazin. Mas a vida boemia de Paris seduz o jovem carioca e ao tempo que obtinha os primeiros sucessos, entregava-se à vida mundana, cheia de episódios românticos e aventuras amorosas. Tais excessos marcariam o fim de sua carreira, como protegido do imperador. De fato, um episódio galante, de consequências escandalosas, ***afrontou o austero Mecen***

[f. 6]

que ***para desagrar-se***, lhe cortou a pensão e deixou-o entregue a própria sorte. Assim, para o Império brasileiro deixou de existir um grande talento, o jovem autor de uma banalidade engraçada que é a ópera cômica “La Nuit au Chateau” e da sedutora quadrilha “Les Soireés Brésiliennes”, que alcançaria larga popularidade. Paris lhe dera, contudo, a oportunidade de escrever talvez a primeira página nacionalmente brasileira, a ouverture “Étoile Du Bresil”, malgrado o título e, naturalmente, o processo



artesanal, e mais do que essa página, a ópera “O Vagabundo”, que seria cantada em português numa versão livre do dr. Luiz Victor Simone do libreto de Francisco Gumirato. Perdendo a proteção imperial, Mesquita volta em 1862, para o Rio de Janeiro. Aí trabalha incansavelmente como professor de orquestra, compositor e regente. Em 1863 faz representar a ópera “O Vagabundo” pelo elenco da Companhia de Ópera Nacional. Não consegue, porém, reabilitar-se. Sua vida transcorre nos meios populares e ele convive intensamente com os músicos populares de então. É conhecida a amizade que nutria pelo flautista Callado, o admirável criador de polcas e estilizador do lundum. E foi em sua casa que Chiquinha Gonzaga revelou-se grande compositora popular. De 1862 a 1870, Mesquita polariza a atenção dos músicos de sua época e com ele vão instruir-se Calado, Chiquinha Gonzaga e outros. É como que o guia espiritual de toda uma geração de músicos populares. A sua música adquire maior vivacidade e malícia. O centro de sua atuação é o teatro popular e, de fato, vamos vê-lo dirigindo permanentemente a orquestra do Alcazar. Torna-se um dos mais autênticos criadores do teatro musicado brasileiro, adquirindo enorme popularidade com suas inúmeras operetas: “Trunfo às avessas”, “A loteria do diabo”, “Ali Babá e os 40 ladrões”, “A coroa de Carlos Magno”, “Princesa flor de maio”, “O vampiro”, “A gata borralheira”, “Uma experiência” etc. Multiplica-se também sua produção de músicas dançantes, canções, modinhas, trechos de operetas que se popularizaram em todo o país, graças a sucessivas edições, destacando-se, entre outros, o célebre tango “Ali Babá”, para piano a 4 mãos, o recitativo “ Eu amo a calma” (da opereta “ Trunfo às avessas”), a romança “Ama a lua a branca vaga”, da mesma opereta; as modinhas “Morena teus olhos” (letra de Eduardo Villas Boas) e “ Confissão e desengano” (letra do Sr. Velho da Silva).

Este o compositor contra o qual a crítica burguesa colocou o nome de Brasília Itiberê da Cunha, um diletante burguês e que não produziu outra coisa senão a celebrada “Sertaneja”, composta em 1869, - quando boa parte de produção de Mesquita já se havia divulgado entre nós - na época em que Louis Moreau Gottschalk eletrizava as assembleias da corte com os fogos de artifício de suas escalas, arpejos e oitavas. A “Sertaneja” não desmerecida e sempre superestimada parece existir sozinha, como um fenômeno à parte, quando, na realidade, na época, e antes dela, já se havia feito bastante música de caráter brasileiro. O mais curioso é que falta a essa peça aquela identificação popular que vamos encontrar, com fundamento muito mais sólido, na obra de Mesquita, tanto na que antecedeu, como na que lhe foi posterior. Obra acidental, única na bagagem do compositor paranaense.



[f.7]

Testemunha bem o sentido ocasional que a cercou ao nascer nos meios acadêmicos de São Paulo, quando o autor desfrutava de ambiente propício à expansão de seu sentimento, ligado a mocidade ávida de diversões e de serenatas, por isso mesmo impregnada de modinhas e de música popular bem nossa. Formando-se, retorna ao ambiente burguês donde provinha, fazendo carreira diplomática, Itiberê se contentaria com a curiosidade de Liszt que, dizem, gostava de executar a sua peça. Formalmente “A Sertaneja” não escapou ao estilo retórico de uma época rica em variações, rapsódias e fantasias brilhantes, como também retórica é a quadrilha “Les Soirées bresiliennes”, de Mesquita, que a precedeu quase uma década. Mas, o tema popular do “Balaio, meu bem, balaio” marca, para alguns críticos apressados, o início do processo de nacionalização da música erudita no Brasil, dando-lhe a palma de precursor da música brasileira que tem o folclore por fonte de inspiração.

Uma investigação mais cuidadosa, um desejo sincero de investigar, estudar, comparar e colocar nos devidos lugares os homens e os fatos, o tempo e a época, desiludiria a esses apressados julgadores de nossa formação histórico –musical. Já não aludimos ao confronto, de todo inadmissível, entre Mesquita (1836-1906) e Itiberê (1846-1913), que visaria apenas o destaque de personalidades, mas ao fato da existência real de uma música nacional autônoma, dinâmica atuante, ao tempo do aparecimento de “A Sertaneja”. **Esta música jamais foi devidamente apreciada.**

É sem dúvida, muito mais importante, sob todos os aspectos, a obra produzida por Mesquita do que a de qualquer outro compositor erudito de sua época. A guinada decisiva e definitiva que deu à sua obra, desprezando a cena lírica, para oferecer música de opereta popular; a constância com que, durante vários anos, pode-se dizer mesmo até a morte, lutou por uma música brasileira, juntamente com nossos compositores populares; e, complementando isto, a indiferença da crítica, a omissão dos historiadores, e a afirmação de que perdeu realmente o prestígio oficial – criador de glórias e gloriólas – ao qual não escaparia o gênio de Carlos Gomes – as contradições próprias de uma corte exótica na América, cujas injunções se acomodavam, **bastante entediadas** nos salões de São Cristovão ou no palácio de Petrópolis. Significativamente, a vida de Mesquita, a perda do seu prestígio oficial, assemelha-se à vida de Augusta Candiani, **outra notável artista da época**. Enquanto a ópera perdia uma grande intérprete, a modinha brasileira, isto é, a canção nacional, ganhava a primeira grande interprete.

Com Mesquita, Candiani, Calado, Chiquinha Gonzaga a música nacional brasileira começa efetivamente a se caracterizar, começa, vamos dizer, a se “estilizar”. O complexo social age, neles, de modo imperativo. Uma realização feliz e casual como “Sertaneja” ou um espírito de brasilidade latente, que pode se identificar no “Guarani” ou no “Escravo”, não chegam a demonstrar a existência dessa música nacional. Seus



traços marcantes estão ainda quase inexplorados. ***Mas já existe profusamente e os sem interpretes avançam com absoluta segurança, forjando uma arte (musical) indiscutivelmente nacional.***

[f.8]

A criação de Chiquinha Gonzaga (lembrada) apenas como criadora da música popular, o admirável Lundu característico de Calado, a obra nascente e um tanto (desavisada) de Nazaré, que foi uma música instintiva mas não (- - - - -) os preconceitos e a atitude pessoal um tanto equivocada. Nazaré seria (lembrado) pelo que produziu e não pelo que aspirava produzir ao contrário de outros como (Nepomuceno) e Miguez que aspiravam fazer música brasileira e produziam coisa tão distantes da real nacionalidade. Irão desenvolver-se na obra de Alberto Nepomuceno e Alexandre Levi. Estes já se orientam deliberadamente sob uma condição ideológica, embora ainda com o talento modelado nos processos musicais europeus adquiridos na França e na Alemanha. Villa-Lobos, o sucessor imediato, rompe com as peias ancestrais, revelando-se como produto espontâneo da musicalidade brasileira. ***Até aí temos esboçado sumariamente a evolução da idéia de um nacionalismo brasileiro. Da sua base popular e de sua grandeza (- - -) todos os expoentes haviam falhado no período colonial devido ao compromisso do músico erudito com a igreja, só se fazia música sacra no império pela total submissão à monarquia. Quando surgiu a república, assistimos apenas ao sacrifício de algumas personalidades e evidência – Carlos Gomes e Mesquita- do então diretor do Imperial Conservatório etc.- e a ascensão de outros que embora politicamente emancipados ainda eram portadores do mesmo vício e cacoetes da música oficial e seria por sua vez, música oficial da República. Emancipado, politizado, Leopoldo Miguez deu, contudo, um grande passo: recuperou o ensino. A ascensão burguesa e a República traria fatalmente a ascensão das forças populares. Vemos assim, o Instituto Nacional de Música encher-se de músicos populares, mestres de banda, compositores chorões, alcançaram matrícula no colégio oficial da música. E músicos esteticamente bem formados, como Nepomuceno, e o curioso de tudo isto, a qualificação final de Henrique Alves de Mesquita que obtém uma cadeira. A República saboreou o apogeu da música popular carioca, com suas fórmulas perfeitamente definidas, com sua estrutura perfeita (imaculada) no processo criador nacional, fermentada na moda das serestas e dos chorões, nas transcrições de Ernesto Nazaré, no aparecimento de novas formulas rítmicas, como o maxixe e o aparecimento do samba e logo sua supremacia como característica rítmica nacional gerada pelos chorões aperfeiçoada por Nazaré e recriada por Villa-Lobos. Chegamos à plena saturação***

337



disse, e essa atmosfera é pitorescamente regida por um “espírito de porco” da época, uma revista humorística: “O Malho” de 1904, esta sátira anônima.

Convivendo (Villa-Lobos) com os chorões e interpretando Ernesto Nazaré e outros músicos populares, com os quais fez vida boêmia, nutriu o seu talento nos ambientes que forjavam a música popular e assim combinou o que já existia plasmando na sensibilidade do nosso povo à sua capacidade criadora.

[f.9]

Chegamos a Villa-Lobos com o propósito de sintetizar esse movimento criador, cuja evolução tentamos resumir. Justamente considerado o maior músico brasileiro em um dos mais extraordinários de nossa época, ele avulta singularmente como figura humana e expressão artística. É- nos particularmente importante sobretudo porque avulta como músico que modelou definitivamente a tendência nacionalista na música brasileira, isto é, aquele que conseguiu exprimir, na sua música, uma função social do emprego dos modelos musicais já definidos pelas várias atividades sociais surge , como se sabe, a fantasia musical ou seja a capacidade de evocar, através da frase musical, imagens de ações ou sentimentos sociais a que estão ligados. Percebendo isto, sua obra é mais do que um objeto de arte e pode ser estudada deste ou daquele modo, compreendida, aceita ou negada, dissecada até a última célula. Mas sua obra é sobretudo o acabado do processo de naturalização da música no Brasil.

Homem de natureza rebelde, Villa-Lobos jamais se submeteu à autoridade de um mestre ou guia, numa sala de aula, num conservatório. Elegeu para si próprio um guia mestre perfeito e não o isolou da coletividade – Bach. Mas foi no seio do povo que nutriu o seu talento. E desta fonte básica, extraiu o melhor de sua música, o ritmo e a melodia, seus recursos e processos de construção, as peculiaridades modais do nosso idioma musical, enfim tudo o que o eleva à categoria de mestre e maior compositor brasileiro desta primeira metade do século, em transito para a segunda, conservando firme o lugar que ocupou quando agora outras perspectivas se abrem ao conhecimento dos valores novos. Sem deixar continuadores, o caráter nacionalista de sua música presente e se

[NT3: Está faltando página. Não foi encontrada no acervo de Vicente Salles]

[f.10]

É quando surge Henrique Alves de Mesquita, cuja personalidade entrará em cheque com os princípios morais da corte, especialmente com o espírito mesquinho do imperador. Não há dúvida que Mesquita, entre os compositores de sua época,



seria aquele destinado a se aproximar das fontes da inspiração popular, arrancando do anonimato a música que o povo inconscientemente elaborava. A vida desse compositor está marcada por duas fases distintas: a primeira, em que, em rápida ascensão, com o prestígio oficial que o cercara, como um dos mais talentosos alunos do Imperial Conservatório de Música, onde estudara com Joaquim Giannini e obtivera, em memorável concurso, a grande medalha de ouro e o prêmio de viagem à Europa. Até aí tudo correu maravilhosamente e as esperanças que nele se depositavam foram plenamente correspondidas. É necessário assinalar que tais sucessos precederam e tiveram o mesmo brilho dos que, poucos anos depois, iria alcançar Carlos Gomes.

Acompanhando a vida deste compositor carioca, verificamos que em julho de 1857 embarcava ele para a Europa, indo fixar-se em Paris. Ali torna-se discípulo de François Bazin. A vida boémia que Paris lhe oferecia aquela atmosfera saturada de inteligências, bom gosto e devassidão, seduzira o jovem carioca e, ao mesmo tempo que lograva grandes sucessos na sua arte, entregava-se a vida mundana, cheia de episódios românticos e aventuras amorosas. Tais excessos marcariam o fim de sua carreira, como protegido do imperador. De fato, um episódio galante, de conseqüências policiais, chegou ao conhecimento do austero mecenas que, imediatamente, cortou-lhe a pensão e deixou-o ao desamparo, entregue a própria sorte. Todavia, Paris assistira à representação de sua ópera cômica “La Nuit au Chateau”, com um enredo banal, mas picante e malicioso, arranjado por Paul de Koch, tradução de sua ópera “Noivado em Paquetá” e uma quadrilha intitulada “Les Soirées Brésiliennes”, que alcançaria larga popularidade. Ainda em Paris, escreve a ouverture “Étoile du Brésil” e a ópera “o Vagabundo”, em um prólogo e 3 atos, com libreto de Francisco Gumirato, que seria cantada em português na versão livre de Luiz Victor Simone.

Mesquita, como se vê, mais do que qualquer outro compositor na época, estava impregnado de brasileiro e toda a sua música lembra um pouco do Brasil, não só na simples denominação, como também na própria construção, impregnada de sentimento brasileiro.

Perdendo a proteção imperial, é forçado a voltar ao Brasil em 1862 e, no Rio de Janeiro, passa a arte de professor de orquestra, alternadamente com a de compositor e diretor de funções sacras e teatrais. Em 1863 fazia representar a ópera “O Vagabundo”, composta em Paris, pelo elenco da Companhia da Ópera Nacional. Entretanto, não consegue reabilitar-se. Sua vida transcorre nos meios populares, nos teatros populares,

[f.11]

convivendo mesmo com os músicos populares da época. É conhecida a amizade que nutria pelo flautista Callado, mulato e um dos grandes criadores da música



brasileira, estilizador do lundu. E foi em sua casa que Chiquinha Gonzaga iria revelar-se como grande compositora popular.

Em 1862 a 1870 consegue polarizar a atenção dos músicos de sua época e é como o guia espiritual de toda uma geração de músicos populares. Com ele vão se instruir Calado, Chiquinha Gonzaga e outros. A sua música é cheia de originalidades e encantamento, mas, não obstante isso, depois de sua movimentada vida boêmia na capital francesa, forçado a retornar, sem reaver a simpatia da corte imperial, donde foi definitivamente banido. O centro de sua atuação seria no meio do povo, tornando-se músico do Alcazar e regente da orquestra da empresa da Haller, onde a alta burguesia punha os pés não para homenagear os artistas, mas para divertir-se. Adquiriu então grande popularidade, tornado-se um dos mais autênticos criadores do teatro musicado brasileiro. Retornando ao Brasil, desprestigiado e mal visto pelos puritanos da corte, foi tocar pistão na orquestra do Alcazar, para cujo teatro escreveu a partitura de diversas operetas de êxito. Conquistou então o posto de regente da orquestra da empresa Haller, em que se manteve durante muitos anos, adquirindo enorme popularidade com suas inúmeras operetas: “Trunfo às avessas”, com o libreto de Joaquim França; “A loteria do diabo”, Ali Babá e os 40 ladrões”, que foram autênticos sucessos. Esta última especialmente, adaptada à cena brasileira por Eduardo Garrido, torna-se um compositor verdadeiramente popular. Montada com deslumbrante encenação, grande luxo de vestuários, cheia de tramóias, transformações e visualidades, prodígios de maquinaria, para a técnica de então, agradou extraordinariamente o público que a partir de então começou a dedicar-se inteiramente ao teatro alegre. A obra seguinte, “A coroa de Carlos Magno”, amplia a sua popularidade, que é alicerçada com outras obras de grande repercussão: “Princesa flor de maio”, “O Vampiro”, “A gata borralheira”, “Uma experiência” etc. e de muitas peças traduzidas e que se encarrega de musicar, desprezando inteiramente o teatro lírico. Alguns interpretes de renome e conceito popular ajudaram grandemente a tornar sua obra preferida do grande público: Escalante, Lehni, Marzoli, Ordinas e outros, ao passo que se multiplicavam sua produção de músicas dançantes, cançonetas, modinhas, trechos de operetas que se popularizaram em todo o país, graças a sucessivas edições, destacando-se, entre outras o célebre tango “Ali Babá”, para piano a 4 mãos e recitativo “Eu amo a calma” (da opereta “Trunfos às avessas”), a romanza “Ama a lua branca vaga” da mesma opereta; as modinhas “Morena, teus olhos” com letra de Eduardo Villas boas e “Confissão e desengano”, letras do dr. Velho Silva, enquanto a quadrilha “Soirées Brésiliennes” e “Raios de sol” se reproduziam sucessivamente como duas joias musicais no gênero, pela originalidade e bom gosto.

A queda da monarquia, trouxe a reabilitação de Henrique Alves de Mesquita, pois a nova direção do Conservatório, transformado por Leopoldo Miguez em Instituto



[f.12]

Nacional de Música, entregou-lhe uma das principais cadeiras, a ela dedicando-se até a data de seu falecimento, a 12 de julho de 1906.

Este compositor contra o qual a crítica burguesa colocou o nome de Brasília Itiberê da Cunha, um diletante burguês e que não produziu outra coisa senão o celebrado “Sertaneja”, composta em 1869, quando boa parte da produção de Mesquita já se havia divulgado entre nós, na época em que Gottschalk eletrizava as “assembleias” da corte com os fogos de artifício de suas escalas, arpejos e oitavas. À “Sertaneja”, não desmerecida como obra de arte qualquer coisa brasileira, falta, todavia, aquela identificação popular que vamos encontrar, com fundamento mais sólido, na obra de Mesquita, tanto na que a antecedeu como na que lhe foi posterior. Obra acidental, única bagagem do compositor paranaense, testemunha bem o sentido ocasional em que se cercou, sendo oportuno lembrar que nasceu nos meios acadêmicos de São Paulo, quando o autor desfrutava de ambiente propício às expansões de seu sentimento, ligado à mocidade ávida de diversões e de serenatas, por isso mesmo impregnada de “modinhas” e de música popular bem nossa. Formando-se, ligando-se à burguesia, fazendo carreira diplomática, Itiberê se contentaria com a curiosidade de Liszt que, dizem, gostava de executar sua peça. Formalmente, “A Sertaneja” não escapou ao estilo retórico de uma época rica em variações, rapsódias e fantasias brilhantes. Mas, o tema popular de “Balaio, meu bem, balaio” marca para alguns autores, o início do processo de nacionalização da música erudita no Brasil, dando-lhe a palma de precursor da música brasileira que tem o folclore por fonte de inspiração.

Uma investigação cuidadosa, um desejo sincero de investigar, estudar, comparar e colocar nos devidos lugares os homens e os fatos, o tempo e a época, desiludiria a esses apressados julgadores de nossa formação histórico-musical. Já não aludimos ao confronto, de todo impossível, entre Mesquita (1836-1906) e Itiberê (1846-1913), mas ao fato da existência de uma música nacional autêntica, viva e atuante, ao tempo do aparecimento de “A Sertaneja”.

É sem dúvida, muito mais importante, sob todos os aspectos, a obra produzida por Mesquita do que a de qualquer outro compositor erudito da época. A guinada decisiva e definitiva que deu à sua obra, desprezando a cena lírica, para a música de opereta e popular; a constância com que, durante vários anos, pode-se mesmo dizer até a morte, lutou por uma música brasileira, juntamente com nossos compositores populares. E, complementando tudo isto, a indiferença da crítica, a omissão dos historiadores, a afirmação de que realmente perdeu o prestígio oficial, criador de glórias e gloriólas – à qual não escaparia o gênio de Carlos Gomes –, as contradições próprias de uma corte exótica na América, cujas injunções se acomodavam,



suficientemente acomodadas, nos vastos salões de São Cristóvão ou no palácio imperial em Petrópolis.

Pedro II, homem frívolo e bajulador, condicionava a “proteção” a arte e ao artista à eventual conduta do ser humano, destruindo implacavelmente todos os que ferissem os seus rígidos princípios e preconceitos de pequeno burguês bem nutrido. Exceção, em toda a vida monárquica brasileira, e que por isso guarda certo carinho do povo, foi sem dúvida a princesa Isabel, a quem se deve uma proteção mais efetiva e liberal às artes. Sabe-se que, graças ao seu prestígio, Isabel amparou e pode manter na corte de São Cristóvão alguns músicos negros de notável capacidade: entre outros, pode-se citar o cubano José White, fiel e dedicado, que fizera a revolução pela independência de seu país e se submetera aos caprichos da corte imperial, preso, possivelmente, a um certo sentimento de ternura e admiração que os negros sentem por aqueles de quem recebem dádivas e compreensão; outro caso típico, o nosso Calado, sem dúvida o maior flautista da época, e o primeiro criador genial da música genuinamente brasileira, despejada de todos os compromissos à forma e às etiquetas estilísticas da velha Europa, com o seu monumental “Lundu Característico”.

O caráter do imperador pode ser ainda aludido ao caso da grande diva Augusta Candiani, sua comadre, e que, resvalando, jamais recuperaria o prestígio oficial. Mas enquanto a ópera perdia uma grande intérprete, a modinha brasileira, isto é, a canção nacional, ganharia a primeira grande intérprete.

[f.13]

PRECURSORES DA MÚSICA NACIONAL

Machado de Assis, observou Astrojildo Pereira, fazendo o seu comentário incidir sobre algum caso do momento, o cronista alternava a galhofa e a gravidade e lá se saía com uma tirada de sociólogo ou de jurista filósofo: “Outrossim, se a lei pode valer pelo uso que se lhe der, é também certo que o simples uso faz a lei. Começa-se por um abuso, espécie de erva que se alastra depressa, correndo chão e arvoredo; depois, ou porque a força do homem corte algumas excrescências, ou por que a vista se haja acostumado, (...) o abuso passa a uso natural e legítimo, até que fica lei de ferro”(1).

Ora, é precisamente argumentando com Machado de Assis que vamos iniciar o nosso comentário, visando corrigir um erro histórico que, à força da repetição se está consolidando como verdade absoluta. A história da música brasileira tem sido escrita com capítulos preferenciais em que autores buscam apenas contentar a sua vaidade natural, satisfazendo, por outro lado o orgulho provinciano. No âmbito geral, o que se sabe, sobre nossa história musical, se restringe quase exclusivamente às atividades

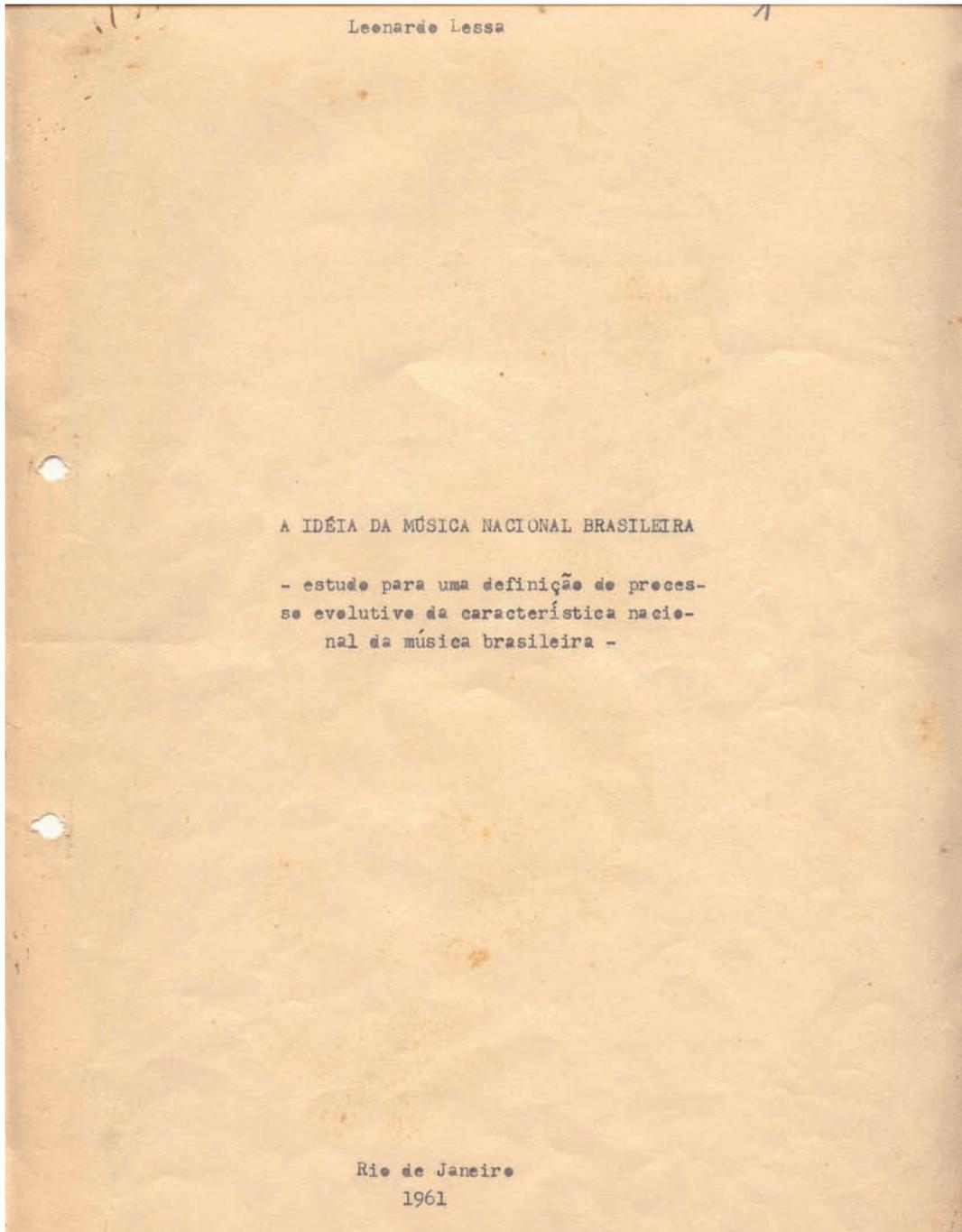


do Rio de Janeiro, centro de gravitação da cultura e da ciência e que, por condições especiais tornou-se como se diz “a capital” da cultura do país, obscurecendo outros centros, relativamente dinâmicos, e com as mesmas características de sobrevivência, onde a cultura também se elabora, criando raízes e exportando, finalmente, para o Rio de Janeiro, foco de atração e absorvência, os frutos mais legítimos. Passa-se na cultura o mesmo fenômeno que se observa nas relações econômicas, onde um forte centro consumidor exaure e depaupera, para seu próprio e exclusivo benefício, as fontes de fornecimento da matéria prima. O historiador deixa-se deslumbrar pelas luzes da metrópole e assim tem traçado a história musical do país, concedendo, naturalmente, conforme seu estado de origem, um capítulo laudatório à sua província e aos seus conterrâneos. A história, na base de exaltação dos vultos individuais, torna-se assim um apanhado de dados e citações que se repetem, de livro para livro sem se conciliar a música com as verdadeiras fontes de criação, aos **processos condicionadores** do qual o homem é apenas um intérprete, quando se historia e quando se procura lhe dar um cunho nacional.

[f.14]

Criou-se assim uma auréola de simpatia para Brasília Itiberê, por uma obra ocasional, de juventude, e quase inconsciente, pois o compositor não teve.....

[NT4: A continuação do texto está extraviada]





CONTEÚDO

Fala inicial pág.

Fala I:

1. Música, experiência dialética pág.
2. Base popular ^{nas} *nas de propósito* pág.
3. Base erudita ^{fora} *fora de propósito* pág.
4. *Em cada acurto, fusão, reciprocidade*

Fala II

1. A época colonial pág.
2. A época imperial pág.
3. A época republicana (atual) pág.

Fala III

1. Um precursor pág.
2. Os seixes de nacionalismo musical brasileiro pág.
3. Um catalizador pág.

Fala final pág.

Fig. 2. Leonardo Lessa (pseud. Vicente Salles), *A ideia de música nacional brasileira* (1961), sumário.



Homero de Sá Barreto (1884-1924), compositor pós-romântico brasileiro

*Maria Alice Volpe**

Resumo

Breve balanço historiográfico sobre o pianista e compositor Homero de Sá Barreto (1884-1924), que viveu nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, e sua filiação estético-estilística ao pós-romantismo vinculado à corrente francesa, cuja linhagem de compositores no Brasil veio a fazer a transição para o modernismo. Apresenta também a edição musicológica de *Elegia* (1914).

Palavras-chave

Século XX – música brasileira – Romantismo – Homero de Sá Barreto – biografia – estudos de recepção.

Abstract

Brief historiographical survey about the pianist and composer Homero de Sá Barreto (1884-1924), who lived in the states of São Paulo and Rio de Janeiro, and his aesthetic and stylistic affiliation with post-romanticism of the French current, whose lineage of composers in Brazil came to make the transition to modernism. It also presents the musicological edition of *Elegia* (1914).

Keywords

Early twentieth century – Brazilian music – Romanticism – Homero de Sá Barreto – biography – reception studies.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: volpe@musica.ufrj.br.



Retrato de Homero de Sá Barreto. In: "Necrologio", recorte de jornal não identificado. Biblioteca Alberto Nepomuceno, EM-UFRJ.

O resgate de compositores e obras musicais tem constituído uma das contribuições da musicologia nos diversos países e, possivelmente, uma das principais marcas da disciplina. O Brasil tem um rico manancial musical nos acervos, públicos e privados, a ser pesquisado e compreendido como parte de nossa história, identidade e patrimônio cultural. Foi nesse espírito que Luiz Heitor Corrêa de Azevedo criou, neste periódico acadêmico, a seção Arquivo de Música Brasileira, dedicada ao acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ. A presente edição abre seu espaço para precioso material da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, com o intuito de trazer à luz o compositor Homero de Sá Barreto em homenagem aos 130 anos de seu nascimento e 90 anos de seu falecimento. Patrono da cadeira nº 38 da Academia Brasileira de Música, a importância de sua obra e atuação na vida musical nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro aguarda investigação. Minhas pesquisas nos acervos musicais do Rio de Janeiro e São Paulo tiveram início em 1989, quando me dedicava a um levantamento sistemático da música de câmara do período romântico brasileiro¹, na qual chamou-me muita atenção esse compositor, então praticamente olvidado dos livros de história da música



e pontualmente presente em verbete da *Enciclopédia da Música Brasileira* (1977).

Homero de Sá Barreto (Cravinhos, SP, 25 março 1884 – Rio de Janeiro, RJ, 2 dezembro 1924) nasceu no interior do estado de São Paulo, em um então distrito de Ribeirão Preto, numa fase em que a futura “Capital d’Oeste” passava por intensos avanços na economia cafeeira, resultando também em crescente urbanização e modernização. Homero veio de tradicional família, tanto pelo lado paterno, os Pereira Barreto, quanto materno, os de Sá. Seu pai, o fazendeiro Cândido Pereira Barreto era filho do abastado fazendeiro, o comendador Fabiano Pereira Barreto, de Resende, RJ. Sua mãe, Virgínia de Sá Barreto era filha do também fazendeiro e comendador Joaquim Manoel de Sá, de Barra do Piraí, RJ. Diversos membros desses dois ramos de família tiveram importante atuação na vida pública de suas cidades, incluindo-se cargos políticos (vereador, prefeito, deputado), cargos de representação em câmaras de comércio, fundação de hospitais, escrivãos, proprietários de cartório. Homero é fruto de primeira geração da “Caravana Pereira Barreto” (1876), que transferiu a lavoura de café de Resende, que se encontrava em declínio por exaustão do solo, para o nordeste paulista, cuja fertilidade da chamada “terra-roxa” foi demonstrada pelo pioneiro trabalho de seu tio, Luiz Pereira Barreto (1840-1923), famoso médico, sanitarista e cientista da época, o qual também foi responsável pela introdução do café tipo Bourbon na região paulista. Seguindo a tradição política familiar, um dos irmãos de Homero, Fábio de Sá Barreto, foi vereador, prefeito de Ribeirão Preto e deputado federal.² Apesar dessa longa tradição e larga projeção familiar, Homero era tímido, de personalidade reservada, e teve poucos, porém muito próximos amigos, como o literato Paulo Menotti Del Picchia (1892-1988) e o compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Dedicado inteiramente à sua arte, Homero veio a falecer prematuramente, tísico e solteiro, aos 40 anos.

Homero era conhecido como “dos mais conscienciosos intérpretes de Chopin entre nós”³. Teve também alguma projeção em São Paulo, Rio de Janeiro, Niterói e Friburgo, pelas diversas audições de suas obras ao longo das décadas de 1910 e 1920, com boa recepção crítica, em concertos públicos, entre os quais se destacam o promovido pela Sociedade de Concertos Sinfônicos no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1920, sob regência de Francisco Braga; e o concerto promovido pela Sociedade de Cultura Artística, no Theatro Municipal de São Paulo em 1925, sob regência de Villa-Lobos; além de inúmeras transmissões radiofônicas pela Rádio Club do Brasil, Rádio Nacional, Mayrink Veiga e Bandeirantes, de 1925 a 1944. Homero teve participação na fundação da Escola de Música Fluminense, em Niterói em 1914, juntamente com

² As informações aqui sintetizadas sobre a família de Homero de Sá Barreto foram extraídas de Almeida Nogueira; Rezende (1977), Bopp (1983), Alonso (1995), Bruno (2003), Begliomini (s.d.) in site da Academia de Medicina de São Paulo e do site do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto.

³ Conforme notícias de falecimento do compositor nos periódicos do Rio de Janeiro, *O Paiz*, *O Imparcial* e *O Jornal*, nos dias 1 e 2 de dezembro de 1924.



o violinista Marcos Salles (diretor) e o flautista Servio Lago.⁴ Homero também atou junto a Lucília e Heitor Villa-Lobos, no início de suas carreiras, promovendo audições e estreias de peças musicais de ambos os compositores em Friburgo em 1915⁵. Dentre as 45 obras levantadas até o momento,⁶ Homero teve apenas oito composições publicadas em vida: o *Minueto* para piano (Rio de Janeiro, E. Bevilacqua & C., 1908, Suplemento Musical da Renascença nº 48); a *Ave Maria nº 3* para canto e piano (Rio de Janeiro, Carlos Wehrs, Ch. nº C503W, c.1909); a *Reverie* para violino ou violoncelo e piano (Rio de Janeiro, Carlos Wehrs, Ch. nº C523W, c. 1910); a *Berceuse* para violino e piano (Rio de Janeiro, Vieira Machado, Ch. nº VMC1482, 1912); o “Interlúdio” da ópera *Jaty*, poema lírico em um ato (Rio de Janeiro, *Ilustração Brasileira*, nº 14, 1921); o *Lamento* para piano (Rio de Janeiro, Casa Bevilacqua, Ch. nº 6480, Série Ed. Renascença, revisão de O. Lorenzo Fernandez); *Amor*, romance para canto e piano sobre poesia de Solfieri de Albuquerque (Rio de Janeiro, E. Bevilacqua, Ch. nº 7412); e a valsa para piano *Saudosa ausência*, sob pseudônimo de “B Moll” (Rio de Janeiro, Vieira Machado & C., Ch nº 1473).

Estudos preliminares sobre a obra de Homero demonstram um estilo musical sintonizado com o pós-romantismo⁷, especialmente da corrente francesa, resultante tanto de sua formação musical – com Alfredo Bevilacqua (piano), Frederico Nascimento (harmonia) e Francisco Braga (contraponto) no Instituto Nacional de Música e depois com Arnaud Gouvêa (piano) no Conservatório Livre de Música⁸ – como também do ambiente musical modernizante no Rio de Janeiro, constituído, nas palavras de Corrêa do Lago⁹, por um “círculo de ‘iniciados’, favoravelmente predispostos às ‘novidades’ da música moderna francesa”. Consideramos que Homero de Sá Barreto pertence a uma linhagem estilística de compositores brasileiros vinculados a um “francesismo musical”, que vai desde Henrique Oswald, Francisco Braga (aluno de Massenet), e junto com Glauco Velasquez, faz a transição até Villa-Lobos, passando pelo Círculo Veloso Guerra. Esse universo estético-estilístico está bem representado no programa de concerto do Grêmio Arcangelo Corelli – realizado em 1922 por ocasião do Centenário da Independência – no qual foram executadas obras de Henrique Oswald, Glauco Ve-

⁴ Os dados aqui coligidos sobre a biografia e disseminação da obra de Homero de Sá Barreto teve a preciosa colaboração de Thadeu de Moraes Almeida no levantamento feito nos periódicos da época, como parte das atividades de iniciação científica, sob minha orientação, como bolsista PIBIC-CNPq/UFRJ, 2012-2013 e 2013-2014. Ver Almeida e Volpe (2012, 2013 e 2014).

⁵ O *Quarteto de cordas* nº 1, de Villa-Lobos, teve sua primeira audição na residência de Homero de Sá Barreto em Nova Friburgo, RJ, a 3 de fevereiro de 1915 (Muricy, 1961, p. 114 e 211). Ver também programa de concerto realizado em Friburgo a 28 de fevereiro de 1915 (impresso por Offic. d’O Friburguense): MVL 76.14.34.

⁶ Os resultados da pesquisa realizada, desde 1989, são apresentados no livro *Homero de Sá Barreto (1884-1924): Catálogo Geral, Estilo e Recepção* (Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, no prelo).

⁷ A questão da vinculação dos compositores brasileiros dos séculos XIX-XX a correntes estético-estilísticas europeias foi discutida anteriormente em Volpe (1994/5), sob o ponto de vista da formação musical; e em Volpe (2000), sob a perspectiva da conceituação e periodização histórico-estilística. A pesquisa sobre Homero de Sá Barreto avança a questão da influência do pós-romantismo francês nos compositores brasileiros do período.

⁸ Cf. o livreto *O Grêmio e a Escola de Música Arcangelo Corelli, na Exposição Internacional do Centenário, 1822-1922* (Rio de Janeiro: Estabelecimento Graphico Canton & Beyer, 1922, p. 47), DIMAS-BNRJ; “Necrologio”, recorte de jornal não identificado, Biblioteca Alberto Nepomuceno, EM-UFRJ; e EMB, 1977.

⁹ Corrêa do Lago, 2005, p. 52-3; 2010, p. 58-9.



lasquez, Homero de Sá Barreto, J. Otaviano Gonçalves, Luciano Gallet e Villa-Lobos.¹⁰

Encerramos este artigo com um texto apreciativo da lavra de Menotti Del Picchia, com raras reminiscências junto a Homero de Sá Barreto, publicado no *Correio Paulistano* alguns anos após a prematura morte do pianista e compositor.

***Correio Paulistano*, 25-1-1929, p. 5**

“HOMERO CRIADOR DE RITMOS”¹¹

Quando se fala em arte brasileira, há um nome, no setor musical, que deve ser sempre lembrado: Homero Barreto.

Conheci o grande compositor patricio nos últimos estágios da sua atormentada vida. Como o iluminado Rodrigues de Abreu, o criador da beleza sonora, já era um condenado. Pouco depois aquela radiosa inteligência se apagou.

Não se apagou como um poente nostálgico. Morreu cintilando, em pleno fulgor, irrompendo labaredas de inspiração e genialidade. Sua alma era um incêndio.

Homero Barreto, porém, fatalizado pela moléstia, era um tímido. Todo o seu drama era interior. A intensidade borbulhante da sua vida era íntima, e só conhecida das pessoas que ele amava. Poucos os amigos do criador taciturno: entre esses poucos eu tive a alegria de ser um. Em Ribeirão Preto, onde morava o artista, certa noite, junto do seu piano dócil e amigo, ouvi-lhe as últimas composições. Como Chopin, o criador de tanta beleza, parecia querer expirar envolvido por turbilhões de sonoridade. Ofegante, com os olhos incandescentes de febre, do teclado nervoso, suas mãos arrancavam, em cataratas, os segredos mágicos de um “Noturno”. Eu nunca me esquecerei da revolta dessa música, onde uma alma ridenta de vida, trágica e comocional, transformava em harmonia e em beleza uma angustia que somente poderia ser compreendida por poucos.

De Homero, hoje, só há mais funda memória no coração dos que o admiram e na eternidade de sua obra.

É tempo já de se reunirem todas as suas composições. É tempo de, nos nossos concertos, dar-se o lugar que merecem às criações da sua alta inteligência. É um crime deixarem inéditas as obras de tão grande artista.

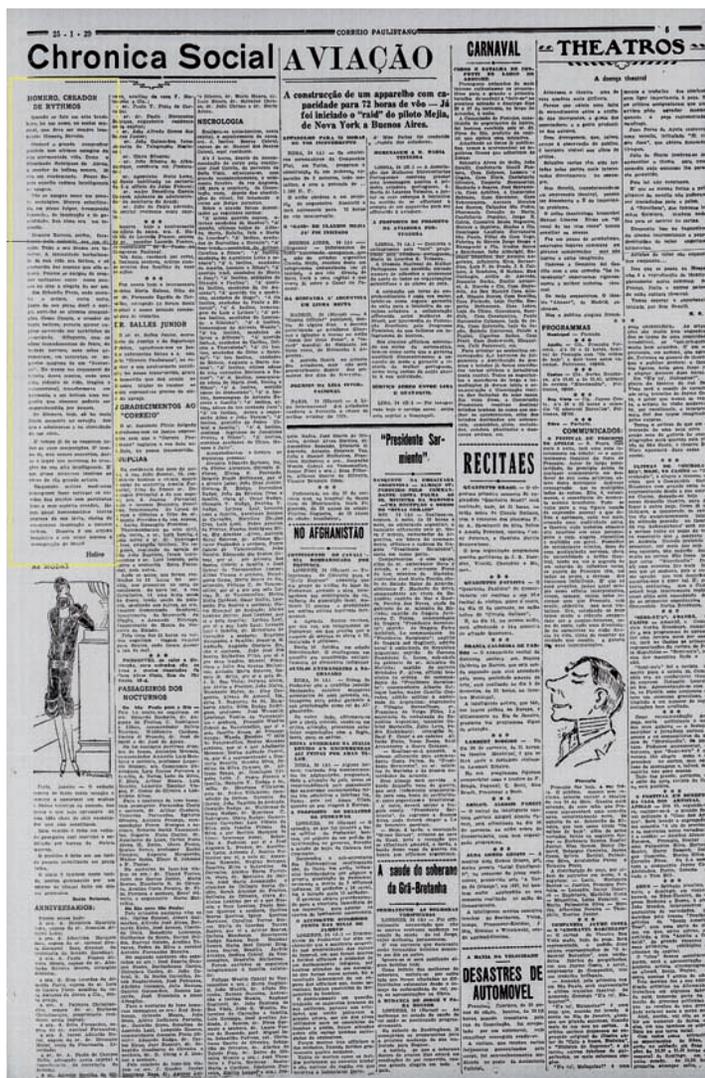
¹⁰ Programa de concerto no livreto *O Grêmio e a Escola de Música Arcangelo Corelli, na Exposição Internacional do Centenário, 1822-1922* (Rio de Janeiro: Estabelecimento Graphico Canton & Beyer, 1922). A única obra (a última do concerto, de Joseph Haydn) que não se enquadra nesse universo estilístico supõe-se vinculada ao universo histórico-estilístico do patrono da referida agremiação musical.

¹¹ O artigo de Menotti del Picchia foi apresentado em transcrição tal qual a ortografia da época por Fernandes (2011, p. 79-80). Apresentamos aqui a transcrição do mesmo artigo em versão atualizada de ortografia e gramática.



Enquanto muitos medíocres conseguem fazer torturar os ouvidos das plateias com partituras ocas e sem espirito criador, fazem quase desconhecidas tantas páginas da sua lavra, cheias de espontânea inspiração e tocante beleza. Homero é um artista brasileiro e seu nome merece a consagração do Brasil.

[assin.:] Helios [pseudônimo de Menotti Del Picchia]



Correio Paulistano, 25-1-1929, p. 5, Helios [pseudônimo de Menotti Del Picchia], "Homero Creador de Rythmos"



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almeida Nogueira; Rezende, Carlos Penteado de (notas e acréscimos). *A Academia de São Paulo: tradições e reminiscências: estudantes, estudantões, estudantadas: edição comemorativa do sesquicentenário dos cursos jurídicos no Brasil, 1827-1977*, Volume 5. São Paulo: Saraiva, 1977.

Almeida, Thadeu de Moraes; Volpe, Maria Alice. “As trajetórias de Homero de Sá Barreto no jornal *O Paiz* (Rio de Janeiro, 1899-1934)”. In: *Jornadas de Iniciação Científica, Artística e Cultural*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Outubro 2012.

Almeida, Thadeu de Moraes; Volpe, Maria Alice. “As trajetórias de Homero de Sá Barreto na *Gazeta de Notícias* (1900-1919)”. In: *Jornadas de Iniciação Científica, Artística e Cultural*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Setembro 2013.

Almeida, Thadeu de Moraes; Volpe, Maria Alice. “ ‘Ondulações’, de Homero de Sá Barreto: edição musicológica e execução moderna”. In: *Jornadas de Iniciação Científica, Artística e Cultural*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Outubro 2014.

Alonso, Angela. “O Positivismo de Luís Pereira Barreto e o Pensamento Brasileiro no Final do Século XIX”. (Texto de referência da conferência realizada no dia 28 de abril de 1995 no Prédio das Colméias, Favo 17). São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 1995. Disponível em <http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/alonsopositivismo.pdf>

Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto. Disponível em <http://www.ribeiraopreto.sp.gov.br/scultura/arqpublico/i14index.php>.

Begliomini, Helio. “Luiz Pereira Barreto: Cadeira Nº 1 – Patrono. Academia de Medicina de São Paulo”. Disponível em <http://www.academiamedicinasaopaulo.org.br/biografias/1/BIOGRAFIA-LUIZ-PEREIRA-BARRETO.pdf>.

Bopp, Itamar. *Notas Genealógicas - Família Pereira Barretto*. São Paulo: Editora do Autor, 1983.

Bruno, José Eduardo de Oliveira. *Caravana Pereira Barreto. Notícia bibliográfica e histórica*. Campinas, PUC, ano XXXV, n. 190, jul./set. de 2003, p. 311-324. Disponível em http://historia_demografica.tripod.com/bhds/bhd36/bhd36.htm.

Fernandes, Tathy Mariana. *A música em Ribeirão Preto: Manifestações do começo do século XX*. Ribeirão Preto: Fundação do Instituto do Livro de Ribeirão Preto, 2011.

Gadelha, Wagner; Volpe, Maria Alice. “ ‘Elegia para violino ou violoncelo e piano’, de Homero de Sá Barreto: edição musicológica e execução moderna”. In: *Jornadas de Iniciação Científica, Artística e Cultural*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Outubro 2011.

Lago, Manoel Aranha Corrêa do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil:*



Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana. Tese (Doutorado em Música), UniRio, 2005. Rio de Janeiro: ReLER, 2010.

Marcondes, Marcos ed. "Homero Sá Barreto". In: *Enciclopédia de Música Brasileira*. São Paulo: Art, 1977, 1998 e 2001.

Muricy, José Candido de Andrade. *Villa-Lobos: uma interpretação*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Serviço de Documentação, 1961.

Volpe, Maria Alice. *Música de Câmara do Período Romântico Brasileiro: 1850-1930*. Dissertação de Mestrado (Artes / Música), Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP, 1994.

Volpe, Maria Alice. "Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa". *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 21, p. 51-76, 1994/95.

Volpe, Maria Alice. "Algumas considerações sobre o conceito de romantismo musical no Brasil". *Brasiliana* (Revista da Academia Brasileira de Música), Rio de Janeiro, n. 5, p. 36-46, maio 2000.

Volpe, Maria Alice. *Homero de Sá Barreto (1884-1924): Catálogo Geral e Recepção*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, no prelo.

MARIA ALICE VOLPE é docente da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dedica-se à pesquisa da música brasileira do período colonial, séculos XIX e XX, bem como aos problemas teórico-conceituais e questões críticas da musicologia e das políticas científicas e culturais. Seus projetos têm recebido apoio do CNPq, CAPES, FAPESP, FAPERJ e Biblioteca Nacional. Doutora (PhD) em Musicologia/Etnomusicologia pela University of Texas-Austin, EUA (orientador: Gerard Béhague). Mestre em Música pela UNESP (orientador: Régis Duprat). Bacharel em Música: Piano (instrutora: Beatriz Balzi). Desde 1994 tem colaborado em publicações nacionais e internacionais, entre as quais EDUSP, UMI-Research Press, Turnhout, Ashgate, *Latin American Music Review*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Enciclopédia da Música Brasileira e Brasiliana*. Conferencista convidada de eventos nacionais e internacionais: Fundação Casa de Rui Barbosa; Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; Universidade de São Paulo; Universidade Nova de Lisboa; Universidade de Coimbra; King's College. Apresentação de trabalhos em congressos nacionais e internacionais: ANPPOM, Sociedade Portuguesa de Musicologia, International Musicological Society (Zurich, 2007; Roma 2012) e ARLAC-IMS (Havana, Cuba 2014). Prêmios: Steegman Foundation Grant for South-American Scholar (IMS 2007); Music & Letters Trust – Oxford University Press (2008). Fundadora e coordenadora do Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. Editora-chefe da *Revista Brasileira de Música*. Membro eleito da Academia Brasileira de Música (Cadeira Nº2).



Minha parceria com Vicente

*Marena Isdebski Salles**

Algum tempo depois do falecimento de Vicente Salles, conversando com a professora Maria Alice Volpe, ela me pediu um texto em que eu falasse de como era minha parceria com Vicente. Resolvi abordar alguns aspectos de nosso cotidiano, quer nas pesquisas, quer na vida comum.

PRIMEIRO TEMPO

Quando, em 28 de junho de 1965, casei-me com Vicente Salles, não tinha como avaliar o homem a quem eu unira meu destino. Com a convivência, fui descobrindo a sua grandeza.

Na época, eu me graduei na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil (atual UFRJ). Em seguida, fiz pós-graduação e especialização em violino (na época não existia mestrado e doutorado em música). Eram muitos trabalhos e pesquisas durante o curso. Nos momentos em que eu escrevia as monografias, ele vinha me ajudar. Trazia um ou mais livros ou revistas sobre o assunto abordado e me ensinava como organizar o texto.

Ele sempre datilografava meus trabalhos, pois eu nunca tinha trabalhado com máquina de escrever. Note-se que ele passou no concurso do antigo Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP), em um dos primeiros lugares, como datilógrafo.

Enquanto ele melhorava os meus trabalhos, eu transcrevia para pauta musical as músicas registradas por ele, em fitas de rolo ou cassetes, em suas pesquisas de campo. Era um mundo novo para mim.

Nós nos ajudávamos sem interferir na vida profissional um do outro. Havia um respeito mútuo, mas ao mesmo tempo nos sentíamos dois seres em simbiose. Ele participava de minha vida musical, orientando-me historicamente, e eu, de suas pesquisas folclóricas, musicológicas ou em pesquisas de campo, ajudando em registros sonoros, fotográficos e textual de entrevistas. Fico a imaginar que nós dois embarcamos em uma canoa da vida, descendo por um grande rio em direção ao mar. Foi um longo trajeto que resultou numa grande parceria.

* Pesquisadora independente. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: marenasalles@gmail.com.



Sua memória era prodigiosa. Um dia, eu estava em casa, quando ele me telefonou de seu trabalho para que eu verificasse um texto: “Marena, você verifica para mim o quinto livro da terceira prateleira da biblioteca no corredor? Olhe na página 16, segundo parágrafo. Leia para eu conferir o que eu escrevi de memória.” Este episódio se repetiu várias vezes.

PESQUISA NO ENGENHO CAFEZAL

Em 1968, no Pará, pegamos um barco pesqueiro, denominado regionalmente de vigilenga, e atravessamos a Baía do Guajará em direção ao canal Carnapijó. Como o Engenho Cafezal era mais longe, ficamos hospedados em uma casa à beira desse imenso canal, considerado um dos mais perigosos.

Ali presenciamos um pouco da vida e das credices da população ribeirinha, onde está o “imaginário amazônico”, segundo Paes Loureiro. Aprendi que o Pajé Sacaca anda por baixo das águas e é preciso tomar cuidado, pois ele pode levar as pessoas para o fundo das águas. É um mundo mágico, onde Vicente e eu resolvemos pescar com anzol no trapiche da fazenda, à noite. Pela hora, a cabocla ficou apavorada com medo do “povo das águas”, alertando que “Ele pode levar a gente para o fundo do rio”. Quando o anzol que Vicente jogou começou a puxar, dando a impressão de que era um peixe grande, a cabocla chamou outro caboclo, que veio com um terçado enorme. Após vários puxados ao som de reza, caímos na risada ao vermos que era simplesmente uma pedra esponjosa e que a forte correnteza do rio puxava a pedra.

No dia seguinte, fomos para o Engenho Cafezal em um barco pequeno. Do rio, avistamos a casa-grande e a senzala. Era uma imagem lindíssima. Tiramos muitas fotos daquele exemplo da casa-grande, senzala, capela, sumidouro e o engenho. A sala era de tábua corrida com um belo castiçal. (Gilberto Freyre tirou uma foto sentado nas escadarias externas da casa e disse que era um dos exemplos de casa-grande & senzala mais perfeitos na região). Ficava perto da cidade de Abaetetuba. Anos mais tarde foi derrubado pelo proprietário, quando o Iphan noticiou que ia tombá-la.

O MUNDO MÍTICO DA AMAZÔNIA

Vicente conhecia profundamente o imaginário amazônico, com seus mitos, lendas e credices. Esse mundo mítico parecia correr em suas veias. Claro que, com a formação em Ciências Sociais e Antropologia, ele desenvolveu a percepção de utilizar esse mundo mítico a seu favor, desarmando os mal-intencionados. Era um jogo interessantíssimo, dialético marxista.

Quando criança em Castanhal, brincando com outros meninos na mata, uma cobra o mordeu. Uma cabocla sugou o veneno de seu braço, eliminando o veneno



e, em seguida, botou cinzas para cicatrização. Este ato na crendice da região permite que a pessoa fique com o corpo fechado. Em janeiro de 1954, pesquisando bandas de música carimbó e outros folclores da região do Salgado, deteve-se na Ilha de Algodoal, atraído pela história de Maiandeuá, cidade encantada no fundo da lagoa, entre as dunas. Em um ritual de pajelança, teve seu corpo novamente fechado pelo pajé Atanásio. Comento esse fato como uma curiosidade das pesquisas de Vicente, pois ele era materialista.

RIO DE JANEIRO

Vicente trabalhava na antiga Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) e acompanhava Edson Carneiro em festas folclóricas. Uma noite, Vicente me levou para a favela da Praia do Pinto, que ficava às margens da Lagoa Rodrigo de Freitas, no Leblon, para assistir a um concurso de Folia de Reis. Lá encontramos Edson Carneiro e o pessoal da antiga Campanha de Defesa do Folclore. Não me lembro a data, mas foi no mês de janeiro. Do júri, só me lembro de Edson Carneiro e Vicente. Eu acabei participando do evento. É incrível como a criatividade popular revela suas tradições. Quando estavam à frente do júri, os grupos se esmeravam para causar a melhor impressão. Um detalhe: eles estavam todos bêbados, pois a cachaça rolava fácil. Fiquei encantada com o desfile.

Particpei de muitos outros eventos no Rio de Janeiro e também de congressos de folclore em outros estados do Brasil. Vicente me proporcionou o contato com folcloristas e estudiosos da Comissão Nacional de Folclore e outros intelectuais com quem ele trabalhava no Conselho Federal de Cultura do antigo Ministério da Educação e Cultura (MEC).

FILHOS

Geramos três filhos: Marcelo, Mariana e Márcia. Vicente estava sempre atento ao desenvolvimento dos três. Desejava que todos seguissem a profissão de músico. Marcelo e Mariana tornaram-se músicos e professores. Márcia não quis a música e seguiu a carreira de administração, mas desenvolveu uma percepção musical invejável e optou pela música popular.

Ele tinha um orgulho muito grande do desenvolvimento profissional e artístico dos três. Acompanhava tudo o que eles realizavam. Ensinou aos três como dirigir automóvel. Tinha uma enorme paciência, e atualmente todos dirigem muito bem. São eles que me ajudam nas tarefas da divulgação da obra de Vicente.

MENELEU CAMPOS

Em 1972, ano do centenário do compositor paraense Meneleu Campos, particpei



com Vicente da organização de seu acervo musical. Durante quatro meses, aos sábados e domingos, trabalhávamos separando e organizando as partituras. Na página 55, nº 258, do Catálogo de Obras de Vicente Salles publicado pela Academia Brasileira de Música, em 2009, consta: “Centenário de Meneleu Campos”. Revista de Cultura do Pará, Belém, 2 (8/9): 159-202, jul./dez. 1972. A vida e a obra do compositor paraense com catálogo (120 títulos) elaborado por Marena Isdebski Salles, resumo da ópera *Gli Eroi*, ilustrações, reproduções de obras e bibliografia”.

Tempos depois, a proprietária do acervo quis se desfazer dele. Vicente entrou em contato com Mercedes Reis Pequeno, para que o acervo fosse resgatado para a Biblioteca Nacional, Seção de Música. Assim, foi salvo um arquivo inteiro, que tem servido a muitas pesquisas musicológicas e execução de obras em concertos.

BRASÍLIA

Em 1975, Vicente foi indicado para dirigir o escritório da representação do Conselho Federal de Cultura em Brasília. Mudamos em agosto do mesmo ano. Em seguida, fui convocada a trabalhar na Escola de Música de Brasília, da Fundação Educacional do Distrito Federal. Eu ministrava aulas de violino, música de câmara e prática de orquestra.

Alguns alunos desta escola resolveram editar o jornal *Nota Musical*, no ano de 1991, com a orientação do professor Claver Filho, que, além de musicólogo, era jornalista. Eu tinha uma página neste jornal e redigia textos sobre violinistas e músicos do passado, e outros assuntos resgatando a nossa memória. Também tive a oportunidade de escrever no *Jornal dos Músicos*, da Ordem dos Músicos de Brasília, e no *Apollon Musagète*, de Curitiba (1994). Todos esses textos eram revistos, melhorados e datilografados por Vicente.

MEUS LIVROS

Um dia, Vicente teve a ideia de reunir esses textos em um livro, *Arquivo Vivo Musical*, contendo “Nove figuras da música brasileira”, “O violino e a arte do lutiê” e “O violino no Brasil”. Foi editado pela Thesaurus Editora de Brasília, em 2007.

Nossa parceria continuou com o livro *Marcos Salles: uma vida*, também editado pela Thesaurus, em 2010. Trabalhamos neste livro por cerca de 15 anos. “Tenho muito, muitíssimo a agradecer a este historiador maravilhoso que é meu marido. Sem sua ajuda, não teria conseguido estruturar a biografia de meu pai dando uma linha lógica, colocando-o dentro de seu tempo, do espaço e da sociedade a qual ele viveu”. Assim me refiro no livro à parceria com Vicente, que foi o grande mentor da produção final da publicação.



Quando eu preparava minhas palestras, ele sempre dava um toque final, dando-me ideias de como desenvolver o texto, colocando o assunto dentro de um contexto da época do evento.

O INFORMANTE

Vicente sempre informava as fontes de suas pesquisas. De um modo geral, eram fontes primárias.

Presenciei muitos pesquisadores e músicos que o procuravam para consultas musicais, históricas, antropológicas ou folclóricas. As informações eram precisas: qual a biblioteca ou acervo em que se encontrava o objeto da pesquisa, o livro, a revista ou o jornal. Muitas vezes ele dava algumas informações novas e desconhecidas às pessoas que o consultavam.

No Museu da Universidade Federal do Pará está incluso o Acervo Vicente Salles, que foi adquirido por esta entidade na década de 1990. De 1996 a 1997, Vicente Salles dirigiu o Museu da UFPA, organizando o seu acervo de partituras manuscritas e impressas, discos, fitas, imagens, recortes de jornais, livros, folhetos, implantando projetos de pesquisa da cultura popular, do cantochão, bandas de música, caricatura, reedição de folhetos de cordel e de partituras musicais por meio do computador. Seu sonho era que este acervo se tornasse objeto de inúmeras pesquisas, monografias e defesas de teses de mestrado e doutorado, além da ideia de continuação do estudo da história do Pará.

Eu participei de grande parte dessa coleta de documentação. Vicente sempre procurou acervos de pessoas que queriam se desfazer do papel velho. Visitando o acervo do violinista paraense Alberto Falcão, há pouco falecido, encontramos, para minha surpresa, uma peça para violino e piano, “Improviso opus 6”, editada em Bolonha, Itália, por A. Comellini & C., durante seus estudos na Real Academia Filarmônica (1907 a 1910). Eu não possuía essa edição e a desconhecia. Resultado: compramos todo o acervo. Dessa forma, fomos construindo a nosso acervo particular.

CULTIVO DA TERRA

Outra parceria nossa foi com a terra. Compramos uns lotes nas cercanias de Brasília. O terreno foi todo murado. Aos domingos pela manhã, íamos plantar em companhia dos nossos três filhos. Plantamos mandioca, abacaxi, limão, maracujá, manga, abacate, goiaba, milho e algumas hortaliças. Era uma maravilha ver Vicente de enxada na mão, escavando a terra para plantar. Era uma alegria a gente mexer na terra e preparar o nosso alimento. Mandamos cavar um poço para podermos molhar as plantas. Durante a semana, um senhor cuidava do terreno para nós. Depois, o



loteamento foi ficando cheio de gente e nós não conseguimos mais colher os frutos de nosso labor. Resolvemos vender. Era muito triste, pois as pessoas arrancavam as frutas verdes e as jogavam no chão.

VIAGENS

Vicente gostava muito de dirigir o carro. Viajamos muito entre Rio de Janeiro e Brasília e também entre Brasília e Belém. Era muito gostoso. Nós dois nos revezando na direção e as crianças no banco de trás. Presenciamos a devastação da floresta no Sul do Pará. Nas primeiras vezes atravessávamos densas florestas. Uma vez passamos por uma nuvem de borboletas azuis, verdes e amarelas. Paramos para admirar essa maravilha da natureza. De outra vez, tivemos que parar para que uma boiada passasse. As crianças ficaram apavoradas pois os bois cheiravam o carro e ficavam nos olhando através dos vidros. Com o passar dos anos, as margens da estrada tornaram-se um descampado a perder de vista. Vicente sempre aproveitava para fazer suas pesquisas de campo nessas viagens. Numas delas, pesquisou, no Sul do Pará, a literatura de cordel. Essas viagens eram sempre uma aventura.

A partir de outubro de 2002, quando entrei em licença médica e depois me aposentei, passei a acompanhar Vicente em todos os eventos: viagens, homenagens, palestras e pesquisas. Foram momentos emocionantes de nossa vida. Hoje, olho para o legado de Vicente Salles e chego à conclusão de que há muito a ser descoberto sobre sua obra, não só a publicada, mas a inédita, que nos revelará muitas surpresas. Ainda não conhecemos a dimensão da obra de Vicente.



Compondo mundos sonoros: uma entrevista/ensaio com Paulo Costa Lima, celebrando seus 60 anos

Paulo Costa Lima*
Guilherme Bertissolo**

Guilherme Bertissolo: Paulo, em 2014 você completa 60 anos, no ano em que a Escola de Música da UFBA também se torna sexagenária. Quais são as suas ideias para esse momento tão especial? Você está guardando suas melhores ideias para esse momento?

Paulo Costa Lima: Minhas melhores ideias? Ainda não as tive, assim espero. Não se trata de completude, a vida segue seu itinerário desejante de falasser, de vir-a-ser, e a forma daquilo que se compõe e decompõe através dela só vamos descobrindo aos poucos. Seria uma fuga dupla? Um quodlibet? Ou aquelas estruturas com móveis, onde o vivente-intérprete escolhe “livremente” sua trajetória? Mas, por outro lado, 60 anos não são 60 dias – o fio-correnteza da memória entrelaça pessoas, ideias, princípios, feitos e instituições, e tomando apenas o compor como referência, preciso registrar que já são mais de 100 obras e 350 performances em vários lugares do mundo – ou seja, os ciclos vão acontecendo e mobilizam nossa obrigação e privilégio de construir sínteses interpretativas com os dados disponíveis. E então, “foi bom pra você”, ou “pago-te com um piparote e adeus”?

GB: E essa celebração ocorre também no ano em que você toma posse na Academia Brasileira de Música, recebe uma importante encomenda da FUNARTE e retoma o projeto Música de Agora na Bahia, com a OCA (Oficina de Composição Agora)¹. Esses acontecimentos representam muito para a Bahia como reconhecimento do seu trabalho. E como tem sido esse momento?

* Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, Brasil. Endereço eletrônico: paulocostalima@terra.com.br.

** Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, Brasil. Endereço eletrônico: guilhermebertissolo@gmail.com.

¹ A OCA é uma associação civil sem fins lucrativos, que produz, registra e divulga música e arte contemporâneas. Tem sido premiada diversas vezes através de Editais estaduais e nacionais de incentivo à música. Recentemente ganhou o Edital da Petrobras, disputando com mais de mil projetos em âmbito nacional, garantindo financiamento para as atividades de composição durante dois anos na Bahia.



PCL: De fato, faço 60 anos vivendo um momento muito especial, eleito para a cadeira 21 da Academia Brasileira de Música e agraciado duas vezes pelo processo Eleição Bienal Funarte, mediante votação dos pares compositores e regentes. Nesta última, de 2014, tive a grande honra de ocupar o primeiro lugar das indicações em todo o Brasil. Trabalho também neste momento numa encomenda para a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP. Na Bahia fui eleito para a centenária Academia de Letras da Bahia (casa de Castro Alves, Rui Barbosa, Jorge Amado e João Ubaldo Ribeiro) e para a recém-criada Academia de Ciências da Bahia e sou o Decano da Escola de Música da UFBA. Além disso, celebro também os prêmios e conquistas dos meus orientandos² e companheiros ativistas da composição. Reunidos num coletivo, a OCA (Oficina de Composição Agora), conquistaram o Edital Petrobras 2013, disputando com mais de mil projetos. Na Bienal de 2013 cinco deles foram premiados (Pedro Dias, Guilherme Bertissolo, Juliano Serravale, Dannel Ribeiro e Paulo César Santana), e Paulo Rios Filho estreou uma obra de vulto em New York³. São gestos inequívocos de reconhecimento e indicadores de vitalidade do nosso movimento de composição.

GB: Todas essas conquistas manifestam diferentes facetas da sua atuação. Essa é uma característica interessante, e ao mesmo tempo impõe desafios como compositor, professor, gestor e agitador de uma cena. Como você vê a combinação entre esses diferentes papéis em diferentes contextos?

PCL: Uma coisa é certa, amarrei o jégué na identidade de compositor, e dela não me desgarro. Ou talvez, fosse mais correto dizer que amarrei vários papéis, várias identidades, vários jégués, na identidade do compositor. Não abro mão da crítica, da pesquisa, do ensino, da gestão e da participação política – em especial o entendimento da ética da emancipação da nossa sociedade. Essa polissemia implica uma espécie de redesenho de cada função exercida, garantindo sua abertura para a transformação criadora. Sou um leitor de muita coisa, acompanho literaturas. Entendo que o compositor possa se ver como um formulador de “problemas composicionais”, como aquele que trama sistemas e em especial “o sistema-obra”, e fazendo isso estabelece distinção entre o mero ajuntamento de um “carnaval conciliador” e o mergulho insólito de uma “fusão crítica”. Ou mesmo que ele se veja como o local das escolhas, o que molda o barro, e dessa forma, como aquele que põe “a mão na massa”.

² Alguns deles já são colegas professores universitários: Pedro Dias, Guilherme Bertissolo e Paulo Rios Filho, sendo que Bertissolo defendeu sua Tese sobre Capoeira e Composição em 2013. Na disputa do Edital Petrobras também participaram: Alex Pochat, Alexandre Espinheira, Túlio Augusto, Joélio Santos.

³ Encomendada pela *America's Society*, e executada pelo ICE – *International Contemporary Ensemble*.



GB: Ou seja, essas competências estão interligadas, plasmando sínteses... Essas mesmas sínteses que também são manifestas no seu discurso, tocando em aspectos seminais do pensamento em composição na Bahia...

PCL: ...tudo isso é teoria composicional elaborada no âmbito do movimento de composição na Bahia⁴, e é deveras importante para o processo multifacetado do compor – artístico, científico-epistemológico e ético-político. Vale lembrar que o compor é ético-político mesmo que nada explicita sobre o tema. Só que a fórmula ainda está capenga: falta uma terceira margem, o reconhecimento de que o artístico além de invocar o científico e o ético-político, também remete à dimensão do estético-libidinal, remete ao que nos atrai, como indivíduo, como coletivo e como época – e isso sem falar na interação entre os três polos. O compositor é um criador-paciente, depende do seu sintoma e de sua sublimação, depende de suas transferências e vicissitudes.

GB: Sintoma e sublimação... Estamos, portanto, diante de um modelo multifacetado para o ato criador, contaminado pela experiência, nos processos de subjetivação. O compositor responde a esses três vetores ao mesmo tempo em que deles depende. Você poderia exemplificar essa formulação?

PCL: Poderia exemplificar com Beethoven e o sintoma do herói (e da *Heróica*), a busca pela consciência histórica e pelo engajamento com o material, com a crise da linguagem, que, ao fim e ao cabo, será o motor da historicidade. Esse sintoma, herdado pelo Século XX, transmutado em busca e invenção de sistemas, também imanta as periferias colonizadas do mundo. Se fosse uma tosse imaginária ou simbólica, diríamos que a herdamos sim, embora muitos aqui saibam que é preciso tossir e assoviar ao mesmo tempo.

GB: Nos defrontamos, pois, com articulações e negociações entre centros de poder. Aqui, no domínio da complexa articulação entre composição e poder, mas é claro, também na esfera do compor como ato de cultura. Embora não seja posta nesses termos, estamos diante de uma questão ancestral, não?

PCL: Pois é, no caso do Brasil temos aquela histórica representação da distância geográfica e cultural: “as aves que aqui gorjeiam, não gorjeiam como lá”. Mas essa é a versão letrada e romântica, na Bahia cresci ouvindo Riachão cantar e exaltar o “umbigão da baleia” - e esse susto, essa exaltação, marca um determinado estilo cultural. Bahia, Brasil, que lugar é esse? Estou falando, portanto, de marcas culturais que estabelecem uma distância com relação ao mundo simbólico europeu: o mijo quente de Macunaíma vertido sobre a mãe na rede, o fantasma de Vadinho voltando

⁴ A ideia de problema composicional se associa ao trabalho teórico de Jmary Oliveira, a de sistema-obra ao trabalho de Fernando Cerqueira, e a noção de “mão na massa” foi encontrada numa ficha de aula preparada por Lindemberg Cardoso.



para possuir Dona Flor, o Deus de João Ubaldo Ribeiro que aparece a um pescador bebem da Ilha de Itaparica. E nas conversas com Deus, uma crítica construtiva sobre o projeto arquitetônico do corpo humano – por que Deus misturou as tubulações na parte baixa do corpo, não seria melhor ter separado tudo? Rasgando lógica e costumes D’Além Mar, essas marcas gozosas muitas vezes podem ser descritas através do sintoma da carnavalização – através do reconhecimento de que a função simbólica unificadora não gorjeia como lá, é múltipla, é outra. E nem sempre essas marcas estão na tecla da alegria - haja vista a cachorra Baleia de *Vidas Secas*, ou mesmo a *Procissão das Carpideiras*, de Lindembergue Cardoso.

Quando participei do *Festival Sonidos de las Americas*, organizado em 1996 pela *American Composers Orchestra* no *Carnegie Hall*, presenciei uma acalorada discussão entre Gérard Béhague (que ficou vermelho de raiva) e George Perle, em torno do *Choros Nº 8* de Villa-Lobos, executado durante o Festival. Perle emitia o veredicto de que a obra não tinha lá muita lógica interna, e Béhague se exasperava com o fato de que Perle estava deixando de ver a lógica específica da obra, sua marca diferencial, um jeito bastante brasileiro de concatenar sonoridades.

GB: Obviamente, essa discussão manifesta a necessidade de um perspectivismo cultural, o reconhecimento da noção do outro, do lugar de fala na composição. Estamos diante de um imaginário? Acendemos velas para quais santos? É sincretismo ou são outros santos? Santo de casa faz milagre? Mais uma vez, composição e cultura...

PCL: Entendi, ao longo dos anos, que Composição e Cultura se entrelaçam de maneira profunda. Neste mesmo Festival ouvi a execução do meu *Atotô do L’homme armé op. 39* para orquestra de câmara, escrita em 1993. A obra marca meu interesse vivo por hibridações, pelo diálogo entre duas ancestralidades guerreiras – a melodia medieval sobre o homem armado, e o ritmo de Xangô, orixá da justiça e do trovão – o diálogo entre Europa e África, mediado pela Bahia.

Ao estudar a trajetória de Ernst Widmer, compositor brasileiro nascido na Suíça e grande mentor do movimento de composição na Bahia, percebi que também estava estudando um caso de travessia cultural. Através daquilo que denominei de “estratégias octatônicas” - configurações geradas pela combinação de segmentos das três versões da escala octatônica – Widmer conseguiu uma plasticidade enorme, transitando com grande fluência entre situações modais, tonais, seriais e aleatórias, sem prejudicar a inteireza do traçado. Representações múltiplas ancoradas numa mesma lógica. Organicidade e relativização – as duas leis que enunciou como definidoras da formação de compositores – levadas ao extremo, pois o mesmo tecido se organizava e desorganizava, construía e desconstruía num mesmo sopro. O que era apenas um interesse pelos trópicos foi se transformando numa verdadeira



paixão pela Bahia e com o passar dos anos deu origem a um processo de construção, ou reconstrução de identidade que tomou como substrato o próprio compor. Eis aí, pensei, a grande função do compor (uma delas, pelo menos!). No caso de Widmer havia uma travessia cultural (da Suíça para a Bahia) emoldurando o processo. Mas, o fato é que estou convencido de que isso ocorre com todos, uma travessia - falta apenas descobrir de onde para onde!

GB: Ora, criação e cultura são noções interdependentes, não? Criamos essa travessia, seja ela qual for, ao mesmo tempo em que criamos nosso imaginário, nosso ambiente e nosso contexto. Como isso ocorreu com você nessas mais de três décadas de ensino de composição, lidando com criação e cultura?

PCL: É justamente nesse domínio que registramos imbricação entre criação e cultura. O discurso hegemônico de que cultura é algo que se descreve, que se estuda, que se preserva, meio que esconde o principal, cultura é algo que se fabrica, que se imagina, que se constrói. Essa articulação tem estado presente em quase todos os projetos de orientação com os quais me envolvo: o estudo da hibridação como horizonte metodológico do compor feito por Paulo Rios Filho, o mergulho radical que você próprio realizou no contexto da Capoeira Regional dando de frente com “um compor da capoeira”, um compor que permite re-escrituras, reconcepções e abertura para uma criação que não machuca o contexto de origem, segue um universo paralelo de respeito e reconhecimento, que amplia e homenageia os feitos dos mestres. Ou a escolha de uma Feira popular como a de São Joaquim (em Salvador) como objeto de contemplação sonora, buscando plasmá-la em obra viva e fluida, como foi o caso do estudo de Alex Pochat. Foi importante também descobrir que o ensino de composição pode ser melhor entendido como uma experiência cultural, como um processo de pertencimento a um contexto cultural cujo imaginário se estende em rede mundial de personagens e atitudes, processo que inclui etapas de estranhamento e de ampliação de horizontes. Essa construção de pertencimento é a ferramenta mais eficaz do aprender a compor. Bem sabemos que não se ensina a compor, mas o fato é que se aprende!⁵

GB: Esse é o grande desafio para o ensino de composição e para o enfrentamento dos espaços de discurso hegemônico, não? Mas essa é uma tarefa de grande complexidade. Como responder a esse desafio?

PCL: Como compositor tenho buscado construir marcas diferenciais a partir da Bahia, a partir de uma periferia do grande mundo imaginário/simbólico da música

⁵ Tenho publicado bastante sobre o assunto; e orientei uma dissertação polpuda sobre o tema, escrita por Eric Barreto no PPGMUS-UFBA.



contemporânea⁶. Sigo com orgulho uma tradição local, o movimento de composição na Bahia, que agora completa 50 anos ininterruptos desde que iniciou o ensino de Ernst Widmer, em 1963. Tomo de empréstimo a figura cunhada por Lydia Goehr – a música como museu imaginário. O caráter imaginário desse mundo tem a ver com uma certa imposição das linhas de historicidade, vive-se uma sequência de feitos e de indexações de valor desses feitos, a partir de uma história construída apenas alhures. Já o caráter simbólico, tem a ver com o fato de que, de fato, superfícies foram arranhadas (pelas canetas, impressoras ou pelas agulhas do vinil), conhecimento foi produzido. O melhor esforço de resistência diante dos colonialismos da vida é insistir na construção de diferença, e, no caso, na construção de atitudes de transformação, inclusive do contexto local – busco como pesquisador, reconstituir as marcas desse verdadeiro processo de resistência que se estruturou na Bahia em torno do compor.

GB: Pois, a resposta a essa complexa tarefa aponta na direção de múltiplas ações, atitudes e tomadas de decisões que enfrentam espaços de poder hegemônico e atuam como estratégias de resistência.

PCL: Mas como já disse, administro alguns personagens distintos, que conversam entre si – professor, pesquisador/escritor, gestor, compositor. Dediquei muitos anos de vida a cada um deles. Nem falo do intérprete, que ficou um pouco pra trás, mas tive formação como violoncelista e atuei por mais de uma década em tal função. Quem já tocou uma sonata ou trio de Brahms, jamais se recupera totalmente da experiência. Mas penso que o compor colonizou cada um desses perfis, não é uma coisa isolada. Sempre defendo que a gestão é também uma forma de compor.

GB: Gestão como composição... Eis uma formulação inusitada. Você tem demonstrado essa articulação na prática, poderia comentar um pouco mais sobre essa interessante imbricação?

PCL: Fui Diretor da Escola de Música e Pró-Reitor da Universidade Federal da Bahia, além de Secretário de Cultura da cidade de Salvador (gestor do órgão de cultura da cidade, com ampla autonomia). Aprendi muito com essas experiências. No caso da Direção você lidera sua comunidade e busca estimular seu crescimento musical, busca também projetá-la no mundo externo, na cidade, no País e mesmo internacionalmente. Bem sabemos como é difícil administrar colegas, cultivando uma horizontalidade propositiva. O único caminho produtivo parece ser a mobilização de desejos dos envolvidos e o trabalho árduo para realiza-los. Já como Pró-Reitor de Extensão você também precisa, estando dentro, ver a Universidade de fora, a partir das relações que estabelece, ou não estabelece com uma série de comunidades,



que dela muito esperam. Envolve-se necessariamente com a crítica dos processos de produção de conhecimento, e com a necessidade de repensar a universidade brasileira.

Já como gestor de cultura de uma cidade como Salvador (três milhões de habitantes) a escala se amplia em progressão geométrica. O conhecimento cultural está em toda parte, e o cidadão exige e merece ser reconhecido como personagem de cultura. Precisamos de políticas culturais muito mais eficazes do que aquelas que passamos a construir recentemente, e precisamos que tudo aconteça a partir da Escola – mas essa consciência esbarra em mil e um problemas de política menor (separação de poderes, verbas, territorialidades, etc.). O desafio de conversar com todas as pessoas que estão envolvidas em fazeres culturais tão diversos requer um alargamento considerável de horizontes. Cantar para os caboclos e praticar serialismo rítmico são desafios que exigem igualmente acolhimento institucional pós-canônico.

GB: A esse ponto, já é possível entender a sua personalidade multifacetada, em que ações convergem para a articulação de um contexto, uma cena, um ambiente de composição. Mas como você definiria sua trajetória como pesquisador?

PCL: Como pesquisador, defino atualmente o meu campo como o da Semântica Cultural, o estudo das redes de significação em torno do compor e de suas teorias. Oriente projetos de mestrado e doutorado em música buscando construir uma sinergia que fortaleça a ideia de um Grupo de Pesquisa em *Composição e Cultura*. Pesquisa o ensino de composição, mas o entendo como processo de formação cultural. Também aí entra o interesse pelos padrões rítmicos afro-brasileiros (em diálogo com o serialismo rítmico), e o estudo da psicanálise da música, importante ferramenta de interpretação dos dados culturais. Os seminários que conduzo atualmente são pensados como estímulos aos projetos de composição, e abordamos temas como Ciclos, a relação Topo-Base (retomando Roger Reynolds), Imaginação e Causalidade, Sistemas e Espaço. No passado já dediquei Seminários ao estudo da Teoria do Ritmo, à sistematização das correntes analíticas em teoria e análise da música, à análise motívica em Brahms.

GB: Você leciona na Universidade Federal da Bahia desde 1979, tendo desempenhado diversas funções e sendo responsável pela continuidade do movimento de composição a partir de ações contundentes. Você poderia comentar a sua trajetória na Escola de Música, como professor e como estudante?

PCL: Entrei nos Seminários de Música (assim chamávamos a Escola de Música da UFBA) em 1969, aos 14 anos, era aluno do Colégio de Aplicação da UFBA, sabe como é, aqueles jovens cheios de perguntas querendo participar de tudo. Foi como se tivesse caído num parque de diversões – tinha festival de música nova,



artistas convidados, joguei bola com Peter Maxwell Davies (na Bahia a gente diz joguei um baba...), toquei instrumentos feitos por Walter Smeták, atuei em obras de Lindemberg Cardoso, Jmary Oliveira e Agnaldo Ribeiro (tocando xilofone, metrônomo ou violoncelo mesmo), em 1973 participei de uma turnê do *Conjunto Música Nova* por cinco capitais brasileiras, Assunção e Montevideo, foi nessa turnê que decidi largar os estudos de Medicina e mais ainda, arranjei uma companheira para a vida no naipe dos violinos, Ana Margarida (casei três anos depois e tive dois filhos maravilhosos).

GB: E a composição, o reconhecer-se como compositor. Você costuma perguntar a compositores em formação “quando você se viu como compositor”. Pois, devolvo a pergunta: quando e em que circunstância você se viu como compositor?

PCL: Creio que a “imagem” de compositor tenha se formado nesse período de juventude. Dentro de pouco tempo estava experimentando escrever minhas próprias linhas. Já a “visão de mundo”, veio um pouco depois, creio que foi plasmando-se a partir do ensino de Herbert Brün, na Universidade de Illinois em Urbana, para onde me transferi em 1976, aos 21 anos. Muitos anos depois, quando trouxe Brün ao Brasil, no início dos 90, algumas pessoas me disseram que depois de conhecerem Brün passaram a me entender melhor. Pode? Mas lá em Urbana também estava Ben Johnston com quem também estudei, com suas artimanhas microtonais fantásticas, e com um emocionante trabalho de hibridação (o seu *Quarteto Nº 4* é construído sobre a melodia de *Amazing Grace*, e estava lá quando ele aprontou a obra).

Quando retornei é que, de fato, me aproximei de Ernst Widmer. Acompanhei suas aulas e desenvolvemos uma parceria muito valiosa. Widmer passou a reger minhas obras, e com isso as comentava, dava sugestões, ficamos amigos. Começou com a peça *Do Alto dessa Colina - O povo e os seus asseclas* para orquestra de cordas e faladores (1981), uma espécie de denúncia sonora do impalpável conceito de “povo”. Depois veio o convite para que participasse da Bienal de 1983, com a obra *Übabá! O que diria Bach?* para conjunto misto – e já aí uma aspiração à transcendência híbrida. Widmer não apenas regeu, me ajudou com a organização da percussão na partitura. Também foi ele que regeu a primeira gravação do *Atotô Balzare, Si, si, como no!* para 5 percussionistas e piano, em 1985, a *Abertura Halley* para orquestra sinfônica, em 1986, e o *Ritorna Vivaldi e tutti*, para orquestra de cordas, em 1987. Também tive o privilégio de ler e comentar, antes de publicar, seus artigos na Revista ART. Nessa década, que hoje percebo como intenso período de formação após a graduação (éramos colegas professores da Escola de Música, e ainda não havia pós-graduação em música no Brasil), fui acarinhado pela presença desse mestre.

Sendo assim, não espanta que tenha sentido impulso tão decisivo para mergulhar na trajetória de Widmer como objeto de pesquisa, depois que ele nos deixou, em 1990.



Que tenha publicado um polpudo volume sobre sua vida e obra⁷. E mais: para ser fiel ao seu legado, tenha mergulhado na articulação do ensino de composição com a formação de novos grupos de compositores a partir de 2003 – em especial a criação da OCA (Oficina de Composição Agora), buscando a continuidade do movimento de composição. Que tenha havido um Grupo de Compositores da Bahia, criado em 1966, é algo profundamente marcante para a vida cultural baiana, mas ele só faz sentido visto na perspectiva abrangente de algo que continua vivo, que continua respirando. Temos, dessa forma, de falar do Movimento de Composição na Bahia (em maiúsculas), o nome desse virtuoso processo iniciado por Widmer em 1963.

GB: No seu “polpudo volume sobre Widmer”, você prestou especial atenção ao ensino de composição. Aliás, o ensino de composição tem sido alvo de muitas das suas preocupações, como você bem expressa no seu *Teoria e Prática do Compor I*⁸. O que você diria sobre o contexto do ensino de composição?

PCL: O ensino de composição é uma atividade meio mágica, por que antes do processo você está diante de pessoas que pouco sabem sobre o compor, porém quando o tempo vai passando, sem que você possa apontar com precisão como aconteceu, o estudante compositor se faz presente, e tira da cartola aptidões criativas que lá não estavam anteriormente. Há momentos de “saltos quânticos” que são claramente identificáveis, mas eles seguem uma lógica própria, sobre a qual não se pode intervir diretamente. Acompanho com muita alegria essas germinações compositivas. E devo, portanto, a tudo isso, o impulso motivador para estimular o processo de formação de compositores.

GB: Paulo, uma constatação bastante instigante (e por que não perturbadora?), ao menos ao meu ver, que pode ser percebida no seu discurso é a de que as suas ações e estratégias convergem para o compor. Você está compondo seu mundo? Mas que mundo é esse? Fale um pouco das suas obras, das que considera representativa desse mundo...

PCL: Sobre obras representativas, convido os leitores a mergulharem nas gravações que estão disponíveis em vídeo (e vídeo-partitura) na internet⁹. De forma especial, creio que obras como *The real thing* op. 100, o *Bahia Concerto* op. 98 (com Aleyson Scopel ao piano e Cláudio Cruz regendo a Orquestra de Cordas da UFRJ), o *Aboio II* para flauta solo (com Lucas Robatto), a *Paisagem Baiana* op. 90 para cinco clarinetas (com Pedro Robatto e seus orientandos), o *Ponteio* op. 35 e *Imikaiá* op. 32, ambas

⁷ Lima, Paulo C. (1999). *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: COPENE/Cultura e Arte Especial.

⁸ Lima, Paulo C. (2012). *Teoria e Prática do Compor I*. Salvador: EDUFBA.

⁹ É importante mencionar a iniciativa do blog *Compositores da Bahia* (<http://compositoresbahia.wordpress.com/>) e o canal do Youtube *Compositores da Bahia* (<http://goo.gl/KefRg3>), onde se pode encontrar parte dessa produção de Paulo Costa Lima e do Movimento de Composição da Bahia.



para piano solo (com José Eduardo Martins), possam veicular uma ideia razoável da minha produção.

Aliás, aproveito essas linhas finais para agradecer a todas as pessoas que permitiram a construção dessa trajetória de vida que me permiti expor ao longo da entrevista. De forma especial agradeço aos intérpretes que são o destino direto das minhas obras, e que muito fizeram para que elas fossem ouvidas e apreciadas. Agradeço também aos meus queridos alunos de composição, que entendem os ideais aqui esboçados e deles participam recriando-os e reinventando-os na justa medida da vida de cada um. Agradeço à Bahia, como fonte de inspiração e de luta, lugar desigual e rico de cultura, a exigir novas concepções de sociedade.

GB: Oferecer uma visão de síntese, uma elocução que responda a esse universo amplo de significados, ações e estratégias ímpares em torno do compor, manifestos na trajetória aqui exposta, é um grande desafio. Aceito e o faço como uma meia cadência, ou uma cadência de engano, sem concluir, no cuidado para não obstruir o “itinerário desejante de falasser, de vir-a-ser, e a forma daquilo que se compõe e decompõe e só vamos descobrindo aos poucos”. Minha contribuição só pode ter pertinência a partir da visão que tenho tido do processo atual pelo qual o Movimento de Composição na Bahia tem passado, desde que aqui cheguei em 2007 e do qual agora faço parte como agente, diretamente na OCA e como docente da Escola de Música da UFBA. O cenário atual demonstra, inclusive através do seu relato de ações, estratégias e conquistas, uma verdadeira efervescência. Ou seja, o contexto está vivo e em pleno crescimento: as sementes plantadas durante as últimas décadas apontam para novos caminhos que se estabelecem agora, demonstrando novas articulações e novas perspectivas para o compor na Bahia¹⁰, em pleno processo de expansão de horizontes.

¹⁰ Dentre as ações que se estabelecem nesse sentido, há que se destacar o projeto *Música de Agora na Bahia* (<http://www.musicadeagoranabahia.com.br/>), em andamento entre maio de 2014 e dezembro de 2015, com apoio da Petrobras, que realizará mais de uma centena de atividades em torno do compor, entre concertos, seminários, recitais-relâmpago em Escola Públicas, um concurso de composição, uma residência, projeções sonoras, etc.



Notas introdutórias à *Elegia para violoncelo (ou violino) e piano* de Homero de Sá Barreto (1884-1924)

Maria Alice Volpe*

Resumo

Descrição da documentação utilizada para a preparação da edição da obra musical *Elegia*, em dó menor, para violoncelo ou violino e piano, até então inédita, do compositor Homero de Sá Barreto (1884-1924), oferecendo ainda informações sobre as audições de época e recepção crítica, conforme os jornais do Rio de Janeiro e São Paulo.

Palavras-chave

Século XX – música brasileira – Romantismo – Homero de Sá Barreto – partitura musical – estudos de recepção.

Abstract

Description of documentation used for the preparation of the edition of musical work *Elegy* in C minor for cello or violin and piano, which had remained unpublished, by the composer Homero de Sá Barreto (1884-1924), and providing information about contemporary auditions and early critical reception, according to the newspapers of Rio de Janeiro and São Paulo.

Keywords

Early twentieth century – Brazilian music – Romanticism – Homero de Sá Barreto – music score – reception studies.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: volpe@musica.ufrj.br.



Apresentamos aqui a edição¹ da *Elegia* para violoncelo ou violino e piano, do compositor Homero de Sá Barreto (1884-1924), que nasceu em Cravinhos, residindo também em Ribeirão Preto, e que, entretanto, viveu substancial parte de sua vida e veio a falecer no Rio de Janeiro. Os manuscritos de sua obra encontram-se majoritariamente na Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro, que recebeu doação de grande coleção do sobrinho do compositor, Benjamin Barreto da Silva Araújo. Há ainda alguns manuscritos esparsos em acervos particulares, entre os quais o acervo de Marena Isdebski Salles.

A *Elegia* para violoncelo ou violino e piano, em dó menor, tem seu manuscrito autógrafa no acervo particular de Marena Isdebski Salles, cuja partitura apresenta a versão para violoncelo e piano, contendo ainda uma parte cavada para violino. No frontispício desse manuscrito autógrafa lê-se “Elegia/ Homero Barreto/ 20-10-[1]914”. O referido acervo particular tem ainda uma cópia manuscrita de Liége Aurora, da parte cavada para violino. A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro guarda um manuscrito cópia (MS-B-XXXV-64) na seguinte configuração documental: a partitura completa para violoncelo e piano, com uma parte cavada para violoncelo e outra parte cavada para violino, em cujas primeiras páginas da partitura completa e das partes cavadas lê-se a dedicatória: “Ao caro mestre e amigo Frederico do Nascimento”. A *Elegia* em dó menor tem ainda uma versão em arranjo orquestral, cujo manuscrito, também localizado no mesmo acervo público (MS-B-XXXV-63), lê-se o carimbo da “Rádio Bandeirantes”. A referida documentação está descrita detalhadamente em Volpe, 1994, Catálogo, verbete nº 16; e Volpe, no prelo, Catálogo Geral de Homero de Sá Barreto, verbete nº17.

O manuscrito da Biblioteca Nacional MS B-XXXV-64 contém algumas anotações à lápis, posteriores à escrita à tinta, que indicam um planejamento para o arranjo orquestral – que depois se efetivará no MS-B-XXXV-63 – e também apresentam em alguns trechos propostas de alteração na textura da parte de piano. Para a primeira publicação, que se apresente neste volume, consideramos o manuscrito autógrafa do acervo de Marena Isdebski Salles como o documento de maior autoridade para nortear as escolhas editoriais.

Embora as referidas partituras apresentem datas da década de 1910, há referências nas fontes secundárias de execução de obra sob o mesmo título na primeira década do século XX: No Rio de Janeiro, em 7 de dezembro de 1907, na festa comemorativa do 70º aniversário do Externato do Ginásio Nacional, a sessão musical (2ª. parte) contou com Eurico Costa, ao violoncelo, e Homero de Sá Barreto, ao piano, conforme o periódico da época: “Todos os *virtuosi* são muito aplaudidos, causando

¹ A presente edição constitui uma versão revisada da transcrição musicológica realizada por Wagner Gadelha, sob minha orientação, durante seu terceiro ano de iniciação científica como bolsista PIBIC-CNPq/UFRJ, 2010-2011. Ver Gadelha e Volpe (2011).



a melhor impressão no auditório a página *Elegia* de Homero Barreto, executada com muito brilho pelo violoncelista Sr. [e prof.] Eurico Costa.” (*Jornal do Brasil*, 8-12-1907, p. 4). Ainda no Rio de Janeiro, Salão do Instituto Nacional de Música, em 27 de setembro de 1908, no concerto da Associação Damas de Santa Cecília, organizado por D. Camilla da Conceição, presidente, em festa de caridade em benefício dos pobres, ocasião em que teve lugar uma conferência seguida de concerto, “onde apareceram como estreantes dois compositores nacionais. Mlle. Marieta Leite de Castro [... e] O Sr. Homero Barreto apresentou *Elegia*”, contando novamente com Eurico Costa, ao violoncelo, e Homero de Sá Barreto, ao piano, “em que mostrou beber suas inspirações nos mestres, escrevendo uma página meditada, sóbria e suavemente emotiva. [...] Os estreantes, que são alunos do Instituto, foram justamente aplaudidos” (*O Paiz*, 28-9-1908 p. 3). Obra sob o mesmo título, desta vez em versão para violino e piano, foi apresentada em São Paulo, no Salão do Club Internacional, em 16 de janeiro de 1909, na sessão inaugural do II Congresso de Esperanto, contando com Orlando Frederico, ao violino, e Homero Barreto, ao piano (*A Imprensa*, Rio de Janeiro, 17-1-1909, p. 4; *Correio Paulistano*, 17-1-1909, p. 4). Embora não se possa afirmar com plena certeza, é bem possível que se trate da mesma obra, pois a outra obra no gênero, a *Elegia* em sol menor, é para piano solo (MS-B-XXXV-62) e teve apenas posteriormente um arranjo orquestral (MS-B-XXXV-60), tal como a outra, para a Rádio Bandeirantes.

A *Elegia* de Homero de Sá Barreto reflete uma tendência do romantismo europeu, bem como a preferência do romantismo musical brasileiro pelas peças líricas, consideradas por Friedrich Blume (1970, p. 146-9, *passim*) “uma especialidade do século XIX [...], pequenas obras de arte [...] entre as mais preciosas e características” do referido período histórico-estilístico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Blume, Friedrich. *Classic and Romantic Music: a Comprehensive Survey*. New York, Norton, 1970.

Gadelha, Wagner; Volpe, Maria Alice. “ ‘Elegia para violino ou violoncelo e piano’, de Homero de Sá Barreto: edição musicológica e execução moderna”. In: *Jornadas de Iniciação Científica, Artística e Cultural*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Outubro 2011.

Volpe, Maria Alice. *Música de Câmara do Período Romântico Brasileiro: 1850-1930*. Dissertação de Mestrado (Artes / Música), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, 1994.



Volpe, Maria Alice. “Algumas considerações sobre o conceito de romantismo musical no Brasil”. *Brasiliana* (Revista da Academia Brasileira de Música), Rio de Janeiro, n. 5, p. 36-46, maio 2000.

Volpe, Maria Alice. *Homero de Sá Barreto (1884-1924): Catálogo Geral e Recepção*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, no prelo.

MARIA ALICE VOLPE é docente da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dedicou-se à pesquisa da música brasileira do período colonial, séculos XIX e XX, bem como aos problemas teórico-conceituais e questões críticas da musicologia e das políticas científicas e culturais. Seus projetos têm recebido apoio do CNPq, CAPES, FAPESP, FAPERJ e Biblioteca Nacional. Doutora (PhD) em Musicologia/Etnomusicologia pela University of Texas-Austin, EUA (orientador: Gerard Béhague). Mestre em Música pela UNESP (orientador: Régis Duprat). Bacharel em Música: Piano (instrutora: Beatriz Balzi). Desde 1994 tem colaborado em publicações nacionais e internacionais, entre as quais EDUSP, UMI-Research Press, Turnhout, Ashgate, Latin American Music Review, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Enciclopédia da Música Brasileira e Brasiliana. Conferencista convidada de eventos nacionais e internacionais: Fundação Casa de Rui Barbosa; Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; Universidade de São Paulo; Universidade Nova de Lisboa; Universidade de Coimbra; King's College de Londres. Apresentação de trabalhos em congressos nacionais e internacionais: ANPPOM, Sociedade Portuguesa de Musicologia, International Musicological Society (Zurich, 2007; Roma 2012) e ARLAC-IMS (Havana, Cuba 2014). Prêmios: Steegman Foundation Grant for South-American Scholar (IMS 2007); Music & Letters Trust – Oxford University Press (2008). Fundadora e coordenadora do Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. Editora-chefe da Revista Brasileira de Música. Membro eleito da Academia Brasileira de Música (Cadeira Nº2).



Ao caro mestre e amigo Frederico do Nascimento

Elegia

Homero de Sá Barreto
(1884-1924)

Lento non troppo

Violoncelo

Piano

© Edição: Maria Alice Volpe e Mário Alexandre Dantas Barbosa
Edição: Wagner Gadelha, Igor Chagas e
Mário Alexandre Dantas Barbosa



Elegia - Homero de Sá Barreto (1884-1924)

17 *a tempo*

p *cresc.*

a tempo *cresc.*

3

3

Detailed description: This system covers measures 17 to 22. The upper staff is in bass clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *a tempo*. The melody features a triplet of eighth notes in measure 18 and a triplet of quarter notes in measure 20. A crescendo hairpin spans from measure 18 to measure 22. The lower staff is in grand staff (treble and bass clefs) and provides harmonic accompaniment with chords and single notes.

23 *a tempo*

dim. *f*

dim. *f*

3

3

5

Detailed description: This system covers measures 23 to 27. The upper staff continues the melody with a piano (*p*) dynamic at the start of measure 23, followed by a *dim.* (diminuendo) hairpin through measure 24, and then a *f* (forte) dynamic starting in measure 25. The tempo remains *a tempo*. The lower staff provides accompaniment, including a triplet of eighth notes in measure 23 and a quintuplet of eighth notes in measure 25.

28

dim. *p*

dim. *p*

5

Detailed description: This system covers measures 28 to 32. The upper staff begins with a quintuplet of eighth notes in measure 28, followed by a *dim.* hairpin and a *p* dynamic marking in measure 29. The lower staff provides accompaniment with chords and single notes, also featuring a *dim.* hairpin and *p* dynamic in measure 29.



33

f *rall.*

38 *poco rit.* *a tempo*

p *poco rit.* *a tempo*

43 *rall.* *a tempo*

p *rall.* *a tempo*

p



49

cresc. 3 *f* *dim.*

cresc. 3 *f*

54

3 *p*

dim. 3 *p*

60



66

cresc. *f*

71

dim.

76

a tempo

cresc. e accell.



81 *dim.* *poco rit.* *a tempo* *p*

86 *cresc.* 3

92 *f* *dim.* 3



97 *accel.*

103 *ff*

108 *rall.*



**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 regras 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 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, 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 mil e 8 mil 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 ou título forem repetidos.

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 (em 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 mil 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*.



EDITORIAL GUIDELINES



BRAZILIAN JOURNAL OF MUSIC
A Publication of the Graduate Studies Program in Music
of the 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 peered-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 should be original works and focus on issues related to the areas mentioned above. Eventualmente, a editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas. *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 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*]. *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. 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): _____

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.

