




ANAIS DA
IV SEMANA DE MÚSICA ANTIGA DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
bizzarie alegórica

Iara Fricke Matte
Maria Cecília de Miranda N. Coelho
(organizadoras)

BELO HORIZONTE
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS E ESCOLA DE MÚSICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
2014



Anais
da IV Semana de Música Antiga
da Universidade Federal de Minas Gerais
- *bizzarie alegórica*

Iara Fricke Matte
Maria Cecília de Miranda N. Coelho
(organizadoras)

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas e Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
2014

Ficha catalográfica

	Semana de Música Antiga de UFMG (4. : 2013 : Belo Horizonte)
S471a	Anais da IV Semana de Música Antiga da UFMG : bizzarie alegórica [recurso eletrônico] / Organização: Iara Fricke Matte , Maria Cecília de Miranda N. Coelho. - Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais : Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas: Escola de Música, 2014. 1 pdf e-book (137 p. : il.) Textos apresentados em Seminário realizado entre 20 e 29 de setembro de 2013, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Inclui bibliografias. ISBN: 978-85-62707-58-2 1. Música – Congressos. 2. Música – História – Congressos. 3. Música – Filosofia e estética – Congressos 4. Artes – Congressos. I. Matte, Iara Fricke . II. Coelho, Maria Cecília Miranda de N.. IV. Título. CDD: 780.63 CDU: 78(063)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Jaime Arturo Ramirez
Vice-reitora: Sandra Goulart Almeida
Pró-reitora de pesquisa: Adelina Martha dos Reis
Pró-reitora de extensão: Benigna Maria de Oliveira
Diretora da Escola de Música: Mônica Pedrosa de Pádua
Departamento de Teoria Geral da Música: Walênia Marília Silva
Diretor da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas:
Departamento de Filosofia: Tadeu Verza

IV Semana de Música Antiga da UFMG – *bizzarie alegórica*

Comissão:
Iara Fricke Matte – coordenadora geral
Leticia Bertelli – coordenadora artística e pedagógica
Marcela de Queiroz Bertelli – coordenadora executiva
Maria Cecília de Miranda N. Coelho – coordenadora científica

Anais da IV Semana de Música Antiga da UFMG – *bizzarie alegórica*

Organização:
Iara Fricke Matte – coordenadora geral
Maria Cecília de Miranda N. Coelho – coordenadora científica
Diagramação: Camila Carvalho
Revisão: Denize Gonzaga
Revisão inglês: Phil Jones

Índice

Apresentação

Iara Fricke Matte

Maria Cecília de Miranda N. Coelho

Ressonâncias estéticas

1. Herança das musas: a prática de música antiga como possibilidade de um museu de música, Aline Azevedo 10
2. Adorno e Harnoncourt: dois momentos da consciência da música histórica no século XX, Rainer Patriota 19
3. Conceito de indeterminação e o repertório para alaúde barroco: considerações interpretativas e filosóficas, Renato de Carvalho Cardoso..... 30
4. A escrita non mesuré nas obras para cravo de Cláudio Santoro, Carlo Vinícius Rosa Arruda 41
5. Cravo em Kit e a contracultura, Patricia Gatti 50

Retórica, gestos e afeto

6. Alegoria da paixão na festa de domingo de Ramos, análise retórica em André da Silva Gomes, Ronaldo Novaes e Diósnio Machado Neto 60
7. A Retórica no ambiente musical luso-brasileiro, Ozório Bimbato P. Christovam, e Diósnio Machado Neto 66
8. A retórica dos afetos: uma análise lítero-musical da cantata *Arianna*, de Alessandro Scarlatti, Robson Bessa Costa e Raoni Rajão 78
9. A busca pela representação dos afetos nas primeiras fontes do baixo contínuo, Gustavo Angelo Dias Helena Jank 87
10. Ópera Francesa, "*Querelle des Bouffons*" e Iluminismo, Rodrigo Lopes 94
11. Dança, etiqueta e distinção social em Espanha (séculos XVI e XVII) – leitura do tratado *Discursos sobre el arte del dançado* (1642), de Juan de Esquivel Navarro, Clara Couto 101

Para além da notação: interpretação de Música Antiga

12. A importância dos Graus da Música (Modo, Tempo e Prolação) e do tactus para transcrições em notação moderna, Nathalia Domingos 111
13. Prolongamentos silábicos e acentos da língua francesa: características presentes na obra de François Couperin, Beatriz Pavan 120
14. O códice Franciscano: estudo de caso sobre a recepção da teoria musical no Brasil Colonial, Mítia D'Acol e Diósnio Machado Neto 129

Apresentação

É com alegria que apresentamos e disponibilizamos ao público os anais, contendo os artigos relativos às comunicações que foram feitas por pesquisadores durante a IV Semana de Música Antiga da UFMG.

Entre 20 e 29 de setembro de 2013, em meio aos concertos, às palestras, aos minicursos, às oficinas e aos cursos de instrumentos e canto, tivemos um conjunto expressivo de comunicações de pesquisadores que, com seu trabalho teórico, analisaram e discutiram questões históricas e temáticas sobre a música antiga, bem como sua recepção posterior, em especial sobre o tema da *bizzarie* alegórica, conceito-chave que norteou as atividades dessa IV Semana, ao lado de outros como os de alegoria, *mimesis*, *stravaganza*, *bizzarie*, *meraviglia*, *maneirismo* e *agudeza de artifício*.

Do mesmo modo como destacamos antes – e isso foi para nós de grande alegria e vitória! –, na apresentação geral da IV Semana, na qual mantivemos o compromisso, assumido em 2007, de proporcionar, gratuitamente, performances musicais historicamente embasadas e de promover o intercâmbio entre músicos e intérpretes, pesquisa e prática, escolas de música e comunidade, ensino e extensão, destacamos, agora, nossa satisfação de disponibilizar o acesso de todos aos textos apresentados nas comunicações.

Motivo de alegria foi também o de termos recebido, por parte dos palestrantes e do público, palavras de apoio, incentivo e louvor por fazermos algo que não é comum nos encontros sobre música antiga, a saber, a união de apresentações, concertos e oficinas ao estudo e à análise da produção e da performance musical. Se, em parte, essa singularidade que marca a Semana de Música Antiga da UFMG é consequência de ela ser produzida dentro e com membros da academia, ela não é, porém, algo habitual, seja no Brasil ou no exterior. Sendo nosso intuito – como já dissemos em outro momento – o de difundir a arte e o conhecimento e formar plateias, a interação entre as abordagens acadêmica, artística e cultural, sob um enfoque estético, educativo e de apreciação musical, é importantíssima para nós – daí essa iniciativa. Destarte, eis justificado o valor desta publicação, cujo suporte permite amplo e democrático acesso. Nela conservamos a estrutura e os títulos das apresentações feitas nas mesas de comunicações, distribuídas em três conjuntos de artigos.

O primeiro, intitulado *Ressonâncias estéticas*, reúne cinco textos: *Herança das musas: a prática de música antiga como possibilidade de um museu de música* (Aline Azevedo, Música/UFMG), *Adorno e Harnoncourt: dois momentos da consciência da música histórica no século XX* (Rainer Patriota, Música/UFOP), *Conceito de indeterminação e o repertório para alaúde barroco: considerações interpretativas e filosóficas* (Renato de Carvalho Cardoso, Música/UNESP), *A escrita non mesuré nas obras para cravo de Cláudio Santoro* (Carlo Vinícius Rosa Arruda, Música/UNICAMP) e *Cravo em Kit e a contracultura* (Patricia Gatti/UNICAMP).

Em um segundo grupo de artigos, dedicado ao tema *Retórica, gestos e afetos*, temos: *Alegoria da paixão na festa de domingo de Ramos, análise retórica em André da Silva Gomes* (Ronaldo Novaes, ECA/USP, e Diósnio

Machado Neto, FFCLRP/USP), *A Retórica no ambiente musical luso-brasileiro* (Ozório Bimbato P. Christovam, ECA/USP, e Diósnio Machado Neto, FFCLRP/USP), *A retórica dos afetos: uma análise lítero-musical da cantata Arianna*, de Alessandro Scarlatti (Robson Bessa Costa, Letras/UFMG, e Raoni Rajão, Engenharia/UFMG), *Giulio Caccini e a busca pela representação dos afetos nas primeiras fontes do baixo contínuo* (Gustavo Angelo Dias, Música/UNICAMP, e Helena Jank, Música/UNICAMP), *Ópera Francesa, “Querelle des Bouffons” e Iluminismo*, Rodrigo Lopes, Música/UNESP), *Dança, etiqueta e distinção social em Espanha (séculos XVI e XVII) – leitura do tratado Discursos sobre el arte del dançado (1642)*, de Juan de Esquivel Navarro (Clara Couto, História/USP). O terceiro grupo de artigos, cujo tema é *Para além da notação: interpretação de Música Antiga*, reúne os seguintes textos: *A importância dos Graus da Música (Modo, Tempo e Prolação) e do tactus para transcrições em notação moderna* (Nathalia Domingos, Música/USP), *Prolongamentos silábicos e acentos da língua francesa: características presentes na obra de François Couperin* (Beatriz Pavan, Música/UNICAMP) e *O códice Franciscano: estudo de caso sobre a recepção da teoria musical no Brasil Colonial*, (Mitia D’Acol, ECA/USP, e Diósnio Machado Neto, FFCLRP/USP).

Não podemos encerrar esta apresentação sem os devidos agradecimentos aos que contribuíram para levar a termo este projeto. Em primeiro lugar, agradecemos a todos que submeteram seus trabalhos à Comissão Organizadora e, posteriormente, aos que revisaram, considerando os comentários e debates ocorridos, para que fossem publicados aqui. Agradecemos aos membros da Comissão Científica, pela primeira avaliação dos textos submetidos: Adma Muhana (USP), Alcir Pécora (UNICAMP), Cassiano Barros (UNESP), Luiz Fiaminghi (UDESC), Marcos Holler (UDESC), Margarida Miranda (Universidade de Coimbra), Mary Angela Biason (UNICAMP), Mônica Lucas (USP), Sérgio Alcides (UFMG) e Silvana Scarinci (UFPR). Por fim, agradecemos aos moderadores das mesas de comunicação – Edite Rocha (INET-md/Universidade de Aveiro, Portugal e Música/UFMG), Cecília Nazaré de Lima (Música/UFMG) e Fausto Borém (Música/UFMG) –, e, em especial, ao público presente, por estimularem o debate e colaborarem com suas observações, críticas e sugestões.

Assim, resta-nos, agora, apenas desejar a todos e a todas uma agradável e estimulante leitura.

Iara Fricke Matte (Música/UFMG)

Coordenadora Geral da IV Semana de Música Antiga da UFMG

Maria Cecília de Miranda N. Coelho (Filosofia/UFMG)

Coordenadora Científica da IV Semana de Música Antiga da UFMG

Herança das musas: a prática de música antiga como possibilidade de um museu de música

Aline Azevedo (Música, UFMG)
alineazevedo@ufmg.br

Resumo: O presente texto é uma tentativa de aproximação entre música e museu, sendo a memória um ponto de contato entre ambos. Tendo como recorte a prática de música antiga, pretende-se, ainda, discutir a possibilidade de um museu de música baseado na performance, e não nos objetos musicais. Nesse caminho, a prática de música antiga é inserida no debate acerca da preservação da memória que ganha força no século XIX com o surgimento dos grandes museus.

Palavras-chave: música e memória; música e museu; prática de música antiga; performance.

Heritage of muses: the practice of early music as a possibility of a music museum

Abstract: This paper is an attempt to bring together music and museum, with memory as a point of contact between them. Using a snippet of the practice of early music, we intend to further discuss the possibility of a museum of music based on performance rather than musical objects. In this way, the practice of early music is inserted into the debate about the preservation of the memory that gained momentum in the nineteenth century with the emergence of the great museums.

Por diversos motivos torna-se difícil pensar a música como algo a ser preservado, ou como caminho para se preservar a própria música. Sua imaterialidade é um grande desafio aos que pretendem guardá-la, preservá-la. Como preservar algo desprovido de corpo físico? Que técnica poderia ser usada para tal fim?

Para começar a refletir, então, sobre essa possibilidade, é preciso encontrar um caminho que torne possível aproximar música e museu. O museu, ambiente tão relacionado à memória, talvez possa por meio desta se conectar à música. Se compreendermos como a memória faz parte da realização e da possibilidade de existência da música, estaremos caminhando em direção a uma aproximação. O objetivo deste trabalho, portanto, é mostrar como

a prática de música antiga pode ser relacionada ao museu e como, dessa maneira, ela se insere em um grande debate acerca da preservação da memória. É importante ressaltar as balizas que nos guiam nesse caminho, já que são muitas as possibilidades de interpretação e de reflexão sobre os conceitos de memória, música e museu.

Aqui, quando falamos da música, estamos nos referindo principalmente à música da nossa tradição Ocidental, aquela baseada no registro escrito, nas partituras. E estamos considerando primordial a sua realização sonora como possibilidade de sua completa existência. A memória será trabalhada como alternâncias entre presença e ausência, tendo a temporalidade como fator essencial para

sua manifestação, seja como recordação ou como esquecimento. Aqui já está antecipada uma ligação primordial entre música e memória: o tempo, do qual falaremos mais adiante. O museu acrescenta muito à essa discussão, quando começamos a compreendê-lo não como instituição de preservação de objetos, mas como um acontecimento ou como uma narrativa, que por meio de objetos ou bens imateriais cria um diálogo que também é temporal: depende do próprio tempo de enunciação da narrativa criada e está situado em um tempo histórico determinado.

Música e Memória

É possível identificar várias formas de manifestações da memória na música. Pensemos a princípio sobre a mitologia grega, na qual estes dois conceitos se confundem: para perpetuar suas vitórias, Zeus une-se à Mnemosine, a própria personificação da memória, e geram as nove Musas, seres ligados às atividades artísticas e capazes de revelar aos homens o passado e o futuro.¹ A palavra música pertence à mesma família etimológica de memória, bem como a palavra museu (ROSÁRIO, 2002). E a música era a própria arte das Musas (JARDIM, 2005, p. 144), a sua forma de manifestação.

As Musas manifestavam-se aos aedos, poetas cantores que na antiga sociedade grega ágrafa eram responsáveis por rememorar a história daquele povo, e assim definiam o que seria lembrado ou esquecido, pois só o próprio ato de cantar e recitar poderia trazer novamente à presença o que já havia se tornado ausência. É importante lembrar que neste tempo em que a escrita ainda não havia aprisionado as palavras sobre o papel, era o dizer que tornava presente, era a nomeação de algo que a trazia novamente ao presente, e por isso muitas vezes não se ousava falar o nome de deuses terríveis, para que eles permanecessem adormecidos (NUÑEZ, 2011, p. 233). Assim, essa arte das Musas — a música — era a própria condição e possibilidade de manifestação da memória, sendo responsável pela preservação da história daquele povo.

Talvez hoje seja difícil pensar sobre esse

prisma porque já estamos demasiado afetados pela escrita, e já não temos mais proximidades com o auditivo enquanto sentido primeiro de percepção do mundo. A possibilidade de fixar os fatos, os acontecimentos e as memórias em um papel mudou a nossa percepção do mundo, e, assim, as Musas perderam sua vigência: agora é a escrita a responsável pela rememoração, não mais o cantar *aédico*. Até que ponto a escrita pode afetar nossa percepção, e como isso pode influenciar nossa reflexão sobre a música em relação à memória? É possível pensar que, estando a memória fixa sobre um papel, algo concreto e que pode ser guardado, preservado, não percebemos mais o tempo de nomeação de algo como sua possibilidade de presença, ou seja, a temporalidade deixa de fazer parte desta equação mnemônica e, assim, a música, que é totalmente dependente do tempo para sua realização, não é considerada mais como possibilidade de recordação. É provável que essa mudança de prisma tenha sido o principal fator de afastamento da memória e da música, e conseqüentemente da música e do museu, já que estamos trabalhando com a hipótese de ser a memória o caminho de aproximação entre esses conceitos. Pensemos, então, sobre a própria escrita musical, a partitura.

Será que podemos perceber a partitura musical como música? Halbwachs, ao escrever sobre a memória coletiva nos músicos, fala sobre a partitura como um suporte e da linguagem musical como uma linguagem, assim como qualquer outra na qual se pressupõe um acordo entre as partes que a falam (HALBWACHS, 1990, p. 172). Assim se dá que,

entre esses traços e esses pontos que atraem a vista, e sons que sensibilizam os ouvidos, não existe nenhuma relação natural. Esses pontos não representam os sons, já que não existe entre uns e outros nenhuma analogia, porém traduzem numa linguagem convencional uma série de comandos aos quais o músico deve obedecer, se quiser reproduzir as notas e sua seqüência com as nuances e no ritmo que convém (HALBWACHS, 1990, p. 164).

A partitura seria, então, de acordo com o autor, um substituto material do cérebro (HALBWACHS, 1990, p. 165), no qual as informações ficariam registradas, permitindo que não seja

necessário ao músico o registro na memória de todas as músicas que deve tocar em um concerto, por exemplo. Voltamos, desse modo, à pergunta primordial: a partitura seria a música? Ou pelo menos o seu registro, a sua forma de preservação? Acreditamos que a partitura permite que a música aconteça, justamente por sua capacidade de reter o comando aos quais deve-se obedecer para fazer soar uma música, mas reconhecemos novamente que só no tempo da performance a música realmente torna-se presente e completa.

Uma forma interessante, ainda, de pensar a partitura é vê-la como um rastro, um vestígio. Muito do que se espera que seja feito pelo músico não está descrito ali no papel, principalmente quando se trata de períodos históricos em que o que constava na partitura era muito pouco em relação à quantidade de informações que se registram hoje nelas.² A partitura é um rastro, uma presença que indica uma ausência, ou seja, o papel e a escrita musical estão ali presentes, mas indicam exatamente que eles não são a música: o som está ausente e dele só resta esse rastro material. Para que possa existir, a música deve novamente soar, e aí entra o papel do músico, aquele responsável por trazer novamente à presença a música a partir desse rastro que é a partitura. Como o aedo que trazia à presença os fatos antigos a partir do que ouvia das Musas, o músico também traz ao reino da presença a música adormecida sob a partitura. Dessa forma, apesar de não tratar propriamente da escrita musical, podemos associar à ela e à performance musical o que Aleida Assmann nos diz:

Não se pode recordar alguma coisa que esteja presente. E para ser possível recordá-la, é preciso que ela desapareça temporariamente e se deposite em outro lugar, de onde se possa resgatá-la. A recordação não pressupõe nem presença permanente nem ausência permanente, mas uma alternância de presenças e ausências (ASSMANN, 2011, p. 166).

Essa alternância pode ser aplicada metaforicamente à música, justamente porque, sendo temporal e necessitando ser novamente feita e refeita para que possa existir, a música está sempre entre a presença e a ausência. Poderíamos dizer que seria então como algo latente: enquanto partitura, a música é uma possibilidade de existência, uma

latência que por meio da performance pode vir a tornar-se novamente presença.

Em seu texto *"Sobre as metáforas da recordação"*, Aleida Assmann nos mostra mais um fator que aproxima música e memória: o tempo, ou a temporalidade.³ "Memória e recordação, no entanto, são fenômenos que por princípio carregam em si uma dimensão temporal; praticamente não se pode concebê-los sem essa quarta dimensão do tempo." (ASSMANN, 2011, p. 163) Assim também a música não pode existir ou ser pensada sem essa quarta dimensão temporal, que é determinada justamente pela necessidade de sua performance para que possa existir, ao menos da forma como a temos pensado neste texto.

Assim acontece que devemos perceber a força do tempo sobre a música e como esta está vinculada à sua execução. É possível guardar e preservar uma partitura de música, mas como guardar sua execução? Hoje poderíamos supor que as gravações são a solução para esse embate, já que registram a performance da música, mas ainda assim é preciso colocar o disco, o Cd ou arquivo para "tocar" para que a música soe; o simples fato de ela estar guardada nesses suportes não é o suficiente; isso não faz com que a música esteja soando permanentemente, ou seja, ainda assim o fator temporal é imperativo.⁴ A música não é a única arte que caminha nesse sentido performático: a dança e o teatro também carregam essa quarta dimensão temporal como fator essencial para sua existência, pois como nos diz Eduardo Seincman "o texto de um dramaturgo, embora possa ser lido, entendido e apreciado, ainda não é uma peça de teatro, do mesmo modo que uma partitura ainda não é música, mas apenas um projeto. A música só existe, de fato, na performance". (SEINCMAN, 2001, p. 15) Se concordamos com o autor e admitimos que, por ser uma arte essencialmente temporal, a música só é possível de ser realizada por meio da performance, entramos em acordo também com Antonio Jardim quando este nos diz que "a música carrega consigo a possibilidade de instauração de uma determinada espaço-temporalidade"⁵ (JARDIM, 2005, p. 155), e que, justamente por sua ligação primordial com o tempo, a música e a memória são inseparáveis, pois

a própria realização da música está diretamente entrelaçada à vigência da memória:

Em seu relacionamento com a Música, a memória se mostra fundamental no processo de constituição do sentido musical. Sendo a música uma arte constituidora de uma temporalidade e de uma espacialidade próprias, acaba por estabelecer uma relação ontológica com a memória. Uma vez que a música tem como característica predominante a ordenação (ou desordenação, se se preferir) do tempo, por se dar nele, por ser uma arte da temporalidade, ainda que a espacialidade não possa estar inteiramente ausente, cabe à memória, seja retrospectivamente seja prospectivamente, proceder à interligação daquilo que de seu próprio material (música) é exposto, de modo que o sentido seja estabelecido (JARDIM, 2005, p. 125).

Ainda citando o mesmo autor,

O tempo do cronômetro e o espaço do metro são apenas possibilidades às quais música e pensamento agregam outras possibilidades. [...] Sendo assim, tanto a música quanto o pensar prescindem solenemente, em sua dinâmica, desses pontos fixos, uma vez que em qualquer tempo-espaço ambos tudo o que fazem é mostrarem-se por si e desde si (JARDIM, s.d.).

Essa característica temporal da música é um fator determinante para a possibilidade de instauração de outra espaço-temporalidade, o que Alfredo Bosi chama de reversibilidade do tempo:

O tempo em que se dizem os mitos e o tempo em que se cultuam os mortos também se caracterizam por ser uma composição de recorrências e analogias. A sua nota principal é a reversibilidade. Reversibilidade que é estrutural, pois abraça retornos internos. E reversibilidade que é histórica, pois as suas formas voltam e se transmitem de geração a geração. É uma lógica que parece reproduzir os movimentos cíclicos do corpo e da natureza. A reiteração dos movimentos, feita dentro do sujeito, faz com que este perceba que o que foi pode voltar: com essa percepção e com esse sentimento da simultaneidade que a memória produz (recordo agora a imagem que vi outrora) nasce a idéia do tempo reversível. O tempo reversível é, portanto, uma construção da percepção e da memória: supõe o tempo como seqüência, mas o suprime enquanto o sujeito vive a simultaneidade. O mito e a música, que trabalham a fundo a reversibilidade, são "máquinas de abolir o tempo", na feliz expressão de Lévi-Strauss. Ora, a condição de possibilidade do mito e da música é a memória, aquela memória que se dilata e se recompõe, e a qual Vico chama fantasia. A memória vive do tempo que passou e, dialeticamente, o supera (BOSI, 1992, p. 27).

Pensemos, ainda, sobre as melodias que cantamos internamente em nossa mente: como é possível que pareçam tão reais que quase podemos escutá-las, ainda que não haja ninguém tocando ou cantando? Mais uma vez a memória torna-se primordial. Eduardo Seincman afirma que a música pode permanecer soando mesmo após sua execução ter fim, o que só é possível por meio da memória. Sobre essa duração da música para além de sua performance, o autor afirma que devemos "reconhecer a presença ativa de um processo mnemônico que nos garante a permanência da obra, mesmo que já tenha deixado de soar." (SEINCMAN, 2001, p. 16) Concluimos, dessa forma, que a memória é essencial para a realização da música e seu entendimento, seja de forma real (sonora) ou mental.

Pensando o Museu

Para melhor refletir sobre a música em relação ao museu, torna-se essencial entender este último em suas diferentes manifestações. Quando pesquisamos pela origem da palavra do museu, abrimos-se à nossa frente dois caminhos: o museu enquanto Templo das Musas e o museu enquanto personagem. Segundo Mário Chagas,

Esses dois caminhos de uma genealogia mítica não estão em oposição, ao contrário, complementam-se. Nos dois casos, estão presentes Zeus, Mnemósine e as musas. Por um lado, o museu está vinculado ao Templo das Musas, o que enfatiza a noção de espaço e de lugar e, portanto, de uma topografia mítica. Mas, por outro lado, o "Museu" como poeta enfatiza a existência de uma personagem, de um ator semi-histórico, de uma entidade mítica que é construtora de narrativas e é narrada. Esses dois caminhos ajudam a compreender que o museu se faz como lugar ou domicílio das musas e a partir de um sujeito que narra e que é intérprete delas (CHAGAS, 2009, p. 57).

Essa ideia de museu enquanto personagem, músico que encantava e curava pedras, plantas, animais e homens (MALUF, 2009, p. 58) é a linha que permite que autores como Tereza Scheiner pensem o museu como algo dinâmico, que tem ação, ou como processo: aqui, o museu, enquanto sujeito que atua na história, é o fio que permite pensar numa realização mais viva e ativa, desligando-o da ideia de Templo das Musas e conectando-o ao fenômeno, ao acontecimento, aos atos criativos. Museu seria,

assim, não o *templo*, mas o *tempo* de manifestação das Musas (SCHEINER, 2008, p. 39). Por outro lado, a concepção de museu enquanto Templo das Musas, espaço de aparecimento e de sua manifestação, conduz ao Museu Tradicional⁶ na sociedade moderna,

[...] um espaço físico, uma instituição permanente dedicada ao estudo, conservação, documentação e divulgação de evidências materiais do homem e da Natureza. O Museu como quis a sociedade burguesa está vinculado à idéia de preservação e de morte [...] (MALUF, 2009, p. 58).

Esses dois caminhos nos ajudam a entender como o conceito de museu se desenvolveu desde a antiga Grécia até a contemporaneidade: na sociedade grega ágrafa, a preservação da memória estava diretamente ligada à atividade do aedo, poeta cantor que, inspirado pelas Musas, cantava a história dos homens e dos deuses. Era esse cantar que, na tradição oral, determinava o que seria presença e o que seria esquecimento - "memorizar significava combater o estado limite da condição humana que o tempo cronológico impõe: a certeza da finitude humana, a morte" (MALUF, 2009, p. 59).

Com o surgimento da escrita, toda a dimensão da cultura oral é transformada pela possibilidade de fixar as palavras, os eventos, as memórias. O objeto passa a ser depositário das lembranças, não mais o canto aédico. Assim, como Tereza Scheiner, podemos questionar:

Não terá sido a partir do advento da escrita que o "museu-espaço-das-ideias" (Mousaion) se transforma no "templo das musas" (Mouseion), no local em que as Musas se fazem presentes não pela própria nomeação, mas pela presença do objeto? As Musas estão em todas as partes, porque ser é estar: elas são em todas as partes, existem por si mesmas, com a própria presentificação da memória. Mas o documento é uma parcela do mundo físico, ocupa um lugar no espaço, e para que não pereça precisa ser preservado. Ter-se-ia gerado assim a percepção do museu enquanto espaço físico: a cristalização, no tempo e no espaço, da idéia mesma de Museu. *No museu-templo (espaço físico), as musas já não são mais as palavras cantadas, a própria memória: estão contidas no documento, que fala por elas. As Musas estão no Objeto, elas são o Objeto, já não há mais realidade possível senão enquanto idéia materialmente presentificada* (SCHEINER, 1998, p. 20, grifo do autor).

A partir daí o caminho que levará a sociedade Ocidental à criação do museu (instituição) séculos depois será condicionado pela presença física, pelos objetos. Passará pelos acervos medievais, pelos Gabinetes de Curiosidades (sec. XVII e XVIII), até culminar no século XIX com a abertura dos grandes Museus Nacionais, voltados especialmente para o culto da história, dos heróis de cada país e de suas ações. No final do século XX, entretanto, os debates em torno do museu e da Museologia contemporânea propõem um retorno às origens, voltar ao museu enquanto personagem, manifestação, movimento, fenômeno, acontecimento. Entendê-lo como processo, como algo vivo nas relações entre pessoas e objetos, pessoas e afetos, pessoas e suas memórias, sem abrir mão das instituições museológicas, também importantes neste caminho de mudanças. Segundo Tereza Scheiner, "[...] a museologia só se justifica como área do conhecimento na medida em que se afasta da idéia e da imagem do museu-espaço-de-objetos, para entender o Museu para além de seus limites físicos e o patrimônio nas suas dimensões material e não material" (SCHEINER, 2008, p. 38).

Talvez uma boa forma de entender a dualidade dessa instituição seja reconhecer, ainda segundo a mesma autora, a presença de Apolo e Dionísio no museu: se Apolo é aquela porção de racionalidade, equilíbrio e permanência, aquela parte responsável pelos métodos e conservação - o Templo das Musas -, Dionísio contribui com a paixão, com a liberdade, com a espontaneidade, com o movimento - a própria manifestação das Musas (SCHEINER, 1998, p. 21-22). É a partir desse caminho dionisíaco que vamos tentar conectar música e museu, tendo como recorte a prática de música antiga. Escolhemos exatamente a música antiga, porque ela já carrega em si um fator histórico, uma memória histórica, e queremos para além dessa memória histórica mostrar como essa prática torna-se, ela mesma, um museu.

Música antiga, memória e museu

Até pouco tempo atrás não era comum tocar peças de outras épocas. Antes do século XIX, por exemplo, as ocasiões em que isso ocorria estavam

ligadas, quase predominantemente, ao estudo e não à execução em público de tais obras. A partir desse retorno às obras antigas, com o objetivo de tocá-las, fazê-las novamente soar como antes, podemos perceber a vigência da memória na música de uma forma histórica: trazer de novo essas músicas de outros séculos para nosso tempo é também torná-las "contemporâneas" a nós, tendo-, assim, um deslocamento temporal muito interessante.

Até o século XVIII a música baseava-se estritamente em suas funções: servia para a diversão dos reis, para compor a liturgia da Igreja, para comemorar grandes conquistas, e logo após sua execução tornava-se passado quando outra música era composta para desempenhar aquela mesma função. É interessante hoje nos perguntarmos por que a partir do século XIX a música antiga torna-se tema de estudo e reinterpretções sem fim, assim como por que precisamos e queremos essa repetição do passado sistematicamente.

Segundo Harnoncourt,

depois que a música deixou de ser o centro de nossa vida, tudo mudou de figura; como ornamento, ela tem que ser antes de tudo "bela". Não deve de forma alguma perturbar ou assustar. Só que a música, em nossos dias, não pode satisfazer tal exigência, porque, como qualquer arte, ela é o reflexo da vida espiritual de seu tempo, portanto do presente. Mas, numa confrontação honesta e séria com a nossa condição espiritual e intelectual, ela não pode ser apenas bela, já que intervém em nossa vida e, por isso, perturba. Daí a contradição: nós nos afastamos da arte atual por ser perturbadora, talvez pelo próprio fato de que a arte tenha de perturbar. Não estávamos, entretanto, buscando nenhum tipo de confrontação, só queríamos uma beleza que pudesse nos distrair do tédio do dia-a-dia. Assim, a arte - e a música em particular - se tornou um simples ornamento e nós nos voltamos para a música antiga uma vez que, nesta, encontramos a beleza e a harmonia tão almejadas (HARNONCOURT, 1998, p. 14).

Se essa música traz uma harmonia e uma beleza almejadas pelas pessoas, como diz Harnoncourt, é compreensível que parte dos músicos e grande parte dos consumidores de música (gravações e concertos) hoje se voltem para a música de outros períodos; mas é importante também inserir esse movimento de prática de música antiga em um debate maior, aquele

que no século XIX preocupa-se com a preservação, com a conservação do passado. É nesse período que os grandes museus são criados com o intuito de guardar objetos retirados de seu ambiente de origem e de sua funcionalidade, passando a ser "lugares" de memória. Assim se dá, por exemplo, com mobiliários, objetos pessoais, roupas, partituras e instrumentos de séculos passados que passam a ser conservados nos museus, com o objetivo de guardar essa memória, preservá-la e impedir que se perca, bem como criar uma ideia de tradição e passado daquela sociedade baseada no conceito de "antiguidade" (SOARES, 2011, p. 51).⁹

Refletindo por esse prisma, é bem natural que, não podendo guardar a música, apenas os objetos referentes a ela (partituras, instrumentos, iconografias da prática musical), surja um movimento de performance musical que busque exatamente tornar presente essas obras. Talvez aí, no surgimento desse movimento consciente de prática de música antiga, resida a fundação de um museu de música. Um museu não por constituir-se de um espaço físico, mas ao contrário, por depender do tempo, da memória, da performance musical para existir. Se voltarmos à ideia de museu como acontecimento, como ação, perceberemos que a prática de música antiga é a própria realização deste museu. Preocupados com a melhor interpretação possível, seja historicamente orientada ou não, a execução hoje dessas obras do passado são a possibilidade de manifestação e de preservação dessa memória musical. Essa performance é o próprio tempo de manifestação das Musas que podem novamente soar. Assim como o canto aédico, essa performance é uma alternância de ausência e presença, um lembrar-se e esquecer-se, um ir e vir do som.

Obviamente, interpretar uma música Barroca, por exemplo, não é como olhar um quadro pintado neste mesmo período: se apesar da ação do tempo, o quadro mantém uma certa estabilidade e continuidade no tempo - continua a ser presença física independente do olhar do espectador -, o mesmo não se pode dizer da música. Após sua execução, esvai-se, e quando retomada um século ou um minuto depois já não é a mesma. Seu

corpo imaterial é totalmente determinado pela temporalidade, e requer constante esforço por parte de terceiros, para que possa novamente soar: assim como os deuses que se tornavam presente quando nomeados pelo aedo, a música também depende de seus "aedos" modernos para torna-se presente.

É mediante esta nomeação, aqui chamada de performance, que hoje temos a capacidade de tornar viva essa música antiga.

Referências

- ASSMANN, Aleida. Sobre as metáforas da recordação. In: Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2011, p. 161-192.
- _____. Escrita. In: Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2011, p. 193-228.
- BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (org.). Tempo e História. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 19-32.
- CHAGAS, Mário de Souza. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó: Argos, 2006.
- _____. A imaginação museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.
- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva nos músicos. In: A memória coletiva. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990, p. 161-188.
- HARNONCOURT, Nikolaus. O Discurso dos Sons: caminho para uma nova compreensão musical. Tradução de Marcelo Fagerlande. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- HESÍODO. Teogonia: a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- JARDIM, Antonio. Música: vigência do pensar poético. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- LOPES, José Leite. Tempo = Espaço = Matéria. In: NOVAES, Adauto (org.). In: Tempo e História. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 167-175.
- MALUF, Maria Fernanda Terra. Museu e Ato Criativo. 2009. 153f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio), UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2009.
- NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. A Era das Musas: A música na poesia antiga. In: Terceira Margem. Rio de Janeiro, n. 25, p. 233-257, julho/dezembro 2011. Disponível em: <http://www.revistaterceiramargem.letras.ufrj.br/index.php/revistaterceiramargem/article/view/113>. Acesso em: 02 fev. 2013
- ROSÁRIO, Cláudia Cerqueira do. O lugar mítico da memória. In: Morpheus – Revista Eletrônica em Ciências Humanas – Ano 01, n. 01, 2002. Disponível em: <http://www.unirio.br/morpheusonline/numero01-2000/claudiarosario.htm>. Acesso em: 20 jan. 2013.
- SCHEINER, Tereza. Apolo e Dioniso no Templo das Musas. Museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental. 1998. 152f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.
- _____. O Museu como Processo. In: Caderno de Diretrizes Museológicas 2: mediação em museus: curadoria, exposições, ação educativa / Leticia Julião, coordenadora; José Neves Bittencourt, organizador. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008, p. 34-47.
- SEINCMAN, Eduardo. O tempo e a música. In: Do tempo musical. São Paulo: Via Lettera, 2001, p. 13-73.
- SILVA, Eliezer Pires da; FERNANDES, Geni Chaves. A temporalidade como constituinte do documento de arquivo:

problematizando relações entre os contextos de geração, de tratamento e de uso dos documentos. In: Morpheus: Revista Eletrônica em Ciências Humanas – Ano 09, n. 14, 2012, p. 146-162.

SOARES, Bruno C. Brulon. O raptio das Musas: apropriações do mundo clássico na invenção dos museus. In: Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 43, p. 41-65, 2011. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&tpasta=Anais%20do%20Museu%20Historico%20Nacional&tpesq=o%20raptio%20das%20musas> Acesso em 10 jan. 2013.

Leitura complementar

- BARBEITAS, Flavio. Música, linguagem, conhecimento e experiência. Terceira Margem, Rio de Janeiro, número 25, p. 17-39, julho/dezembro 2011. Disponível em: <http://www.revistaterceiramargem.letras.ufrj.br/index.php/revistaterceiramargem/article/view/103> Acesso em: 20 out. 2012.
- BLANNING, Tim. Lugares e espaços: do palácio ao estádio. In: O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.137-187.
- BULFINCH, Thomas. O livro de ouro da Mitologia: histórias de deuses e heróis. Tradução de David Jardim. – Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- CAVARERO, Adriana. Vozes plurais: filosofia da expressão vocal. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DART, Thurston. Interpretação da Música. Tradução de Mariana Czertok. – 2. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DUPRAT, Régis. Musicologia e Interpretação: Teoria e Prática. In: Revista Eletrônica de Divulgação Científica Faculdade de Educação Ciências e Letra Don Domênico. – s.d. Disponível em: http://www.faculdadedondomenico.edu.br/revista_don/musicologia_ed1.pdf. Acesso em: 20 fev. 2012.
- FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (org.). Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna. Belo Horizonte, MG: Argvmentvm; Brasília, DF: CNPq, 2005.
- GASTAL, Susana. O tempo na tessitura pós-moderna: entre o museu-acontecimento e o souvenir-memória. In: NP19 – Comunicação, Turismo e Hospitalidade, do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. – s.d. Disponível em: <http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/18325/1/R1254-1.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2012.
- GRIMAL, Pierre. Dicionário da mitologia grega e romana. Tradução de Victor Jabouille. 2. ed. Rio de Janeiro, 1993.
- _____. Mitologia Grega. Tradução de Rejane Janowitz. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.
- HARNONCOURT, Nikolaus. O Diálogo Musical: Monteverdi, Bach e Mozart. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- HAVELOCK, Eric A. A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais. Tradução de Ordep José Serra. – São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- JARDIM, Antonio. Pensar Música Hoje. Marrare – Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UERJ. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero13/antonio.html>. Acesso em: 01 fev. 2013.
- JULIÃO, Leticia. Apontamentos sobre a História do Museu. In: CADERNO de Diretrizes Museológicas I. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006. – 2 ed. (p. 19-32). Disponível em: http://www.museus.gov.br/sbm/downloads/cadernodiretrizes_segundaparte.pdf. Acesso em: 22 fev. 2012.
- MACHADO, José Pedro. Dicionário etimológico da língua portuguesa: com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos vocábulos estudados. Lisboa: Livros Horizonte, 1987.
- POULOT, Dominique. Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

Notas

1. "Assim falaram as virgens do grande Zeus verídicas, por cetro deram-me um ramo, a um loureiro viçoso colhendo-o admirável, e inspiram-me um canto divino para que eu glorie o futuro e o passado [...]". (HESÍODO, v. 29-32, grifo nosso)
2. No período Barroco, por exemplo, não era costume grafar nas partituras as dinâmicas e ornamentações que deveriam ser feitas pelos músicos, bem como as instrumentações, que normalmente eram bem livres. Nos períodos seguintes, inicia-se um desejo de que cada vez mais informações sejam registradas para que as interpretações sejam as mais fieis possíveis à vontade do compositor. Isso acontece justamente quando se cria um conceito de obra artística e o compositor passar a ser encarado não mais como um funcionário da corte ou do Estado, mas como um gênio criador.
3. Segundo Eliezer Pires da Silva e Geni Chaves Fernandes, "a temporalidade, diferente do tempo, trata do modo pelo qual o homem organiza suas experiências e precede, necessariamente, qualquer noção de tempo externo. O homem organiza suas experiências (vivências) atuais, as recordadas e as que constrói com a imaginação como passadas, presentes e futuras, sequenciando-as segundo antes e depois". (2012, p. 148)
4. De acordo com Mário Chagas, "esta situação-limite fica mais clara quando se compreende que quem preserva a música [...] não é o disco, a fita ou a partitura, e sim o artista em diálogo, ação, vivenciação e execução musical". (CHAGAS, 2006, p. 74)
5. Para a física, o espaço-tempo é uma medida determinada pelas três dimensões espaciais mais a dimensão temporal, ou seja, uma quarta dimensão (LOPES, 1992, p. 173). Segundo Isaac Newton, "os tempos e os espaços não tem outros lugares senão eles mesmos; e eles são os lugares de todas as coisas. Tudo no tempo, quanto à ordem de sucessão; tudo no espaço, quanto à ordem de situação" (NEWTON, apud LOPES, 1992, p. 171). Assim, apesar de sua imaterialidade, a música também estaria sujeita a um determinado espaço-tempo, podendo-se entender, aqui, o espaço como a extensão de sua propagação. Pensamos, então, que essa possibilidade da música de criar uma nova espaço-temporalidade se dá a partir da sua capacidade de confrontar diferentes tempos — o tempo métrico da música, o tempo fisiológico do ouvinte e do executante, o tempo cronológico — e de também tornar-se presente — tanto pela sua propagação quanto por meio da memória — em outros espaços que não aquele da sua enunciação. Sobre essa duração da música para além de sua performance, Eduardo Seincman diz que devemos "reconhecer a presença ativa de um processo mnemônico que nos garante a permanência da obra, mesmo que já tenha deixado de soar" (SEINCMAN, 2001, p. 16). Assim se dá que, durante a audição de uma peça, muitas vezes podemos ter a percepção de estar em outro tempo e espaço, desligando-nos da realidade espaço-tempo determinada pelo relógio ou pelo local estrito de execução da peça.
6. Segundo Tereza Scheiner, o museu tradicional é aquele que se desenvolve na Europa a partir do século XVI e que se baseia no objeto: "É sobre o objeto que o museu tradicional constrói sua teoria: sem objeto não há coleção, e, portanto, não há museu" (SCHEINER, 2008, p. 37).
7. O conceito de contemporaneidade aqui se refere ao proposto por Antonio Jardim, quando diz que contemporâneo é tudo aquilo que vive no mesmo tempo, ou seja, o presente somado ao que persiste do passado (JARDIM, 2005). Assim, não podemos dizer que Bach é nosso contemporâneo, mas sua obra sim, pois continua sendo revisitada nos dias de hoje, participando da nossa temporalidade.
8. Segundo o Dicionário Grove de Música, música antiga é a "expressão usada, principalmente a partir dos anos 1960, para designar não apenas a música de uma época antiga, mas também uma atitude particular com relação a sua execução". (p. 632)
9. Para entender melhor sobre o antigo e o moderno nos museus, bem como a invenção do passado e a tradição nele mostrados como verdades, ler o texto "O rapto das Musas: apropriações do mundo clássico na invenção dos museus" (Bruno C. Brulon Soares, Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v. 43, p. 41-65, 2011).

Adorno e Harnoncourt: dois momentos na consciência da música histórica do século XX

Rainer Patriota (UFOP)
rainerpatriota@gmail.com

Resumo: O filósofo e musicólogo Theodor Adorno se tornou conhecido como um dos mais duros críticos do jazz. No entanto, ele também criticou furiosamente o movimento da música antiga e, em particular, sua compreensão do Barroco. O propósito do presente artigo é apresentar os traços gerais dessa crítica, enfocando seus limites e chamando a atenção para o papel crucial desempenhado por Nikolaus Harnoncourt entre os anos de 1950 e 1960 quanto à compreensão da música antiga e da performance historicamente informada.

Palavras-chave: música antiga; performance historicamente informada; Adorno; Harnoncourt.

Adorno and Harnoncourt: two moments in the historically informed performance consciousness of the twentieth century

Abstract: The Frankfurt philosopher and musicologist Theodor Adorno became known as one of the bitterest critics of jazz music. He also furiously criticized the Early Music Movement and, especially, its approach to Baroque. This paper intends to review the main topics of this critique, stressing its limits and calling attention to the crucial role played by Nikolaus Harnoncourt in the late fifties and sixties in developing the understanding of Early Music and Historically Informed Performance.

Keywords: Early Music; Historically Informed Performance; Adorno; Harnoncourt.

Introdução

O movimento da música antiga surge de forma difusa no começo do século XX em alguns países centrais da Europa, envolvendo o trabalho de construtores de instrumentos, musicólogos, cantores e instrumentistas. Restrito a iniciativas pessoais e privadas em seus começos, aos poucos ele se expande, conquistando adeptos e obtendo visibilidade pública. Fundamental seria o papel das sociedades, escolas e festivais dedicados à divulgação e pesquisa de instrumentos de época, bem como de compositores do e do Barroco. Porém, essa primeira fase — a despeito das iniciativas teóricas e pedagogicamente "proféticas" (HAYNES, 2007, p. 38) de Arnold Dolmetsch e Wanda Landowska — ficaria marcada

por um caráter demasiado experimental e, no caso particular da Alemanha, também pela convergência com as tendências ideológicas do *Jugendbewegung* (movimento da juventude) e do movimento da música amadora, os quais, com seus valores passadistas, coletivistas e nacionalistas, terminariam sendo cooptados pelo nacional-socialismo (cf. POTTER, 1998, p. 41-46).

É apenas no final dos anos de 1950 e, sobretudo, na década seguinte que o movimento da música antiga, após a súbita interrupção provocada pela Segunda Guerra Mundial, inicia a fase de seu amadurecimento, abrindo, desde então, caminho para um alto profissionalismo artístico e se tornando uma das realizações mais bem-sucedidas, influentes

e dinâmicas da cena musical contemporânea. É nesse contexto que se insere a atuação revolucionária de Nikolaus Harnoncourt. Atuação que refletiu não um anseio nostálgico, mas antes uma necessidade de renovação a partir da derrubada dos supostos interpretativos vigentes da tradição romântica e da reação modernista. É também esse o pano de fundo da incompreensão de Theodor Adorno, o qual, em sua crítica ao movimento da música antiga, foi incapaz de diferenciar o joio do trigo, não percebendo o caráter inovador e subversivo que impregnaria esse movimento desde sua retomada no Pós-guerra. Como se pretende mostrar em breves linhas aqui, essa incompreensão resultaria menos de uma ignorância empírica, das lacunas de um pesquisador desatualizado, que de um preconceito intelectual contra o barroco musical sob o signo da tradição romântico-modernista. De fato, como é amplamente sabido, Adorno edificou seu pensamento musical e musicológico a partir de uma profunda afinidade espiritual com a escola de Schoenberg. Não obstante, na medida em que também espelha os aspectos "primitivos" do movimento da música antiga, sua crítica se faz de indiscutível importância.

A crítica de Adorno

Num texto de 1951, intitulado *Em defesa de Bach*, contra seus admiradores, Adorno observa que a "musicologia hoje dominante" projeta sobre Bach a imagem de um artista anacrônico em seu tempo, que teria ligado sua obra a valores medievais, antagônicos à individualização e autoritários. Animada pelo mesmo espírito reacionário da "moda ontológica", devotada ao culto de uma ordem sobre-humana que promete superar "a condição individualista" do presente, essa musicologia apoia-se numa arbitrariedade reducionista e desfiguradora.

A obra gerada na estreiteza do horizonte teológico apenas para rompê-lo e alcançar a universalidade é chamada de volta aos limites que um dia superou: Bach é degradado pela nostalgia impotente para aquele mesmo papel de "compositor eclesiástico", contra cujas atribuições sua música se insurgiu e ao qual ele só se submeteu em meio a grandes conflitos (ADORNO, 1998, p.131-132).

Convicto de uma associação intrínseca entre

o compositor e o espírito da *Aufklärung*, Adorno irá atacar uma musicologia que imputa à obra de Bach significados predominantemente arcaicos, ou seja, religiosos e medievais, de modo a escamotear por completo seu caráter essencialmente moderno. Este Bach, segundo ele, é oferecido numa bonita embalagem, mas completamente desprovido de vida e sentido humano:

Ocorre com ele o que seus zelosos promotores almejam em última instância: Bach se transforma em um neutralizado bem cultural, onde o sucesso estético se mistura nebulosamente com uma verdade não mais substancial em si mesma. Seus promotores o transformam em uma espécie de "compositor para festivais de órgão" de cidades barrocas bem conservadas – em uma peça de ideologia (ADORNO, 1998, p.132).

Não só a religiosidade, mas também o culto festivo e mercadológico do Barroco atestam a falência de uma musicologia sem referências críticas, esvaziada e "ideológica", incapaz, assim, de produzir saberes válidos sobre seu próprio objeto, de apreendê-lo e iluminá-lo em sua complexidade, em suas relações concretas e dialéticas com a totalidade social. Em outras palavras: aqueles que se voltam para a obra de Bach em busca de sua particularidade histórica não o compreendem e estão a serviço de uma ideologia retrógrada.

Trata-se de um diagnóstico veemente e que ganha força a partir de um suposto explicitado com muita clareza: a obra de Bach, embora historicamente enraizada na tradição protestante, não representa o ponto de vista da teologia, mas antes o da secularização, da modernização, do mundo em vias de esclarecimento, fundado em procedimentos de racionalidade técnica, em processos de separação, classificação, manipulação, cálculo etc. A lógica compositiva das fugas de Bach – que seria, assim, o primeiro músico verdadeiramente moderno – é um tributo pago a essa racionalidade, pois nela evidencia-se a importância do aproveitamento máximo dos motivos, que se desenvolvem, desse modo, por uma variação contínua ordenada subjetivamente. "Em comparação com essa técnica, Bach utiliza a forma polifônica tipicamente medieval, a imitação, apenas subsidiariamente" (ADORNO, 1998, p. 139). Com o predomínio do princípio da "variação progressiva",

Bach teria dado o primeiro passo rumo ao classicismo vienense de Haydn, Mozart e Beethoven.

Por outro lado, é verdade que Adorno não nega a existência de traços arcaizantes em Bach, mas exige uma interpretação adequada, que apreenda seu sentido específico no contexto concreto da obra. Nas suas palavras: "Os traços arcaizantes de sua produção representam a tentativa de estancar o empobrecimento e o endurecimento da linguagem musical, que representam o lado sombrio do progresso inexorável" (ADORNO, 1998, p. 137). E aqui surge, do modo mais nítido, a diferença entre Bach e seus admiradores: enquanto aquele acompanhou o avanço da modernidade, assumindo – inclusive no plano pessoal – todas as suas (trágicas) consequências, estes recuam covardemente diante dos efeitos mecanicistas do desenvolvimento burguês, exaltando em Bach justamente aquilo que na sua obra aparece subsumido ao seu contrário, isto é, ao impulso modernizador, crítico em face do *status quo ante*. "Desesperados, choramingam pelos vínculos que a sociedade burguesa definitivamente dissolveu" (ADORNO, 2003, GS10, p. 406).

Esse uso ideológico de um Bach edulcorado e arcaizado é possível na medida em que seus "admiradores" evitam proceder a um exame sério de sua obra, exame que não faça pouco caso das determinantes do material que estruturam a composição. Adorno acusou repetidamente os pesquisadores do Barroco de substituírem a análise objetiva do material por considerações estilísticas genéricas, baseadas em comparações com a pintura da época. É sobretudo num texto de 1966, intitulado *Der missbrauchte Barock* (Uso abusivo do Barroco), que encontramos a crítica do filósofo a esse procedimento. Adorno visa aqui particularmente ao renomado musicólogo Friedrich Blume, o qual, nos anos de 1950, propôs uma leitura da música barroca a partir de uma compreensão abrangente do termo, aplicável a um período estilístico da história das artes como um todo. A objeção de Adorno a esse método é dupla.

Em primeiro lugar, entre a música e as artes

plásticas do Barroco haveria uma desigualdade estridente de condições, o que significa dizer que certas categorias estilísticas consideradas típicas do barroco pictórico não encontrariam lugar no plano musical. A visão de Adorno é altamente depreciativa: a grandiosidade da pintura barroca, seu caráter sempre extraordinário, imodesto em sensualidade e requinte, contrasta com a monotonia de uma arte – a música – que se fez "parasitária da fama do barroco", que não transcende a normalidade e que "irradia um anti-sex-appeal" (ADORNO, 2003, GS10, p. 403). A fim de legitimar sua opinião, Adorno recorre ao exemplo oferecido por um historiador da arte, o alemão Gustav Harlaub, a propósito do pintor e compositor Salvator Rosa:

Quem, conhecendo as pinturas de Salvator Rosa, não haveria de esperar dele, como compositor de madrigais, antes, sem um conhecimento histórico prévio, uma obra completamente diferente?! A discrepância estilística entre a obra do músico e a do pintor mostra-se enorme; chega-se até a duvidar se é de fato o mesmo homem que está por trás dessas criações (HARTLAUB citado por ADORNO, GS10, p. 409).

E o próprio Adorno complementa:

Isso ficaria ainda mais flagrante através de uma comparação entre a imago da música em Shakespeare – como a do último ato de O mercador de Veneza – e, ao contrário, as peças extremamente primitivas dos virginalistas elisabetanos (ADORNO, GS10, p. 409).

Mas é Harlaub quem expõe com toda a clareza essa ideia do atraso técnico-expressivo da música barroca em relação à pintura coeva. Adorno cita um trecho que resume a concepção de Harlaub a esse respeito:

Harlaub fala com toda razão da desilusão com a velha música dos afetos, que, apesar do "cromatismo, das dissonâncias em suspensão e modulações ousadas, que não há como comparar com o período romântico-pós-clássico, pois tudo isso é, porém, apenas germe e botão – bem o contrário dos meios extremos dos pintores e escultores!" (HARTLAUB citado por ADORNO, GS10, p. 410).

Em segundo lugar, só os elementos técnicos singularizados na composição podem dizer de sua qualidade e lógica. As discussões estilísticas só se justificam a *posteriori* e a partir da análise técnica. "Apenas em sua técnica as forças motrizes da música de uma época podem ser encontradas" (ADORNO, GS10, p. 415). Ora, o conceito de barroco, em seu

uso abusivo por parte dos músicos, não apenas gera uma falsa ideia da música do período, engrandecida artificialmente a partir de fora, isto é, de uma analogia com a produção do mesmo período no campo das artes plásticas, como também imprime uma falsa homogeneidade sobre o diverso, diluindo numa grande abstração a concretude das determinações individuais da realidade musical, o que possibilita o engodo de aproximações entre compositores tão distintos entre si e, mais que isso, desiguais em níveis de realização e importância histórica. É assim que a obra de Bach — que “se encontrava a uma distância astronômica do nível geral da produção de sua época” (ADORNO, GS10, p. 415) — finda por ser inadmissivelmente igualada às “manufaturas musicais” de Telemann e aos esboços de Fischer. E prossegue Adorno em *Tradition*:

Compare-se o material de ambos, que empregam idêntico material, e seguramente não se poderá passar despercebido que nas pequenas e modestas peças do mais antigo aspira-se a algo diverso do que nas composições concretamente constituídas e desenvolvidas de Bach... (ADORNO, GS14, p.139).

Para Adorno, como se pode ver, as pesquisas musicológicas sobre o Barroco vivem no mais profundo amorismo, na pseudociência de considerações estilísticas abstratas, especulativas, passando longe dos objetos reais sobre os quais deveriam versar. E isso não é tudo. Para os “especialistas” em música barroca, uma realização instrumental ou vocal será tão mais ideal quanto mais despida de elementos artificiais, isto é, de intervenções subjetivas “românticas”. O critério interpretativo dessa práxis é, assim, um hiperobjetivismo, em virtude do que o intérprete é como que proibido de interpretar. De fato, segundo Adorno, os puristas pretendem anular o papel mediador do intérprete, como se o texto musical — a partitura — fosse idêntico à obra. Adorno é claro em sua denúncia:

Na medida em que a música precisa de uma interpretação, sua lei formal consiste na tensão entre a essência composicional e o fenômeno sensível. Colocar a obra numa tal tensão só se justifica se a execução é testemunho da própria essência. É justamente este o papel da reflexão no sujeito e em seu esforço. A tentativa de fazer justiça ao conteúdo objetivo de Bach, direcionando o esforço subjetivo apenas para a eliminação do sujeito, volta-se contra si mesma. Jamais e em nenhuma passagem o texto musical da partitura é idêntico à obra; sempre se impõe a exigência de apreender, mantendo-se fiel ao texto, o que nele se oculta (ADORNO, 1998, p. 142-143).

E aqui o pensador toca na questão crucial da interpretação historicamente fundamentada, porém, não avança além da constatação de que o pavor dos “admiradores de Bach” diante da modernidade — da era do sujeito — complementa-se de forma coerente pela negação da própria subjetividade dos músicos diante do objeto musical reificadamente compreendido. O dogmatismo das interpretações “autênticas”, o purismo estilístico tolhe a subjetividade de modo fanático e antiartístico.

Esse resumo das considerações críticas de Adorno evidencia que sua posição em relação ao movimento da música antiga é profundamente negativa. É verdade que não lhe faltam méritos. Em primeiro lugar, Adorno chama a atenção para o caráter regressivo das interpretações musicológicas que, de forma simplista e ideologicamente motivadas, pretendem estabelecer vínculos imediatos entre a música antiga e os valores pré-modernos da época. Graças a esse método, Bach fora convertido em mensageiro metafísico de uma sociedade ordeira e pia, alicerçada em princípios naturais, coletivos, que contrastariam, assim, com a desordem moderna, supostamente derivada da anarquia fomentada por individualidades egoístas e imorais. Por meio de Bach entreveríamos a ordem natural para a qual deveríamos regressar, libertando-nos então de toda a artificialidade da civilização burguesa. Adorno, um dos maiores críticos da sociedade burguesa, do racionalismo e do progresso, também era impiedoso com aqueles que idealizavam o passado, pois, no seu entender, a história só pode avançar numa única direção: o futuro. Por outro lado, sua reivindicação de Bach como um compositor moderno, um *Aufklärer*,¹ é excessiva e falsa, ignorando a situação específica da Alemanha protestante na época de Bach e estabelecendo um corte hierárquico inadmissível entre Bach e seus contemporâneos. De fato, se Bach é um grande compositor — ou mesmo o maior — do Alto Barroco, sua obra, antes de estar a “uma distância astronômica” de sua época, cresce a partir dela, como uma síntese para a qual confluem diversas e portentosas influências e contribuições individuais e nacionais (BUKOFZER, 1947, p. 269-312).²

Mas as críticas de Adorno têm sua cota de pertinência, sobretudo se levarmos em conta que, no começo do século XX, a Alemanha assistiu a uma onda de movimentos naturalistas e críticos da modernidade, a exemplo do *Wandervogel* (Pássaros Migradores) e do *Jugendbewegung* (Movimento da Juventude). Nesse sentido, não é casual que Adorno tenha apontado para essa conexão em *Tradição*: “O tradicionalismo musical, que hoje se difunde polemicamente, é um conglomerado... de história da música, *Jugendbewegung* e práxis coletivista” (ADORNO, GS 14, p. 137). O entusiasmo pela música antiga, em seus começos, cresceu à sombra desse espírito de inclinações nostálgicas, defensor da simplicidade, do retorno à natureza, do amor à pátria etc. Hermann Hesse, em *O Jogo das Contas de Vidro*, situa o resgate da música antiga no interior de uma comunidade de sábios regulada por um ideal coletivista: em Castália seus membros seguem uma disciplina férrea e buscam, no dizer de seu narrador, “a extinção de toda a vida individual” (HESSE, 2007, p. 35). Obviamente, as distinções entre a concepção de Hesse e os movimentos da juventude conservadora alemã devem ser marcadas aqui de forma muito enérgica: na obra de Hesse, a comunidade de Castália nada tem de “natural”; representa antes a utopia de uma moral estoica, sustentada por indivíduos devotados aos valores mais caros do humanismo clássico, os quais, por um processo livre de autodeterminação, escolhem a vida na comuna monástica. Essa autonomia é confirmada pelo próprio destino do José Servus, protagonista do romance: ciente de que as virtudes de Castália permaneceriam sempre alienadas do mundo real, Servus decide ir embora e troca a nobre e sólida condição de Magister Ludi — o posto máximo na hierarquia de Castália — por uma vida de incertezas na sociedade profana. Mas também é certo que a obra de Hesse deixa entrever elementos de uma concepção antirromântica, mas passadista, vinculada a uma idealização da vida natural e simples. Não por acaso, em *O Jogo das Contas de Vidro*, a música antiga é sempre louvada pela sua naturalidade, pureza, ausência de requintes, de virtuosismos. E foi justamente em nome de valores antirromânticos que a musicologia do barroco condenou — por influência do modernismo (cf. HAYNES, 2007, p. 49-51) — a

execução musical a um fazer dogmático e insípido, tolhendo proibitivamente o papel do intérprete, haja vista que toda intervenção por parte do músico era vista como uma ameaça ao equilíbrio da obra. A crítica de Adorno a esse dogma “objetivista” tem, pois, lastro factual. Seu grande equívoco consistiu em supor que o Barroco fora musicalmente anódino, isto é, que a música barroca carecia de recursos expressivos para erguer-se à altura das demais artes da época. Adorno insistirá nessa tese cegamente, a despeito dos avanços por parte da musicologia e da prática musical no decorrer das primeiras décadas do Pós-guerra. O próprio Manfred Bukofzer, que, assim como Adorno, imigrou para os EUA após a ascensão de Hitler, publicando em 1947 seu clássico *Music in the Baroque Era*, foi completamente ignorado pelo filósofo. O célebre estudo de Bukofzer, com seu enfoque assumidamente técnico, tal como exigido por Adorno, repousa sobre uma premissa muito clara: a música barroca é a implementação de um estilo caracterizado pela expansão e pela exacerbação dos afetos.³

Nikolaus Harnoncourt e a nova práxis da música antiga

Ao passar em revista os primeiros desenvolvimentos do movimento da música antiga, Harnoncourt pinta um painel nítido dos partidos em pugna:

A música oficial dos concertos sinfônicos e dos teatros líricos passava por empolada, mentirosa, o sistema todo por “inautêntico”. “Romântico” tornou-se um termo pejorativo, enquanto que “objetivo” adquiriu um sentido positivo. Brilhantismo técnico e perfeição eram propriedades da música profissional e, por isso mesmo, algo já suspeito. A música do Barroco e a da Renascença, até então totalmente desprezada, parecia corresponder perfeitamente aos novos ideais: cantada ou tocada lentamente, ela oferecia poucas dificuldades técnicas, e pela ausência de indicações de dinâmica e tempo se prestava de forma ideal a uma prática “objetiva” (HARNONCOURT, 1998, p. 91).

É fácil entender essa reação à música de concerto do começo do século XX, principalmente quando se pensa no atonalismo e no dodecafonismo da escola de Schoenberg, que, por seu altíssimo

grau de abstração e racionalização, rompe com os parâmetros auditivos e afetivos do homem "comum", parâmetros, aliás, que já não estão mais no centro – ou estão apenas de forma problemática – da música romântica.

No entanto, para Adorno é justamente o recrudescimento dessa inaturalidade romântica – a racionalização abstrata dos recursos técnico-sonoros – que engrandece a música do século XX. A seu ver, numa sociedade desumanizada, a arte não pode ser bela, sob pena de se tornar ideológica e cúmplice da desumanização. A verdade da arte moderna consiste num paradoxo: para manter-se íntegra e, com autonomia, servir ao homem, ela deve renunciar a toda beleza, invertendo o próprio conceito de arte como expressão do belo. Deve se voltar, pois, contra si própria, infligindo-se o rigor mais extremo do sacrifício e do luto. Num dito aforismático de sua Teoria estética: "Hoje em dia, a arte radical significa arte sombria, negra como sua cor fundamental" (ADORNO, 1993, p. 53).

Assim como Adorno, Harnoncourt também busca uma arte verdadeira, que não se curve aos papéis cômodos que a sociedade moderna lhe impõe em detrimento de sua essência questionadora, inquietante e livre. Em face do século XX, de sua música e espírito, a postura de Harnoncourt foi sempre marcada por um sincero ceticismo e por um desconforto. Como músico, ele conhece pela experiência o abismo que separou a música contemporânea de seu público. "A música de hoje não satisfaz nem o músico nem o público, que, em sua maioria, a rejeita" (HARNONCOURT, 1998, p. 18). Porém, diferentemente de Adorno, Harnoncourt não crê nos projetos da vanguarda nem considera o isolamento do músico contemporâneo como o testemunho da acomodação (voluntária?) dos indivíduos à lógica cultural massificada e ideologicamente imposta do "mundo administrado" (HORKHEIMER; ADORNO, 1985). Para Harnoncourt, a crise da música é antes um fator sistêmico diante do qual não haveria culpados: "Pois quando a música se separa de seu público, isto não é culpa nem da música nem do público" (HARNONCOURT, 1998, p. 25). Em razão disso, para

Harnoncourt, em alternativa a uma música que se extraviou e perdeu os nexos com a vida, o retorno ao passado pode representar uma experiência profícua, livre de ressentimentos, nostalgia e fanatismo. Essa forma de compreensão revela o ponto exato de seu afastamento em relação à propositura de Adorno. Como já se mostrou, para este filósofo, a música antiga é o refúgio de mentalidades nostálgicas e reacionárias, opinião que Harnoncourt não rejeita completamente. Mas na sua avaliação sobre o século XX ele dimensiona o problema da música antiga em termos que, embora contundentes, apontam para um lúcido *tertium datur*:

E nós, o que fizemos? Nós "fugimos", isto é, tentamos refugiar-nos no passado desde que a unidade formada pela criação cultural e a vida deixou de existir. Então, o chamado "homem culto" tenta salvar e trazer ao presente a parcela da herança cultural e musical dos últimos mil anos, que, pela primeira vez, tem a oportunidade de observar de forma abrangente. Nessa tentativa ele toma, contudo, apenas um ou dois aspectos do todo, que julga válidos e pensa compreender. Essa é a maneira pela qual a música é feita e ouvida nos dias de hoje; nós isolamos do conjunto da música dos últimos milênios, os componentes estéticos e, nesses, encontramos o nosso prazer. Utilizamos-nos apenas dos trechos que agradam aos nossos ouvidos, do que é "belo"; com isto, não percebemos que degradamos completamente a música. Não nos interessa absolutamente se estamos deixando de ouvir o conteúdo essencial dessa música: procuramos apenas a beleza que, talvez, no complexo geral da obra, ocupe um espaço bem pequeno (HARNONCOURT, 1998, p. 26).

Harnoncourt, também nisso em sintonia com o filósofo de Frankfurt, não demonstra a menor transigência em relação ao esteticismo hedonista. O resgate da música do passado não pode se dar em nome de belas melodias, de sonoridades acariciantes, simples ou complexas tecnicamente, mas apenas de uma imersão corajosa e criteriosa em obras representativas. É justamente a consciência da integração entre arte e vida, integração que implica a assimilação da riqueza e a dramaticidade da vida, que deve nortear o empreendimento de revitalização e de decodificação da música dos anos de 1600 e 1700. Sua atualidade só pode residir em fatores internos, estruturais, espiritualmente decisivos, que estão muito além de uma beleza abstrata e cômoda. "Quanto mais nos esforçamos para compreender e

apreender essa música, mais percebemos o quanto ela ultrapassa a beleza e o quanto ela nos perturba e nos inquieta pela diversidade de sua linguagem" (HARNONCOURT, 1998, p.15). A seu ver, é intrínseco à arte certo elemento "perturbador": "quando a arte nada mais faz do que agradar, ela serve apenas para ignorantes" (HARNONCOURT, 1998, p. 30).

O que torna a música antiga tão atraente e significativa não é, pois, sua agradabilidade, mas sua descomunal e arrebatadora força expressiva, sua eloquência, a um só tempo natural e extraordinária, verossímil e persuasiva, capaz de aflorar uma vasta gama de paixões e sentimentos. A essência da música antiga, na visão de Nikolaus Harnoncourt, está em sua dimensão expressiva, bem ao contrário, pois, do que Adorno defendeu com tanto furor. É claro que, por um lado, as convicções intelectuais deste filósofo, alicerçadas na sua relação empática com a nova música, lhe impediram de considerar a música do período barroco de modo mais amplo; por outro, também é preciso levar em conta os limites da musicologia de sua época, que tentava reconstruir a sonoridade antiga sem conhecimentos suficientes e instrumentos apropriados. Uma situação que – somada ao ideal musicológico da simplicidade então em voga – facilmente induzia ao erro de se atribuir à música barroca uma opacidade em termos expressivos, destoante em relação ao que contemporaneamente se fazia no campo pictórico, arquitetônico e escultural. Harnoncourt traça um quadro muito preciso do problema técnico-instrumental que embargava as pesquisas e a prática da música antiga:

Nessa época inicial aconteceram graves erros na fabricação dos instrumentos, que ainda hoje repercutem. O exemplo mais marcante é o cravo moderno... A nascente indústria de cravos – a demanda foi imediatamente enorme – não se ateu aos antigos instrumentos ainda preservados, pois não se desejava renunciar aos conhecimentos e experiências da moderna construção de pianos. Assim, foram construídos instrumentos de teclado... Esses instrumentos foram batizados de "cravos", embora a sua sonoridade estivesse, para a de um verdadeiro cravo, como a de um violino de brinquedo feito de plástico está para a de um Stradivarius. As falhas nem sequer eram notadas, pois não existiam critérios: os músicos não sabiam direito como deveria soar um cravo... Alguns músicos de fato independentes intelectualmente, como por exemplo Furtwängler, rejeitavam o "cravo",

dizendo que com aquilo não se podia fazer música. Na realidade não se tinha possibilidade de ouvir um verdadeiro cravo, estando o mercado inundado de sucedâneos (HARNONCOURT, 1998, p. 91-92).

Isso ajuda a entender porque Adorno acatou a tese de Hartlaub (um renomado historiador da arte, mas não um musicólogo) sem nenhuma restrição. O filósofo, que tanto criticou os métodos dogmáticos da musicologia historicista, que reivindicou com tanta indignação a expressividade interpretativa, acabou justificando essa mesma musicologia, na medida em que avaliou de forma equivocada – precipitada e abstratamente – a natureza da música antiga, supondo-a insípida, primitiva. Também Harnoncourt, em seus tempos de estudante, fora levado a constatar o descompasso entre a palidez do repertório antigo praticado nos conservatórios alemães e o espírito vivaz, apaixonado e dramático que via resplandecer nas obras pictóricas e escultóricas do século XVII. Inversamente ao caminho trilhado por Adorno, ele buscaria as razões do problema não na música antiga em si, mas nas condições rudimentares de uma práxis historicista incipiente e condicionada pela reação modernista aos *pathos* romântico. Embora longo, convém citar na íntegra um depoimento de 2003 a esse respeito:

Na minha época de estudante, precisávamos tocar a música do primeiro barroco italiano; era uma música que se fazia numa fase primitiva de capacidade. Por exemplo, as sonatas em trio de Corelli; o resultado sonoro era incredivelmente monótono. E como eu sempre me interessei pela história da arte, eu pensava: o que houve na Itália desse período em termos de grande arte? Então me vi conduzido às esculturas e obras arquitetônicas de Bernini e Borromini. Ai eu pensei, isso não pode ser! É essa a música que pertence a tais esculturas? Esse fogo interior, essa paixão, de um lado, e essa monotonia, de outro? Só há uma explicação: nós tocamos essa música de um modo completamente errado. Eu estava convencido de que a música de Corelli, e mais tarde a música de Monteverdi e Mozart, possuía uma forma de dizer que nós não atingíamos. Os contemporâneos dessa música se jogavam no chão, rasgavam as roupas, quando ouviam essa música, tão comovente ela era! Ou nós somos tão blasés, que não nos deixamos mais comover, ou tocamos de modo completamente errado e não chegamos realmente ao coração do ouvinte. O problema está na forma do som? Por isso fui estudar os instrumentos antigos e descobri que havia muita coisa a aprender. Mas trata-se sobretudo da forma de tocar. Uma obra que foi concebida de forma visceral, que

arde de paixão por dentro, não pode ser tocada de forma neutra, isso é um erro total. Quando se quer compreender e reproduzir os afetos e a paixão dessa música, é muito melhor empregar instrumentos originais. Essa conexão — conteúdo da música e instrumentos originais — levou à fundação do *Concentus Musicus* (HARNONCOURT, 2007, p. 59-60).

Os avanços na pesquisa sobre os instrumentos de época e a descoberta de sua sonoridade específica trouxeram o movimento da música antiga a um patamar de verdadeira realização artística. Ora, a música não é mediada apenas pela subjetividade do intérprete, mas também — e não secundariamente — pelo meio técnico de construção do som. Empregar instrumentos de época (originais ou réplicas dos originais) significa ter à mão um meio técnico concebido especificamente para a produção de uma sonoridade historicamente determinada, distinta, pois, daquela que irá se formar no período clássico e se desenvolver por vias próprias no romântico. De fato, o som musical também possui uma história. Citemos novamente as palavras de Harnoncourt:

Uma nota isolada na música posterior a 1800 me parece bidimensional em seu *sostenuto*, plana, enquanto que o som ideal da música mais antiga, pela qual sua dinâmica interior adquire um corpo e é, portanto, tridimensional. Os instrumentos também correspondem a essa concepção ideal do som plano ou eloquente — diferença que se percebe claramente quando se escuta a mesma frase tocada por um oboé barroco e por um oboé moderno (HARNONCOURT, 1998, p. 54).

O princípio de emissão desse som eloquente, tridimensional, é aquele que Leopold Mozart, em seu tratado, descreve como o "som de um sino": "toda nota, mesmo a que é tocada mais forte, é precedida por um pequeno e quase imperceptível momento mais fraco... Esse mesmo momento fraco deve também ser ouvido ao fim de cada nota" (MOZART citado por HARNONCOURT, 1998, p. 53). Um som que pulsa internamente, que é expressivo, porque dinâmico, já enquanto som isolado, enquanto nota, isto é, enquanto matéria-prima da frase, do mélos. Ora, os instrumentos antigos — em sua estupenda diversidade — eram pensados e construídos em nome dessa prévia ideia sonora. Os arcos antigos, da viola da gamba ou do violino, por exemplo, diferentemente dos modernos, são muito mais arqueados, apresentando em sua constituição física a condição necessária para

propiciar essa estrutura tripartida do som que cresce, atinge seu ápice e decresce. Durante muito tempo se acreditou que os instrumentos antigos haviam evoluído com as modificações feitas em função das novas necessidades sonoras, principalmente a de maior potência (pois a modernização retirou a música das cortes e das igrejas, levando-a para o grande público). Adorno incorreu nesse equívoco evolucionista:

A multiplicidade de instrumentos, que seduz alguns, não surge da ideia de uma escala de timbres, mas da situação extramusical de uma técnica, por assim dizer, anárquica da construção de instrumentos. A quantidade de instrumentos e tipos de instrumentos diminui com a racionalização crítica que na mesma época irá se impor com o temperamento. Os timbres... escuros, pobres, são superados por outros mais puros e luminosos. Eles não eram essenciais à música da época como a trompa, a válvula ou a família do clarinete o são na orquestra dos séculos XIX e XX (ADORNO, GS10, p. 417).

A verdade, porém, como esclarece Harnoncourt, é que nada pode sustentar essa opinião a não ser a própria falta de referências. Aos instrumentos antigos não faltam sofisticação e riqueza de timbres. Cada época cria os instrumentos de que necessita. Nas palavras do maestro e pesquisador:

As colorações diferenciadas e a sonoridade escura da flauta de Hotteterre combinam perfeitamente com a música francesa anterior a 1700 e de maneira alguma com a música alemã de 1900, enquanto que a igualdade e a sonoridade metálica da flauta de Böhm são ideais para a música desta época e inadequadas para a música daquela (HARNONCOURT, 1998, p. 96).

A música moderna, sobretudo em sua forma sinfônica, estrutura-se a partir de um som de caráter mais linear e plano. A isso correspondem frases longas e sincronizadas, contrariamente às frases da música barroca, ricas em articulações que se combinam e se completam na diferença, na pluralidade de naipes e vozes individuais. Diz Harnoncourt: "Não existe uma articulação sincronizada para todos os instrumentos tocando *colla parte*. A orquestra articula de maneira diferente do coro." E completa: "Essa diversidade na articulação não se dá somente entre as partes vocais e instrumentais, mas também no seio da própria orquestra, entre as diversas vozes." (HARNONCOURT, 1998, p. 56)

A forma de integração das individualidades na música antiga é uma questão digna da maior importância. Ao contrário do que será tendência na música posterior a 1800, as composições do período barroco jamais prescindem da individualidade do intérprete. Elas nunca são totalidades conclusas que o intérprete procura reproduzir segundo indicações mais ou menos fechadas que o compositor fornece no texto musical e/ou que o chefe de orquestra determina segundo seus próprios critérios. As obras barrocas nunca estão totalmente realizadas na partitura. É apenas por meio do intérprete que ela se define. Isso em seus mais variados aspectos: articulação, dinâmica, tempo, instrumentação, ornamentação etc. A prática da improvisação é apenas o caso extremo dessa liberdade que se põe em todos os planos. Adorno não soube dar a essa questão sua real importância.⁴ Para Harnoncourt, a herança romântica é responsável pelas interpretações dogmáticas propostas pelos puristas com o conceito de "fidelidade à obra" (*Werktreue*):

Nossa concepção musical está muito ligada à música do século XIX, onde a liberdade criativa do intérprete era limitada radicalmente pelo estilo biográfico da composição. Os detalhes da interpretação eram fixados tão precisamente quanto possível, cada nuance, cada *ritenuto*, a menor modificação de tempo, tudo estava prescrito. Como a partitura continha informações de dinâmica, tempo e fraseado, sem qualquer lacuna, os músicos habituaram-se a traduzir em sons o texto musical, com todas as suas indicações, de maneira praticamente servil. Essa maneira de se ler e tocar, se é perfeitamente correta e válida para a música dos séculos XIX e XX, é totalmente falsa para a música do barroco e do classicismo... (HARNONCOURT, 1998, p. 43).

Os conceitos de autenticidade, pureza e simplicidade não passaram, pois, de um mal-entendido, possibilitado, dentre outras coisas, pelo fato de as partituras antigas trazerem pouquíssimas indicações de execução. O princípio da autenticidade — a fidelidade à obra (confundida com a partitura) — não podia resultar senão num extremo empobrecimento musical, reforçado pela má qualidade dos instrumentos e pela compreensão limitada de sua linguagem. Adorno estava certo ao postular a irredutibilidade da obra à partitura, mas

faltou, de sua parte, dizer que tal princípio é válido muito mais para a música antiga que para aquela advinda com o romantismo e seu culto da obra-prima, um fenômeno que também é conhecido como "canonismo" (HAYNES, 2007).⁵ O músico de orquestra precisa seguir os parâmetros interpretativos que lhe são indicados na parte e as indicações do maestro. E por isso não é raro que um músico ligado à tradição erudita se volte para a música popular — para o jazz — em busca de maior liberdade de expressão.⁶ Harnoncourt: "Talvez com a ajuda da música popular possamos ter uma ideia do que a música antigamente representava na vida das pessoas" (HARNONCOURT, 1998, p. 25).

Conclusão

Adorno explicou a história da música ocidental como um desenvolvimento rumo à sua emancipação, no interior do qual a subjetividade gradativamente expande seu campo de atuação mediante a manipulação do material musical, dos recursos técnico-sonoros. Do tonalismo ao atonalismo, do dodecafonismo à "música robótica" dos compositores "construtivistas" — esse trajeto assinala o processo pelo qual a música — acompanhando seu tempo, mas em conflito com a sociedade — se liberta de toda convenção, de toda norma restritiva. Embora tivesse plena consciência do caráter contraditório desse processo, apontando abertamente para os elementos abstratos e mecânicos da música contemporânea, inclusive sua condição absurda e incerta, a música antiga jamais lhe pareceu digna de muita consideração e foi sempre associada ao predomínio de convenções, insipidez e baixo nível técnico (ADORNO, GS18, p. 124; GS16, p. 129). É verdade que o filósofo chegou a reconhecer alguns nomes dignos de menção na música feita entre 1600 e 1750, como Monteverdi, Scarlatti e Bach, mas, a seu ver, o Barroco foi um período predominantemente superficial e monótono em matéria de música (GS 18, p. 50). Ao mesmo tempo, ele era cético em relação à possibilidade de uma compreensão aprofundada da música antiga (GS 19, p. 615). Essa opinião reflete, até certo ponto, o estágio

das pesquisas e da prática musical do pós-guerra, mas traduz muito mais a sua predisposição pessoal – historicamente compreensível – para interpretar todo esforço musicológico orientado ao passado como reacionário, dogmático e evasivo. Sua filosofia – esteticamente comprometida com as inflexões de vanguarda do século XX – foi o grande empecilho a uma apreciação isenta dos fatos. Adorno morreu em 1969, aos 66 anos de idade. Em 1954, Harnoncourt escreveu seu primeiro ensaio sobre interpretação histórica e em 1957 o *Concentus Musicus* fez sua primeira apresentação pública, a primeira de muitas. Nos anos de 1960, suas primeiras gravações seriam aclamadas, especialmente a da Paixão Segundo São João, de Bach, gravada em 1965 pela Teldec. Um verdadeiro marco histórico. Adorno nada falou a respeito, mas seu ensaio mais virulento contra a música barroca – O uso abusivo do barroco – data de 1966. Um texto que já nascia velho.

Referências

- ADORNO, T. *Gesammelte Schriften in 20 Bänder. Digitale Bibliothek Band 97*, 2003. CD-ROM.
- _____. *Prismas: Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- BERENDT, J.-E. *Das Jazz Buch: von New Orleans bis ins 21 Jahrhundert*. Frankfurt: Fischer, 1992.
- BUKOFZER, M. *Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach*. New York: W.W Norton & Company, 1947.
- GERHARD, A. "Kanon" in der Musikgeschichtsschreibung. *Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 57Jahrg., H.1. Franz Steiner Verlag, 2000. Disponível em: <http://www.jstor.org/>. Acesso em: 20 maio 2013
- HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons: caminho para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. "Töne sind höhere Worte": *Gespräche über Romantische Musik*. Residenz: Salzburg, 2007.
- _____. *O jogo das contas de vidro*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- HEYNES, B. *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press, 2007.
- WALTER, M. J.S. *Bach und die Aufklärung? Kritische Bemerkungen zum Bachverständnis der DDR-Musikwissenschaft*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 42 Jahrg., H.4. Franz Steiner Verlag, 1985. Disponível em: <http://www.jstor.org/>. Acesso em: 22 maio 2013
- POTTER, P. *Most German of the Arts: musicology and society from the Weimar Republic to the end of Hitler's Reich*. New Have & London: Yale University Press, 1998.

Notas

1. Uma refutação consistente dessa interpretação encontra-se em WALTER (1985), J.S. *Bach und die Aufklärung? Kritische Bemerkungen zum Bachverständnis der DDR-Musikwissenschaft* (Bach e o Iluminismo? Observações críticas sobre a concepção da musicologia da RDA

acerca de Bach).

2. Note-se, porém, que Bukofzer, embora de modo mais sóbrio, não deixa de celebrar a figura de Bach, o que, aliás, é típico de toda a musicologia alemã. No capítulo que dedica ao compositor de *Das Wohltemperierte Klavier*, o musicólogo não hesita em apresentá-lo como "o maior gênio da música barroca" (1947, p. 270) e se arrisca em afirmações tão controversas como a de que "os Concertos de Brandemburgo são os concerti grossi mais inspirados e complexos da época barroca" (1947, p. 291).
3. "The renaissance favored the affections of restraint and noble simplicity, the baroque the extreme affections, ranging from violent pain to exuberant joy. It is obvious that the representation of extreme affections called for a richer vocabulary than had been required before" (BUKOFZER, 1947, p. 5).
4. Em relação à improvisação jazzística, Adorno é bastante depreciativo e até tenta, por meio de argumentos esdrúxulos e dualistas, negar a sinceridade dos improvisos de jazz (GS3, p. 177; GS10, p.125). Em relação ao Barroco, afirma – num tom claramente evolucionista-romântico – que o fim da improvisação na segunda metade do século XVIII foi um progresso musical em nome da composição autêntica (GS 14, p. 93).
5. Em seu livro, Bruce Haynes aborda esse assunto com muita desenvoltura. Da literatura em língua alemã, vale mencionar também o ensaio de GERHARD (2000) "Kanon" in der Musikgeschichtsschreibung. *Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche* ("Cânon" na historiografia musical. Hábito nacionalistas após o fim da época nacionalista).
6. O caso mais emblemático disso – mas não o único – é o de Wynton Marsalis, reputado, por alguns, como o maior trompetista de todos os tempos. Já depois de ter iniciado uma brilhante carreira profissional como concertista de música clássica, ele resolveu seguir o caminho do jazz, alegando que nessa música a expressão individual é um componente muito mais presente do que na música europeia. Cf. BERENDT, 1992.

Conceito de indeterminação e o repertório para alaúde barroco: considerações interpretativas e filosóficas

Renato de Carvalho Cardoso
cardosore@hotmail.com

Resumo: Este artigo trata da tomada do conceito de indeterminação de John Cage como uma categoria histórica e demonstra sua presença em excertos recolhidos do repertório para alaúde barroco. Argumentamos que esse conceito, ao ser exemplificado e discutido em sua complexidade, abre espaço para reconsiderações paradigmáticas na relação do intérprete historicamente informado com os dados históricos. Uma vez compreendido que as peças do repertório para alaúde barroco possuem como características identitárias a presença de fenômenos musicais indeterminados (ou a presença de variantes), propomos que a interpretação musical desse repertório se constitua a partir da produção de possibilidades cognitivas às partes indeterminadas. Elaboramos, também, como o conceito de indeterminação se relaciona com as práticas da performance historicamente orientada. Ainda, apontamos para duas maneiras de simplificação dessas possibilidades cognitivas: a gravação e a edição musical.

Palavras-chave: Indeterminação, música barroca, alaúde barroco, performance histórica.

The concept of indetermination and the repertory for baroque lute: interpretative and philosophical considerations.

Abstract: This article discusses John Cage's concept of indeterminacy as a historical category and exemplifies its presence with excerpts collected from the repertoire for baroque lute. We argue that when this concept is illustrated and discussed in its complexity, it makes room for paradigmatic reconsiderations of the relationship between historically informed performers and historical data. We show that these pieces from the baroque lute repertoire demonstrate indeterminate musical phenomena (or the presence of variants). We propose that the musical interpretation of this repertoire is constituted by the production of cognitive possibilities in response to indeterminate notation. We also elaborate how the concept of indeterminacy is related to the practices of historically-oriented performance. And we point to two different ways for simplifying these cognitive possibilities: recording and music publishing.

Keywords: Indeterminacy, baroque music, baroque lute, historic performance.

Introdução

Apartir dos anos de 1950, podemos observar uma separação conceitual do que seria o repertório musical de herança europeia. Essa separação, em três vias, e que vinha sendo preparada desde o início do século, divide o repertório musical em Música Antiga, Música Contemporânea e Música da tradição Clássico-romântica.

Inicialmente, os compositores de vanguarda e os pensadores alinhados a esta estética trataram de distinguir os valores estéticos e formais entre a música contemporânea, entendida como gerada a partir dos rompimentos formais (e até sociais) do atonalismo de Arnold Schoenberg e seus seguidores, e a música tonal clássico-romântica.

A diferença fundamental, segundo seus

comentadores, estava na diferença formal em relação à "música do passado", explicitada pela passagem do tonal ao atonal, ou seja, explicitada por um valor formal da música, o modo de organização das notas. Porém, logo na geração pós-guerra, encontramos outra bifurcação dentro da própria Música Contemporânea, polarizada entre Boulez e Cage, e que grosso modo pode ser entendida como uma divisão entre arte conceitual e arte formal (NATTIEZ, 1993).

Já a partir dos anos de 1960, outro movimento tomava forma de maneira muito clara, também identificando seus valores em oposição ao que seria a tradição clássico-romântica. O então chamado Movimento Autêntico, que tratava da música anterior ao classicismo vienense, cujo repertório passou a ser entendido como Música Antiga.

Entendemos neste trabalho, essas três linhas como contemporâneas, delimitadas claramente a partir da geração pós-guerra. Elas são contemporâneas, pois o próprio entendimento de tradição e mesmo de olhar histórico estava calcado em teorias do séc. XX sobre o passado e a tradição europeus (Cf. ADORNO, 1995; DART, 2002; DONINGTON, 1992).

Portanto, tanto essa divisão em três do repertório da Música Erudita, como os procedimentos teóricos e metodológicos que surgiram a partir de cada linha em separado, estão calcados em valores que durante os últimos 60 anos vêm se atualizando conforme as necessidades de sobrevivência cognitiva de cada um desses conceitos para as pessoas que os usam (VIEIRA, 2008).

Apesar de todo esse percurso divisório e classificatório da música de tradição europeia, muitos autores continuaram dialogando a partir da visão de seus respectivos repertórios com essas outras "músicas".

Exemplos práticos do rompimento dessa barreira simbólica são as peças de Ligeti para cravo (ex.: *Continuum*), instrumentistas modernos continuando a tocar o que passou a ser repertório antigo, ou tocando ambos os instrumentos (ex.: Julian Bream e Glenn Gould), a citação musical no âmbito

da composição (ex.: Toru Takemitsu em *Folios*).

No âmbito da prática filosófica, temos o exemplo do texto de Theodor Adorno, *Em defesa de Bach contra seus seguidores (Bach defended against his devotees)*, texto de 1951 que causou polêmicas e inúmeros artigos em resposta, até recentemente no Brasil (FIAMINGHI e SILVA, 2005).

Delineando conceitos

Um pensamento em particular, que tomaremos como ponto de partida para as nossas considerações teóricas neste artigo, surge a partir das considerações de John Cage sobre *indeterminação* e a tentativa de identificar esse conceito no repertório histórico, inclusive na Música Antiga. Deteremo-nos sobre esta terminologia.

Por um lado, é a partir da conceituação dos termos acaso, aleatório e indeterminação na música que percebemos explicitamente a divisão do que poderíamos chamar de música conceitual, de John Cage, e a música formal de Pierre Boulez, conforme mencionado anteriormente.

Para Boulez, o acaso e o aleatório serviam como desdobramentos formais, que permitiam ao compositor maior complexidade em relação aos fenômenos sonoros, sem abrir mão do controle autoral sobre a obra musical. Já para Cage, a ideia era justamente subverter o processo composicional, de tal forma que o compositor se dispusesse cada vez de menos ferramentas de controle sobre o material (PRITCHETT, 1996; NATTIEZ, 1993; TERRA, 2000).

Como a escrita textual fez parte do desenvolvimento estético e intelectual de músicos no último século, tais termos se encontram fartamente documentados e comentados. Em um desses textos, compilado no livro *Silence*, de 1958, John Cage palestra sobre a indeterminação na música e se estende sobre sete peças e suas particularidades, sendo cinco de caráter indeterminado. Uma delas é a *Arte da Fuga*, de J. S. Bach. O título da palestra é *Indeterminação (Indeterminacy)*.

Na Arte da Fuga, estrutura, que é o conteúdo expressivo, a morfologia da continuidade, estão todos determinados. Frequência e duração característicos do material também estão determinados. Timbre e amplitude característicos do material, por não serem dados, estão indeterminados. Essa indeterminação cria a possibilidade de uma única estrutura de harmônicos e extensão de decibéis para cada performance da Arte da Fuga (CAGE, 1961, p. 35).

Cage enxerga na *Arte da Fuga* um exemplo histórico do conceito de indeterminação nas obras musicais do Ocidente. Ele usa esse conceito para obras de épocas muito anteriores à música de vanguarda do séc. XX. E é até com base nesse pressuposto histórico que ele justifica um uso mais arrojado de processos randômicos na concepção musical contemporânea (TERRA, 2000, p. 32). Veremos no nosso artigo que em obras musicais do período barroco, especialmente as escritas a partir do alaúde barroco em sua notação mais comum, a tablatura, podemos identificar a presença deste conceito de indeterminação em vários níveis de complexidade. Cabe antes esclarecer o termo *indeterminação* usado pelo compositor e como ele foi e pode ser colocado em relações a músicas de outras épocas.

John Cage entende indeterminação como "a habilidade de uma peça em ser executada de maneiras substancialmente diferentes – ou seja, a obra existe de tal forma que ao performer é dado uma variedade de maneiras únicas de executá-la" (PRITCHETT, 1996, p. 108). Esse termo se diferencia de *acaso*, pois este se refere ao uso de procedimentos aleatórios no ato de composição (Idem, p. 108).

Esclarecendo, ainda, na visão de Pritchett, John Cage deixa claro que indeterminação e acaso não são conceitos idênticos e que numa partitura indeterminada não se pressupõe o envolvimento do acaso na sua composição ou performance (Pritchett, 1996, p. 108). Outra comentadora do texto *Indeterminacy*, Vera Terra, no livro *Acaso e Aleatório na Música*, nos diz a importância de discernir esses termos:

Cage não usa o termo acaso em sua conferência. Prefere falar em indeterminação; Se considerarmos que a noção de acaso é estranha ao universo clássico, fundado sobre os princípios da causalidade e do determinismo, e que, portanto, seria inadequado recorrer a esta noção para nos referirmos à música do passado (segundo Boulez,

a introdução do acaso na música ocidental ocorre pela primeira vez no século XX), então compreenderemos que o emprego da palavra indeterminação permite a John Cage ampliar a esfera de sua análise para além da época contemporânea. Permite-lhe, por exemplo, identificar a presença de elementos indeterminados na música do período barroco e estender este emprego até a música de nosso século (TERRA, 2000 p. 31).

Portanto, em nenhum momento deste trabalho nos aventuramos na hipótese de que haja no repertório barroco para alaúde a presença de elementos aleatórios, randômicos, provenientes do acaso enquanto conceito norteador de uma obra. Mas partimos da hipótese de que inúmeras peças trazem em sua concepção a ideia de serem executadas de maneira substancialmente diferente a cada performance ou por cada performer, mesmo situados interpretativamente na linha de performance historicamente informada.

E, mesmo no universo em que encontramos o princípio de causalidade e determinismo, que trazem ordem à noção de música enquanto discurso, podemos encontrar a presença de elementos indeterminados. Alguns desses elementos precediam de especificação, na medida em que sua execução musical era um dado corrente da época em que foram escritos. Outros elementos eram entendidos culturalmente como indeterminados e era tarefa do intérprete viabilizar uma execução de qualidade.

Trabalhamos com a hipótese de que a indeterminação se encontra em níveis notacionais, em níveis de caráter interpretativo e em níveis culturais. Em cada um desses fatores ela se encontra de maneira superficial e/ou estrutural.

Entendemos como níveis superficiais os elementos cuja mudança, supressão ou adição, apesar de percebidos pelo ouvinte, não provocam mudanças conceituais da obra. Exemplo disso se dá na instrumentação de uma obra indeterminada instrumentalmente, como a *Arte da Fuga*. Esse é o exemplo dado por John Cage, apesar de que para ele o caráter timbrístico pode assumir inúmeras nuances. Portanto, o fato de um elemento ser

entendido como de superfície não significa que sua recepção e elaboração sejam simples (CAGE, 1961, p. 35). Os elementos estruturais são os elementos que contribuem para a organização lógica da mensagem musical. Exemplo disso é o instrumento numa obra de timbre do século XX.

Exemplos do repertório e categorias da indeterminação

O repertório analisado a partir do conceito de indeterminação está delimitado historicamente entre 1650 e 1752 e geograficamente na música francesa e alemã, sendo os primeiros cinquenta anos mais focados na primeira e o restante exclusivamente na segunda. Este é considerado o auge do repertório para o instrumento e da criação musical de compositores como Denis Gaultier, Robert de Visée, Jacques Gallot, Charles Mouton na tradição francesa, e Ernst Gottlieb Baron, Johann Michael Khünel e Silvius Leopold Weiss na tradição alemã. As chamadas obras para alaúde do compositor Johann Sebastian Bach também entram nas considerações, apesar de elas por si só já levantarem questões de identidade e indeterminação que ocupariam todo o espaço de um artigo.

Encontramos traços de indeterminação em diversos aspectos das peças analisadas, como em sinais de ornamentação, presença escrita ou implícita de ligados, indicação indeterminada de execução de arpejos, duração e sustentação das notas, instrumentação, combinação e reconstrução de uma peça, notas *inégales* e prelúdios não mesurados.

Por meio da exemplificação dos trechos musicais, iremos classificar os aspectos indeterminados dessa música em estruturais e/ou superficiais, entendendo que essa classificação depende do ponto de vista teórico acerca de algumas questões de estilo e interpretação.

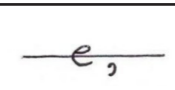
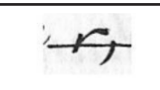

Os exemplos se encontram na literatura musical de forma abundante, porém nos limitaremos a uma exemplificação clara, sem exceder o espaço condensado de apresentação de dados de um artigo.

Sinais de ornamentação



Sobre ornamentos, há duas coisas a se considerar: primeiro, um sinal pode representar mais de um ornamento, sendo que qual deles especificamente deve ser tocado é em geral deixado a critério do intérprete, que pode até inventá-los de acordo com seu gosto. Segundo, peças em que evidentemente se espera uma ornamentação ou em repetição de partes, ficando essa tarefa a cargo do intérprete.

Robin Rolfhamre (2010, p. 36) nos relata que há uma evolução da especificidade de sinais de ornamentação a partir do século XVI até o tempo de B. J. Hagen (1720 - 1787). Segundo o autor, os sinais na Alemanha já estavam mais padronizados a partir do começo do século XVIII. Ele mostra que dentro da obra de um mesmo compositor começam a surgir padrões de sinais que nos guiam sobre como interpretar os sinais de ornamentação.

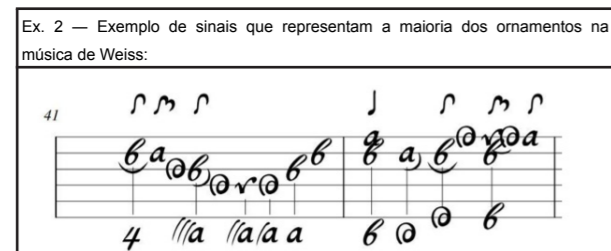
Por meio de tabelas comparativas, Rolfhamre consegue mostrar a similaridade entre os compositores ou editores¹ de alguns sinais empregados na música francesa para alaúde, como o trilo, o mordente e a apojatura, mesmo considerando que há várias maneiras de se executar cada um desses ornamentos. Ou seja, os sinais têm certa especificidade, mas o resultado sonoro é indeterminado pelo compositor ou pelo editor, na medida em que o ornamento tocado não está totalmente determinado pela notação.

Ex. 1 — Trilos em Gallot, Gaultier e Mouton.		
		
Gallot	Denis Gaultier	Mouton

Já na música de S. L. Weiss, se por um lado encontramos menor quantidade de sinais do que no repertório francês, esses sinais, em termos de som ao qual se referem, são mais indeterminados.

Os sinais mais significativos representam a direção do ornamento, a partir do agudo  ou do grave , em geral simbolizando apojaturas, trilos e/ou mordentes (KRAUSE, 2011, p.18; CHIESA, 1967, p. vii).

Encontramos, ainda, sinais menos usuais como os presentes no *Tombeau de M. Logy* e que nos remetem a trilos ou ainda a outros ornamentos (CHIESA, 1967, p. vii), mas que sua decodificação exata e determinada não é possível atualmente.



Há, ainda, uma defasagem no âmbito notacional entre o que se ornamentava durante as peças e os ornamentos que estavam escritos. Nesse caso, nos parece que a indeterminação atua mais em âmbito cultural do que em notacional. Era esperado que um músico ou um amador ouvisse bons músicos durante seu aprendizado musical e, ainda, era esperado de um instrumentista a capacidade de adicionar ornamentos além dos escritos, conforme nos confirma C. P. E. Bach (2009, p. 17-150).

Os ornamentos enquanto sinais na tablatura determinam a presença de um embelezamento, porém são indeterminados quanto a qual ornamento especificamente se deve tocar. Especialmente sabendo que na época era de muito bom tom inventar ornamentos novos e que a frequência com que ornamentos entravam e saíam de moda alterava o modo como essas peças foram tocadas ao longo do tempo (ROLFHAMRE, 2010, p. 37).

Se essas questões têm uma influência estrutural ou ornamental nas peças em questão, vai depender tanto da peça como da formação conceitual do intérprete. Segundo Frederick Neumann, no livro *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, a diferenciação entre ornamento e estrutura numa peça musical barroca passa por várias conjecturas, condicionadas desde a visão musicológica do analista até a algumas evidências históricas (NEUMANN, 1983, p. 3-6). Um exemplo de Denis Gaultier, *Tombeau de Lenelos*, numa peça de 19 compassos, contamos

42 ornamentos (Ms. Saizenay). No caso da música francesa para alaúde, a tendência segue de se adicionarem ornamentos na execução dessas peças, já que é de consenso que eles são uma parte fundamental do estilo dessa música. Mesmo assim, podemos encontrar uma edição dessa mesma peça de Denis Gaultier com apenas cinco ornamentos anotados (Cf. BANCALARI, 1996). Se tocarmos conforme essa edição, notaremos uma mudança abrupta de concepção da própria obra. Portanto, para nós é questionável a permanência do conceito de ornamentação apenas no plano superficial, pois nesse caso há uma questão de densidade de cada linha melódica contrapontística.

Neumann, baseado em conceitos históricos, nos conta:

o núcleo duro da matéria musical, que contém igualmente progressões melódicas e harmônicas e suficiente em si para transmitir o "afeto" elementar, corresponderia à estrutura, ao passo que qualquer adição representaria ornamentos de variáveis pesos específicos. Aqueles ornamentos cuja função é estritamente decorativa, não atribuída nenhuma significância artística, pertenceria à camada mais externa de quase ausência de peso (NEUMANN, 1983, p. 4).

Segundo suas considerações, podemos entender que esses ornamentos, se compreendidos como um todo, fazem parte da transmissão do afeto, visto que reconfiguram as progressões melódicas e diluem as harmônicas por meio do *stile brisé*. Isso se comprova quando executamos a edição de Bancalari ou mesmo o manuscrito, excluindo toda ornamentação: a transmissão do Afeto é privada de um elemento constituinte de seu discurso. Consideramos, portanto, o conjunto desses ornamentos escritos como um fator estrutural.

Presença escrita ou implícita de ligados

A articulação de mão esquerda constitui uma ferramenta técnica e expressiva neste repertório e é outro fator de indeterminação. Um exemplo é a *Suite BWV 995*, de J. S. Bach, que em sua versão autógrafa não apresenta preocupação em indicar extensivamente as articulações, principalmente as ligaduras entre notas. Na técnica

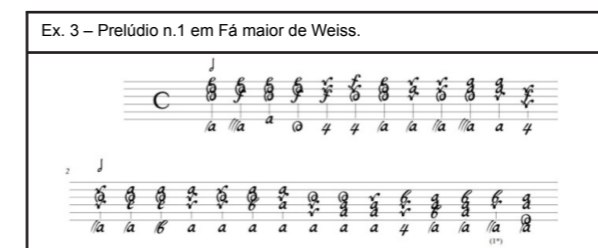
alaudística, este recurso é imprescindível, sendo que o manuscrito em tablatura dessa mesma obra, feito por um autor desconhecido, apresenta extensa indicação de ligaduras, bem idiomáticas ao alaúde e de até quatro notas de extensão (BACH, 1979).

Para Philip Hii, as articulações não seguem padrões de simetria e estão bastante ligadas a considerações técnicas (Hii, 2011, s/p). Para Cardin, além de existir um aspecto estético na escrita manuscrita que faz com que as articulações escritas não sejam exatas em muitos casos, variações ocorrem entre versões da mesma peça e ao intérprete mais uma vez cabe a responsabilidade técnica e estética da elaboração de ligaduras (CARDIN, 2006, v.1, p. 9).

A questão das ligaduras abre possibilidades de indeterminação das peças sob o ponto de vista das articulações. Essa diferenciação é percebida, em nível macro, pelo acúmulo de ligaduras e sua disposição durante toda uma peça, sendo esta uma característica estilística deste repertório.

Indicação indeterminada de execução de arpejos

Além do sinal de / entre as notas escritas verticalmente na tablatura que indica um arpejamento das notas, existe outra maneira de se entender a prática de arpejos nas músicas para alaúde. Em diversas ocasiões, quando notamos a presença de dois ou mais acordes em sequência na música de Weiss, subentende-se que esses acordes devam ser arpejados, de preferência não linearmente, à intenção do intérprete. Um caso clássico, por ser o primeiro prelúdio do manuscrito mais importante de S. L. Weiss, é o do *Prelúdio em Fá Maior* de sua *Primeira Suíte* (ou *Sonata*).



Nada menos que 27 acordes estão escritos em sequência no valor de mínimas. Conforme Cardin, "esta forma de notação compele várias interpretações uma vez que o procedimento padrão durante esta época exigiria uma improvisação sobre essas estruturas rítmicas abertas" (CARDIN, 2006, p. 3).

Este intérprete sugere uma maneira de se fazer esse arpejo, mas é altamente improvável que numa peça com essa extensão de acordes escritos verticalmente e que devem ser arpejados livremente o compositor ou qualquer músico do período tivessem um ideia fixa do que deveria ser o resultado sonoro em termos de sequência de notas e duração de cada uma. Neste trecho, podemos entender que a estrutura harmônica está determinada, a condução do baixo está determinada, a duração de cada bloco de notas está determinada aproximadamente, já que existe a indicação de mínima para cada acorde. A quantidade de notas, a variação e os tipos de arpejo estão indeterminados, o caráter da peça está indeterminado em termos notacionais, pois não existem motivos na abertura da peça, mas é inteligível em termos culturais. E, principalmente no caso dessa peça, a concepção discursiva está indeterminada. A maneira de dar sentido de um acorde a outro nesta progressão de 27 blocos por meio de arpejos será única em cada interpretação, e sua elaboração deve partir de cada intérprete da peça, sendo que o compositor apenas controlou a direcionalidade harmônica do trecho. Ainda assim é possível e até provável que muitas interpretações dessa peça posteriores à sua gravação referencial sejam similares entre si. Essa é uma questão que será abordada posteriormente.

Duração e sustentação das notas

Um procedimento bem conhecido de alaúdistas e também válido para alguns outros instrumentos de cordas dedilhadas é o de sustentar as notas pressionadas na mão esquerda até o próprio dedo precisar se mexer para pressionar outra nota. Essa é uma técnica básica de mão esquerda para o instrumento, conforme aponta Thomas Mace no seu livro de instruções para alaúdistas:

Depois de sua nota pressionada, (qualquer que seja ela) você não deve levantar esse dedo, que você pressionou por último, até a necessidade exigir, ou você tenha uma causa razoável; como tanto para dar passagem, para outra Letra [nota na mesma corda] [...] ou ainda, se você for usar esse último dedo pressionado em algum outro lugar necessário [do braço do instrumento] (MACE, 1676, p. 85).

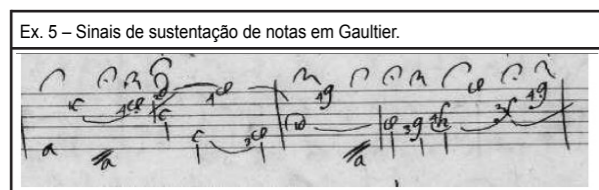
O efeito sonoro dessa técnica é de um legato, já que cada nota tende a durar mais do que apenas o seu valor escrito. Disso também os instrumentistas se beneficiam com a tablatura, que não delimita o ritmo em cima de cada nota individual como na partitura, mas sim no espaço superior das seis linhas. Exemplos se encontram em todas as tablaturas ilustradas no artigo, incluindo o exemplo 3. Para Cardin, esse tipo de notação tende a fazer as notas terem diferentes durações, de acordo com aspectos bem idiomáticos do instrumento. Segue um exemplo:



(CARDIN, 2006, v.4, p.5)

No exemplo acima, o primeiro excerto representa os sons escritos transpostos para a notação convencional. O segundo representa a provável duração das notas conforme se costuma tocar ao alaúde.

Nesse exemplo fica claro que a harmonia, a altura das notas e o seu ataque estão todos determinados. A duração de cada nota está indeterminada. Longe de ser um efeito banal, este é um recurso idiomático presente em quase todas as peças musicais do período. Um exemplo de Denis Gaultier mostra a preocupação em sustentar as notas.



Este tipo de uso da ligadura foi se tornando

cada vez mais raro nas edições musicais na virada para o século XVIII, mas, ao contrário do que se pode supor, essa ausência de sinal se dá pelo fato de ele já ter se tornado lugar comum nas práticas com os instrumentos de corda dedilhada do período.

Nota-se também que para a música francesa o uso de diferentes afinações ainda era corrente, e Thomas Mace, por exemplo, sugere uma técnica de tocar na afinação conhecida como *Si bemol* a música da afinação em *Ré menor*. No caso dessa transposição de afinações, a duração das notas mudaria substancialmente, devido à nova configuração de digitação de mão esquerda em outra afinação. Nesse caso, os efeitos de duração de nota e *overlegato* seriam ainda mais indeterminados e muito dependentes da capacidade do intérprete ao adaptar a peça para a nova afinação (MACE, 1676, p. 186).

Instrumentação

Uma questão histórica pouco explorada atualmente em termos de performance é a da polivalência do uso de instrumentos para as peças de cordas dedilhadas, ou seja, o uso de um instrumento diferente para execução de uma determinada peça. Uma dessas maneiras, e a menos usual na atualidade, é a polivalência de uma peça ser tocada por um solista ou por um grupo de câmara, a exemplo das sonatas 12 S-C17 e 21 S-C27 de S. L. Weiss (CARDIN, 2006, vl.1, p. 6). Nesse caso, a mesma peça poderia ser tocada por um solista apenas e, em outra ocasião, por um duo ou por um trio. Outro dado a ser considerado é a quantidade de ordens no alaúde, pois em cinco sonatas do Manuscrito de Londres de Weiss o alaudista deve tocar em alaúde comum (8 ordens, em vez de 13), e transpor oitava acima as linhas do baixo (Idem, p. 7). Por fim, Cardin considera a hipótese de que alguns alaúdes tinham seus bordões encordados com cordas de arame, em vez de tripa, o que seria uma mudança significativa de sonoridade do instrumento (Idem, v.4, p. 2).

A questão de instrumentação também envolve as obras para alaúde barroco de J. S. Bach, como na BWV 998, que indica "para alaúde ou cravo", e outras como a BWV 996, cuja identidade do instrumento para o qual foi

composta ainda é hipotética hoje em dia (HOPPSTOCK, 2010, p. 163).

Por fim, a indeterminação de meio instrumental e de timbre dessas obras nos remete novamente a John Cage, em sua hipótese sobre a *Arte da Fuga*, sendo claro que essa obra não é uma única exceção no repertório e sim o caso mais conhecido de uma indeterminação instrumental que atua em vários níveis de complexidade neste período histórico.

Combinação e reconstrução de peça a partir de diferentes fontes primárias

Muitas peças do período barroco, por não terem sido editadas e sim produzidas de forma manuscrita, encontram-se em uma infinidade de manuscritos espalhados pela Europa e com substanciais diferenças em relação ao texto musical. Em relação às obras de Weiss, Cardin fez uma compilação dos manuscritos que contém peças concordantes (CARDIN, 2006, v.2, p. 5).

Alguns procedimentos que o autor utilizou em suas gravações e em suas considerações no artigo foram: combinar as diferentes fontes de uma mesma peça, a fim de produzir uma nova estrutura formal da peça; ampliar a duração dos Prelúdios que foram escritos proposadamente curtos devido à falta de espaço no manuscrito original; adicionar prelúdios de construção do intérprete a suítes que não têm nenhum (CARDIN, 2006).

Para a música francesa, o intérprete também é o responsável por juntar peças de mesma tonalidade para formar uma suíte, pois, em manuscritos, elas não estão dispostas em ordem, sendo que um dos primeiros autores a fazer esse tipo de compilação foi Thomas Mace (1676).

Notas *inégaes* e prelúdios não mesurados

As notas *inégaes* são um recurso de ornamentação rítmica típico da música francesa, especialmente de alaúde. Esse é um recurso não determinado pela notação da tablatura, mas sim por um entendimento do estilo (ROLFHAMRE, 2010, p. 28). Cardin também se utiliza de notas *inégaes* para a interpretação da música de Weiss, conforme a grande

influência do estilo francês ao alaúde na Alemanha no séc. XVIII (CARDIN, 2006). As notas *inégaes* são um conhecido recurso interpretativo, mas que não se encontram notados, e sua execução, apesar de algumas linhas norteadoras, é indeterminada a cada interpretação.

Os prelúdios não mesurados também expõem uma liberdade rítmica de outra ordem, não mais restrito (como as notas *inégaes*) a como modernamente entendemos a unidade de tempo (semínima, por exemplo), mas numa maior extensão temporal e igualmente imprevisível, numa alta improbabilidade de se ver reproduzidas execuções semelhantes, não fosse o advento da gravação. Portanto, os prelúdios não mesurados abrem um espaço significativo de indeterminação na concepção macrotemporal de uma peça.

Interpretação

Considerados os exemplos musicais no repertório de alaúde barroco, procederemos à sua análise. Vimos que a indeterminação nas peças analisadas não descarta seus caracteres identitários, sendo possível reconhecer vários elementos determinantes que caracterizam cada uma delas.

Quando entendemos a existência de uma conjuntura cultural que permite que os diversos elementos que se articulam numa peça sejam de natureza indeterminada, notamos a existência de um princípio que atua de maneira estrutural ou superficial, de acordo com sua aplicação na diversidade de casos.

Para nós, o mesmo princípio que indetermina a instrumentação da *Arte da Fuga* está presente nas obras de J. S. Bach para alaúde, ou seja, essas obras são concebidas de forma que possam ser executadas por intermédio de uma variedade de instrumentos (HOPPSTOCK, 2010, p. 172). O mesmo princípio vale para as obras de S. L. Weiss, conforme apontamos na seção 2.5 e também para o repertório francês de alaúde, em que encontramos um repertório intercambiável entre alaúde e cravo (LEDBETTER, 1987). Esse é um princípio que pode ser estrutural, como na transcrição de época

da *Fuga* para violino de J. S. Bach e sua adaptação ao alaúde (*BWV 1000 e 1001*), e ainda sim ser muito corrente no período barroco.

Do ponto de vista da musicologia histórica, se faz importante alertar os instrumentistas de que a adoção da réplica de um instrumento de época (ex.: alaúde barroco) não condiz com todas as possibilidades de instrumentos que poderiam executar essa música na época em que ela foi escrita. Historicamente, o fato de este repertório ser altamente idiomático não significa que ele não fosse adaptado frequentemente para outros instrumentos, ao contrário do que Robert Donington publicou em 1973 (p.131) ².

É nesse ponto que chegamos a um entendimento cultural sobre indeterminação. No período barroco, encontramos uma série de evidências, conforme exemplificado neste artigo, que demonstram como alguns elementos da música não eram entendidos como fixos.

Numa mesma obra do barroco francês ou alemão vamos encontrar interpretações variadas de ornamentação, fluidez rítmica, tanto nas pequenas unidades de tempo (notas *inégales*) como no tempo de uma peça (prelúdio não mesurado), na articulação por ligaduras, execução de arpejos, duração e sustentação de notas e ainda no próprio instrumento que está sendo o veículo de execução da peça. Hoje em dia ainda podemos adicionar a recombinação de fontes primárias a tal ponto de reconfigurar a construção lógica do discurso musical (como vimos em Cardin na seção 2.6). Essa lógica de Cardin pode ser estendida ao período em que as obras foram compostas, pois as edições de uma mesma peça diferem entre si não só em questões pontuais, de notas ou ornamentos a mais. Diferem na adição de frases e até de períodos musicais (CARDIN, 2006). Essa resiliência da obra musical ainda pode ser estendida para adição e subtração de textura, transposição de tonalidades, transposição de linhas melódicas por oitavas, reorganização da abertura de acordes, sendo todos esses recursos de prática histórica, com evidências recolhidas no período barroco (LEDBETTER, 1987).

Então, como podemos entender a identidade dessas obras na prática? Longe de tentar abarcar um problema ontológico no espaço que resta do artigo, podemos oferecer indicações concernentes à nossa prática como instrumentistas. A identidade dessas peças contém em si a presença de variantes. É-nos evidente que em sua concepção existe um conceito de peça com começo e fim, e estruturada analogamente ao discurso retórico. O fato de ter variantes significa do ponto de vista da interpretação e execução musical que é uma característica do repertório exigir novas possibilidades cognitivas cada vez que é tocado. Essas variações propiciadas pela indeterminação notacional, interpretativa e cultural devem estar presentes na execução como fruto de escolhas interpretativas.

Isso levanta uma série de perguntas sobre as prerrogativas da nossa prática musical. Até onde o meio de Música Antiga, entendido enquanto um sistema de valores compartilhado por pessoas, permite que haja tamanhas variantes na prática musical? Ainda, frente a inúmeros parâmetros de indeterminação de que se constitui a obra, será que o caráter sônico (timbre) ou o meio pelo qual se manifesta (instrumento) são as coisas que a identificam como tal, a ponto do meio de Música Antiga em sua ala mais conservadora entender como paradigmática a associação de instrumentos de época para repertório de época?

Segundo a teoria de Jorge de Albuquerque Vieira, uma das características da arte é que sua produção cognitiva atua sobre possibilidades do real, sobre abstrações e valores intangíveis (2008, p. 47-76). Daí a sua necessidade para a sobrevivência cognitiva do homem. A música atua sobre mudanças criativas de forma a sempre estimular a sobrevivência cognitiva do homem sobre suas possibilidades.

Ao engessarmos alguns aspectos dessas possibilidades na nossa releitura do repertório barroco, incorremos na simplificação dessa música e principalmente na letargia de produzir novas possibilidades cognitivas. Ao contrário, apontamos neste artigo que essa característica indeterminada do repertório permite que se abram cada vez

mais as possibilidades de leitura, de produção de possibilidades cognitivas nas práticas historicamente informadas. Entendemos esse processo como um ganho exponencial de complexidade por parte do sistema de valores que incluem o repertório barroco e sua interpretação musical.

Por fim, indicamos duas maneiras pelas quais esse processo tem sido interrompido, apontando para a simplificação das possibilidades: gravação e edição musical.

O advento da gravação musical, conforme apontado por Ornoy (2006) e Hoppstock (2010), faz com que após uma gravação referencial, em que muitas vezes presenciamos a expansão de possibilidades cognitivas por meio da interpretação musical, as demais passam a seguir o mesmo padrão da primeira, gerando uma série de interpretações gravadas sob o mesmo prisma da original (ORNOY, 2006; HOPPSTOCK, 2010, p.158-162 e p. 274-278).

As edições musicais também podem atuar no sentido de simplificação de possibilidades quando substituem um sinal indeterminado por um determinado (ex.: na ornamentação), já propondo uma interpretação fixa a um signo variante. Também, no caso do repertório estudado, na transferência da tablatura para a partitura em que se transfere uma série de codificações para outro meio, podendo incorrer na simplificação (ex.: duração das notas). Por fim, ainda em trabalhos com pouca clareza editorial de repertório desconhecido do público (BANCALARI, 1996).

Somados esses dois fatores representativos da prática musical na atualidade, perguntamos ainda: as práticas educativas na área valorizam a intervenção do intérprete, sendo ele um aprendiz de música? Ou essa prática só deve ser reservada a músicos profissionais?

Considerações finais

Ao entendermos as diversas áreas em que o repertório clássico se dividiu como contemporâneas, abrimos espaço para um novo olhar mais agregador dos valores musicais que praticamos na atualidade. A constatação de John Cage sobre indeterminação na

Arte da Fuga abre um precedente para entendermos todo o repertório do alaúde barroco sob uma nova ótica, com induções que podem ser entendidas para o repertório além desse instrumento.

Logo, encontramos na música barroca o conceito de indeterminação como valor cultural, e não apenas como valor formal restrito a uma pequena quantidade de obras. Daí sua presença abundante em exemplos musicais. E daí sua presença marcante como definidora do estilo barroco conforme entendemos esse repertório, uma vez que nos apoiamos em dados históricos. A indeterminação do repertório é muito maior do que aventurou Cage em sua palestra. Está em parâmetros entendidos por nós como estruturais também e que sempre se renovarão.

Parece-nos que a sobrevivência cognitiva da música no período barroco acontece a partir de sua reinvenção. Como a exemplo dos ornamentos mudando rapidamente de moda (MATTHESON *apud* Rolfhamre, 2010, p. 37). O entendimento de arte enquanto possibilidade do real combina bem com esse universo aberto, altamente indeterminado. Pois isso abre espaço para a manifestação das necessidades cognitivas dos sujeitos que praticam essa música, ontem e hoje (VIEIRA, 2008, p. 18).

Da impossibilidade de se chegar à completude do estado da arte na música barroca sempre surgirão novas abordagens teóricas e novos dados históricos que devem mudar a maneira como enxergamos as coisas. Essa é uma das fontes de sobrevivência do próprio sistema complexo que se tornou o meio. Não podemos controlar o estado da arte; não podemos evitar que sempre surjam novidades materiais. Nos últimos dez anos ainda estão sendo encontrados manuscritos que contêm a música de S. L. Weiss. Ou seja, o meio também é indeterminado, um sistema aberto se pensado a partir do seu repertório e de suas premissas musicológicas e interpretativas. Basta perguntar se no âmbito da prática interpretativa seguiremos esse mesmo rumo.

Referências

- ADORNO, Theodor. Bach defended against his devotees. In: Prisms. Massachusetts: MIT Press, 1995.
- BACH, Carl Philipp Emanuel. Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009. Baseado na publicação de 1762.
- BACH, Johann Sebastian. Drei Lautenkompositionen in zeitgenössischer tabulatur (BWV 995, 997, 1000). Edição facsimile. Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, 1979.
- BANCALARI, Robert. Classical guitar from the 17th century. Milwaukee: Hal Leonard, 1996.
- CAGE, John. Silence. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.
- CARDIN, Michel. The London Manuscript unveiled – vol.1-6. Disponível em: <<http://www.slweiss.de/index.php?id=5&type=londonunv&lang=eng>>. Acesso em: 17 jun. 2013. Texto de 2006.
- CHIESA, Ruggero. Involatura di liuto, S. L. Weiss. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1967.
- DART, Thurston. Interpretação da Música. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DONINGTON, Robert. The interpretation of early music. Nova Iorque: W. W. Norton, 1992.
- DONINGTON, Robert. The choice of instruments in Baroque Music. In: Early Music, Oxford Journals, v.1, n.3, p.130-138, 1973.
- FIAMINGHI, Luis; SILVA, Esdras. Em defesa do uso de instrumentos históricos: resposta a uma crítica de Theodor Adorno. In: Anais do Décimo Quinto Congresso ANPPOM. 2005.
- HII, Philip. Slurring practices in baroque guitar and lute music. Disponível em: <<http://dmc122011.delmar.edu/music/faculty/phii/slurring.html>>. Acesso em: 19 jun. 2013. Texto de 2011.
- HOPPSTOCK, Tilman. Bach's lute works from the guitarist's perspective – vol.1. Darmstadt: PRIM musikverlag, 2010.
- KRAUSE, Ansgar. Weiss: 6 Stücke. Mainz: Schott Music, 2011.
- MACE, Thomas. Musick's Monument. London: T. Ratcliffe & N. Thompson, 1676.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (Org.). The Boulez-Cage correspondence. Nova York: Cambridge University Press, 1993.
- NEUMANN, Frederick. Ornamentation in baroque and post-baroque music. Nova Jersey: Princeton University Press, 1983.
- ORNOY, Eitan. Between theory and practice: comparative study of early music performances. In: Early Music, Oxford Journals, v.34, n.2, p.233-248, 2006.
- PRITCHETT, James. The Music of John Cage. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- ROLFHAMRE, Robin. French baroque lute music from 1650-1700. Mestrado. Kristiansand: Agder University, 2010.
- TERRA, Vera. Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez. São Paulo: Educ/Fapesp, 2000.
- VIEIRA, Jorge de Albuquerque. Teoria do Conhecimento e Arte – formas de conhecimento: arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

Notas

1. A denominação editor para este repertório se refere tanto a quem edita e publica música quanto a quem é autor de uma compilação manuscrita das peças.
2. Cf. Quantz na transcrição para flauta de Weiss S-C11 e Ledbetter, 1987.

A escrita *non mesuré* nas obras para cravo de Cláudio Santoro

Carlo Vinícius Rosa Arruda (UNICAMP)
carlo_arruda@hotmail.com

Resumo: Cláudio Santoro (1919 – 1989) foi objeto de estudo de uma significativa relação de trabalhos escritos. Seu grande rol de obras compostas e executadas demonstra, assim, suma importância para a história da música contemporânea brasileira. Apesar de as obras de Cláudio Santoro constituírem um vasto repertório ao longo de quase cinco décadas de composição, uma produção musical em grande escala para o instrumento cravo não foi o interesse principal desse compositor. *Mutationen I* (1968) e *6 Stücke für Cembalo (Hommage à Couperin)*¹ (1977), além de atonais, são as duas únicas obras que utilizam o cravo como instrumento de destaque, mesmo não tratando apenas de peças para cravo solo. São obras pouco visitadas, talvez por trabalharem abordagens não convencionais com os instrumentos que são frequentemente utilizados hoje em dia, como o cravo historicamente copiado². Curiosamente, essas duas obras compostas foram igualmente inspiradas em modelos de músicas referentes ao século XVIII ou anterior. Este trabalho foca na utilização da escrita *non mesuré* nas obras para cravo de Cláudio Santoro, com ênfase na inspiração dos *Préludes non Mesurés*, de Louis Couperin (1626 – 1661).

Palavras-chave: *Prélude non mesuré*; Cláudio Santoro; Cravo; Século XX; Brasil.

Nom mesuré writing in Claudio Santoro's harpsichord works

Abstract: Cláudio Santoro (1919 – 1989) is studied in a significant number of written works. His wide spectrum of works composed and performed demonstrates his utmost importance in the history of contemporary Brazilian music. Although the works of Cláudio Santoro constitute a vast repertoire over almost five decades of composition, a large scale harpsichord piece was not a major interest of this composer. The atonal works *Mutationen I* (1968), and *6 Stücke für Cembalo (Hommage à Couperin)* (1977) are the only two works that use the harpsichord as a main (not even solo) instrument. These are not his most visited pieces, perhaps because they work with unconventional approaches for instruments that are often used today, such as the period harpsichord. Interestingly, these two works were also similarly inspired by models of music of the 18th century, or earlier. This work focuses on the use of *non mesuré* writing on the harpsichord works of Cláudio Santoro, with an emphasis on inspiration from *Préludes non mesurés* of Louis Couperin (1626-1661).

Keywords: *Prélude non mesuré*; Cláudio Santoro; Harpsichord; The 20th century; Brazil.

Introdução

Durante a década de 1960, época auge da modernidade musical, com suas complexidades, deduções e utilização de aparatos tecnológicos da época, Cláudio Santoro compõe, a partir de 1968, uma coleção de doze peças eletroacústicas, intituladas *Mutationen*. A primeira delas, *Mutationen*

I, foi escrita para cravo e fita magnética. Porém, na década seguinte, outro tipo de estética composicional entra em voga para contribuir, ou contrabalancear essa referência vanguardista citada previamente. Abordagens que englobam estilos ou compositores referentes aos séculos passados estiveram em pleno desenvolvimento durante a década em que Cláudio Santoro compôs o grupo *6 Stücke für Cembalo*

(*Hommage à Couperin*). SERBY citado por MENDES (2009, p. 217) faz um paralelo dos acontecimentos musicais na Europa na década de 1970, juntamente com o percurso estilístico do compositor Gyorgy Ligeti. Serby afirma que os compositores europeus na década de 1970 apelavam para valores mais permanentes que o da "simples novidade", diferente do questionamento ou do experimentalismo das décadas passadas:

As mudanças estilísticas verificadas na música de Gyorgy Ligeti desde 1960, de certa forma, têm espelhado o mundo musical contemporâneo. Em suas obras da década de sessenta Ligeti propõe a exploração da matéria sonora em uma abordagem experimental e sistemática. [...] Nos anos setenta sua música mostra uma abordagem mais eclética, particularmente na ópera *Le Grand Macabre* (1974-77) em razão de sua pilhagem de estilos do passado - tal como alusões a Monteverdi, Rossini e Verdi. [...] daí em diante, parece ocorrer um completo rompimento com a abordagem das obras da década anterior [...] Este abrandamento da vanguarda pode ser igualmente identificado na música de seus contemporâneos, tais como, Berio, Xenakis, Maxwell Davies, e Penderecki.

TACUCHIAN (1995, p. 25) complementa essa afirmação, ao alegar que essa postura "representaria um avanço em relação às demais tendências, uma vez que os compositores [...] caminhavam para frente em busca de novos caminhos". Contudo, apesar de o depoimento de Serby apontar para tendências pós-modernistas, tanto este quanto o próprio LIGETI citado por MENDES (2009, p. 217-218) classificam a atitude pós-moderna como ilusória, "uma vez que os materiais do passado reintroduzidos na música do compositor húngaro estariam 'iluminados' por uma abordagem nova e original, isenta da sentimentalidade e nostalgia verificada nas obras de outros autores aos quais se costuma associar tal rótulo."

Vivemos em uma época de pluralismos artísticos. Enquanto o modernismo e a vanguarda experimental ainda se fazem presentes, os movimentos artísticos "pós-modernos" tornaram-se mais prevalentes. Entretanto, "pré-moderno" seria uma palavra mais correta nesta descrição, pois os artistas pertencentes a estes movimentos estão interessados na restauração de elementos e formas históricas (LIGETI citado por MENDES, 2009, p. 218).

As composições para cravo de Cláudio Santoro

A primeira composição de Cláudio Santoro para cravo não é uma peça solo, e sim uma obra eletroacústica mista, intitulada *Mutationen I*. A obra foi encomendada pela cravista suíça Antoinette Vischer³ no final de 1968. A segunda obra composta para cravo solo em 1977 foi *6 Stücke für Cembalo*, na qual seis peças são apresentadas, cada uma com uma textura cravística peculiar. Nesta época, Santoro era professor em Freiburg e morava em uma pequena cidade chamada Schriesheim. Nessa universidade, fazia parte do corpo docente o cravista Stanislav Heller, a quem Santoro dedicou esta obra. Santoro organizava nessa pequena cidade uma série de concertos para promover a cultura artística na região, e Heller já chegou a se apresentar em algum desses eventos. Hoje a cadeira de Heller é ocupada por Robert Hill.

Mutationen I para cravo industrial e fita magnética mescla elementos gráficos com diagramações de notas previamente estabelecidas. A peça é dividida em 14 seções, nas quais 10 são interpretadas de forma solística. Durante todo o decorrer da obra o compositor dá indicações sobre como interpretá-las. A utilização de pedal se faz presente em quase toda a obra. A peça inicia de forma pontilhística, mesclada com grafismos, em que contrastes de sons graves e agudos, associados a silêncios súbitos, são apresentados ao ouvinte. Porém, à medida que a peça se desenrola, a escrita *non mesuré* aparece, juntamente com a parte da fita magnética, como se realmente houvesse acontecido uma mutação de algo referente ao piano (há indicações de dinâmicas no início) para o cravo.

Em contrapartida, ao abordar a obra *6 Stücke für Cembalo (Hommage à Couperin)*, de Cláudio Santoro, a inspiração do compositor é identificada em estéticas comuns aos séculos XVII e XVIII em todas as seis peças. Texturas cravísticas como *Prélude non Mesuré*, *Moto Perpétuo*, *Pièce Croisée*, *Canon à oitava* e *Recitativo* são claramente explicitadas em suas composições. Uma tabela introdutória representativa dos conjuntos de peças

e suas texturas características se faz presente a seguir para uma melhor compreensão:

Prelúdio I	<i>Prélude non mesuré</i> tripartite / <i>Moto Perpétuo</i>
Prelúdio II	<i>Moto Perpétuo</i>
Prelúdio III	<i>Prelude non mesuré</i>
Prelúdio IV	<i>Prelude mesuré</i> tripartite / <i>Canon à oitava</i> em <i>Moto Perpétuo</i>
Prelúdio V	<i>Pièce Croisée</i> em <i>Moto Perpétuo</i>
Prelúdio VI	Recitativo Instrumental

Ex. 1: Tabela de representação dos Prelúdios e suas respectivas texturas.

Prélude non Mesuré

Apesar de um breve trecho em *Mutationen I*, assim como a primeira e a terceira peça que compõe o grupo "6 Stücke", a inspiração nos Prelúdios intitulados *non mesuré* é clara. Sua notação característica desenvolvida por cravistas franceses do século XVII - com especial destaque para Louis Couperin (1626-1661) - haveria surgido do alaúde (TAVARES, 2006, p. 02).

De acordo com TAVARES (2006, p. 08), os *préludes non mesurés* foram originados para cravo em torno de 1650, data que se refere ao surgimento dos prelúdios de Louis Couperin e também à existência de dois manuscritos antigos: o manuscrito de Bauyn de ca. 1660 e o manuscrito Parville de 1670 (RUSSELL, 2004, p. 20). Antigamente, esses prelúdios não eram escritos devido à prática improvisatória que frequentemente era realizada pelo intérprete, cujo principal objetivo era testar a afinação do instrumento. Posteriormente, eles surgiram em manuscritos, na medida em que a expectativa pelo gênero foi se intensificando. Segundo François COUPERIN (1717, p. 33), "o prelúdio é uma composição livre, onde a imaginação liberta tudo o que é apresentado a ela".

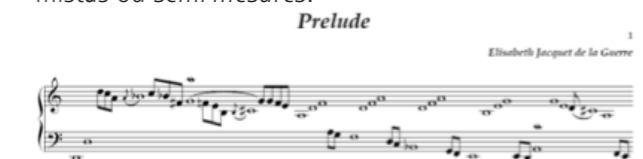
A característica mais marcante do *prélude non mesuré* é ausência de indicações ortodoxas de ritmos e métrica⁵, em que a apresentação de uma sequência de semibreves pode representar acordes, passagens ou ornamentos (TAVARES, 2006, p. 08) Porém, outros elementos rítmicos podem ser expressados pelo compositor, com o intuito de facilitar o entendimento para o intérprete. A figura seguinte representa ilustrativamente como eram

notados os prelúdios *non mesuré* de Louis Couperin por meio da notação em semibreves:



Ex. 2 - Notação em Semibreves - COUPERIN. Prelude La mineur. Due West, 2009, p. 28, Sist. 01.

Ao reparar a notação dos *préludes non mesurés* de outros compositores que não de Louis Couperin, pode-se perceber que ela se apresenta de duas maneiras: a notação em semibreves, que foi usada por Louis Couperin, por D'Anglebert, por Léroux e, posteriormente, por Dandrieu, e a notação mista ou *semi mesuré*, usada por praticamente todos os outros compositores que se dedicaram a este gênero (TAVARES, 2006, p. 24). A ilustração seguinte revela como são representadas as notações mistas ou *semi mesurés*:



Ex. 3 - Notação mista - LA GUERRE. Suite en Ré minor. Due West, 2007, p. 01, Sist. 1.

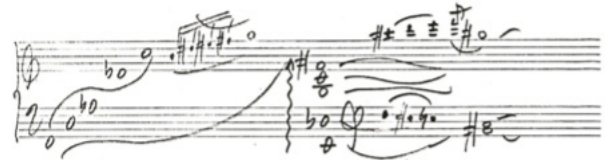
A principal intenção da notação mista se resume na melhor compreensão da intenção do compositor, o qual, ao utilizar diferentes valores melódicos e rítmicos, além das semibreves, se propõe até mesmo na utilização de figuras pontuadas.

Na peça *Mutationen I*, é perceptível a utilização da escrita de Santoro, característica de uma notação *non mesuré* bem ao final da peça, na indicação 14:

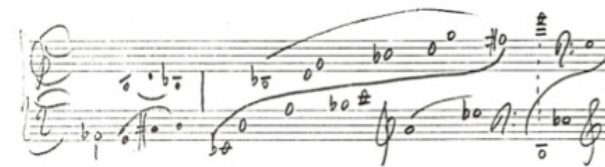


Ex. 4 - Notas diagramadas - SANTORO. Mutationen I. Tonos Darmstadt, 1971, p. 02, Ind. 14.

Ao reparar na composição "6 Stücke", de Cláudio Santoro, pode-se atribuir a quase total utilização das notas pretas para passagens melódicas e ornamentos, e das notas brancas para desenvolvimento harmônico em seus prelúdios de caráter *non mesuré*:



Ex. 5 - Notação Mista - SANTORO. Prelúdio I. Savart, 1977, p. 01, Sist. 02.

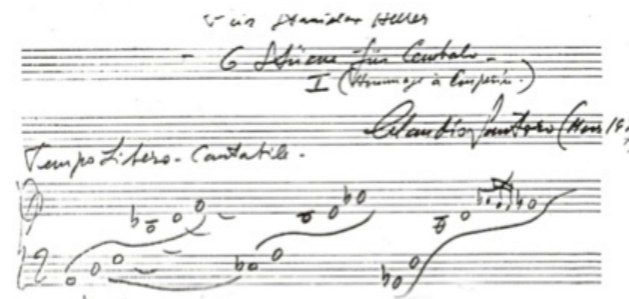


Ex. 6 - Notação Mista - SANTORO. Prelúdio I. Savart, 1977, p. 01, Sist. 04.

Observa-se a quase inexistência de indicações interpretativas sobre estes prelúdios do século XVII em fontes de época. Durante esse período, a demanda da música impressa para teclado crescia. Porém, mesmo com essa ascensão, os compositores preferiram deixar suas obras *non mesurés* de forma manuscrita. Dessa forma, o próprio desenho das ligaduras poderia auxiliar visualmente na interpretação, podendo, assim, os instrumentistas compreenderem melhor sua música, uma vez que os intérpretes não possuíam ajuda verbal ao se deparar com uma edição impressa:

Nicolas Lebègue (1631-1702) foi o primeiro a aderir, e ele expressamente comentava em seu curto prefácio sobre a "grand difficulté" em relação a notação destes prelúdios de maneira inteligente, sem destruir a natureza musical específica destes "métodos de preludiar" (MORONEY, 1976, p. 150).

Tentei definir os prelúdios com toda a facilidade possível, tanto para conformidade quanto para o toque [ação] do cravo, da qual a maneira de tocar é preferivelmente para separar [fazer arpejos] e para voltar a atacar os acordes, do que mantê-los juntos, como seria no órgão. Se por acaso alguma dificuldade ou obscuridade ocorre em tudo isso, peço-vos, senhores inteligentes, gentilmente, para complementar as faltas [para corrigir os erros], considerando a grande dificuldade inerente a renderização destes métodos de preludiar inteligíveis para todos (LEBÈGUE citado por RUSSELL, 2004, p. 26).



Ex. 7 - Notação Manuscrita - SANTORO. Prelúdio I. Savart, 1977, p. 01, Sist. 01.

Apesar da estranheza inerente ao se deparar com esta linguagem musical, os prelúdios *non mesuré* eram bastante conhecidos durante o século XVII, sendo utilizados até mesmo com finalidades didáticas. Segundo GUSTAFSON (2005, p. 133), "a primeira peça para cravo de uma criança era tipicamente um prelúdio *non mesuré* de três sistemas, que basicamente se resume a três ou quatro acordes".

Apesar dos prelúdios *non mesurés* não possuírem barra de compasso, um aspecto importante que se pode reparar acontece na aplicação de algumas linhas retas nos prelúdios de Louis Couperin. Como essas linhas retas acontecem em momentos diferentes e apresentando formas diferenciadas, TILNEY (citado por TAVARES, 2006, p. 51) e MORONEY (1976, p. 150) classificam em três tipos as linhas retas nos prelúdios de Louis Couperin:

1. A primeira é notada como uma linha reta, bem semelhante a uma barra de compasso, e, pela indicação que aparenta, a nota posterior a esta barra se trata de uma nota importante, havendo, assim, a necessidade de uma acentuação



Ex. 8 - Notação de linha reta - COUPERIN. Prelude Sol mineur. Due West, 2009, p. 13, Sist. 09.

MORONEY (1976, p. 150) complementa: "Há linhas verticais ocasionais, mas somente para indicar o fim de um substancial parágrafo musical."

Na obra de Cláudio Santoro também se pode

encontrar linhas de escrita semelhante. Porém, o que assemelha a uma barra de compasso, para Cláudio Santoro é representado apenas por um traço entre as duas claves. Curiosamente, edições modernas que abrangem polifonias vocais, tanto medievais quanto renascentistas, utilizam traços idênticos feitos pelo Santoro. A finalidade deste "meio traço" serve para permitir aos intérpretes modernos de obterem a conveniência das barras de compasso, sem interferir na música, que originalmente era escrita sem as barras de compassos. Esse traço é chamado de *Mensurstrich*. Dessa forma, essa relação desses "meios traços" possui a mesma função que foi dada pelos compositores do século XVII. A próxima ilustração representa estas notações de *mensurstriche* (plural):



Ex. 9 - Notação de linhas retas - SANTORO. Prelúdio I. Savart, 1977, p. 02, Sist. 09

2. Linhas retas colocadas embaixo ou em cima de uma determinada nota parecem indicar que ela é um tempo que exige um apoio maior:



Ex. 10 - Notação de linha reta - COUPERIN. Prelude Dó Majeur. Due West, 2009, p.38, Sist. 04.

3. Uma linha reta colocada entre uma nota da mão direita e outra da mão esquerda, indicando que as notas devam ser tocadas ao mesmo tempo:



Ex. 11 - Notação de linha reta - COUPERIN. Prelude Dó Majeur. Due West, 2009, p. 36, Sist. 04.

Da mesma forma, Cláudio Santoro aplicou uma notação similar para indicar notas a serem

executadas simultaneamente. Porém, essa indicação está escrita de forma pontilhada, e não como uma linha reta, como foi exemplificada acima:



Ex. 12 - Notação de linhas pontilhadas - SANTORO. Prelúdio III. Savart, 1977, p. 05, Sist. 03.

Como já explicado anteriormente, a importância dos prelúdios está na maneira de interpretação de caráter improvisado, sendo assim a maneira de se abordar uma peça de estilo livre. Essas peças ritmicamente livres já existiam antes do século XVII (TAVARES, 2006, p. 10). Porém, a escrita era representada de forma métrica, mesmo em alguns casos não obedecendo a um padrão regular na divisão. Segundo MORONEY (1976, p. 145), "apesar da notação métrica, alguns prelúdios são especificamente marcados como *non mesuré*".

LEDBETTER (citado por RUSSELL 2004, p.23) e MORONEY (1976, p.145) citam dois exemplos de peças que possuem notação métrica. Porém, a sua relação interpretativa aborda o estilo improvisado. Segundo MORONEY (1976, p. 145), "estilisticamente, a maioria dos prelúdios *non mesurés* caem em duas categorias principais, *toccatas* e *tombeaux*".

David Ledbetter [...] cita o estilo *toccatas* de Johann Froberger como a primeira influência nos prelúdios *non mesuré* de Louis Couperin. Ele também cita a influência do professor de Froberger, Girolamo Frescobaldi. Davitt Moroney concorda com Ledbetter sobre a influência das *toccatas* de Froberger (RUSSELL, 2004, p. 23).

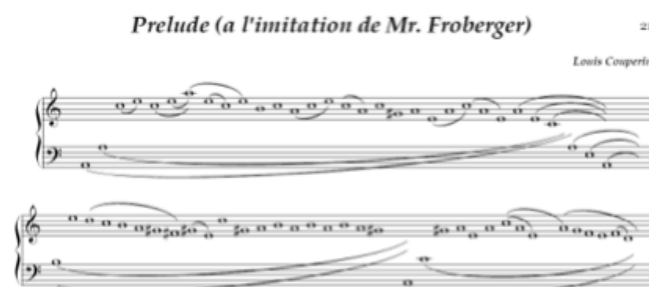
Ao partir dessa ideia, PREVOST (citado por TAVARES, 2006, p. 15) comenta sobre os traços identitários que unem as *toccatas* italianas ao prelúdio *non mesuré*, e explica a possível inspiração em Frescobaldi na obra de Louis Couperin:

Suas *toccatas* já tinham mais de quatro de século quando Couperin chegou a Paris e provavelmente já deviam circular nos meios musicais da capital. Por outro lado, Froberger, durante sua permanência na França, deve ter ajudado na difusão da obra de seu mestre.

O início de um determinado prelúdio de Louis Couperin, na verdade, é uma citação da *toccata* em lá menor do livro de 1649 de Froberger. A inspiração de Couperin em Froberger é perceptível por meio da utilização de passagens e melodias similares (Fig. 13 e Fig. 14). Apesar da *toccata* de Froberger começar com um simples acorde, não quer dizer que este deva ser representado como tal. Frescobaldi (citado por TAGLIAVINI, 1983, p. 300) afirma que "o início das *Toccatas* deve ser tocado lento e arpejado". O acorde no início da *toccata*, além de possuir a função de mostrar a tonalidade na qual a peça será executada, deverá ser feito de forma arpejada para explorar melhor a harmonia:



Ex. 13 - FROBERGER. Toccata Prima, 1649, Akademische Druck, 1959, p. 01, c. 01-02.



Ex. 14 - COUPERIN: Prelude (a l'imitation de Mr. Froberger). Due West, 2009, p. 21, Sist. 01.

Segundo TAVARES (2006, p. 65)

talvez, ao escrever estes arpejos, Louis Couperin tivesse desejado demonstrar a maneira como Froberger executava suas *toccatas*, à maneira de Frescobaldi ou simplesmente pretendesse homenagear o músico que tanto admirava e que o tanto influenciou.

Apesar de encontrar similaridades com as *toccatas* em questões que abordam o *stylus phantasticus*,⁸ essa semelhança não se faz tão perceptível à primeira vista. É importante ainda comentar sobre os prelúdios com mudança de movimento, ou considerados tripartite. Suas semelhanças com as *toccatas* são justificadas por causa de suas seções *mesurés*, em que nas obras

de Louis Couperin é intitulada de *changement de mouvement*. Enquanto numa *toccata* se pode observar várias partes ou seções, no prelúdio *non mesuré* tripartite, como diz o nome, só encontramos três partes (TAVARES, 2006, p. 63). Como forma de contrastar, as duas extremidades sucedem de forma ritmicamente livre, enquanto na parte central ocorre uma mudança significativa de andamento. Louis Couperin compôs quatro prelúdios dessa maneira, sendo talvez "o único compositor francês a escrever estes prelúdios tripartites" (MORONEY, 1976, p. 145-146).

A próxima ilustração segue o exemplo de Louis Couperin, ao abordar a transição da escrita *non mesuré* para a escrita métrica, e o retorno da escrita métrica para a escrita *non mesuré*:



Ex. 15 - Changement de Mouvement. COUPERIN. Prelude Fa Majeur. Due West, 2009, p. 41, Sist. 07-08.



Ex. 16 - Retorno à escrita non mesuré. COUPERIN. Prelude Fa Majeur. Due West, 2009, p. 41, c. 08-10.

Cláudio Santoro em sua obra *6 Stücke für Cembalo*, aborda em duas ocasiões os prelúdios de escrita *non mesuré*, correspondentes ao Primeiro e ao Terceiro prelúdio. Porém, apenas em seu Primeiro Prelúdio, Santoro desenvolve a escrita em forma tripartite, havendo duas partes em escrita *non mesuré* e uma parte central escrita de forma métrica:



Ex. 17 - Mudança de andamento. SANTORO. Prelúdio I. Savart, 1977, p. 01, Sist. 04.



Ex. 18 - Retorno à escrita non mesuré. SANTORO. Prelúdio I. Savart, 1977, p. 02 c. 07-09.

O fim da composição *non mesuré* pode ser datado de 1717, associado ao sobrinho de Louis Couperin, François (RUSSELL, 2004, p. 27). Este, ao compor o *L'Art de Toucher le Clavecin* com alguns prelúdios de forma métrica, alega que enquanto eles devem soar como um improviso, ele os fez métricos para facilitar o ensino e o aprendizado:

Apesar de estes Prelúdios estarem escritos em tempo métrico, há, no entanto, um estilo, ditado pelo costume, que deve ser observado. Deixe-me explicar. Um Prelúdio é uma composição livre, onde a imaginação liberta tudo o que é apresentado a ela. Mas como é bastante raro encontrar gênios capazes de produzir ao impulso do momento, aqueles que recorrem a estes Prelúdios não improvisados devem tocá-los em um estilo fácil e gratuito, sem se concentrar demais na precisão do movimento, a não ser que eu tenha expressamente indicado pela palavra *Mesuré*. Assim, pode-se aventurar dizer que em muitas coisas, Música (em comparação com a Poesia) tem sua prosa, e seu verso. Uma das razões a qual eu tenha escrito estes Prelúdios em tempo métrico foi para facilitar, como será o caso, tanto para ensiná-los ou aprendê-los (COUPERIN, 1717, p. 33).

A ilustração seguinte mostra um prelúdio de François Couperin escrito de forma métrica; porém, sua maneira de interpretá-lo deverá ser feita de forma livre:



Ex. 19 - Notação Métrica – F. COUPERIN. L'Art de Toucher le Clavecin, Paris, 1717, p. 52, c. 01-04.

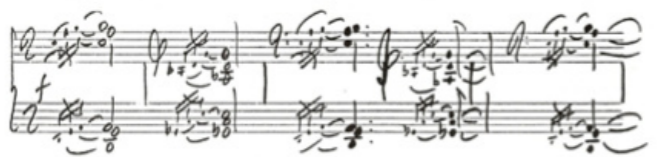
Assim como em François Couperin, se pode encontrar no Quarto Prelúdio de Cláudio Santoro a presença de uma notação métrica, porém, inserida no contexto de um prelúdio *non mesuré* tripartite. Esse prelúdio tem escrita de compasso binário, mas não impõe uma métrica rígida, sendo contrastada por uma significativa mudança de andamento, retornando posteriormente à ideia inicial:



Ex. 20 - Notação métrica e mudança de andamento – SANTORO. Prelúdio IV. Savart, 1977, p. 06, c. 01-07.



Ex. 21 - Notação métrica e retorno à escrita inicial – SANTORO. Prelúdio IV. Savart, 1977, p. 06, c. 14 - 21.



Ex. 21 - Notação métrica e retorno à escrita inicial – SANTORO. Prelúdio IV. Savart, 1977, p. 06, c. 14 - 21.

Um elemento bastante indicativo da notação métrica, porém em estilo livre, contextualizado tanto em François Couperin quanto em Cláudio Santoro, pode ser observado no próprio desenho das ligaduras. Assim, a barra de compasso se torna um

componente irrelevante no quesito que concerne à interpretação. Esse tipo de escrita faz perceber – ao aprimorar o estudo sobre os prelúdios *non mesuré* – a excelente capacidade de compreensão estilística e instrumental de Cláudio Santoro.

Referências

- COUPERIN, François. L'art de toucher le clavecin. 1717.
- GUSTAFSON, Bruce. Louis Couperin at the keyboard, In. *Early Music*. v.33, n.3, Oxford University Press 2005, p. 133 Disponível em : <http://www.jstor.org.ez29.periodicos.capes.gov.br/stable/3519527>. Último acesso em: 23 maio 2013.
- HUNG, Melody. Three anonymous French Seventeenth Century preludes from the 'Parville Manuscript'. Berkley: UC Berkley Library. Berkley 2011, p. 23
- MENDES, Sérgio Nogueira. O percurso estilístico de Cláudio Santoro: Roteiros divergentes e conjunção final. 2009. 295f. Tese (Doutorado em Fundamentos Teóricos) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009, p. 217-218.
- MORONEY, Davitt. The performance of unmeasured harpsichord Preludes. In. *Early Music*, v.4, n.2, 1976, p. 143-151. _____. "Prélude non Mesuré" In: Grove music online. Oxford music Online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22290>. Último acesso em: 23 maio 2013.
- RUSSELL, Scott. The history and pedagogy of Jacques-François Gallay's nonmeasured Preludes for horn, Op. 27, Nos. 21-40. 2004. 194f. Tese (Doutorado em artes). Ball State University, Indiana. Disponível em: <http://www.russellbend.com/~scooter/diss/srusselldiss-FINAL.pdf>. Último acesso em: 23 maio 2013.
- TACUCHIAN, Ricardo. Música Pós-Moderna no final do século. Pesquisa e música. (Rio de Janeiro). Rio de Janeiro: Revista Conservatório Brasileiro de Música, v.1, n.2, dez. 1995, p. 25.
- TAGLIAVINI, Luigi Fernando. The art of 'not leaving the instrument empty': Comments on Early Italian harpsichord playing. In: *Early Music*. v.11, n.3, jul. 1983, p. 300. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3138017>. Último acesso em: 23 maio 2013.
- TAVARES, Ana Cecília. Os prelúdios non mesurés para cravo no século XVII – Ênfase no prelúdio tripartite em Ré menor de Louis Couperin. 2006. 144f. Dissertação (Mestrado em Práticas Interpretativas em Cravo). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Notas

1. SANTORO, Alessandro. No catálogo de obras do compositor (hospedado em seu site <http://www.claudiosantoro.art.br>), o título desta peça aparece em português: Seis prelúdios para cravo, sendo que a tradução em alemão significa Seis peças para cravo.
2. A obra foi composta para Cravo Industrial, um instrumento que está em desuso nas salas de concerto há aproximadamente quarenta anos.
3. Neste mesmo ano, a cravista também havia encomendado uma peça para o compositor Gyorgy Ligeti, peça tal que se tornou referência para cravo contemporâneo: Continuum.
4. Do francês: Sem compasso.
5. MORONEY, Davitt. "Prelude non mesuré" In: Grove Music Online. Oxford Music Online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22290>. Último acesso em: 23 maio 2013.

6. O termo "notas pretas" para semínimas, colcheias e semicolcheias, pois estas podem ser ligadas para indicar grupos melódicos que são mais assimilados pelo intérprete. Notas brancas estariam correspondidas por semibreves e mínimas, em que estão mais associadas à composição harmônica. (MORONEY, Davitt. "The performance of unmeasured preludes" In: *Early Music*, v.4, n. 2, 1976, p. 150)
7. Neste mesmo artigo de Moroney, porém na página 143, o autor afirma que o aumento da demanda de música para teclado impressa parte de 1670.
8. Stylus phantasticus, de acordo com KIRCHER apud HUNG (HUNG, Melody. Three anonymous French Seventeenth Century preludes from the 'Parville Manuscript'. Berkley: UC Berkley Library. Berkley 2011, p. 23), é especialmente adequado para instrumentos. É o método mais livre e irrestrito de compor, não está ligado a nada, nem a qualquer palavra ou tema melódico; foi instituído para mostrar gênio e para ensinar a forma escondida de harmonia e as composições engenhosas de frases harmônicas e fugas.

Cravo em *Kit* e a contracultura

Patricia Gatti (UNICAMP)
patgatti@gmail.com

Resumo: O presente artigo aborda uma vertente de apropriação do cravo que relativiza a sua identidade entre eixos e polaridades de antigo/moderno e erudito/popular. A partir do século XX, o instrumento foi recuperado sob concepções estéticas diferenciadas dos modelos antecessores, com mudanças tanto no âmbito de sua materialidade quanto no de seu aspecto musical. Exemplos consideráveis do rearranjo organológico de cravos referem-se aos cravos em *kits* e aos modelos elétricos, com grande popularização e ampla divulgação nas décadas de 1960 e 1970, auge do ideário contracultural de questionamentos de caráter social e cultural aos valores vigentes. Muito embora os cravos remetam a uma ideia de uso em repertório específico do barroco musical e à sua conotação de instrumento histórico, é notável a sua apropriação em práticas na música popular, principalmente nas décadas de 1960 e 1970 pelo *rock* norte-americano e inglês. Tais manifestações musicais produziram reflexos no Brasil, repercutindo na musicalidade de movimentos nacionais como a Jovem-Guarda e o Tropicalismo, que revelaram o cravo em seus arranjos musicais da época.

Palavras-chave: cravo; contracultura; música popular.

Harpsichord in Kit and counterculture

Abstract: The present article addresses a strand of appropriation of the harpsichord that relativizes its identity between axes and polarities of old/modern and classical/popular. Since the 20th century, the instrument has been recovered under aesthetic conceptions that differ from earlier approaches, with changes either in the material or musical aspect. Examples of the organological rearrangement of the harpsichord include models in kits as well as the electric harpsichords, which became popular and widely used in the 1960's and 1970's, at the height of countercultural ideals of questioning social and cultural values. Although harpsichords refer to an idea of use in specific repertoires of Baroque music - and their connotation is of a historical instrument - their appropriation in certain practices of popular music (mainly in North American and British rock of the 1960's and 1970's) is remarkable. Such musical manifestations were reflected in Brazilian national musical movements like the *Jovem-Guarda* and *Tropicalismo*, which embraced the harpsichord in that epoch's musical arrangements.

Keywords: Harpsichord; counterculture; popular music.

O cravo vive o seu apogeu na Europa em meados do século XVIII, consolidando-se como instrumento de prestígio junto à elite — como se pode ver representado na pintura como acessório pictórico (figura 1) — e tem seu declínio já nas últimas décadas deste século.



Figura 1 – Pintura de Franz Xaver Wagenschön (1726-1790), "Maria Antonietta e o cravo", 1769. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Fonte: Disponível em: <<http://sophia.smith.edu/blog/fys199-01f12/luxury-objects-in-the-age-of-marie-antoinette/the-harpsichord/>>. Acesso em: 10 out. 2012.

O desuso do cravo em meados do século XIX deixa como marca definitiva na sua história a interrupção da tradição e do saber da construção do instrumento.

O seu ressurgimento no final do século XIX, contudo, se deu por vias vanguardistas, sem que a questão de replicar instrumentos do passado estivesse condicionada. Um dos mais significativos exemplos dessa vertente refere-se ao cravo *The Green harpsichord*, construído em 1896 por Arnold Dolmetsch (1858-1940), que propõe novos engates e características criativas para o instrumento.



Figura 2 - O primeiro cravo de Arnold Dolmetsch, de 1896 - *The Green harpsichord*, Coleção Horniman Museum and Gardens.

Fonte: Disponível em: <<http://www.horniman.ac.uk/dolmetsch.php>>. Acesso em: 10 ago. 2011.

Na primeira metade do século XX, predominou um cravo organologicamente construído pelo viés do ideário da modernidade industrial, trazendo elementos dos cravos sobreviventes históricos, recriando-os e modificando-os em relação aos construídos no século XVIII. Tais instrumentos posteriormente passaram a ser reconhecidos por cravo moderno ou cravos industriais, como ainda são designados hoje. Apresentaram-se modelos idealizados com adições de materiais diversificados, metálicos, plásticos, entre outros, que não correspondiam aos materiais dos cravos do passado, visando-se adaptar as limitações que o instrumento antigo teria frente ao piano, principalmente relacionadas às questões como a instabilidade e o controle da afinação, e o alcance de som. Nessa concepção, destaca-se o modelo *Pleyel – Grand Modèle de Concert*, construído em 1912, na oficina Pleyel, Wolff & Cie, de Paris, sob a supervisão de Wanda Landowska (1879-1959), uma das principais referências na difusão e na reintrodução do instrumento nas salas de concerto. Tais rearranjos no instrumento, adaptações e mudanças de prioridades refletiam as demandas da música que se pretendia tocar na época (HAYNES, 2007), o que favoreceu a sua disseminação, observada na ampliação de inúmeras oficinas de construção de cravos, principalmente em Paris, Londres e Boston. Destacam-se, ainda, na primeira metade do século XX, as séries de gravações feitas por cravistas durante a década de 1920, como as de Violeta Gordon Woodhouse (1872-1948), Wanda Landowska e Sylvia Marlowe (1908-1981), que não somente facilitaram a divulgação do cravo, mas também conduziram características timbrísticas esteticamente mais adequadas ao gosto daquele contexto.

Em meados do século XX, sob outra perspectiva, reacendeu-se o interesse no cravo histórico, num debate de ruptura com o modernismo musical, que trazia consigo a noção de cópias autênticas como parte da recuperação de uma autenticidade histórica apagada pela cultura musical do Romantismo. Reconhecido como movimento música antiga (ou ligado à interpretação historicamente orientada, de hoje), essa tendência teve como preocupação central recordar a música histórica, referindo-se à produção musical até o final dos Setecentos. Redescobriram-se uma diversidade de instrumentos esquecidos e entre os quais figurou o

cravo como elemento indispensável da interpretação do repertório da música barroca. Um dos grandes impulsionadores do movimento de interpretação da música antiga foi o *Concentus Musicus* de Viena, fundado em 1953 por Nikolaus Harnoncourt (n.1929) e no mesmo período o conjunto *Leonhardt Consort*, sob a direção do cravista holandês Gustav Leonhardt (1928-2012), pioneiro por utilizar cravos originais ou cópias de modelos de época. A partir da comunhão desses dois grupos, surgiu, por volta dos anos de 1967, a versão integral das Cantatas de J.S.Bach (1685-1750), pelo selo *Telefunken*, da série intitulada *Das Alte Werk*, tornando-se uma referência às práticas interpretativas históricas (HORA, 2004, p. 23). Pioneiros na construção de cravos nesta vertente em réplicas de modelos históricos são Hugh Gough (1916-1997) em Londres, Martin Skowronek nascido em 1926, em Berlin-Spandau e o americano William R. Dowd (1922-2008).

Contudo, a despeito dessa vertente revivalista mais ortodoxa dos anos de 1960, nascida no contexto do movimento de música antiga e que buscava parâmetros mais exigentes de imitação histórica, o cravo, no mesmo período, ganhou uma vida própria, com grande popularização em seus cravos em *kits*. Tais instrumentos denominados *Kits* de cravos, conhecidos como "do-it-yourself" especialmente durante as décadas de 1960 e 1970, foram um produto acessível e personalizado que parecia contradizer práticas e usos do cravo tais como estavam sendo construídas pela vertente revivalista da música erudita, o que gerou grande número de vendas anuais para várias partes do mundo, incluindo o Brasil. Além disso, por sua ampla difusão, contribuiu para que a sonoridade e a imagem do cravo se proliferassem, principalmente nos Estados Unidos da América, tanto na cultura erudita quanto na cultura popular da época, inserindo-o em programas de televisão, filmes, trilhas sonoras, novelas e principalmente no campo da música popular.

A história desses instrumentos remonta ao período pós-Segunda Guerra, nos Estados Unidos, quando, em 1954, Wolfgang Wallace Zuckermann (n. 1922) – celista e pianista amador alemão, radicado em Nova York –, ao executar repertório camerístico barroco, pensou no cravo como instrumento apropriado para aquela música que pretendia realizar. Pela impossibilidade de adquirir um cravo, pelo seu alto preço e difícil acesso, resolveu iniciar a construção de um próprio a partir de pesquisas em livros. Zuckermann desenvolveu um protótipo com características amalgamadas de vários modelos históricos (WOOD, 2010, p.147). Com o crescente interesse por cravos no período, os pedidos por instrumentos aumentaram e, em 1958, Zuckermann já possuía um oficina considerável. Neste mesmo ano, um incêndio consumiu parte de sua oficina, que, por ter sido noticiado no *New York Times*, resultou em grande propaganda e fez aumentar ainda mais o interesse do público por encomendas, além de vendas de suprimentos e manutenção. Somente no final de 1959, para atender a grande demanda de clientes, Zuckermann desenvolveu um modelo inventado, inspirado em modelos típicos de cravos italianos do século XVI e passou a vender os *kits* para que o próprio consumidor pudesse montar, com preços bem acessíveis. O *kit* ou *Z-boxes* vinha composto em uma caixa com aproximadamente trinta e cinco quilos, contendo peças do teclado, saltarelos e uma pasta cheia de instruções e medidas. Depois de montado, o corpo principal do cravo ficava abrigado dentro de uma caixa um pouco maior que sua estrutura; daí a referência aos cravos italianos. No seu processo de construção, apresentava-se uma estrutura padronizada, com peças produzidas em série, feitas com ferramentas elétricas modernas, pedaços de plásticos moldados e, para facilitar o recorte da madeira lateral, eliminou-se a curvatura natural da caixa (figura 3).



Figura 3 – Zuckermann Z-box, 1 x 8' – construído em torno de 1970. Fonte: Disponível em: <<http://www.claviersbaroques.com/JSZbox.htm>>. Acesso em: 22 ago. 2011.

Desse modo, Zuckermann imprimiu mudanças na velocidade e na natureza da construção de cravos, transformando-os em um novo objeto doméstico e de fácil aquisição. Vale destacar no mesmo período o construtor americano Frank Hubbard (1920-1976), que também iniciou o desenvolvimento de sua linha de cravos em *Kit* inspirados em modelos franceses, os quais exigiam mais habilidades na montagem, devido ao processo construtivo mais elaborado. Por meio dos *kits*, fez-se emergir um novo instrumento da modernidade difundido nos veículos de comunicação de massa, visto pela sua incorporação em inúmeros exemplos de trilhas de filmes, séries televisivas, conforme ilustração (figura 4), em magazines, entre outros registros (WOOD, 2010).¹



Figura 4 – Cravo na cena do seriado televisivo americano Star Trek, (traduzido no Brasil por "Jornada nas estrelas"); episódio "Squire of Gothos" (1967).

Fonte: Disponível em: <<http://nerdsofwisdom.com/trek-through-life/star-trek-os-ep-16-the-squire-of-gothos/>>. Acesso em: 15 maio 2013.

Paralelamente às contribuições do movimento música antiga e sua força na indústria fonográfica, especialmente nas décadas de 1960 e 1970, o cravo proliferou e possibilitou a incorporação também na música popular, com ampla disponibilização de gravações.

O final dos anos de 1960 foi um período paradigmático de manifestações contraculturais,² iniciadas nos Estados Unidos, com reflexos vividos em vários países ocidentais, incluindo o Brasil, de caráter fortemente libertário e questionador. Segundo Felipe F. F. Guimarães (2012, p. 4): "Contracultura é um conceito, uma categoria específica, utilizada para designar uma série de práticas e movimentos culturais juvenis nas décadas de 1950 e principalmente 1960 nos Estados Unidos e que foi paralelamente adotada em outros lugares do mundo". Tratava-se de uma época de debates em relação ao modelo de sociedade burguesa capitalista, de oposições do modo de vida, da revolução comportamental, sexual, do racismo, da luta pelos direitos civis, da liberdade de expressão e do combate à opressão econômica e política, principalmente em oposição à Guerra do Vietnã. O fenômeno da contracultura, conforme A. de Lima (2013, p. 183), pode ser compreendido como "resultado da dinâmica da própria cultura, sendo parte do necessário comportamento desviante que movimenta e transforma criativamente os cenários pelos quais as culturas se expressam".

Especialmente neste período, demarcou-se uma época de intensidade de manifestações musicais, de várias influências, e um dos principais foi o *rock*, que entre novas sonoridades trouxe nos seus arranjos musicais evidências marcantes da presença do cravo. O *rock* surgiu nos Estados Unidos e, paralelamente, na Inglaterra, manifestando-se mais do que um estilo musical, provocando mudanças na mentalidade e no comportamento da juventude: "um dos pilares da contracultura" (GUIMARÃES, 2012, p. 6).

O *rock* configurou-se em uma diversidade de

estilos e foi principalmente nos estilos rock psicodélico e *Baroque pop* que a sonoridade de cravo veio difundida em inúmeras gravações de álbuns de bandas musicais do período de amplo reconhecimento de público.⁴

Uma das primeiras aparições da sonoridade do cravo no estilo do rock psicodélico foi em 1964, com a banda *Beach Boys*, liderada por Brian Wilson (n. 1942), reconhecido músico que trouxe inovação tanto musical quanto tecnicamente nos padrões de gravação da época. O cravo está presente em inúmeros arranjos da banda, com destaque à música *When I Grow Up To Be A Man*, de 1964, gravada pelo selo Western Records e lançada no álbum *The Beach Boys Today!* (EVERET, 2009).

The Beatles, ícone da cultura pop, traz vários exemplos emblemáticos da apropriação do cravo, dentre eles destaca-se o solo na introdução da canção *Fixing a Hole*, presente no álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967, considerado um marco da história da música popular e de grande difusão internacional. Eles usavam o cravo, buscando remeter ao colorido timbrístico e à harmonia do barroco.

Incorporado em sonoridade mais experimental, o cravo também é utilizado em arranjos da banda *The Mothers of Invention*, que teve como líder o irreverente músico Frank Zappa (1940-1993), que influenciou uma geração de compositores com seu estilo inovador.

O cravo, assim como a cítara, introduzidos no *rock*, são exemplos de novas sonoridades que se tornaram marcas registradas do psicodelismo com inúmeras bandas usando seus timbres nos arranjos. Entretanto, a sonoridade do cravo percebida nas inúmeras gravações da época não se apresentava somente do contexto de cravos acústicos (principalmente no uso de *kits*), mas também de modelos experimentais de cravos elétricos (*Electric Harpsichord*). O principal modelo de cravo elétrico desenvolvido e popularizado na época era conhecido por *Baldwin Electric Harpsichord*, idealizado

inicialmente pela *The Canon Guild*, em Massachusetts, e vendido posteriormente à Baldwin. Assemelhando-se a um cravo convencional na estrutura, porém com corpo feito de metal, o cravo elétrico, no seu mecanismo interno, possui saltadores com plectros (em material plástico-delrin) e abafadores, além de um sistema elétrico de captação de som embutido.



Figura 5 – Saltarelo, plectro e abafador, utilizado no Baldwin Electric Harpsichord.

Fonte: Disponível em: <<http://www.baldwinharpsichord.com>>. Acesso em: 11 fev. 2011.

Por meio da sua expressão timbrística ou sonoridade própria, que vem do mecanismo pinçado, o cravo, nesse contexto musical, trouxe associado em inúmeros arranjos uma identidade musical relacionada à música barroca geralmente apresentada por estruturas harmônicas, contrapontísticas ou ideias melódicas, considerando-se as diferenças artísticas, além do caráter experimental.

Nos anos de 1960 no Brasil, o cravo começou a ser lentamente introduzido sob os reflexos do movimento europeu da música antiga, iniciado principalmente pelo interesse de jovens que buscavam uma nova mentalidade interessada pela documentação como garantia do passado e uma valorização da produção artística por meio de execuções similares ao intencional original. Nesse contexto, destaca-se o pioneiro conjunto *Musikantiga* (1966-1969), de São Paulo, que desenvolveu trabalho de ampla difusão nos meios de comunicação, com uma discografia que inclui um compacto simples e três LP's (*long plays*) gravados com repertório dedicado à música medieval, renascentista e barroca.⁵

Tratava-se de uma música não convencional que utilizava instrumentos réplicas de época e trazia em si uma perspectiva de ruptura e revisão de valores do conservadorismo vigente da música erudita, constituindo-se em outra via de manifestação com traço contracultural. Na fala do músico Bernardo Toledo Piza, pode-se elucidar esse sentimento de pertencimento a um movimento de contestação que embalou toda uma geração: "[...] no final da década de 60, eu me sentia um pouco dentro desse espírito, eu me sentia marginal, participando de uma "nova onda" que era quase uma revolução cultural" (AUGUSTIN, 1999, p. 66).⁶

Essa época coincide com a chegada dos *kits* de cravos no Brasil, adquiridos pelos primeiros construtores do instrumento, além de músicos e grupos como o próprio conjunto *Musikantiga*, a Orquestra de Câmara de São Paulo, entre outros.⁷ Neste contexto, paralelamente ao legado da música antiga, demarcou-se uma intensidade de manifestações musicais nacionais populares, vindas de várias influências, principalmente do *rock*.

O Brasil, neste período, viveu uma época de resistência política, com a Ditadura Militar, como também de posicionamento artístico e de criatividade nas releituras das vanguardas, de convergência de atitudes rebeldes comportamentais e de manifestações contraculturais. Especialmente na música, possibilitaram-se contatos com várias expressões artísticas, marcados principalmente por influências do experimentalismo do *rock*, desdobrando-se em novos movimentos e gêneros musicais com ampla veiculação pelos meios de comunicação de massa, produzida por meios industriais e motivada por novos projetos culturais e ideológicos.

Neste cenário de fusões e assimilações sonoras estrangeiras, surgem evidências da presença do cravo nos arranjos musicais populares da época. Com a chegada ao Brasil das inúmeras gravações de bandas, especialmente das execuções do *The Beatles*, do *The Rolling Stones* e do *Mothers of Invention*, repercutiu-se na musicalidade de movimentos

nacionais como a Jovem Guarda e a Tropicália.

A Jovem Guarda, um gênero musical movido por tais influências culturais internacionais, especialmente inspirado no *rock* dos Beatles, foi "o movimento que expressou física e simbolicamente a geração *rock and roll* no Brasil da década de 1960" (GUIMARÃES, 2012, p. 10). Mesclavam-se a certas formas da canção brasileira com características nas letras, marcadas por mistos de ingenuidade e rebeldia, trazia semelhanças na sonoridade de seus arranjos em caráter mais camerístico. Fruto dessa influência musical e de uma atitude muito comum na época, advinda das versões cantadas em português de canções já consagradas — especialmente dos Beatles — preservavam-se características determinantes da musicalidade. Nesse contexto, revelaram-se inúmeros cantores-compositores de grande sucesso no mercado fonográfico, como Roberto Carlos (n. 1941), Ronnie Von (n. 1944), Erasmo Carlos (n. 1938), Wanderléa (n. 1949), Martinha (n. 1949), Eduardo Araújo (n. 1945), Jerry Adriani (n. 1947), Wanderley Cardoso (n. 1945), entre outros participantes (SEVERIANO, 2008, p. 402). O ano de 1966 evidenciou o apogeu da Jovem Guarda com marcas do ritmo que o caracterizou, chamado *iê-iê-iê*, inspirado na expressão (*yeah, yeah, yeah*) dos Beatles (SEVERIANO, 2008).

Cantores-compositores do movimento Jovem Guarda, influenciados por esse cenário do rock americano e inglês, apropriaram-se das linguagens musicais e também propõem o som do cravo em algumas de suas canções de grande sucesso na época.⁸ Verificam-se vários exemplos do uso do cravo em arranjos da Jovem Guarda nas canções de Ronnie Von, Roberto Carlos, Renato e seus *Blue Caps*, entre outros (GATTI, 2014). Destaca-se nesse panorama a sonoridade do cravo, no arranjo instrumental do LP da cantora Wanderléa (figura 6), na faixa "Canção de Enganar um Coração", de autoria de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, no álbum "Pra ganhar meu coração" (CBS Brasil 37582) – 1968.⁹



Figura 6 – Capa do LP “Pra Ganhar Meu Coração” (CBS Brasil 37582)-1968.

Fonte: Disponível em: <<http://www.jovemguarda.com.br/discografia-wanderleia.php>> Acesso em: 11 abr. 2011.

Na mesma época, sob influência principalmente do rock experimental e do Concretismo, e por meio de sua fusão com a cultura brasileira, surge a Tropicália ou Tropicalismo – movimento cultural contestador e vanguardista tanto nos aspectos sociopolíticos quanto nas dimensões da cultura e do comportamento que se aproximou dos ideais da contracultura.¹⁰ Segundo Felipe Guimarães (2012, p. 11),

por possuir ligação com a cultura popular brasileira, e ao mesmo tempo com os mesmos ideais da contracultura, a tropicália nos chama atenção, pois, diferentemente da Jovem Guarda, não tenta se tornar cópia do que era produzido de arte no exterior, mas sim produzi-la baseando-se na cultura popular do Brasil e mesclando, interligando com o que era produzido fora do país.

Em 1968, os músicos Caetano Veloso (n. 1942) e Gilberto Gil (n. 1942) apresentam as primeiras obras consideradas tropicalistas, com canções que abordam temas como sexo livre, o psicodelismo e a ironia aos valores do cotidiano. Entre os artistas tropicalistas destaca-se o poeta Torquato Neto (1944-1972), um dos principais letrados, e todos os músicos envolvidos no disco-manifesto “Tropicália ou Panis et Circensis” – uma obra coletiva que aglutinou os principais elementos do movimento e trouxe canções inéditas de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Capinam (n. 1941) e Tom Zé (n. 1936), com arranjos musicais realizados por Rogério Duprat (1932-2006) e interpretações de Gal Costa (n. 1945), Nara Leão (1942-1989), Os Mutantes, entre outros.¹¹

No cenário musical tropicalista identificam-se exemplos marcantes da apropriação do cravo. No LP “Nara Leão-1968”, R 765.051 L - *Philips* (figura 7), o cravo é utilizado intensamente no acompanhamento instrumental da faixa “Deus vos salve a casa santa”. Trata-se de uma composição emblemática da dupla Caetano Veloso e Torquato Neto, gravada pela cantora Nara Leão e arranjada por Rogério Duprat.

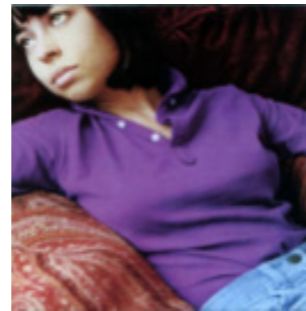


Figura 7 – Capa do LP Nara Leão-1968, R 765.051 L .
Fonte: Disponível em: <<http://www.naraleao.com.br/index.php?p=discografia>>. Acesso em: 18 maio 2012.

No mesmo ano de 1968, o grupo *Musikantiga* participa da gravação do segundo disco de Caetano Veloso (n. 1942), intitulado “LP – Caetano Veloso” (1968 álbum) – *Philips*. Este LP, também produzido por Rogério Duprat, traz o cravo nas faixas: “Clara” e “Anunciação”, em arranjos elaborados por Sandino Hohagen (n. 1937).

Tanto na Jovem Guarda quanto no Tropicalismo – no que se refere à musicalidade em seus aspectos timbrísticos, harmônicos e da instrumentação – verifica-se que um dos principais elementos de inovação passou pelo trabalho dos arranjadores. Com requintes nos elementos da sonoridade e da harmonização, os arranjos musicais de bandas nacionais da época são frutos de maestros-arranjadores como Julio Medaglia (n. 1938), Levy Damiano Cozzela (n. 1929), Rogério Duprat (1932-2006), Benjamin Sandino Hohagen, entre outros músicos símbolos da vanguarda musical paulista e responsáveis pela criação do movimento “Música Nova”.

Um dos arranjadores mais referidos do período foi Rogério Duprat, músico com ampla formação musical e que não se limitava a rótulos estilísticos,

tendo sido referência com contribuições na música de vanguarda, na música colonial e na música popular. Estudou composição com Pierre Boulez (n. 1925) e K. Stockhausen (1928-2007), ambos da música de vanguarda europeia. Aberto à diversidade de linguagens musicais, Duprat, em 1962, na Alemanha, teve contato com o referido músico Frank Zappa (1940-1993), indicativo do seu intercâmbio em universos musicais distintos, como o *rock*. Em entrevista concedida em 2003, Duprat relata sobre suas experiências e o seu reencontro com Zappa, posteriormente em 1969:

[...] Quando nós chegamos, mais tarde, em 69, que eu fui vê-lo [Zappa] em Nova York, já era 69. Enfim, essa geração, aí, que está hoje beirando os 70 anos, como eu, 68 anos, é que fez essa mistura toda. Então, tudo virou uma coisa só. Não tem esse negócio que tem música erudita, tem música popular; não sei o que, é som aí.¹²

As experimentações irreverentes de vanguarda – com sonoridades diferenciadas, nas quais o cravo figurou como uma novidade timbrística recorrente – exerceram influência na canção popular brasileira posterior. Dessa mistura do *rock* à diversidade da música brasileira, o cravo pode ainda ser percebido na virada para a década de 1970, no cenário do *rock* brasileiro, em trabalhos de artistas como Raul Seixas (1945-1989), Marcos Valle (n. 1943), Ney Matogrosso (n. 1941), entre outros.¹³

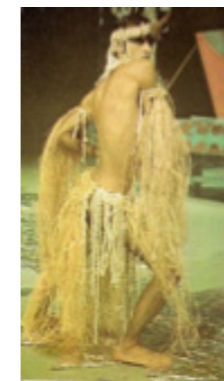


Figura 8 – Ney Matogrosso acompanhado ao cravo, em apresentação no programa Fantástico, da rede Globo, dezembro de 1974.
Fonte: Disponível em: <http://neymatogrossobauderaridades.blogspot.com.br/2008_02_16_archive.html>. Acesso em: 14 abr. 2013.

Procurou-se aqui demonstrar de forma

sucinta que, ao lado de sua trajetória no campo da música erudita, o cravo – seja do ponto de vista organológico ou do emprego do instrumento – atendeu a novas demandas de sons e de gosto de uma geração de jovens, músicos, bandas da cultura popular, difundindo-se também na cultura de massa. Contudo, não se pretendeu dizer que o cravo tenha sido um ícone do movimento da contracultura, mas sim possibilitar um olhar pluralista desse instrumento diante das relações culturais vividas.

Cabe salientar que essa abordagem abre a perspectiva de uma compreensão sobre o cravo como uma reconstrução imaginativa do passado, formulada por contextos específicos e que apresenta uma diversidade de concepções relacionadas a hábitos e exigências de gostos musicais. A trajetória do cravo – seja sob a versão organológica historicamente orientada ou em formato *Kit* – fez parte de uma multiplicidade de experiências musicais legítimas, relevantes e até mesmo superadoras de barreiras culturais tradicionais, as quais merecem ser hoje estudadas.

Referências

- AUGUSTIN, K. Um olhar sobre a Música Antiga. Rio de Janeiro: K. Augustin, 1999.
- EVERET, Walter. The foundations of rock – From "Blue Suede Shoes" to "Suite: Judy Blue Eyes". New York: Oxford University Press, Inc., 2009.
- GATTI, P. Cravo Caboclo: Uma reflexão sobre o cravo e sua abordagem na música brasileira popular – dois estudos de caso. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- GUIMARÃES, Felipe Flávio Fonseca. Contracultura nos Estados Unidos e Contracultura no Brasil: um estudo comparado. Anais do 36º Encontro Anual da ANPOCS – GT 12, Águas de Lindóia, SP, de 21 a 25 de outubro, 2012.
- HAYNES, Bruce. The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- HORA, Edmundo. As obras de Froberger no contexto da Afinação Mesotônica. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- HUBBARD, Franck. Three centuries of harpsichord making. Cambridge: Harvard University Press, 1965.
- LIMA, Artemilson Alves. Excurso sobre o conceito de contracultura. In: Hologos, ano 29, v. 4, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN), 2013. Disponível em: <http://www.ifrn.edu.br/hologos>. Acesso em: 12 fev. 2014.
- SEVERIANO, Jairo. Uma história da música popular – Das origens à modernidade. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- WOOD, Jessica. Keys to the Past: Building Harpsichords and Feeling History in the Postwar United States (Duke University, 2010). Disponível em: <http://hdl.handle.net/10161/2456>. Acesso em: 02 set. 2011.

Notas

- Os valores e práticas culturais associadas ao cravo no período dos anos de 1950 a 1970 nos Estados Unidos foram estudados por Jessica Wood, 2010. A autora argumenta que o surgimento, a produção e o consumo dos cravos *kits* nos EUA fizeram parte de um universo de práticas relacionadas aos valores pacifistas e anticonsumistas do movimento da contracultura naquele país.
- Objeto de vários estudos por parte de cientistas sociais, o fenômeno da contracultura pode ser compreendido "como um movimento da própria cultura, não como totalidade, mas como o resultado de um estado de coisas que estão perpetuamente exigindo o desvio, como fator propulsor do giro necessário do caleidoscópio que oferece a quem observa sempre uma profusão de formas diferentes, por mais que no interior do objeto as contas de vidro sejam poucas, porém, uma vez refletidas e re-refletidas pelos espelhos, propõem uma diversidade infinita de formas" (LIMA, 2013, p. 191). Especificamente, o movimento contracultural das décadas de 1960 e 1970 refere-se a uma convergência de atitudes rebeldes comportamentais e políticas, combinada ao uso de drogas, à liberdade sexual e à crítica ao sistema político. Fenômeno que inicia nos Estados Unidos pós-guerra, floresce na Europa e chega à América Latina.
- Rock Psicodélico propunha em seus temas a experimentação do indivíduo pelo uso de drogas alucinógenas, e em suas características musicais buscava novos timbres, incluía efeitos sonoros de gritos, de artefatos e sons eletrônicos. *Baroque Pop* ou *Chamber pop* com estrutura mais simples e canções líricas propunha elementos camerísticos. A maior parte dos grupos transitava entre os vários estilos (EVERET, 2009).
- Em pesquisa realizada pela autora, foi identificado o uso do cravo pelas seguintes bandas de rock: cenário Inglês – *The Beatles, Pink Floyd, The Who, The Kinks, The Yardbirds, Rolling Stones, Fairport Convention*. E no cenário Americano: *The Beach Boys, The Left Banke, The United States of America, The Doors, Jefferson Airplane, Jimi Hendrix, Grateful Dead, The Byrds, Frank Zappa (The Mothers Of Invention), Velvet Underground, The 13th floor elevators*, entre outras.
- Musikantiga*: Vol. 1 LP 70002, 1967; Vol. II – LP 41167, 1969; Vol. III – BBL 1486, 1969.
- Bernardo Toledo Piza (n. 1951), que se dedica à flauta doce desde 1967, integrou a fase final do conjunto *Musikantiga* e atualmente é professor na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP/SP.
- Destaca-se, ainda, que os precursores na construção de cravos no Brasil, a partir da década de 1960, iniciaram seus processos a partir de cravos em *kits* como: Roberto de Regina (n. 1927), José Masano (1907-1984), Hidetoshi Arakawa (n.1935) e Abel Santos Vargas (n. 1947).
- No Brasil, além da sonoridade de cravos acústicos, principalmente em *kits* montados, encontram-se também sonoridades aproximadas de outros instrumentos acessíveis nas décadas de 1960 e 1970, como o *Mellotron, Moog* ou *Clavinete*, uma vez que não existem evidências

da presença do Baldwin *Electric Harpsichord*.

- Outros exemplos do uso do cravo identificados na "Jovem Guarda" e no cenário do rock inglês e americano podem ser vistos em GATTI, 2014.
- O termo Tropicalismo foi cunhado pelo crítico musical Nelson Motta, ao publicar o artigo "A Cruzada Tropicalista", no jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro, em fevereiro de 1968. Disponível em: http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/report_cruzada.php. Acesso em: 15 maio 2012.
- O Tropicalismo durou pouco mais de um ano e teve o seu fim em decorrência do desdobramento do movimento militar de 1964, na fase mais repressiva da ditadura militar brasileira, com a adoção do AI-5, em 1968, período em que artistas foram exilados do país (SEVERIANO, 2008).
- Entrevista com Rogério Duprat realizada em 2003, concedida a Fernando Rosa, editor de Senhor F, ao jornalista Alexandre Matias e a Emerson Gasperin. Disponível em: <http://www.senhorf.com.br/agencia/main.jsp?codTexto=2943>. Acesso em: 07 mar. 2013.
- Marcos Valle, em "Democústico", faixa do LP "Vento Sul" (1972, Odeon Fonográfica Brasil); Ney Matogrosso, 1974, clip com versão da peça anônima "Greensleeves"; Raul Seixas na faixa "Eu Não Quero Dizer Nada", do álbum "Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das 10", lançado em 1971, CBS.

Alegoria da paixão na festa de domingo de ramos — análise retórica em André da Silva Gomes

Ronaldo Novaes (USP)
ronaldo.novaes@usp.br

Diósnio Machado Neto (USP)
dmneto@usp.br

Resumo: Este trabalho é uma amostra das recentes pesquisas do Laboratório de Musicologia de Ribeirão Preto, onde, por meio de análises retóricas, procura-se evidenciar a aplicação dos princípios retóricos na obra do compositor luso-brasileiro, André da Silva Gomes, demonstrando que ele era detentor de consistente arcabouço teórico, possuindo proficiência na Arte da Eloquência, com o objetivo de criar um discurso persuasivo. Para tanto, partiremos da demonstração da utilização de figuras de retórica na alegoria da Festa de Domingo de Ramos, mediante análises retórico-musicais associadas ao texto sacro, além de métodos analíticos amplamente difundidos na musicologia.

Palavras-chave: Retórica, Análise Musical, André da Silva Gomes, Música Colonial Brasileira.

Alegory of passion in the feast of palm sunday — rhetorical analysis of André da Silva Gomes

Abstract: This paper describes recent research of the Laboratório de Musicologia de Ribeirão Preto, where, through rhetorical analysis, we seek to demonstrate the application of rhetorical principles to the work of the Luso-Brazilian composer, André da Silva Gomes, showing that the composer had a consistent theoretical framework, a proficiency in the Art of Eloquence and a goal of creating a persuasive speech. We begin the demonstration of the use of rhetorical figures in the allegory of the Feast of Palm Sunday through musical-rhetorical analysis associated with the sacred text, as well as analytical methods widespread in musicology.

Keywords: Rhetoric, Musical Analysis, André da Silva Gomes, Brazilian Colonial Music.

Introdução

A retórica como *"tekhné"* tem sua origem na Grécia Antiga. O termo é imputado aos gregos devido à sua ascendência — primeiramente judiciária¹ e, posteriormente, como "arte oratória" — com a figura de Górgias, discípulo de Empédocles, que encanta os atenienses com o brilhantismo de seu discurso, fazendo surgir uma nova vertente estética e literária da Retórica. O fascínio dos gregos pela "nova" arte fez surgir oradores profissionais que se dedicaram

a transmitir os seus conhecimentos de cidade em cidade, recebendo grandes somas em dinheiro. No entanto, o discurso ricamente ornamentado de Górgias não tardou de ser criticado: Platão, um dos pensadores mais influentes do pensamento ocidental, é tradicionalmente considerado o inimigo arquétipo da Retórica. Em seu diálogo, *"Górgias"* se opõe à Retórica por considerá-la um "mero exercício formal de persuasão, dedicada a distrair o público mediante a sedução de sua elegância enganadora e suas sonoridades vazias" (GUERRERO, 2000, p. 27).

Discípulo de Platão, Aristóteles reconsidera a Retórica, sistematizando-a e em uma nova doutrina que elevará a arte da persuasão à condição de ciência. Para o pensador grego, a retórica é "a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir" (RETÓRICA I, 1355b), pois "se é vergonhoso não poder defender-se com o próprio corpo, seria absurdo que não houvesse vergonha em não poder defender-se com a palavra, cujo uso é mais próprio ao homem que o corpo" (op.cit.). Enquanto Górgias celebra a Retórica como uma ferramenta de dominação, Aristóteles a vê como uma ferramenta de defesa. Essa pequena mudança de definição, por si só, já a legitima.

Para o fundador do Liceu, a Retórica não se reduz ao seu poder persuasivo, mas consiste na arte de "achar os meios de persuasão que cada caso comporta" (op.cit.). Dessa forma, outorgando-lhe uma definição mais sóbria que a dos sofistas, faz com que a retórica seja mais bem aceita entre os pensadores de seu tempo. De fato, o propósito central da Retórica é a elaboração de discursos persuasivos pelos quais se pretende o convencimento de uma audiência acerca da verdade de algo. Nesse sentido, trata-se de uma *teckné* argumentativa, fundamentada não apenas no *logos* dialético, mas na habilidade em aplicar a linguagem para mover os afetos dos ouvintes (JAPIASSÚ; MARCONDES, 1999, p. 235). Para tanto, se utiliza de vários recursos, como alegorias, metáforas, analogias e figuras retóricas, entre outros. Seu vínculo com a música se dá desde a Antiguidade greco-romana, onde diversos pensadores inter-relacionavam seus conceitos entre si. O próprio Aristóteles faz uso da analogia com a música para exemplificar uma das partes da Retórica:

O proêmio é o início do discurso, que corresponde na poesia ao prólogo e na música de aulo ao prelúdio. Todos eles são inícios e como que preparações do caminho para o que se segue. O prelúdio é, por conseguinte, idêntico ao proêmio do gênero epidíctico. Na realidade, os tocadores de aulo, ao executarem um prelúdio que sejam capazes de tocar bem, ligam-no à nota de base do trecho musical a executar. Ora, é deste modo que é preciso compor os discursos... (RETÓRICA, III 1414b)

Com a redescoberta dos textos clássicos no século XVI, os conceitos e as teorias sobre a Retórica

serviram de fundamentação para que tratadistas e pensadores musicais elaborassem o que viria a se estabelecer como *Poética Musical*, ou seja, teorias acerca da constituição da música como discurso.

Paralelamente, desde o início de nossa era, a Península Ibérica mantém uma vívida tradição retórica, comprovada na riquíssima contribuição do espanhol Quintiliano e, posteriormente, de Santo Isidoro de Sevilha. No início do século XI, no tempo das Cruzadas, tal península era um mosaico de reinos onde cristãos e muçulmanos se combatiam. Várias circunstâncias deram origem ao "Condado de Portucale", culminando na independência de Portugal em 1179. Durante todo esse período, os mosteiros situados em terras portuguesas copiavam os tratados e os textos antigos, entre os quais obras de Cícero (*De Inventione*), o anônimo *"Rhetorica ad Herenium"*, além do já citado Santo Isidoro de Sevilha em suas *"Etymologiae"*, permitindo aos clérigos aumentarem o seu cabedal de conhecimentos gramaticais e retóricos (LAUSBERG, 2004, p. 14). Em 1288, Dom Diniz estabelece o português como língua oficial do reino e funda a Universidade de Lisboa, uma das mais antigas do continente europeu, onde, nos seus primórdios, também se estudava Retórica. Com efeito, como afirma Lausberg,

só a existência da obra de S. Isidoro, cujo capítulo de retórica é muito completo, podia permitir o ensino desta disciplina [em Portugal]. Nele estavam incluídos exemplos breves, mas fundamentais para a compreensão dos ornatos de estilo, e, nas suas linhas básicas, estava delineada a teoria da eloquência. [sic] (LAUSBERG, 2004, p. 14). Portanto, as escolas monásticas dispunham de meios suficientes para ensinar retórica. De fato, como assevera o autor, "na Universidade medieval o mestre de retórica também acumulava as funções de mestre de gramática [...] tão grande era a sua importância na formação dos espíritos letrados da época, que o Infante D. Henrique instituiu, por testamento, uma verba para manter na Universidade de Lisboa (1431) uma cadeira de Retórica" (LAUSBERG, 2004, p. 18).

Nessa mesma senda, se constitui a obra do compositor luso-brasileiro André da Silva Gomes, quarto Mestre de Capela da Sé de São Paulo, que fundamenta suas composições no arcabouço teórico da Retórica, alinhando o seu discurso musical ao

projeto reformista de Dom Frei Manuel da Ressurreição. Este artigo procura demonstrar alguns exemplos de utilização retórica por parte do compositor luso-brasileiro. Sabe-se que as pesquisas acerca da utilização da Retórica na música brasileira estão em sua fase inicial, o que por si só justifica a inserção deste trabalho nas publicações concernentes ao tema.

O uso de figuras de Retórica na obra de Silva Gomes

Considerado o mais antigo tratado retórico latino, provavelmente escrito entre 86 e 82 a.C., *"Rhetorica ad Herennium"* esteve, durante longo período, ignorado pelos retores romanos. Inicialmente atribuído a Cícero, devido à semelhança entre o texto ciceroniano e os três primeiros livros da *"Rhetorica ad Herennium"*, atualmente ainda se discute sua autoria. Mesmo não sendo uma obra muito conhecida na Antiguidade, foi recomendada por São Jerônimo e muito difundida durante a Idade Média e o Renascimento. Efetivamente, *"Rhetorica ad Herennium"* oferece ao leitor uma rica organização sistemática de seus conteúdos didáticos, constituindo-se em um dos mais amplos tratados sobre a *"elocutio"*, com uma ampla e detalhada descrição de *figuras retóricas*.

Pode-se verificar a influência desse tratado sobre as convenções da Música Poética, desde Burmeister até Matheson, devido às semelhanças com que os autores descrevem e exemplificam as figuras. Apenas a título de amostragem, evidenciamos na subseqüente tabela algumas das figuras relacionadas pelo autor de *"Rethorica ad Herennium"*, algumas das quais serão utilizadas posteriormente por Joachim Burmeister em seu tratado de 1599, inclusive, mantendo a mesma nomenclatura e apenas transpondo, de forma análoga, seu significado retórico para a música, na típica apropriação da retórica pelos tratadistas da *Poética Musical*.

ALGUNS EXEMPLOS DE FIGURAS NA RHETORICA AD HERENNIUM			
LATIM	GREGO	PORTUGUÊS	USOS E SIGNIFICADO
<i>Repetitio</i>	<i>Epanaphorá, Epibolé</i>	Repetição	Quando iniciamos com uma mesma palavra, sucessivamente, coisas iguais ou diversas...
<i>Exclamatio</i>	<i>Apostrophé, Ekphónesis</i>	Exclamação	Forma a expressão de dor ou indignação de alguém na invocação de um homem, de uma cidade, de um lugar ou do que aprouver..
<i>Sententia</i>	<i>Gnóme</i>	Sentença	É um fraseado tirado da experiência que mostra brevemente algo que acontece ou deveria acontecer na vida, p. ex.: "todo começo é difícil"
<i>Articulus</i>	<i>Kómma</i>	Articulação	Separa com pausas cada palavra...
<i>Gradatio</i>	<i>Klímax, Epíloché</i>	Gradação	É o ornamento que faz com que não passemos à palavra seguinte sem, antes, voltar à anterior...

Tabela 1 - exemplos de figuras na Rhetorica ad Herennium

Em consonância com o espírito de seu tempo e alinhado às teorias da Arte da Oratória, o quarto Mestre de Capela da Sé de São Paulo faz uso frequente de figuras de Retórica na composição do seu discurso musical. Em recente pesquisa, Soares (2012) elencou uma série de figuras utilizadas pelo compositor em seus Ofertórios. Nota-se a presença de figuras de repetição como *epizeuxis*, *anaphora*, *synonimia*, *gradatio*, *palilogia*, assim como figuras de interrupção, como a *aposiopesis*, a *pausa*, o *abruptio*, entre outros, o que corrobora com a nossa afirmativa de que André da Silva Gomes era profundo conhecedor da Arte da Eloquência. Às análises junta-se o fato de que o Mestre de Capela tornou-se professor de Gramática Latina, cargo que ocupou até o fim de sua vida.

A Alegoria da Paixão na Festa de Domingo de Ramos

De acordo com Ceia (1998),

uma alegoria é aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma ilação moral [...] a alegoria reporta-se a uma história ou a uma situação que joga com sentidos duplos e figurados, sem limites textuais (CEIA, 1998, p. 19).

Festa de Domingo de Ramos é, nos relatos bíblicos, o *exordium* da mais importante festa cristã: a Páscoa. De fato, para o cristão, a Páscoa representa a vitória da vida sobre a morte. Enquanto no Natal celebra-se a entrada de Cristo na vida do homem, na

Páscoa celebra-se a entrada do homem na vida eterna pela pessoa de Cristo. Essa importante festa católica é antecedida e preparada pela Festa de Domingo de Ramos, quando se dá a entrada triunfal de Jesus Cristo em Jerusalém. Porém, o *"pathos"* que ali se encerra em nada lembra a alegria; ao contrário, a dor é eminente. O clima é tenso: a cruz está à espera. De acordo com os relatos bíblicos, Jesus chegou montado em um jumento. Sabe-se que a escolha do animal não é fruto do acaso, mas uma importante simbologia. De acordo com a tradição oriental, o jumento é um animal de paz, em oposição ao cavalo, considerado um animal de guerra. Destarte, a entrada de Jesus em um jumento é uma prova de sua inocência sobre a acusação de sedição contra os romanos. Ele monta em conformidade não um cavalo de guerra, mas um burro. A tradição iconográfica do Oriente o mostra montando sua sela na postura de uma mulher, não de um guerreiro, o que simboliza a entrada de um "Príncipe da Paz" (fig.1). No entanto, sua entrada triunfal é permeada por uma atmosfera nebulosa que prefigura as humilhações e os sofrimentos de sua Paixão.



Figura 1 - Cappella Palatina de Palermo (c.1150)²

André da Silva Gomes escolheu o texto do Salmo (Ps. 68,21-22/69, 21-22), para escrever o Ofertório da Missa de Domingo de Ramos:

TEXTO EM LATIM	TRADUÇÃO
<i>Improperium expectavit cor meum et miseriam</i>	A injúria partiu-me o coração, e desfaleci;
<i>Et sustinui qui simulmecum</i>	Esperai quem de mim se compadeceesse
<i>Contristaretur et non fuit.</i>	E ninguém houve
<i>Consolantem me quaesivit et non in veni</i>	Quem me consolasse, e não me encontrei.
<i>Et dederunt in escam meam fel</i>	E no meu alimento puseram fel,
<i>Et in mea protaverunt me aceto</i>	Na minha sede deram-me beber vinagre.

Tabela 2 - texto do ofertório (SOARES, 2000, p. 41).

O salmista retrata uma série de humilhações, como um prenúncio do sofrimento de Cristo em sua Paixão. Em sua *Narratio*, descreve as terríveis dores que o Justo e Inocente Príncipe da Paz suportará até a sua morte agonizante na Cruz.

Fazendo uso de seu conhecimento retórico, o compositor transpõe o relato doloroso do salmista para um Andante em lá menor, tonalidade que, de acordo com Matheson, transmite um afeto lamentoso, respeitável e sereno. A peça tem início com uma figura de *catabasis* (passagem musical descendente que expressa humilhação³), na invocação *"improperium"* (fig.2), seguida de uma *aposiopesis* (pausa geral), reforçando o sentido de reflexão que a peça impõe. Sabe-se que os *improperios* estão presentes na liturgia católica desde o século IX e consistem no mistério do povo judeu que rejeitou o Cristo, simbolizando a humanidade toda que rejeita o Salvador. Tal invocação exigirá do cristão uma resposta de conversão durante toda a Semana Santa.



Figura 2 - Improperium (Catabasis)

A peça é permeada por uma atmosfera de dor e lamento, evidenciada pela continuidade de elementos retóricos, como o *passus duriusculus* (fig.3) (alteração cromática na linha melódica), enfatizando o termo *"Et Sustitui"* (esperei quem de mim se compadeceesse), intensificando o sentido de humilhação pelo pedido de compaixão, sem, no entanto, obter nenhuma resposta, o que reforça os sentimentos de decepção (*improperio*), claramente representado pelo cromatismo.



Figura 3 - Passus Duriusculus

Em seu tratado de 1649, *Les passions de l'âme*, Descartes, descreve a tristeza como "um langor desagradável no qual consiste a incomodidade que a alma recebe do mal [...] e há também uma tristeza

intelectual que não é a paixão, mas que quase nunca deixa de acompanhá-la" (Art. 92). Tal languidez pode ser notada na figura da "*suspiratio*" (expressão musical de um suspiro por meio de pausas), reforçada pela escrita de forma descendente, que nada mais é que uma transformação motivica do tema do antande (*improperium*), desvelando um Cristo quase morto, profundamente entristecido com seu abandono (fig.4).



Figura 4 – Suspiratio

Em sua "Retórica", Aristóteles dedica uma boa parte de seu Livro II ao estudo das paixões (*pathos*), segundo o qual o bom orador deveria ter pleno conhecimento para descobrir o que é passível de ser persuadido. Na concepção aristotélica, toda ação humana requer deliberação; havendo deliberação, há escolha oposta, portanto, paixão. Enquanto o orador sofista buscava estimular as emoções para desviar o auditório de uma deliberação racional, o orador aristotélico procura controlar as paixões por meio do raciocínio que desenvolve com os seus ouvintes. Nesse sentido, deve conhecer tanto as paixões como os meios pelos quais possa movê-las, fazendo com que seu ouvinte julgue sua causa favorável. Para Aristóteles, a paixão não é um fim, tampouco um meio; não é um vício, nem uma virtude; é a própria alteridade, ou seja, o lugar do outro em nós. Nas palavras de Michel Meyer (2000), a paixão é a "representação interiorizada da diferença entre nós e o outro". O "*pathos*" escapa ao "*lógos*" — a paixão se sobrepõe à razão. O filósofo grego elencou quatorze paixões em sua Retórica: cólera, calma, temor, segurança (confiança, audácia), inveja, impudência, amor, ódio, vergonha, emulação, compaixão, favor (obsequiosidade), indignação e desprezo, dispondo-se a mostrar que "as paixões constituem um teclado no qual o bom orador toca para convencer" (op.cit.). Professor de Gramática Latina, André da Silva Gomes demonstra pleno domínio do "teclado aristotélico" das paixões.

Considerações Finais

Artista de considerável erudição, André da Silva Gomes era consciente dos recursos da retórica e faz uso de seus preceitos para alinhar seu discurso musical ao projeto reformista de Dom Frei Manuel da Ressurreição, mesmo sob a acusação de ser considerado um compositor anacrônico por seus contemporâneos. Como retórico, compreende que o elemento emocional é um fator decisivo para realização do discurso persuasivo. Nesse sentido, seu objetivo capital é mover os afetos do ouvinte, muito mais que merecer boa fama entre seus pares por uma música modernizante. Assim, mesmo em uma época na qual o Estilo Galante era preponderante, o compositor opta por um modelo considerado antiquado.

Os excertos apresentados neste artigo são parte integrante da pesquisa realizada pelo Laboratório de Musicologia de Ribeirão Preto e ainda estão em fase germinativa. No entanto, sua consistência reafirma a necessidade de inclusão das análises retóricas como ferramenta analítica para a melhor compreensão dos processos composicionais do repertório musical do período colonial brasileiro.

Referências

- AGOSTINHO, Santo. A doutrina cristã Manual de exegese e formação cristã. São Paulo: Editora Paulus, 2002.
- ARISTÓTELES, 384-322 a.C. Retórica. Revisão de texto de Levi Condinho – Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- ARISTÓTELES. Retórica das paixões; prefácio de Michel Meyer; introdução, notas e tradução do grego, Isis Borges M. da Fonseca – São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTEL, Dietrich. Música Poética: Musical-Rhetorical Figures in Germany Baroque Music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- CECHINATO, Luiz Pe. A missa parte por parte. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 1979.
- CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. Instituto de Filosofia e Letras, Revista Matraga, v. 10, Rio de Janeiro (RJ): 1998.
- COTTINGHAM, John. Dicionário Descartes; tradução: Helena Martins – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.
- DESCARTES, René. As paixões da alma. Introdução de Gilles-Gaston Granger; prefácio e notas de Gérard Lebrun; tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior – São Paulo: Nova Abril Cultural, 1987.
- DUPRAT, Régis. Música Sacra Paulista. Marília (SP): Editora Empresa Unimar, 1999.
- DUPRAT, Régis et al. A Arte Explicada de Contraponto de André da Silva Gomes. São Paulo: Arte Et Ciência, 1998.
- GUERRERO, José Antonio Hernández; GARCÍA, Maria Del Carmen. Historia Breve de La Retorica – Madrid: Síntesis, 2000.
- JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. Dicionário Básico de Filosofia. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1999.
- LAUSBERG, Heinrich. Elementos de Retórica Literária. 5.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- RETORICA A HERÊNIO. Tradução e introdução: Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra – São Paulo: Hedra, 2005.
- SOARES, Eliel Almeida. A utilização de elementos e figuras de retórica nos Ofertórios de André da Silva Gomes. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: USP, 2012.

Notas

1. Em 480 a.C., após triunfarem sobre os persas e expulsarem os tiranos, os cidadãos sicilianos, defraudados por seus opressores, reclamaram seus bens, dando origem a inúmeros conflitos judiciais. "Numa época em que não existiam advogados, era preciso dar aos litigantes um meio de defender sua causa." (REBOUL, 2004, p. 2).
2. Fonte: <https://www.enterthebible.org/resource/link.aspx?rid=1038>
3. Bartel, 1997, p. 214-215.

A Retórica no ambiente musical luso-brasileiro

Ozório Bimbato Pereira Christovam
ozorio.christovam@gmail.com

Diósno Machado Neto (USP)
dmnto@usp.com

Resumo: A música europeia ocidental no século XVIII era pensada a partir de uma concepção retórica pra estabelecer vínculos comunicacionais com os ouvintes. Tal retórica musical não se limitou ao ambiente germânico, influenciando também o ensino e a composição nos círculos portugueses. Este artigo busca apontar o pensamento retórico português, tendo como estudo de caso o Kyrie da Missa em Dó de André da Silva Gomes.

Palavras-chave: Retórica musical; Música colonial luso-brasileira; André da Silva Gomes; Século XVIII

Rhetoric in the Luso-Brazilian Musical Landscape

Abstract: Western European music in the eighteenth-century was conceived with a rhetorical aim to establish communication links with listeners. Such musical rhetoric was not limited to the German environment; it also influenced teaching and composition in Portugal. This article aims to identify Portuguese rhetorical thought taking as a case study the Kyrie from the Mass in C by André da Silva Gomes.

Keywords: Musical-rhetoric; Luso-Brazilian colonial music; André da Silva Gomes; 18th-Century

Introdução

O século XVIII marca inúmeras transformações estruturais no continente europeu: alterações sociais, econômicas, políticas e culturais. Em Portugal não foi diferente, descortinando um panorama temperado de casos específicos que afetaram drasticamente as bases da estrutura imperial. Enumeraremos dois que provocam o nó górdio na produção musical.

O primeiro se estabelece com a problemática do Padroado, que era o instrumento que fundia o poder temporal e o espiritual na figura do Estado, ou seja, do Rei, permitindo que este (ou pessoas por

ele autorizado) nomeasse alguns cargos eclesiásticos, inclusive o mestre de capela. Acreditando que essas nomeações interfeririam na Liturgia, e, portanto, era assunto das autoridades eclesiásticas, um embate se estabeleceu entre Igreja e Estado. No Brasil, o problema se agravou quando a Igreja percebeu os problemas da centralização das nomeações na metrópole e tomou para si as ações administrativas, criando um atrito ainda maior entre Igreja e Estado ainda na regência de Dom João V. Entretanto, esse embate fazia parte de uma *mis-en-scène*, uma encenação que consistia em negociações nas quais, ao mesmo tempo em que o Estado criticava a atuação da Igreja, ele permitia suas ações.

O segundo é um complexo processo de amorficidade e de recepção das perspectivas iluministas vigentes na Europa Setecentista, e que em Portugal se consolidou como o Iluminismo Católico. Com a transição do reinado de Dom João V para Dom José I, as reformas propostas pelo despotismo esclarecido, personificado no Iluminismo Católico do diplomata Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, chacoalharam ainda mais esse panorama de transformações português. De uma forma consensual, a historiografia mostra que Dom Sebastião José desenvolveu um modelo de política baseado no pleno absolutismo, diferentemente do paradigma consensualista de Dom João V, interferindo não só nas decisões de sua pasta e nos encargos político-administrativos, mas centralizando determinações que impactaram, entre outras, principalmente três plataformas: a Igreja, a Nobreza e a Educação.

Observando esse cenário, este artigo se alinha a esforços de verificação da influência desse panorama de negociações na música, entendendo como a utilização das estruturas retórico-musicais responde aos estímulos da nova ordem de discussão social.

Em sua pesquisa sobre a música em São Paulo colonial, Régis Duprat (1995) apresenta como as tensões entre Estado e Igreja se mostraram na área musical, uma rivalidade civil-eclesiástica em matéria de provimento da capela de música, que se consubstanciou nas problemáticas do estanco da música. E é nessa paisagem conflituosa que o compositor português André da Silva Gomes se insere, trazido ao Brasil em 1774 pelo recém-nomeado terceiro Bispo de São Paulo, Dom Frei Manuel da Ressurreição, para assumir as obrigações musicais da Igreja da Sé de São Paulo.

Até agora, a formação musical de Silva Gomes é incerta. Ao discutir sobre a instituição, em 1713, do Seminário da Patriarcal como uma das iniciativas da comprovação da fusão simbólica entre o poder civil e o poder religioso, e a legitimação

do poder absoluto de D. João V.¹ Cristina Fernandes (2010) assinala algumas dificuldades sobre a averiguação da formação de Silva Gomes. Devido ao desaparecimento e à ausência de documentos, sendo o Terremoto que assolou Lisboa e arredores em 1755 um dos principais agentes, Fernandes (2010) levanta a documentação existente sobre admissões do Seminário² que disponibiliza a relação de entradas de 1748 a 1820. Entretanto, Fernandes (2010) acusa que o volume tenha sido iniciado somente em 1764, sendo as entradas anteriores desta data anotadas seguindo um outro documento até então não encontrado ou de memória.

Dessa forma, a possível admissão de Silva Gomes estaria compreendida exatamente neste lapso documental. Silva Gomes nascera no ano de 1752, e, levando em consideração a idade de oito anos para admissão, ele teria ingressado em 1760 no Seminário, ou seja, antes do início sistematizado de anotações de Matrícula em 1764. Ademais, Cristina Fernandes (2010) também não descarta essa possibilidade, já que os documentos comprobatórios de matrícula dos alunos estão incompletos; entretanto, reitera-se o conhecimento de Silva Gomes das obras de José Joaquim dos Santos, “de quem poderia também ter sido aluno particular” (FERNANDES, 2010, p. 402). Porém, não devemos ignorar que ser aluno do Seminário da Patriarcal significava um acesso às pessoas que passavam pela vida eclesiástica portuguesa; não se pode negar que Silva Gomes possa ter sido aluno particular de um mestre do Seminário, mas devido à provisão por ele recebida para ser mestre de capela de uma Sé, mesmo que na colônia, é mais provável julgar que ele tenha sido aluno regular do Seminário, e ter demonstrado um relevante conhecimento músico-litúrgico. Outra possibilidade seria que Silva Gomes fosse aluno externo, o que significaria participar das aulas no Seminário regularmente, sem ser aluno interno, o que também condiziria com seu tratamento musical.

À parte disso, sabe-se que o contato de Silva Gomes com José Joaquim dos Santos foi efetivo, como ele mesmo declara em seu tratado *A Arte Explicada*

do *Contraponto*: "[...] seguindo invariavelmente a doutrina e uso do nosso Sábio e experimentado Mestre o Sr. José Joaquim dos Santos, Mestre do Seminário da Patriarcal de Lisboa e insigne até hoje, [...]" (DUPRAT et al, 1998, p. 177); que teve contato também com o napolitano David Perez; e que possuía cópias de partituras de compositores italianos, inclusive de Perez.

Trilhar a possibilidade de ensino de Silva Gomes se torna um objetivo chave, pois mostraria os efeitos desse ambiente conturbado na construção de seu discurso musical. O conhecimento retórico é admitido pelo próprio compositor em seu tratado *A Arte Explicada do Contraponto*; primeiro, Silva Gomes apresenta o que fazer em relação ao trato musical em cada parte do pensamento retórico:

Daqui pode concluir o Compositor instruído, não só como Filósofo, a entidade diferente de cada hum dos sobreditos empregos; podendo justamente distinguir o Contraponto Harmonia Docente, e a Composição Harmonia Utente, isto é, parte que dá preceitos e parte que os apresenta em execução; mas também pode observar como Retórico a analogia da Faculdade Harmônica com a Faculdade Retórica; aqui se observa o Contraponto relativo à parte da **Invenção** e a Composição relativa a **Disposição** e à **Elocução**. Na Dissertação, que serve de princípio a esta obra, fica após demonstrado, quanto é preciosa ao Compositor a Instrução Literária. (DUPRAT et al., 1998, p. 18. *grifo* nosso).

Segundo, o compositor se exime de tratar sobre os preceitos retóricos, pois estes já devem ser do domínio de qualquer compositor:

Revela pois saber manejar, para que se consigam estas vantagens, os preceitos desta Imitação, que se define um empréstimo de ideias, de pensamentos, de sentimentos e passagens dos escolhidos exemplares que nos propomos a imitar ou aproximando-nos, ou diminuindo ou aumentando, os quais preceitos, próprios da Faculdade Retórica e Poética, nos quais supomos o nosso aluno de Composição de Música bem instruído, como preparatórios desta Faculdade que tratamos; por isto deixamos aqui de os explicar. (DUPRAT et al., 1998, p. 180).

A Instrução retórica possível em Portugal

A disciplina Retórica, desenvolvida e ampliada por Aristóteles, Cícero e Quintiliano, fez parte do ensino cristão das Sete Artes Liberais durante toda a Idade Média. Entretanto, no panorama lusitano, durante grande parte do Medievo, a Igreja não dominou diretamente as terras da Península Ibérica devido à invasão e à tomada territorial pelos Mouros. O processo de Reconquista total da península foi longo, compreendido de c.718 a c.1492; porém, Portugal já se estabelecera em 1253 com as vitórias das forças de D. Afonso III. A partir de uma visão inerentemente cristã, José Augusto Alegria (1985) afirma:

Mas, se a reconquista do território foi tarefa de homens de guerra, a reorganização da vida dos povos em moldes comunitários entrava noutras coordenadas que os ultrapassavam. À vontade política de ser português, antepunha-se o significado moral e religioso de ser cristão, então o mais prestigioso vocábulo com capacidade intrínseca para promover a ordem e a disciplina dos povos libertados. Esta ordem e disciplina não se esgotavam no articulado dos forais. Havia que contar com a restauração dos valores espirituais constantes numa tradição que nunca se perdeu e que tinha resistido às inclemências de tempos difíceis. (ALEGRIA, 1985, p. 8).

Em seu estudo, Alegria discorre sobre a organização musical e pedagógica das Sés portuguesas, divididas em dois postos: o Deão responsável pela atividade capitular, respondendo tanto pela liturgia quanto pela administração dos bens da catedral; e o *Chantre*, que respondia não só pela organização e pelo ensino do canto, mas muitas vezes pelo ensino de ler. Nesse sentido, o estudo da Gramática "[...] ultrapassava a simples formalidade da leitura correcta dos textos" (ALEGRIA, 1985, p. 21); buscava-se um conhecimento de análise das regras e preceitos condizentes ao estudo da cultura patristica, e, por assim dizer, também nos escritos clássicos latinos, e, dentro disso, a Retórica.

Conforme Aníbal Pinto de Castro (2008, p. 14-15), o estudo das Artes Liberais seria aplicado sistematicamente a partir de 1431 nos programas com a instauração da Universidade portuguesa pelo Infante

D. Henrique; a Retórica, então, sairia assim de pequenos círculos de escolas episcopais e claustrais. Contudo, segundo Castro (2008), a Retórica ainda permaneceu dependente de suas disciplinas irmãs do trivium até 1537, pois não haveria provimento de professor. A mudança acontece na cidade de Braga, quando o prelado não se esqueceu de incluir no Colégio de São Paulo professores de Retórica, Filosofia, Cânones e Teologia, com mestres estrangeiros orientados e alinhados às perspectivas do humanismo europeu.³

Ainda segundo Castro (2008), neste mesmo ano, 1537, iniciam-se as atividades da Inquisição nas cidades de Évora e Lisboa. Se alinhando à forte proposta contrareformista da Igreja instaurada no instrumento do Santo Ofício, a Companhia de Jesus de Santo Inácio de Loyola envia seus primeiros representantes a Portugal em 1540; são eles: Simão Rodrigues e Francisco Xavier. E, em 1552, o Padre Jerónimo Nadal chega em Portugal para organizar e orientar os Colégios da Companhia. Entretanto, é somente a partir de 1555 que ocorre a transferência do ensino para a Companhia de Jesus, que a princípio não resultou em substanciais transformações, pois ainda não haviam chegado os regulamentos que regiam as escolas da Companhia; tais regulamentos se consubstanciam no "projeto político pedagógico" da Companhia, a *Ratio Studiorum*.

A *Ratio* é essencialmente um programa de estudos humanísticos de formação de religiosos e leigos, contemplando três ciclos de estudos: humanidades, filosofia e teologia. Dentro desse escopo, o programa abordava tanto a literatura, a retórica, a história e o teatro dentro da humanidades quanto as matérias científicas, como a biologia, a física, a matemática ou a astronomia dentro da filosofia "natural".

Depois de contínuas elaborações, o método chegou a uma versão "definitiva" em 1599, a *Ratio atque Institutio Societatis Iesu*, com alguns retoques em 1616; essa edição vigorou em todos os Colégios Jesuítas até 1773, ano da supressão da Companhia.

A Tabela 01 apresenta as classes e seus conteúdos do curriculum da *Ratio Studiorum*:

Gramática	Inferior	Rudimentos de Gramática e noções de Sintaxe
	Médio	Toda a Gramática, não perfeito, mas exaustivo
	Superior	Conhecimento perfeito da Gramática
Humanidade	Línguas: Latim e Grego Noções de erudição e primeiras lições de Retórica	
Retórica	Requer que o aluno se exprima perfeitamente em prosa e verso e tenha conhecimentos teóricos e práticos dos preceitos retóricos	
Filosofia	Lógica e introdução às ciências: Física e Matemática Física, Cosmologia, Psicologia e Matemática Psicologia, Metafísica e Filosofia Moral	
Teologia	Hebraico Sagrada Escritura Teologia Moral Teologia Escolástica	

Tabela 01 – Curriculum da Ratio Studiorum.

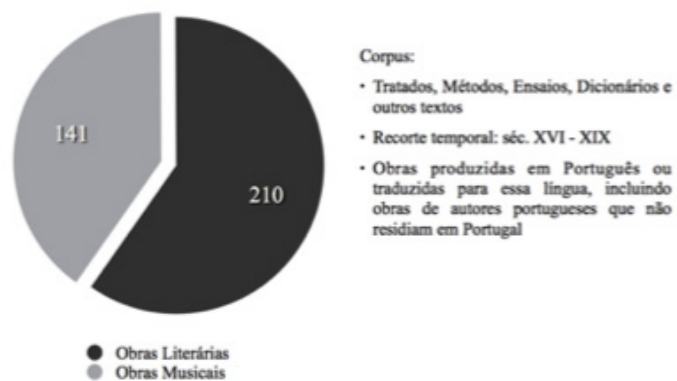
Ao longo da *Ratio Studiorum*, verifica-se a grande importância da obra *De Arte Rhetorica libri tres*, de Cipriano Soares, publicada primeiramente em 1562, tanto na classe de Humanidades onde se estudavam alguns preceitos retóricos quanto na classe específica de Retórica, sendo a publicação utilizada como compêndio teórico para as disciplinas, determinando o conteúdo também às promoções dos alunos para a sequência dos estudos. Ao abordar a Promoção no Capítulo XII – Regras para o Prefeito de Estudos Inferiores (estudos básicos), a *Ratio* discorre:

Em qualquer altura do ano poderão ser promovidos, depois de um exame. No entanto, só excepcionalmente se poderá conceder uma passagem da classe superior de Gramática para as Humanidades, por causa da métrica que se estuda no segundo semestre, ou da classe de Humanidades para a classe superior de Retórica, devido ao [compêndio do Padre] Cipriano [Soares]. (MARTINS LOPES, 2008, p. 259).

Segundo Silvério Benedito, Cipriano Soares foi um dos mais renomados professores de retórica em Portugal, lecionando no primeiro colégio jesuíta de Lisboa, o Colégio de Santo Antão. *De Arte Rhetorica* foi publicado primeiramente em 1562, com edições que chegam até o século XVIII, e funciona como compêndio de todos os preceitos retóricos propostos pelos clássicos Aristóteles, Cícero e Quintiliano. Em uma breve análise, temos no Livro I as definições de Retórica e suas divisões – invenção, disposição, elocução, memória e declamação –, os lugares comuns do discurso e as paixões; no Livro II, um aprofundamento na Disposição,

com suas estruturas discursivas: exórdio, narração, argumentação, refutação, confirmação e peroração; e no Livro III, um aprofundamento na Elocução, tratando dos ornatos, tropos, figuras retóricas e os pés métricos – espondeu, jambo, troqueu, entre outros – e, encerrando, questões sobre a memória e a declamação, esta dividida em voz (*pronuntiatio*) e gesto (*actio*).

Em sua tese de doutoramento sobre a transladação dos preceitos retóricos das artes literárias para as artes musicais ao longo dos séculos XVII ao XIX em Portugal, Ana Margarida Paixão analisou 351 obras divididas nos dois grupos: Obras Literárias e Obras Musicais. Todo esse corpus teórico é designado por Paixão como Artes de Escrita, recorrendo às definições de *Ars* de Aristóteles e Cícero. Por exemplo, Aristóteles em *Ética* a Nicómaco considera *Ars* como um “[...] sistema de regras extraídas da experiência, mas depois pensadas logicamente, que nos ensinam a maneira de realizar uma ação tendente ao seu aperfeiçoamento e repetível à vontade [...]”. Ou seja, espaços de regulamentação e normatização de um código mediador da *poiesis*, seja literária ou musical. Sendo assim, Paixão utiliza os seguintes critérios para a escolha de seu corpus:



Dentro desse corpus analisado, Paixão divide as Obras Literárias e Musicais em três diferentes perspectivas de motivações – Didática, Doutrinária e Teórica – em relação ao seu respectivo século de produção. Contudo, apesar da tentativa de analisar o maior número de obras concernente ao seu objeto, não podemos considerar como absoluto tais números,

ou seja, considerar que essa foi a produção exata de obras escritas (mesmo porque a autora também não cai nesse equívoco). Inúmeras problemáticas para considerar tal fato podem ser levantadas: a metodologia pedagógica jesuíta, o modelo de educação musical basicamente oral italiano entre professor-aluno muito influente em Portugal, e o Terremoto seguido de incêndio de 1755 em Lisboa.

Nesse escopo, Paixão também aponta o tratado de Cipriano Soares nessa esteira de conhecimento retórico português como uma das primeiras e principais manifestações, já que este era utilizado em todos os colégios jesuítas (de Lisboa a Roma, de Macau ao Brasil). O pensamento retórico era amplamente disseminado e definia a possibilidade do pensável culto, e fora utilizado na música também em Portugal, apesar de não haver obras específicas como nos moldes germânicos-luteranos.

É bem possível que André da Silva Gomes tenha estudado Retórica pelo tratado de Cipriano Soares, já que este era um dos mais renomados textos sobre a disciplina. Sendo assim, sua instrução retórica não se diferenciaria em nada dos preceitos introduzidos por tratados de Música Poética germânicos, principalmente de seu maior exemplar: *Der Vollkommene Capellmeister*, de Johann Mattheson, publicado em 1739, em que, no capítulo 14 da Parte II: *Von der Melodien Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde* (Disposição Melódica, Elaboração e Ornamentação), são apresentadas as mesmas definições e aplicações dos preceitos retóricos.⁴ Mesmo porque, segundo o próprio Mattheson: “Nossa disposição musical é diferente do arranjo retórico de um mero discurso somente no tema, sujeito e objeto [...]” (HARISS, 1969, p. 751), ou seja, a diferença estaria somente no trabalho do material musical.

Não é intenção deste texto apresentar um fio condutor kantiano, no qual o pensamento retórico dos germânicos se realizaria em Portugal. A intenção é demonstrar como este pensamento era compartilhado tendo como embasamento a arte literária.

Análise do Kyrie I de André da Silva Gomes

Para vislumbrarmos os procedimentos retóricos na música de André da Silva Gomes e aplicarmos a ferramenta de análise retórica, tomaremos como estudo de caso a Missa em Dó de Silva Gomes. Catalogado por Duprat (1995, p. 144), a obra para quatro vozes concertantes – SATB – e parte de órgão foram escritos em 1810, com os dois primeiros cantos do ordinário da missa, Kyrie e Gloria, sendo cada verso musicado separadamente.

Sendo um ritual litúrgico, William Peter Mahrt (1979) acredita que, desde a Idade Média, a Missa se utiliza de diversas propriedades dramáticas, no sentido de ser surpreendente, tocante, ou comovente, e não fictícia:

...] na Missa, o evento central é a re-encenação da Última Ceia, mas não de uma forma dramática, mas sim em uma maneira litúrgica – a congregação não é levada de volta a 30 d.C. ou algo assim; mas sim, o mistério do Corpo e Sangue de Cristo é trazido para o tempo presente. (MAHRT, 1979, p. 23).

Essa “re-encenação” promove uma ligação profunda com os ouvintes e musicalmente tem suas funções e consequências:

O Canto Gregoriano é uma música funcional; embora marcante pela sua beleza e arte, seu estilo é diferenciado conforme o propósito do texto no qual é composto. Para cada tipo de texto, há um estilo particular de canto no qual tem sua própria retórica, diferenciando e identificando que texto e empregando-o de uma expressão adequada conforme sua função. (MAHRT, 1979, p. 24).

De acordo com a diferença das funções litúrgicas e dos textos, a Liturgia Romana é dividida em dois serviços, o Ofício das Horas e a Missa; em ambas, há ainda outra divisão referente ao uso dos textos falados/recitados e cantados: os textos do Ordinário (*Ordinarium*), que podem ser utilizados em diferentes ocasiões, e os textos do Próprio (*Proprium*), que são específicos de uma única ocasião; sendo assim, há quatro possibilidades de utilização dos textos: Ordinário do Ofício, Próprio do Ofício, Ordinário da Missa e Próprio da Missa. Sobre essa distinção e levando em consideração a utilização do

Canto Gregoriano, Willi Apel (1958) afirma:

No caso da Missa, essa distinção é bem conhecida e, de fato, de importância básica. Assim, o Kyrie pertence ao Ordinário da Missa porque ocorre em toda Missa com o mesmo texto e com um número de melodias limitado, o qual varia somente de acordo com algumas categorias de festas. (APEL, 1958, p. 17).

Segundo D. Daniel Saulnier (2010), desde tempos remotos, a fórmula grega – Kyrie Eleison – declarando “Deus tende piedade”, “[...] tocado hoje como rito penitencial no início da Missa, prepara os fiéis para a celebração. Era originalmente um ato de louvor e invocação da Trindade, o que poderia ser encontrado em outras partes da Liturgia” (SAULNIER, 2010, p. 91).

A invocação ou manifestação da Trindade é percebida muito além da estrutura textual, que compreende três versos:

Kyrie Eleison	Deus tende piedade
Christe Eleison	Cristo tende piedade
Kyrie Eleison	Deus tende piedade

No Cantochão, cada verso é cantado três vezes, totalizando nove seções ao todo. Richard H. Hoppin (1978) sugere que, com o passar do tempo e devido ao caráter repetitivo do próprio texto, essas repetições foram sendo mais elaboradas melodicamente, apresentando uma maior complexidade em relação à forma. Ainda segundo Hoppin (1978, p. 134), quase todos os Kyries se encaixam em um dos seguintes padrões melódicos, como demonstrado na Tabela 02.

	Kyrie Eleison	Christe Eleison	Kyrie Eleison
1.	aaa	bbb	aaa'
2.	aaa	bbb	ccc
3.	aba	cdc	efe

Tabela 02 – Padrões melódicos do Kyrie no Cantochão (HOPPIN, 1978, p. 134).

Contudo, com o passar dos séculos, os padrões que regiam o Kyrie se dissolveram, permanecendo somente o caráter reiterativo das frases textuais e principalmente o contraste melódico

entre o primeiro Kyrie Eleison e o Christe Eleison, com duas possibilidades para o segundo Kyrie Eleison: ou a repetição de segmentos do primeiro Kyrie, ou a combinação de elementos tanto do primeiro Kyrie quanto do Christe. O Kyrie da Missa em Dó de André da Silva Gomes segue a segunda proposta, no qual o último verso apresenta uma simbiose dos materiais musicais do Kyrie I e do Christe. Embora essa afirmação já demonstre escolhas retóricas, como a busca pela unidade discursiva, iremos aprofundar a análise somente sobre o Kyrie I da Missa em Dó.

Ainda há um grande debate sobre a sistematização do pensamento harmônico durante o século XVIII; alguns consideram ainda o pensamento hexacordal, outros contemplam a verticalização acordal consciente dos compositores. Tentando escapar desse embate, adotaremos aqui a palavra Harmonia como a perspectiva de uma resultante vertical da percepção auditiva, embora se utilize as nomenclaturas contemporâneas para um entendimento da análise. Sendo assim, harmonicamente, a obra exibe a polaridade de duas funções predominantes: a Tônica (I), acorde de Dó maior, e a Dominante (V), acorde de Sol maior; apesar disso, há ainda uma forte característica de agitação harmônica barroca, principalmente em pontos cadenciais, com progressões típicas do período, como por exemplo: I - vi⁷ - ii⁶ - V - I, sendo que essa progressão se repete ao longo desse Kyrie I, justamente no encerramento das seções e inclusive como cadência final, como no Exemplo 01.

A textura da peça se baseia principalmente em estruturas homofônicas silábicas triádicas, características da textura romana tridentina, ou conforme Otávio Pittoni classifica como stilo pieno, mas em alguns poucos momentos parece haver um pensamento contrapontístico de contracanto sob a linha melódica principal. É por esse jogo de textura que Silva Gomes constrói o edifício formal, deixando a intensificação contrapontística para o momento de maior

especulação da obra, a sequenciação.

Ex. 01 - Cadências de final de seção (c.5) e de encerramento (cc.43-45).

Mas é na forma que a peça se mostra inventiva, na qual, após um início altivo, devido em grande parte à sua tonalidade maior (c.1-6), há a entrada de um dueto de soprano e contralto (c.6-11), seguido de um tutti (c.11-14). Essa fórmula de solo e tutti é repetida novamente (dueto: c.14-18, tutti: c.18-21), mas fazendo uma modulação, ao longo do dueto, para a dominante. Segue-se, então, uma estrutura de tutti (c.21-32) com grande agitação harmônica, devido a uma sequenciação tipicamente barroca, preparando para o retorno e confirmando a tonalidade inicial de Dó maior, e novamente dois episódios de solo (desta vez, em trio) e tutti (trio: c.32-35, tutti: c.35-36, trio: c.36-39, tutti: c. 39-42), mas sem a modulação, e encerrando em tutti (c.42-45).

Formalmente, pode-se considerar o excerto descrito como um Concerto Barroco com suas alternâncias entre Episódios solistas e Ritornellos em tutti⁵. Contudo, se considerarmos a análise formal, sempre haverá seções estranhas, que não seria possível denominá-las. E, especialmente no ambiente religioso, o intuito da música não era causar desconforto ou grandes surpresas, mas sim percepções musicais identificáveis simbolizando os protocolos eclesiásticos. O que pode ser considerado é que nos aspectos da estrutura discursiva a obra demonstra uma transição do pensamento figurativo barroco para uma proposta de tratamento clássico, como nota-se na estrutura espelhada deste primeiro

Kyrie: introdução, dois episódios, estrutura de tutti, dois episódios, e final.

Reticamente, a resignificação da forma promove um discurso mais convincente e naturalmente bem construído. Utilizando a teoria das estruturas retórico-musicais de Mattheson, que seriam as mesmas de Cipriano Soares, a análise do discurso musical do Kyrie I da Missa em Dó se apresentaria segundo a Tabela 3:

Compasso	Textura	Tonalidade	Forma Concerto	Estruturas Retóricas
1-6	Tutti	C	Ritornello	Exordium
6-11	Duetto		Episódio	Narratio
11-14	Tutti		Ritornello	
14-18	Duetto	C - G	Episódio	Propositio
18-21	Tutti	G	Ritornello	
21-32	Tutti	G - C	?	Confutatio
32-35	Trio	C	Episódio	Confirmatio
35-36	Tutti		Ritornello	
36-39	Trio		Episódio	
39-42	Tutti		Ritornello	
42-45	Tutti		Cadência	Peroratio

Tabela 03 - Proposta de análise formal/retórica do Kyrie I da Missa em Dó, de André da Silva Gomes.

Para fundamentar e justificar a análise discursiva, tomemos inicialmente a Exordium; logo nos primeiros compassos podemos notar o tratamento figurativo, com a demonstração de três figuras retórico-musicais tanto de caráter harmônico como de melódico: a *Noëma*, a *Aposiopesis* e a *Epizeuxis*. Podemos observar o trabalho retórico-musical da Exordium no Exemplo 02.

Segundo Burmeister (1606), a *Noëma* é "um afeto harmônico ou período que consiste de vozes combinadas em iguais valores. Quando introduzida na hora certa, ela docemente afeta e maravilhosamente acalma os ouvidos ou mesmo o coração. (BURMEISTER, 1606, p. 165). Dietrich Bartel (1997) a sintetiza como uma "passagem homofônica dentro de uma textura contrapontística" (BARTEL, 1997, p. 339), mas alerta para sua grande importância:

O foco sobre um pensamento (*noëma*) significativa efetua o reconhecimento (*noëa*) da significância da ideia. A *noëma* retórica refere-se a uma expressão na qual carrega um grande significado do que as palavras aparentam ter. Esse

"reconhecimento de pensamento" é distinto daquelas figuras nas quais intencionalmente omitem ou suprimem pensamentos ou palavras (*aposiopesis, ellipsis*), pois o pensamento não é suprimido através da *noëma* mas é expressado de uma forma obscura. (BARTEL, 1997, p. 339).

Considerando que a palavra grega "Kyrie" significa "Deus", não haveria na liturgia palavra mais importante ou que tenha um maior apelo semântico, ou que, paralelamente, expresse maior obscuridade. Dessa forma, a utilização dessa figura sobre essa palavra no Exordium do Kyrie de uma missa se alinha à proposta de preparar o ouvinte para todo o ritual litúrgico, a palavra de Deus.

Ex. 02 - Figuras retórico-musicais do Exordium do Kyrie I da Missa em Dó, de André da Silva Gomes.

A segunda figura retórica levantada é uma *Aposiopesis*, que para Burmeister (1606) tem como característica "impor um silêncio geral sobre todas as vozes" (BURMEISTER, 1606, p. 177), e, dessa forma, também é considerada como uma figura de harmonia. Corroborando com essa definição, mas abrangendo um escopo maior de possibilidades, Bartel (1997) afirma que a figura é "uma pausa em uma ou todas as vozes da composição, uma pausa

geral" (BARTEL, 1997, p. 202); ademais, é necessário diferenciá-la da *Abruptio*, uma quebra súbita da composição, pois a *Aposiopesis* denota um intencional e expressivo uso do silêncio na composição, fato observado pela utilização de uma *fermata* sobre a pausa. Ainda para Bartel (1997), "a *aposiopesis* é frequentemente encontrada em composição cujos textos lidam com a morte ou eternidade" (BARTEL, 1997, p. 203), e novamente apontamos seu valor semântico ao empregá-la após a referência a Deus.

A terceira figura retórica é *Epizeuxis*, que para Bartel (1997, p. 263) exercia a função de "imediate repetição enfática de uma palavra, nota, motivo ou frase". Nos tratados de poética musical são encontradas várias alusões a essa figura, como por exemplo a questão posta por Johann Goerg Ahle, afirmando que é uma das figuras mais comuns, já que é usada pelos compositores em virtualmente todas as passagens; fato também posto por Mattheson em sua pergunta retórica: "O que é mais comum do que, por exemplo, a *epizeuxis* musical?" (BARTEL, 1997, p. 263).

Seguindo as fundamentações analíticas, a *Propositio* — o segundo duo entre Soprano e Contralto — expõe, sobre a palavra "Kyrie", um gesto melódico composto de duas terças menores descendentes e uma segunda menor. Na continuação do verso, "eleison", há uma repetição do mesmo gesto. Para essa repetição se dá o nome de *Anaphora*; conforme nos mostra o Exemplo 03.

Ex. 03 – Anaphora na Propositio do Kyrie I da Missa em Dó, de André da Silva Gomes.

Nos primeiros tratados de Poética Musical, como o de Joachim Burmeister (1606), a figura indicava somente uma repetição da linha do Baixo, porém a definição de *Anaphora* se expandiu ao longo dos tratados germânicos do século XVII e XVIII, e se estabeleceu como um ornamento em que há a repetição de mesmas notas ao longo de várias e diversas vozes. Bartel (1997, p. 186) chega a comentar que as várias definições revelam o grau de importância dessa figura que tem como característica a sua natureza enfática; usada quando os afetos estavam intensamente movidos e pediam por um argumento conciso.

Continuando a fundamentação, levemos em conta que a *Confirmatio*, Exemplo 04, é a estrutura que visa autenticar os argumentos apresentados na *Propositio*; espera-se, assim, encontrar novamente a figura retórico-musical exposta acima. Tal fato é comprovado, e a mesma *Anaphora* é usada na *Confirmatio* sobre a palavra "Kyrie" novamente, com o intuito de reforçar a proposição, usando ainda de pequenas variações — notas acrescentadas entre as terças menores e a segunda. Nada mais ideal do que usá-la para representar a entidade máxima da Igreja Católica, Deus, assegurando um dos dogmas claves da fé cristã, a Trindade, em que o Deus único representa três entidades distintas: Pai, Filho e Espírito Santo, ou seja, a busca pela concisão de ideias de argumentos.

Ex. 04 – Anaphora na Confirmatio do Kyrie I da Missa em Dó, de André da Silva Gomes.

Considerações Finais

O intuito inicial deste trabalho era analisar somente as estruturas retóricas no Kyrie I da Missa em Dó, de André da Silva Gomes, e não suas figuras retórico-musicais; contudo, fez-se necessário levantar alguns exemplos do pensamento figurativo para comprovar a consciência estrutural discursiva do compositor. É evidente que inúmeras outras figuras não foram apontadas, como também diversas outras problemáticas musicais, como o contraponto, mas está também evidente que Silva Gomes se alinhava aos processos retórico-composicionais da época.

Podemos notá-lo, como foi exposto, diretamente de seus próprios escritos retirados de seu tratado de Contraponto. A importância da disciplina Retórica para a construção de um belo discurso transpassa as barreiras geopolíticas-religiosas germânico-luteranas, ou ainda as próprias barreiras musico-literárias. O tratado de Johann Mattheson é exemplo dessa transposição, com referências a inúmeras obras musicais e tratadísticas de toda Europa. A retórica era um domínio da boa educação e estava presente no universo crítico das pessoas instruídas na cultura de tradição cristã-ocidental, sendo um conhecimento compartilhado. Expressava-se não só na música, mas em outras artes, e inclusive nas formas de conversação. Sendo assim, fica estabelecido que a retórica musical já era uma conquista do século XVII e, no século XVIII, uma condição do pensável culto também em Portugal.

Consideremos a importância do tratado de Cypriano Soares, que foi o principal livro sobre a disciplina em todos os colégios da Companhia de Jesus nos séculos XVII e XVIII, sendo citado pela *Ratio Studiorum* como modelo romano e vital para a progressão no ensino. Como demonstrado, há uma clara semelhança entre os conceitos adotados nos manuais composicionais alemães para a construção e persuasão auditiva e o compêndio *De Arte Rhetorica* de Soares. A simples mudança do nome das estruturas —

no caso, do latim para o português — não inabilitaria a sua função no discurso, pois a base de ambos é a mesma, os pressupostos da retórica clássica.

Após a expulsão dos jesuítas de Portugal, em 1759, pelo Marquês de Pombal, sob a alegação de que a Companhia de Jesus agia como poder autônomo dentro do Estado português, um dos expoentes na plataforma de Educação foi o então Bispo da Beja, Frei Manuel do Cenáculo, que sob a influência da publicação do *Verdadeiro Método de Estudar*, de Luís António Verney (1747), criticando ferozmente a metodologia de instrução jesuítica, tenta promover uma reforma no ensino. Contudo, no texto *Memórias Históricas do Ministério do Púlpito*, de 1776, de Cenáculo, nota-se que este ainda não consegue se desvencilhar de sua instrução clerical, reproduzindo, por vezes, alguns preceitos e cânones aprendidos, em vez de se alinhar à proposta iluminista de Pombal. Fazendo uma analogia com Silva Gomes, observa-se que este Kyrie I da Missa em Dó ainda reflete escolhas condizentes a um pensamento que se alinha às demandas retóricas de uma tradição cristã imemorial, mesmo que a composição da obra tenha sido na primeira década do século XIX, período no qual o modo de pensar e agir iluminista já não era uma novidade; ou seja, tanto Cenáculo quanto Silva Gomes constroem seus discursos dentro de uma base aprendida e compartilhada vigente em todo século XVIII, refletindo a tradição de ensino escolástico.

Referências

- ALEGRIA, José Augusto. O ensino e prática da música nas Sés de Portugal (da Reconquista aos fins do século XVI). Lisboa: Biblioteca Breve e Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação, 1985.
- APEL, WILLI. Gregorian Chant. Bloomington: Indiana University Press, 1958.
- BARTEL, Dietrich. Musica Poetica –musical-rhetorical figures in German Baroque music. London: University of Nebraska Press, 1997.
- BENEDITO, Silvério Augusto. Arte de Retórica do Jesuíta Cipriano Soares – a tradução, a obra e o seu contexto histórico-pedagógico, v.1-2, Lisboa: Universidade Clássica de Lisboa, 1995. (Dissertação de Mestrado).
- BURMEISTER, Joachim. Musical Poetics, 1606. RIVERA, Benito V. (trad. e intro.). New Haven: Yale University Press, 1993.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. Retórica e Teorização Literária em Portugal: do Humanismo ao Neoclassicismo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2.ed., 2008.
- DUPRAT, Régis (Org.). Música Sacra Paulista. Marília (SP): Editora Empresa Unimar, 1999.
- _____. A Arte Explicada do Contraponto de André da Silva Gomes. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
- _____. Música na Sé de São Paulo Colonial. São Paulo: Editora Paulus, 1995.
- FERNANDES, Cristina. O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807, v.1-2, Évora: Universidade de Évora, 2010. (Tese de Doutorado)
- HARRISS, Ernest C. Johann Mattheson's Der Vollkommene Capellmeister: a translation and commentary. School of Music of the Graduate School of George Peabody College for Teachers, 1969. (Tese de Doutorado)
- HOPPIN, Richard H. Medieval Music. The Norton Introduction to Music History, New York: W. W. Norton & Company, 1978.
- MAHRT, William Peter. Gregorian Chant as a Fundamentum of Western Musical Culture: An Introduction to the Singing of Solemn High Mass. In: Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences, v.33, n.3: American Academy of Arts & Sciences, 1979, p.22-34. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3822951>. Acesso em: 18 out. 2012, 09:05h.
- MARTINS LOPES, José Manuel. Ratio Studiorum da Companhia de Jesus (1599): Regime escolar e curriculum de estudos. MIRANDA, Margarida (trad. e intr.) Alcalá: Faculdade de Filosofia de Braga – Universidade Católica Portuguesa, 2008.
- MATTHESON, Johann; LENNEBERG, Hans. Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I). In: Journal of Music Theory, v.2, n.1: Duke University Press em nome de Yale University Department of Music, 1958, p.47-84. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/842930>. Acessado em: 29 dez. 2009, 13:51h.
- _____. Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (II). In: Journal of Music Theory, v.2, n.2: Duke University Press em nome de Yale University Department of Music, 1958, p.193-236. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/843199>. Acessado em: 29 dez. 2009, 14:21h.
- NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira. History of Music – Synthesis of Portuguese Culture (col.). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.
- PAIXÃO, Ana Margarida. Retórica e Técnicas de Escrita Literária e Musical em Portugal nos Séculos XVII-XIX, v.1-2, Lisboa: Universidade de Lisboa e Université Nice Sophia Antipolis, 2008. (Tese de Doutorado).
- SAULNIER, D. Daniel. Gregorian Chant: a guide to the history and liturgy, BERRY, Mary (trad.). Brewster: Paraclete Press, 2.ed., 2010.

Notas

1. Rui Vieira Nery, Paulo Ferreira de Castro (1991) e Cristina Fernandes (2010) apresentam o esforço de Dom João V para concretizar o Absolutismo Régio, característico do Antigo Regime. Para isso, El-Rey promove a fusão simbólica entre poder civil e religioso e implementa uma série de reforços na estrutura hierárquica eclesiástica, com o intuito de que esta permanesse dependente da autoridade real. Nesse sentido, temos a necessidade de assinalar algumas estratégias: a Capela Real foi promovida a Patriarcal em 1716 com a chancela do Papa Clemente XI, demonstrando um suntuoso cerimonial litúrgico e musical inspirado no modelo da Capela Pontifícia; a contratação de

inúmeros músicos profissionais, principalmente italianos; e a criação em 1713 do Seminário da Patriarcal como instituição pedagógica e o envio de seus melhores alunos para complementação musical na Itália (os bolseiros).

2. Cristina Fernandes (2010, p. 380) se baseia no seguinte documento: *Livros de Matrículas do Seminário estão compilados em um documento de título Livro que hade servir para os acentos das admissões dos Siminartistas desde Real Seminário na forma dos seus Estatutos Cap. 1o. no5, p.3*, que está depositado na Biblioteca Nacional de Lisboa sob a cota: 1515 na seção de Reservados.
3. Ademais, segundo Castro (2008, p. 28), tal proposta humanista europeia encontrou sua concretização na fundação na cidade de Coimbra, em 1548, por D. João III do Colégio das Artes, com as disciplinas de Gramática, Retórica, Poesia, Lógica, Filosofia, Grego e Hebraico.
4. O tratado de Johann Mattheson vai muito além de só definir e aplicar os preceitos retóricos. A obra discorre, principalmente, sobre a forma de pensar no século XVIII.
5. A forma também apresenta uma lembrança de Forma Sonata, devido à polaridade de Tônica-Dominante em uma forma reiterativa (exposição de um grupo temático e depois uma recapitulação, pelo menos da sequência formal, pois somente o material da segunda seção solística retorna), com uma seção de agitação harmônica no meio (desenvolvimento).

A retórica dos afetos: uma análise lítero-musical da cantata *Arianna*, de Alessandro Scarlatti

Robson Bessa (FALE-UFMG)
robsonbessa@yahoo.com.br

Raoni Rajão (Engenharia-UFMG)
raoniguerra@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende refletir sobre a relação entre texto e música a partir da compreensão das práticas musicais e literárias que guiavam a criação artística nos séculos XVII e XVIII, sendo o ponto de partida o panorama cultural da Itália nesse período e o papel da retórica clássica e da Teoria dos Afetos. Em seguida, este trabalho oferece uma análise da cantata *Arianna*, de Alessandro Scarlatti (1660 – 1725), propondo uma agenda de pesquisa transdisciplinar que integre elementos da análise literária com análise musical.

Palavras-chave: retórica; Teoria dos Afetos; Alessandro Scarlatti; pesquisa transdisciplinar.

The rhetoric of affections: a literary and musical analysis of the cantata *Arianna* from Alessandro Scarlatti

Abstract: The article discusses the relation between text and music based on the comprehension of the musical and literary practices of the baroque era. The starting point of the paper is the cultural context of Italy in the XVII and XVIII centuries, and the role of classical rhetoric and the Doctrine of the Affections in this period. From this theoretical starting point it follows an analysis of the cantata *Arianna* by Alessandro Scarlatti (1660-1725) in order to show the relation between these two practices. The article concludes by pointing out the need to undertake interdisciplinary studies that integrate both literary and musical analysis in order to bring to fore the complexity of the vocal music in this period.

Keywords: rhetoric; Doctrine of the Affections; Alessandro Scarlatti; interdisciplinary research.

Introdução

Uma das características mais marcantes do estilo barroco é a sua ênfase na teatralidade: o gosto pelo irreal e pelos gestos ampliados. Tendo como ponto de partida as artes plásticas e a arquitetura, tal estilo encontrou também um território fértil na música. Em particular, a busca pela reconstrução do teatro da Grécia Antiga levou intelectuais e músicos a repensar a relação entre música e texto de uma nova forma. Sendo assim, relegou-se para o chamado *Stile Antico* o gosto renascentista pela harmonia e pelo

contraponto, abrindo espaço para o *Stile Moderno* (ou *Seconda Pratica*) (BUKOFZER, 1947). Um dos pontos centrais do *Stile Moderno* é a nova relação que se estabelece entre texto literário e música. Enquanto o *Stile Antico* privilegia o contraponto e a harmonia, e coloca o texto literário como "servo da harmonia" de acordo com Monteverdi (p. 205), o *Stile Moderno* inverte essa relação, colocando o texto em primeiro lugar. Sendo assim, os elementos puramente musicais são vistos como formas de ampliar o sentido e o efeito do texto para além da mera declamação teatral (CHASIN, 2004; CACCINI, 1983).

De modo a compreender como a relação entre texto e música se dava no período barroco, é importante considerar o conjunto de práticas que guiavam o processo de criação. De um lado, temos na retórica uma tradição com raízes na Antiguidade Clássica que busca comunicar ideias de modo eficaz e persuasivo. Do outro lado, temos a Teoria dos Afetos (ou retórica musical), um conjunto de técnicas musicais reunidas por Athanasius Kircher (1601 – 1680) e seus seguidores, que oferece um repertório pré-definido de recursos que buscam causar efeitos específicos no público ouvinte. Apesar da distância entre a retórica antiga, com seu foco no texto, e a Teoria dos Afetos, com sua ênfase nas técnicas musicais, diferentes estudos apontam para a existência de uma relação íntima e sinérgica entre essas duas práticas na música barroca (HARNOCOURT, 1982; BUELOW, 2001; CANO, 2000; BARTEL, 1998; MAGNANI, 1993). Com o objetivo de compreender a forma com que a retórica musical e a literária eram utilizadas em conjunto na música barroca, este estudo propõe uma análise detalhada da cantata *Arianna*, de Alessandro Scarlatti. A partir dessa investigação, argumentaremos sobre a importância de abrir novas linhas de estudo transdisciplinares que combinem a análise musical e análise literária.

O restante deste artigo é organizando da seguinte forma: na próxima sessão, serão apresentadas de forma breve as principais ideias que guiaram o desenvolvimento da literatura barroca italiana, assim como alguns elementos da Teoria dos Afetos, enfatizando o modo com que era teorizada a relação entre os elementos textuais e musicais nesse período. A seguir, oferecemos uma análise da cantata *Arianna*, partindo do contexto histórico onde ela foi composta, passando por uma análise textual de acordo com a retórica clássica, e colimando em uma análise lítero-musical. Em seguida, proporemos uma conclusão com algumas sugestões para pesquisas futuras nessa área.

A literatura barroca italiana

È del poeta *Il fin la meraviglia* (MARINO, 1986 *apud* ARDISSIMO, 2011, p. 1), (MAGNANI, 1983, p. 353): dessa maneira, Giambattista Marino (1569-1625) define uma das mais importantes características da literatura barroca italiana. A influência de Marino foi tão grande que a poesia italiana desse período ficou conhecida como marinismo (MAGNANI, 1983). A poesia de Marino tem como objetivo deleitar seus ouvintes, retomando, assim, o conceito retórico *delectare*, definido por Cícero nas suas obras sobre retórica (CANO, 2000, p. 21). De acordo com poeta, o meio para atingir esse fim é "a maravilha, a surpresa contínua" (ARDISSIMO, 2011, p. 2). A maneira como esse poeta pretende atingir seus propósitos está bem definida numa carta que ele escreve a seu amigo e também escritor Girolamo Preti (1582-1626), quando menciona que pretende "saber as regras melhor que todos os pedantes juntos, mas a verdadeira regra, é saber romper as regras no momento e lugar apropriados" (MARINO, 1996 *apud* ARDISSIMO, 2011). Podemos perceber essa concepção marinista do completo domínio artístico e técnico na maneira virtuosa como Scarlatti trata o texto da cantata *Arianna*, que analisaremos a partir da página 5. Scarlatti "brinca" com a fonética e com a melodia natural de diversas palavras, mudando os acentos naturais da língua italiana com a clara intenção de "maravilhar" seus ouvintes.

Outro aspecto relevante da influência de Marino sobre a poesia italiana, evidenciado por Ardisimo (2011), é a consciência por parte desse autor, da ligação entre poesia e música, fazendo dessa união um princípio de poética (ARDISSIMO, 2011, p. 1). Pode-se estender essa simbiose entre poesia e música a todo o período barroco, sendo que esse processo levará à criação da Ópera. De acordo com Magnani (1983), a poesia "artificiosa e musicalíssima" de Marino é composta de "buscas sonoras e violências de contrastes nas imagens, destinadas a surpreender o leitor" (MAGNANI, 1983, p. 353). Em

1614, Marino faz publicar a obra *Dicerie sacrae*, na qual mostra a importância da música na sua escrita, além de fazer estudos eruditos e conceituais sobre a pintura e a música (ARDISSIMO, 2011, p. 23). Esse autor publica, ainda em 1620, uma coleção de idílios que chamou de *Sampogna*, um instrumento musical, na qual demonstra estar consciente de que a música se tornara "uma referência inescapável para a escrita poética daquele tempo" (ARDISSIMO, 2011, p. 23). Marino também foi o reformador do Madrigal, um gênero poético criado por Petrarca, substituindo os versos *endecassilabi* por versos *settenari*. Essa mudança faz com que as anáforas sejam mais fortemente marcadas, se tornando refrões musicais, o que chamou a atenção dos compositores do século XVII (ARDISSIMO, 2011, p. 7).

Outro autor incontornável na poesia italiana é Torquato Tasso. Ainda muito jovem, Tasso escreveu um tratado pequeno em 1562, *Discorsi dell'arte poética*, no qual discute as técnicas retóricas adequadas para inserir a *meraviglia* na poesia italiana (ARDISSIMO, n. 24, 2011, p. 8). Tasso delinea o conceito de *meraviglia* em seu tratado, mas sobretudo na sua obra *Gerusalemme Liberata*, na qual demonstra que é função do poeta unir o verossímil e o maravilhoso (ARDISSIMO, 2011, p. 9). *Gerusalemme Liberata* teve um tremendo impacto na então nascente Ópera. Diversos trechos dessa obra foram musicados por compositores ligados à Camerata Florentina, e mais tarde se tornou uma obra de referência para os músicos do século XVII. Cremos que *Gerusalemme* foi inclusive responsável por ajudar a delinear a nascente linguagem do barroco na música. Podemos citar como exemplo a Ópera *Tancredi e Clorinda*, de Cláudio Monteverdi, que foi tirada de um poema de *Gerusalemme*. Monteverdi cria um novo estilo que chamou de *Stile concitato*, estilo agitado que pretendia imitar a dinâmica das paixões. Centenas de óperas, cantatas e madrigais foram compostos nos séculos XVII e XVIII baseados no texto de Tasso (MAGNANI, 1983).

Podemos perceber a utilização do conceito de *meraviglia* na música de Alessandro Scarlatti no moto contínuo presente em suas tocatas para cravo, demonstrando virtuosismo digital, nas ousadas harmonias de suas cantatas que surpreenderam seus contemporâneos e também no texto da cantata *Arianna*, que se inicia com a protagonista tomada pela paixão por Teseo, e principalmente no final dessa obra, quando Arianna é levada por Baco ao céu.

Retórica musical

Segundo Buelow (2001) e Cano (2000), nos séculos XVII e XVIII, os países católicos e também os protestantes adotaram a retórica como base do currículo educacional, e as escolas elementares de Latim e as universidades deram uma ênfase especial no estudo, tanto da retórica quanto da oratória. Todo homem educado deveria ser um hábil retórico e esse fato provocou um profundo impacto na atitude dos compositores ao abordar um texto, pois todos os aspectos da retórica foram aplicados à música e à relação texto e música. A influência da retórica forjou o surgimento de novas formas e estilos na música vocal e também na música instrumental, que mesmo não possuindo um texto fez uso das figuras retórico-musicais (BUELOW, 2001, p. 793).

Muitos tratados foram escritos nesses dois séculos, associando retórica e música, sendo que os mais importantes de acordo com Buelow (2001), Cano (2000), Bartel (1998), Magnani (1993), foram:

- *Musica poética*, tratado publicado no ano de 1601, em Rostock, por Joachim Burmeister (1564-1629);
- *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, publicado por Athanasius Kircher (1601-1680), em Roma, em 1650, no qual este autor inclui uma seção intitulada *Musurgia rethorica*, seção essa que enfatiza a influência da retórica sobre música no processo composicional, o qual deveria se dividir em *inventio*, *dispositio* e *elocutio*;

- *Harmonie universelle*, publicado por Marin Mersenne (1588-1684), no qual esse autor se refere aos músicos como oradores que deveriam compor melodias como se fossem orações;

Com a expressão musical *pathetica*, Kircher pretendeu sublinhar no seu tratado *Musurgia universalis* o poder da música sobre o temperamento humano, e tanto esse autor como vários outros tratadistas nas décadas que se sucederam elaboraram dicionários de figuras retórico-musicais. Este "novo tipo de união entre poesia e música implicava uma nova concepção da música como instrumento de intensificação das paixões e, portanto, mostrando sua afinidade com a linguagem verbal" (FUBINI 1993, p.169).

A aplicação das figuras retórico-musicais e dos princípios retóricos às novas formas vocais e instrumentais surgidas nos séculos XVII e XVIII tinha como objetivo intensificar as paixões do público, e essa técnica ficou conhecida como Teoria dos Afetos (FUBINI, 1993, p. 169; BUELOW, 2001, CANO, 2000). Essa teoria foi precisamente formulada no tratado de Kircher e de seus sucessores, e teve um profundo impacto na relação música e texto nos séculos XVII e XVIII. Nesses séculos, os compositores, artistas e poetas passaram a criar suas obras com o intuito de *muovere gli affetti dell'animo* (MAGNANI, 1993, p. 168).

Como podemos observar e descreveremos mais adiante, Alessandro Scarlatti não só dominava as figuras retórico-musicais como foi capaz de criar um repertório próprio dessas figuras e tinha pleno domínio da Teoria dos Afetos. Cremos que, graças à sua requintada formação musical e poética, esse compositor pôde criar novas formas musicais como o recitativo *acompagnato*. Segundo Rosalin Halton (2000), Scarlatti foi o primeiro compositor italiano a usar o *recitativo acompagnato* ou *recitativo stromentato*, que possui elevada intensidade dramática, e sua primeira aparição se deu na ópera *Olimpia Vendicata* (1686), sendo usado também em suas cantatas tardias. Foi provavelmente o criador da Sinfonia tripartida que abria as óperas, forma essa com forte

conteúdo dramático (HERSANT; CARRÈRE, 1995, p. 25).

Alessandro Scarlatti, música, poesia e retórica

Alessandro trabalhou principalmente para mecenas extremamente cultos, como a rainha Cristina da Suécia, ou o Cardeal Ruspoli, ambos membros da Academia Arcádia. A maior parte de suas cantatas foi, aliás, composta para essa instituição. Grandes poetas fizeram parte da Academia, como Giovanni Crescimbeni, Silvio Stampiglia, além dos compositores Alessandro Scarlatti, Alessandro Stradella e Arcangelo Corelli.

Scarlatti usou frequentemente textos dos membros da academia ou, na maioria dos casos, escreveu ele mesmo seus próprios textos de cantatas. Este compositor teria escrito setecentas e oitenta e três cantatas, de acordo com Hanley (1963), e foi, conforme afirma Grout (2001), o maior compositor de cantatas da história da música. A maior parte de suas cantatas sobreviveu em manuscritos, e, de acordo com o catálogo de Hanley, seriam 61 manuscritos autógrafos, e três mil cópias, feitas nos séculos XVII e XVIII, e início do XIX, o que mostra o prestígio de Alessandro Scarlatti, mesmo após a sua morte (HANLEY, 1963, p. 2). Segundo Edward Dent (1960), Scarlatti foi o último grande compositor de cantatas, e o ideal da música de câmara vocal morreu com ele (BOYD, 1986).

Análise retórica da cantata *Arianna*

A cantata é uma espécie lírica surgida na Itália no século XVIII e consiste numa parte extensa de versos decassílabos, ou hexassílabos, designado recitativo, seguido por uma outra parte menor, às vezes em versos tetrassílabos, designada ária (TAVARES, 1974, p. 277), sendo que cantatas do barroco tardio chegaram a ter vários recitativos e árias.

A cantata *Arianna*, composta provavelmente no verão de 1707, num momento de maturidade artística de Scarlatti, é um exemplo contundente da utilização dos princípios retóricos e da Teoria dos

Afetos na gênese de uma cantata. O texto da cantata, que foi provavelmente escrito pelo próprio Scarlatti, tem, segundo Raymond Meylan, alguma analogia com o texto da *Ariadne*, de Ottavio Rinuccini (1562-1621).

O termo análise musical surge pela primeira vez definido de maneira explícita na obra do tratadista retórico-musical Joachim Busmeister (1566-1629) e pode sugerir que a retórica foi o primeiro sistema organizado de análise musical (CANO, 2000, p. 37). Então, se aplicarmos o sistema de retórica clássica à análise das cantatas de Alessandro Scarlatti, podemos tentar compreender como esse compositor transforma um texto literário em texto musical e verificarmos a eloquência das suas cantatas, pois, de acordo com Harnoncourt (1988), "todo músico do século XVII e de boa parte do XVIII, tinha plena consciência que seu dever era fazer sempre música eloqüente".

O primeiro passo para a elaboração de um discurso retórico-musical é a obtenção dos argumentos, da ideia, que serão empregados formando uma concepção geral desse discurso ou obra. "A *inventio* é o mecanismo por meio do qual se realiza esse processo" (CANO, 2000, p. 73).

No caso da cantata *Arianna*, e de qualquer outra música que se baseie em um texto, temos que procurar a *inventio* na poesia ou no texto literário que lhe deu origem. "A *inventio* se apoia em uma imagem, a memória, e a memória é um grande arquivo onde cada pensamento ocupa um lugar determinado, o *locus*" (CANO, 2000, p. 74). Então, para extrairmos o argumento do texto, temos que levar esse texto ao *locus* apropriado e fazer a pergunta correspondente a cada *locus*.

Esse sistema de operação da *inventio*, denominado tópica, poder ser dividido em sete *loci*: *quis, quid, quando, ubi, cur, quem ad modum, quibus adminiculis* (*quem, o quê, quando, onde, por quê, de qual modo e com qual meio*). E, se aplicarmos a pergunta de cada *locus* ao texto da cantata *Arianna*, poderemos ter uma maior compreensão do processo

composicional utilizado por Scarlatti para transformar um texto literário em música.

Scarlatti divide essa cantata em introdução instrumental e cinco árias, sendo que cada ária é precedida por um recitativo. Nota-se a aplicação do sistema de operação da *inventio*, tópica tanto para o texto como um todo quanto para cada seção individualmente. A cantata *Arianna* começa com um recitativo, *Ebra d'amor fuggia*, no qual Arianna mostra a maravilha que é estar apaixonada. Esse recitativo é sucedido por uma ária *Pur ti stringo*, em que Arianna, ainda inebriada pela paixão, canta seu amor a Teseo. Arianna passará de uma paixão maravilhosa à frustração, ao ódio, ao lamento e será redimida por Baco no final da cantata. Sendo assim, se aplicamos alguns dos tópicos da *inventio* ao texto completo, teremos as seguintes respostas: *Quis? Arianna; Quid? Ébria de amor foi seduzida e abandonada por Teseo; Quo modo? De maneira traiçoeira; Quibus adminiculis? Primeiro à paixão, então ao desespero e ao suicídio por ser abandonada, e finalmente à redenção, ao ser salva por Baco.*

A partir dessas respostas, podemos tentar compreender a introdução instrumental, pois, como vimos acima, também a música instrumental foi profundamente influenciada pela retórica. As figuras retórico-musicais exercem, na introdução, o papel do texto, servindo para estabelecer os *afetti* da cantata como um todo. A escolha da tonalidade de Fá maior representa a euforia de *Arianna*, que, como o próprio texto diz, está ébria de amor. Essa tonalidade é descrita por Charpentier, na sua obra *Resumé dès régles essentielles de la compositions* de 1670, e por Rameau, no Tratado de Harmonia (p. 157), de 1722, como adequada para demonstrar *fúria, cólera, tormento e raiva*. Matheson, por sua vez, no tratado *Das neu-eröffnete Orchestre*, de 1713, menciona o afeto amor como característica dessa tonalidade. Todos esses afetos podem ser encontrados no texto da cantata, e assim a introdução cumpre seu papel de preparar o ouvinte para o que virá a seguir (CANO, 2000, p. 67).

O aspecto que mais chama a atenção nessa introdução é o desenho melódico composto de quatro semicolcheias, que é uma figura retórico-musical denominada *messanza* (BARTEL, 1998, p. 318), a qual não possui uma figura retórica literária equivalente. As notas da *messanza* se cruzam, sugerindo o formato de uma cruz, o que sugere que *Arianna* está eufórica, mas vai sofrer. Bach usa uma *messanza* no coro introdutório da Paixão Segundo São João, e essa figura retórico-musical aparece com frequência associada à crucificação de Jesus.

Outro aspecto retórico interessante dessa introdução é o fato da *messanza* migrar do violino I para o II, bem como para o violoncello e para o cravo, o que a transforma numa outra figura retórico-musical, a *palilogia* (Ex. 1). Essa figura é definida na retórica literária, assim como na retórica musical, como a repetição de uma palavra ou tema. No caso da música, essa repetição pode se dar em diferentes alturas e vozes (BARTEL, 1998, p. 342; CANO, 2000, p. 132; BUELOW, 1986, p. 796). Ainda não satisfeito com a minuciosa sugestão dos afetos do texto, Scarlatti faz com cada *messanza* um desenho sempre descendente, ou seja, uma *catabasis* ou *descensus* (Ex. 1). Essa figura é descrita por Kircher como sentimento de inferioridade e de humilhação (CANO, 2000, p. 132), e parece ilustrar antecipadamente a humilhação que Arianna sofrerá ao ser abandonada por Teseo.

No recitativo *Ebra d'amor fuggia*, que sucede a introdução, é o narrador da cantata que recita o texto, e não vemos a princípio nenhum tratamento especial relativo à retórica. Scarlatti parece apenas cumprir a função pragmática do recitativo, que, segundo Magnani (1993), é a de desenrolar a ação. Entretanto, no compasso 10, Scarlatti chama a atenção para a palavra *infedele*, colocando o acorde de Mi maior numa posição invertida, o que cria bastante tensão. Um acorde na posição fundamental é muito mais estável, ou seja, mais fiel, mais confiável. A tensão aumenta ainda mais na palavra *traditor*, em que Scarlatti faz um cromatismo descendente no baixo, um

passus duriusculus, o que na Teoria dos Afetos significa dor, sofrimento, e sobre esse baixo, usa na sílaba *tor* um acorde ainda mais dissonante que o anterior, Lá maior com a 7ª do acorde no baixo. Essa é a posição mais instável de um acorde de 7ª maior, e pode ter a intenção de ressaltar essa sílaba tônica.

Após o recitativo, temos a primeira ária da cantata e também a primeira participação direta de *Arianna*. *Pur ti stringo* é bastante especial com relação ao tratamento do texto. *Arianna* inicia sozinha essa ária, o que talvez seja uma alusão ao fato desse sentimento pertencer somente a ela, e não a Teseo. Na palavra *stringo*, Scarlatti apenas evidencia os sons naturais dessa palavra, sendo *strin* uma nota mais aguda *dó* e *go* um intervalo melódico de quarta mais grave, *sol*. Entretanto, no compasso 10, na repetição da primeira frase cantada por *Arianna*, e nas repetições que se seguem, o compositor altera a melodia natural das palavras, numa demonstração de virtuosismo poético-musical.

O papel dos violinos nessa ária também é bastante interessante. Esses instrumentos tocam em uníssono um ritmo de semínima e duas colcheias, que foi classificado na retórica musical como figura corta (BARTEL, 1998, p. 447). A *figura corta* aparece na música barroca normalmente associada à alegria ou à euforia, e os violinos estariam demonstrando o *afeto* principal da ária, a alegria de *Arianna* por estar apaixonada.

No recitativo seguinte, *Ribaciolla Teseo*, Scarlatti curiosamente sobrepõe à palavra *accarizzio* o acorde de 7ª dominante de Sol Maior com o baixo em fá, que é a sétima do acorde e, como dissemos acima, é a posição mais instável desse acorde. No período barroco, os compositores usavam a harmonia para ilustrar os diferentes afetos, e esse procedimento composicional sugere a intenção de Scarlatti de mostrar a desonestidade das carícias de Teseo, pois, se os propósitos dele fossem verdadeiros, o compositor provavelmente usaria um acorde perfeito maior. Várias palavras são ilustradas retoricamente, como

Atene, que recebe também um acorde de 7ª maior com o baixo na 7ª do acorde, para ilustrar a grande distância da ilha onde estava Teseo até essa cidade grega; ou ainda a palavra *preda*, sob a qual Scarlatti coloca um acorde diminuto para ressaltar o fato de *Arianna* estar "presa" na ilha.

A segunda ária dessa cantata, *Stringa si dolce nodo*, é ainda mais interessante que a primeira, do ponto de vista da retórica e da Teoria dos Afetos. Os violinos iniciam essa ária em Sib Maior, com uma *palilogia*, pois se alternam tocando a mesma melodia, o que provoca um cruzamento da melodia tocada por esses instrumentos. Esse cruzamento cria uma metáfora para a primeira estrofe, *Stringa si dolce nodo*, que significa 'aperte esse doce nó', em que o cruzar as notas significaria o 'apertar' do nó.

Na estrofe *né fredda* *gelosia*, temos outro procedimento bastante interessante. Scarlatti faz um *passus duriusculus* em *descensus*, colocando um bemol nas palavras *fredda* e *gelosia*, modulando para Sib menor, tonalidade homônima de Sib maior, o que provoca um efeito de *chiaroscuro*. Sib menor é descrito por Charpentier como deprimido, terrível, (CANO, 2000, p. 67), e com essa mudança de cor Alessandro acentua o significado de *fredda gelosia*.

Na parte B dessa ária, *piú tuo che mio sará*, somente *Arianna* e os violinos estão presentes, pois o baixo contínuo está em silêncio. A ausência do baixo contínuo é um procedimento muito interessante, porque o baixo é a base, o fundamento da harmonia. Então, a ausência do baixo seria uma metáfora à falta de fundamento da afirmação de *Arianna*, "*piú tuo che mio sará*", porque Teseo nunca pertencerá a ela. Outro procedimento ilustra a incoerência dessa frase de *Arianna*; os violinos tocam uma complexa polifonia, imitando a melodia de *Arianna* diretamente, e também fazendo uma imitação em espelho, que é uma técnica complexa de contraponto que produz uma falta de perspectiva para a audiência. Essa falta de perspectiva sugere mais uma vez a insensatez

da frase "*piú tuo che mio sará*". Scarlatti conclui a parte B usando quatro tempos para a palavra sempre, o que a torna a palavra de maior duração em toda a cantata, procedimento esse que será repetido com a palavra Tanto na ária *Struggi ti o core*. De acordo com Bartel (1998), essa é uma figura retórico-musical chamada *Assimilatio*.

O recitativo *Ma poi che desta vide abbandonata* mostra que Scarlatti continua usando os sons naturais das palavras para criar suas melodias. Scarlatti emprega acordes diminutos, que são muito dissonantes, sob as palavras *fúria*, *abbandoni* e *ingrato*, preparando o afeto da ária seguinte. Na ária *Ingoiatelo, laceratelo*, (Ex. 4), Alessandro Scarlatti utiliza procedimentos típicos do Barroco para demonstrar a fúria de *Arianna* por ter sido abandonada, que são:

- andamento muito rápido para a ária;
- semicolcheias em todos os instrumentos e também para *Arianna*;
- harmonias dissonantes na parte B;
- melodias agressivas para *Arianna*.

Podemos observar esses mesmos procedimentos numa outra cantata do próprio Scarlatti: *Tormentatemi pur Furie d'amore*.

O recitativo *Ah che son com Teseo* é o único nessa cantata em que os violinos também tocam. Esse tipo de recitativo, criado pelo próprio Scarlatti, é denominado *recitativo acompagnato*, em oposição ao *recitativo secco*, no qual somente o cravo e o violoncelo acompanham a voz. O afeto principal desse recitativo é de revolta, fúria, e os instrumentos deixam *Arianna* cantando sozinha a maior parte do tempo, e tocam acordes dissonantes para ressaltar palavras como tormento, mar, vento. A harmonia aqui usada é extremamente dissonante, e Scarlatti usa modulações raramente usadas no período

barroco, que nos levam da tonalidade de lá menor à tonalidade de mi b menor para palavras como *tradito*, *perduto* e *morte*. A tonalidade de mi b menor recebe, na classificação feita por Charpentier, o afeto *horror*, e de *espanto* (CANO, 2000, p. 67). Esse recitativo se transforma em arioso na frase *che il mio dolor*, e Scarlatti usa um acorde diminuto para ressaltar a constrição de *Arianna*, que chorará sua dor na ária seguinte, *Struggi ti o core in pianto*.

Nesta ária, Scarlatti faz uso de vários *passus duriusculus* e de cromatismos, além de um caminho harmônico extremamente dissonante e pouco usual, para mostrar a dor e a ansiedade de *Arianna*. O último recitativo, *Si disse che in tanto pianse*, nos prepara para a redenção de *Arianna* e nos conduz ao arioso, que é a última parte dessa cantata. No arioso *Seco la trase*, temos um dos mais singelos e contundentes exemplos da Teoria dos Afetos e da aplicação da retórica feitos por Scarlatti. Bacco se apieda da dor de *Arianna* e a conduz ao céu. Para ilustrar a subida dela, o narrador canta uma lenta melodia, que é uma enorme *anabasis*, ou *ascensus*, que começa no mi 3 e vai até o fá 4. Os violinos, por sua vez, tocam um *gradatio* também ascendente que sugere alguém sendo conduzido.

As cantatas de Alessandro Scarlatti vêm sendo cada vez mais alvo de registros fonográficos e de apresentações em concertos, mas raros são os estudos aliando a sua interpretação a uma análise do discurso retórico, de base literária. Assim, pensamos poder contribuir para uma melhor compreensão da relação entre texto música e de como essa relação deve influenciar uma interpretação da música vocal de Alessandro Scarlatti, para que esta faça sentido para um público do século XXI e atinja a finalidade primeira da música barroca, que é mover os afetos.

Conclusão

Na análise proposta acima, buscamos demonstrar a importância de se considerar a relação entre os elementos da retórica musical e literária.

Em particular, vimos como Scarlatti utiliza elementos bem estabelecidos da Teoria dos Afetos para enfatizar certos efeitos sonoros, e como também usa a retórica para ilustrar de maneira convincente os sentimentos da protagonista da cantata. O mais importante, porém, foi observar como algumas técnicas do âmbito textual e musical são combinadas para mover os afetos.

Essa relação íntima sugere que análises que se focam nos aspectos meramente musicais, assim como aquelas baseadas somente nos textos das cantatas, não são capazes de revelar a complexidade da obra de Scarlatti e de alguns de seus contemporâneos. A análise das suas obras demonstra a necessidade de reavaliar a relação entre as diferentes áreas do conhecimento, de modo a romper as barreiras disciplinares que tradicionalmente se impuseram entre a música e a literatura, e limitaram a fruição do músico, e, por consequência, do público.

Referências

- ARDISSIMO, Erminia. Fenomenologia do maravilhoso na literatura italiana. Revista Per Musi: Belo Horizonte, n.24, 2011, p. 21-29.
- _____. Maravilha e conhecimento de Tasso a Vico. Revista Per Musi: Belo Horizonte, n.24, 2011, p. 21-29.
- BARTEL, Dietrich. Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figure in German Baroque Music. University of Nebraska Press: Lincoln and London, 1997.
- BUELOW, George. Rhetoric and Music. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Macmillan, 2001.
- BUKOFZER, Manfred F. Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach. WW Norton, 1947.
- BOYD, M. The Italian cantata in the seventeenth century; v.13: Garland Publishing, Inc. New York & London.1986.
- CACCINI, Giulio. Le nuove musiche: Nuove musiche e nuova maniera di scriverle. v. 13. Studio per Edizioni Scelte, 1983.
- CANO, Ruben. Música y Retórica en el Barroco. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- CHASIN, Ibaney. O canto dos afetos: um dizer humanista. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DENT, Edward. Alessandro Scarlatti: His life and works. London: Edward Arnold Publishers, 1960.
- FUBINI, Enrico. Estética da Música. Lisboa: Edições 70, Lda, 1993.
- GROUT, Donald. Alessandro Scarlatti an introduction to his operas. University of California, Berkeley, Los Angeles, London, 1979.
- GROUT, Donald. Alessandro Scarlatti. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Macmillan, 2001.
- HALTON, Rosalin. Cantate da Camera of Alessandro Scarlatti. Article featured at the Scarlatti Project: Disponível em: http://chambercantata.com/shared/article.php?article_ID=2&tref=newcantatas. Acesso em: 20/4/2013
- HARNONCOURT, Nikolaus. O Discurso dos Sons – caminhos para uma nova compreensão musical. Trad. Marcelo Fagerlande. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1988.
- HANLEY, Edwin. Alessandro Scarlatti Cantate da Camera: A bibliographical study. New Haven: Yale University, 1963. Ph.d. Music.
- HERSANT, Patrick, CARRÈRE, Xavier. 'Mon respectueux, mon profond silence parle pour moi'. Correspondance d'Alessandro Scarlatti et de Ferdinand de Médicis. Éditions Ombres: Toulouse, 1995.
- MEYLAN, Raymond. Alessandro Scarlatti: Arianna Kantate für Sopran, Zwei Violinen und Basso Continuo. C.F.Peters: Frankfurt, 1970.
- MONTEVERDI, Claudio. Cartas de Claudio Monteverdi. Tradução e notas e apresentação de Ligiana Costa. Editora Unesp: São Paulo, 2011.
- RAMEAU, J.Philippe. Traité de l'Harmonie. J.B.Ballard editor :Paris, 1722
- TAVARES, Hênio. Teoria literária. Villa Rica : Belo Horizonte, 1974.
- VIDALI, Carole. Alessandro and Domenico Scarlatti: a guide to research. Garland Publishing, Inc. New York and London, 1993.

A busca pela representação dos afetos na monodia acompanhada a partir das primeiras fontes do baixo contínuo

Gustavo Angelo Dias (UNICAMP)
gustavoangelod@gmail.com

Helena Jank (UNICAMP)
hjank@iar.unicamp.br

Resumo: Neste trabalho buscamos discutir a representação dos afetos na monodia acompanhada italiana do início do século XVII a partir de quatro fontes primárias que abordam a nova proposta de composição e a realização do acompanhamento instrumental. Por meio da leitura comparada de textos de Giulio Caccini (1601), Lodovico da Viadana (1602), Francesco Bianciardi (1607) e Agostino Agazzari (1607), procuramos analisar a prática proposta por Caccini, a monodia acompanhada, caracterizada não apenas pela busca da expressão dos afetos do texto, mas também pela delimitação de funções para os diferentes instrumentos e a voz solista, tanto do ponto de vista técnico quanto pela questão expressiva.

Palavras-chave: Monodia acompanhada; música italiana do século XVII; baixo contínuo.

The search for the representation of the affections in the accompanied monody according to the earliest basso continuo sources

Abstract: In this paper we discuss the representation of affects in early seventeenth century Italian monody from four primary sources on the new proposal for composition and performance of instrumental accompaniment. Through reading and comparison of the texts by Giulio Caccini (1601), Lodovico Viadana (1602), Francesco Bianciardi (1607) and Agostino Agazzari (1607), we try to analyze the practice proposed by Caccini - which characterises the accompanied monody, not only by the search for expression of the affections of the text, but also by delineating functions for different instruments and solo voice - both from a technical standpoint and as an expressive issue.

Keywords: Accompanied Monody; XVIIth century italian music; thorough-bass.

Introdução

A monodia acompanhada, conhecida como a proposta de composição que inaugura a estética barroca na música, foi um fenômeno motivado por um engajamento estético, filosófico e filológico que teve na Camerata Bardi¹ o centro de discussões. O objetivo deste trabalho é discutir a representação

dos afetos na monodia acompanhada do início do século XVII na Itália a partir de fontes que apontam aspectos técnicos e estéticos dessa nova proposta de composição. A investigação se centra nas informações encontradas em quatro fontes que abordam aspectos gerais da monodia ou especificamente o baixo contínuo. São elas: o prefácio do cancionero *Le Nuove Musiche* (1601), de Giulio Caccini; o prefácio

dos *Cento Concerti Ecclesiastici, a Una, a Due, a Tre Et a Quattro voci. Con il Basso continuo per sonar nell'organo* (Florença, 1602), de Lodovico Grossi da Viadana (1564-1627); *Breve Regola Per Imparar A Sonare Il Basso Com Ogni Sorte D'Istrumento* (Siena, 1607), de Francesco Bianciardi (1570-1607) e *Del Sonare Sopra'l Basso com Tutti Li Stromenti E Dell' Uso Loro Nel Conserto* (Siena, 1607), da autoria de Agostino Agazzari (1578-1640).

O prefácio do *Le Nuove Musiche* (Giulio Caccini, 1601)² e fontes contemporâneas sobre o baixo contínuo

A reforma no fazer musical representada pelo surgimento da monodia acompanhada é caracterizada basicamente pela composição para uma voz solista (em alguns casos uma polifonia a poucas vozes), sob a qual uma linha de baixo escrita é utilizada como base para um acompanhamento instrumental. Sem a sobreposição de vozes que caracterizava a polifonia renascentista, os defensores da nova proposta argumentavam que a voz principal estaria mais apta a expressar os afetos do texto que será cantado, e o acompanhamento viria reforçar essa expressão.

A proposição da monodia acompanhada é feita pela primeira vez no prefácio do cancionário *Le Nuove Musiche* (1601), de Giulio Caccini. Com o objetivo de introduzir as características de suas próprias obras, Caccini explica pormenorizadamente os motivos pelos quais optou pelo novo estilo de composição e descreve a maneira que considera mais adequada para se cantar a monodia com grande riqueza de detalhes, exemplificando a expressão dos afetos e os ornamentos, e descrevendo o uso de dinâmica a partir de suas próprias obras. Apesar de o prefácio ser muito conhecido como fonte de informações sobre a performance do canto, o texto de Caccini traz também informações relevantes sobre o acompanhamento, que ajudam a compreender a função que solista e acompanhador desempenham na execução deste repertório e oferecem uma ideia de como se deve

seguir a partir da linha de baixo com cifras.

É difícil determinar quando exatamente surgiu a ideia de se realizar um acompanhamento a partir de uma linha de baixo escrita e contínua, dotada ou não de cifras que ajudam na dedução do acompanhamento. Existem fontes escritas com datas muito próximas que apontam esse tipo de acompanhamento como novidade, como o próprio prefácio de Caccini e o prefácio dos *Cento Concerti Ecclesiastici* (1602), de Lodovico da Viadana, obra sacra escrita para voz solista e para pequenas combinações de vozes. Apesar de o baixo contínuo representar uma ruptura com um estilo de acompanhamento anterior (baseado, sobretudo, em acompanhar a partir de uma partitura polifônica, procurando por vozes que deem seguimento à polifonia), existe uma explicação para o surgimento do baixo contínuo que deriva de uma prática que já vinha se delineando durante o século XVI.

Como explica Bernhad Lang (2007), fazia parte da prática dos organistas extrair da partitura uma linha de baixo, seguindo sempre a voz mais grave da polifonia. Essa linha tinha muitas vezes de ser escrita antes da execução, devido às dificuldades de se tocar diretamente a partir da partitura a várias vozes. Viadana surge, então, com um conjunto de obras com poucas vozes, a ser acompanhadas a partir de uma linha de baixo já escrita, não partindo de fragmentos de vozes, mas como uma parte instrumental integrada à composição. Com isso, podemos entender que o baixo contínuo que o autor acrescenta aos seus concertos surge mais como uma oficialização de uma prática que já vinha se delineando pouco a pouco do que como uma invenção completamente nova.

A função que o acompanhamento exerce, no entanto, parece ser o elemento que sofreu maior reforma. Em contraste com o acompanhamento polifônico então praticado, que visava preencher partes eventualmente faltantes da polifonia ou dobrar algumas das vozes (ARNOLD, 1965), o baixo contínuo proposto por Viadana viria a servir como um

suporte sonoro sobre o qual as vozes se sustentariam e poderiam destacar-se mediante o uso de passagens e notas estranhas à harmonia de base.

As indicações numéricas que viriam a caracterizar as harmonias não estão presentes nos concertos de Viadana. Apenas as indicações de 3a maior ou menor estão presentes, com sinais de sustenido e bemol, as quais o autor sugere seguir fielmente. Viadana aconselha, sobretudo, uma execução discreta, sem excessos de ornamentos ou passagens, as quais acredita que não fazem bom efeito também nas vozes solistas.

O acompanhamento que encontramos na proposta de Caccini não difere em princípio daquele que Viadana explica nos *Cento Concerti* (1602). Nas composições do *Nuove Musiche* (1601), uma voz solista é acompanhada por uma linha de baixo escrita, sobre a qual se acrescenta as "partes internas", ou seja, a realização do baixo por meio da execução da harmonia e de melodias, passagens ou ornamentos. Se no caso de Viadana o baixo contínuo aparece como uma solução prática para a execução do repertório sacro, Caccini, por outro lado, afirma que procurou "introduzir um gênero de música que pudesse quase que falar através da harmonia" (CACCINI, 1601, p. 215). Em ambos os casos, o acompanhamento a partir de uma linha contínua sobre a qual um ou mais instrumentistas criem uma base para o canto representa uma alternativa à complexidade da polifonia do Alto Renascimento, contribuindo para a maior clareza do canto, e consequentemente para a melhor expressão dos afetos contidos nas palavras.

Caccini narra que o desenvolvimento de seu estilo se deu em contato com os intelectuais da Camerata Bardi. Uma das ideias debatidas nos encontros promovidos por Giovanni Bardi seria justamente a de que a poesia deve ser soberana à música, devendo esta buscar os meios pelos quais possa melhor expressar o sentido daquela. Segundo Caccini, os efeitos causados pela poesia no intelecto

não podem ser obtidos por intermédio da polifonia, já que a sobreposição das palavras torna impossível compreender o texto (CACCINI, 1601, p. 214-215).

Sobre o baixo contínuo e a maneira de realizá-lo, Caccini tece alguns comentários que misturam indicações técnicas e musicais:

Em todas as músicas que saíram de minha pena, tive o hábito de utilizar cifras sobre a parte do baixo para notar as terças e as sextas — as maiores marcadas com um sustenido, as menores com um bemol, que tal como as sétimas e outras dissonâncias, são para o acompanhamento das partes do meio. Resta ainda dizer que as ligaduras na parte do baixo são por mim utilizadas desta maneira: depois de soar o acorde toca-se somente a nota assinalada, que é (se eu não me engano) a mais importante. Esta maneira é a mais fácil de utilizar e de praticar, pois, visto a posição característica do chitarrone, este instrumento é o mais apto a acompanhar a voz, particularmente mais a de tenor que qualquer outra. Quanto ao mais, deixo para o arbitrio dos mais entendidos a escolha das notas a serem tocadas com o baixo a fim de melhor apresentar seu propósito, ou que são mais propícias para acompanhar a parte que canta o solo. Não se pode, por mais que se queira, escrever com maior simplicidade, exceto em tablatura (CACCINI, 2006, p. 227)

Francesco Bianciardi (*Breve Regola Per Imparar A Sonare Il Basso*, 1607), aponta para a necessidade de cifrar a linha do baixo (não apenas os intervalos cifrados por Caccini — 3a e 6a), "pois se não estiverem notadas sobre o baixo as consonâncias que se deve fazer, e se o executante não conhecer a arte do contraponto ou não tiver enorme prática de ouvido, facilmente estragará a composição ao invés de melhorá-la"³ (BIANCIARDI, 1607, p. 9).

Segundo Bianciardi, para se fazer um bom acompanhamento, o instrumentista deve saber cantar. Embora o autor não explique o sentido de sua observação, ela parece direcionada a uma prática de acompanhamento que tende a seguir as inflexões da voz e sua liberdade própria, sobretudo no estilo moderno. O autor acrescenta, também, uma série de pequenas regras de acompanhamento, a fim de direcionar a dedução das cifras a partir dos movimentos da linha do baixo, e menciona princípios

de condução das vozes e resolução de dissonâncias, acrescentando que a experiência e o ouvido deverão ajudar o acompanhador nas ocasiões para as quais a regra se mostra insuficiente.

No método *Del Sonare Sopra'l Basso Con Tutti Li Stromenti E Dell' Uso Loro Nel Conserto* (1607), Agostino Agazzari aprofunda a divisão de funções entre os instrumentos. Agazzari classifica os instrumentos como *fondamento*, "aqueles que guiam e sustentam todo o conjunto de vozes"⁴ (entre os quais estão o cravo e o órgão), e ornamento, que executam e ornamentam as melodias escritas (1607, p. 3). O autor apresenta a maneira adequada não apenas de ser realizar o acompanhamento (*fondamento*), mas também versa sobre as possibilidades de cada instrumento de *ornamento*, de indicações de execução que tendem a delinear diferentes funções aos instrumentos no discurso musical.

Agazzari concorda com Caccini na questão da proeminência da palavra em relação à música. Para o autor, "as consonâncias e toda a harmonia são motivos, e subordinados à palavra, e não o contrário"⁵ (AGAZZARI, 1607, p. 7). A escolha dos intervalos estaria subordinada ao sentido do texto, pois "onde há palavras, é necessário vesti-las com a harmonia correspondente, que produz ou demonstra aquele afeto"⁶ (AGAZZARI, 1607, p. 8). No entanto, para Agazzari, a escolha dos intervalos da harmonia é papel do compositor, "que é livre para, por sua vontade, colocar sobre uma nota na primeira voz 5a ou 6a ou o contrário, ou maior ou menor, sobretudo se lhe parecer melhor ou se for necessário por causa da palavra"⁷ (AGAZZARI, 1607, p. 10).

Outra recomendação interessante sobre o acompanhamento do canto é a necessidade de o instrumentista seguir ritmicamente o cantor. Dessa forma, o solista adquire mais liberdade para ressaltar as *nuances* do texto e ornamentar a melodia. O acompanhamento que Agazzari preconiza deve seguir os parâmetros da palavra, e, para tanto, ele recomenda:

manter a harmonia estável [ferma], sonora e contínua, para sustentar a voz, tocando ora suave ora forte, segundo a qualidade e quantidade de vozes, do lugar e da obra, não atacando muito as cordas enquanto a voz faz uma passagem ou algum efeito, para não atrapalhá-la⁸ (ibid.)

Tecendo relações: a expressão dos afetos a partir das recomendações de execução do acompanhamento

Uma questão interessante encontrada no prefácio de Caccini é a relação que o autor estabelece entre o contraponto e o novo estilo de composição que defende. Apesar de afirmar que aprendeu mais com os intelectuais da Camerata Bardi do que com trinta anos de experiência com o contraponto (1601, p. 214), Caccini, em outros momentos, preocupava-se em justificar certos procedimentos contrários à maneira tradicional de se compor por meio de parâmetros do próprio contraponto, utilizados por ele de forma diferente da usualmente empregada nas composições polifônicas. Embora o autor se mostre avesso à complexidade da polifonia e à consequente submissão do sentido do texto aos exageros desse tipo de escrita musical, ele se permite utilizar da técnica do contraponto para a composição de obras para uma só voz, quebrando as regras tradicionais conforme considera mais adequado à expressão do sentido do texto, como no uso das dissonâncias.

A necessidade de se conhecer o contraponto para realizar o acompanhamento é apontada pelos três autores mencionados que escreveram sobre a prática do contínuo, recomendação reforçada, aliás, por Francesco Gasparini no tratado *Armonico Pratico al Cimbalo* (1708), publicado já no início do século XVIII, uma das principais referências italianas sobre o baixo contínuo. Embora essa recomendação pareça, a princípio, contrária ao pensamento expresso por Caccini sobre a nova proposta composicional, ela revela que a maneira de se acompanhar, ainda que se trate da monodia (ou *stile moderno*, como ressalta Bianciardi), é baseada no conhecimento das regras do contraponto, voltadas agora a uma prática que tende a

se desenvolver harmonicamente.

Ao falar sobre a maneira de se conduzir as vozes, Bianciardi afirma que "a harmonia nasce de diferentes sons ordenados por movimento contrário"⁹ (1607, p. 7). Essa afirmação permite observar que a concepção do aspecto harmônico está presente na maneira de conceber o acompanhamento à época do autor, mas também que a construção dessa harmonia é direcionada por princípios do contraponto (nesse caso, o movimento contrário das vozes). A recomendação de se conhecer bem o contraponto, portanto, pode ser entendida mais como um guia confiável em questões como a condução das vozes ou a preparação e a resolução das dissonâncias do que propriamente na maneira de se acompanhar no que diz respeito à textura (harmônica/contrapontística).

Mesmo na defesa da monodia acompanhada como a maneira mais adequada para a expressão dos afetos da palavra, Caccini (1601) parece querer justificar o uso do contraponto como uma ferramenta de composição que estaria por trás da concepção da melodia e da sua relação com o baixo:

Nestes madrigais, assim como nestas árias, sempre busquei a imitação do sentido das palavras, procurando as notas mais ou menos expressivas de acordo com os sentimentos delas, e que tivessem particular graça, dissimulando o mais que pude a arte do contraponto (CACCINI, 2006, p. 216).

Essa "dissimilação" da arte do contraponto relaciona-se ao fato de que a polifonia não está presente nesse tipo de composição como o elemento central que deve cativar o interesse do ouvinte. Segundo a nova proposta, a atenção estaria direcionada a uma linha principal de canto, cuja composição, no entanto, tem como fundamento os princípios do contraponto, por intermédio dos quais o compositor encontra meios para se utilizar de consonâncias e dissonâncias e ornamentar a linha melódica, de acordo com os afetos da palavra. Sob essa linha principal, composta de maneira a ressaltar o texto, o compositor acrescenta uma linha de baixo, cuja realização permite fornecer as harmonias como uma espécie de pano de fundo.

O baixo, portanto, tem aqui uma função bastante determinada, que provavelmente se relaciona muito pouco com a ornamentação e com o preenchimento com passagens e diminuições, mas que deve principalmente oferecer uma sustentação das harmonias principais, sobre as quais os elementos da voz central possam aparecer mais claramente, como recomenda Agazzari sobre a maneira adequada de acompanhar a voz solista: "manter a harmonia estável [*ferma*], sonora e contínua, para sustentar a voz" (AGAZZARI, 1607, p. 10).

Diferentemente do prefácio de Viadana (1602), os conjuntos de indicações de Bianciardi (1607) e Agazzari (1607) não se dirigem especificamente ao repertório sacro, mas oferecem fundamentos para o acompanhamento de diferentes repertórios. A julgar pela decisão de Viadana de apresentar obras a poucas vozes, e a preocupação com a clareza na execução tanto no acompanhamento quanto na parte cantada, o apreço pela palavra se encontra entre as principais buscas também no repertório sacro neste momento de transição mais ou menos gradual ao que viria a ser o estilo barroco. Dessa forma, podemos entender que a clareza na expressão dos afetos presentes no texto e a delimitação de diferentes funções para o canto e para o acompanhamento são elementos comuns entre os quatro autores.

Considerações finais

A partir das informações encontradas no prefácio de Caccini (1601) e nas fontes abordadas sobre a realização do baixo cifrado, sobretudo nas recomendações de acompanhamento da monodia propostas por Agostino Agazzari (1607), podemos observar que a prática da monodia defendida no *Nuove Musiche* (1601) não representa uma supressão completa do contraponto, mas sim uma proposta de composição que preza pela maior clareza da voz solista e sua expressão dos afetos do texto, em contraposição à complexa polifonia do Alto Renascimento. A

soberania do texto mencionada por Caccini e Agazzari se beneficiaria de um acompanhamento bem estruturado, que por sua vez exige do acompanhador um bom conhecimento do contraponto, a fim de se realizar um acompanhamento que tenha uma relação harmoniosa com a melodia cantada.

Assim, o instrumento de *fondamento* viria a substituir a harmonia composta da relação entre as vozes da polifonia, e o instrumentista acompanhador deveria prezar, sobretudo, pela boa estruturação dessa harmonia, o que apenas pode ser alcançado pelo pleno conhecimento das regras do contraponto. O bom uso da harmonia, ou seja, o uso harmonioso das vozes do acompanhamento, permite ao acompanhador manter uma base sobre a qual a voz principal se sobressai e adquire liberdade para imitar os afetos da palavra. Daí a recomendação de Agazzari (1607) de se acompanhar com discrição, sem acrescentar muitos ornamentos ou dobrar a voz solista, mas antes realizar o baixo com clareza e correção.

A expressão dos afetos da palavra, a busca maior de Caccini, necessita de uma delimitação ou talvez uma reestruturação do papel do acompanhamento para nova prática da monodia; ele próprio se lança à tarefa com algumas observações, complementadas posteriormente pelos autores subsequentes num cenário em que uma prática nova ainda é debatida e reformulada continuamente.

Referências

- AGAZZARI, Agostino. Del Sonare Sopra'l Basso com Tutti Li Stromenti E Dell' Uso Loro Nel Conserto. In: BASSUS GENERALIS. Disponível em: <<http://www.bassus-generalis.org/>>. Acesso em: 03 jun. 2010.
- ARNOLD, Franck Thomas. The art of the Accompaniment from a Thorough-bass as practised in the XVIIth & XVIIIth centuries. New York: Dover publications, 1965.
- BIANCIARDI, Francesco. Breve Regola Per Imparar A Sonare Il Basso Com Ogni Sorte D'Istrumento. In: BASSUS GENERALIS. Disponível em: <<http://www.bassus-generalis.org/>>. Acesso em: 03 jun. 2010.
- CACCINI, Giulio. As novas Músicas de Giulio Caccini — Tradução do prefácio de Le Nuove Musiche (1601). In: MULLER, Heloisa. Le Nuove Musiche — História e Estilo no Canto de Giulio Caccini. 228 f. Tese (Doutorado em Música) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- GASPARINI, Francesco. L'Armonico Pratico al Cimbalo, G.A.Silvani, Bologna 1722. Introduzione di Luigi Ferdinando Tagliavini. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 2005 (edição fac-símile).
- LANG, Bernhard. On the Stylistic Context of the Preface to the Organ Voice Book of the "Cento Concerti Ecclesiastici"

by Lodovico Grossi da Viadana. In: BASSUS GENERALIS. Disponível em: <<http://www.bassus-generalis.org/>>. Acesso em: 15 jun. 2011.

VIADANA, Lodovico. Li Cento Concerti Ecclesiastici, a Una, a Due, a Tre Et a Quattro voci. Con il Basso continuo per sonar nell'organo. In: BASSUS GENERALIS. Disponível em: <<http://www.bassus-generalis.org/>>. Acesso em: 03 jun. 2010.

Notas

1. A Camerata Fiorentina, ou Camerata de Bardi, foi uma academia que reuniu importantes artistas, intelectuais e humanistas em Florença durante o Alto Renascimento (entre as décadas de 1570 e 1580) e que teve Giovanni Bardi, conde de Vernio, como mentor. Nas reuniões da Camerata, frequentadas por figuras influentes da sociedade florentina, eram discutidos temas como a retórica, a filosofia, a música, a filologia clássica e as artes visuais, além de incluir apresentações musicais. Entre os nomes relevantes ligados à Camerata estiveram Giulio Caccini, Pietro Strozzi, Emilio de Cavalieri, Vincenzo Galilei, Girolamo Mei e Ottavio Rinuccini.
2. A versão aqui utilizada é a tradução do texto original de Giulio Caccini realizada por Heloisa Muller e anexada à tese de doutorado *Le Nuove Musiche — História e Estilo no Canto de Giulio Caccini* (Universidade de São Paulo, 2006). Os demais textos são citados em tradução dos autores.
3. *che si non son notati i Bassi sopra delle consonanze, che vi si devon fare, e si il sonatore non ha l'arte del contrapunto, ò grandissima pratica dell'udito, facilmente guasterà la compositione incambio d'aiutarla.*
4. *sono quei, che guidano, e sostengono tutto il corpo delle voci.*
5. *le consonanze, e tutta l'armonia, sono soggette, e sottoposte alle parole, e non per il contrario*
6. *dove sono parole, bisogna vestirle do quell'armonia conuenevole, che faccia, ò dimostri quell'afetto.*
7. *quale è libera, e può, à suo arbitrio, sopra una nota nella prima parte di stessa metter 5.a ò 6.a e per il contrario: e quella maggiore, ò minore, secondo gli par più à proposito, overo che sia necessitato à questo dalle parole.*
8. *tener l'armonia ferma, sonora, e continovata, per sostener la voce, toccando hora piano, hora forte, secondo la qualit'a, e quantit'a delle voci, del luogo, e dell'opera, non ribattendo troppo le corde, mentre la voce fa il passaggio, e qualche affetto, per non interromperla.*
9. *l'armonia nasce da diversità di suoni ordinati per contrari movimenti.*

Ópera francesa, "Querelle des Bouffons" e iluminismo

Rodrigo Lopes (Instituto de Artes – UNESP)
lopes_monteverdi@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar, refletir e discutir a ópera francesa no período Iluminista. O nascimento de uma crítica musical foi de grande importância para a vida musical do século XVIII; até aproximadamente à metade do século, prevaleciam nos escritos sobre música comparações, paralelos, polêmicas e querelas em torno de assuntos de caráter preferencialmente geral, como questões de harmonia e melodia, de música francesa e italiana; assim, começaram a nascer julgamentos sobre uma determinada obra de arte em particular ou de um compositor. A música, de um processo imitativo da natureza, passa a ser concebida como uma arte distinta no Século das Luzes, tanto em sua autonomia como especificidade; progressivamente seu valor próprio passa a ser reconhecido, e, com as mudanças da sociedade, ela também sofre alterações. Daí as querelas dos bufões em contrapartida à ópera séria francesa, as polêmicas entre músicos e filósofos. A ópera, além de divertimento para as classes superiores, foi cenário de uma luta entre diversas ideias filosóficas e estéticas, entre diversos gostos, além de solicitar o trabalho de pintores, dançarinos, coreógrafos, ocupando assim um espaço maior dentre as discussões da época.

FRENCH OPERA, "QUERELLE DES BOUFFONS" AND ENLIGHTENMENT

Abstract: This paper aims to present and reflect the French opera, the discussions around it, over the period of the Enlightenment. The birth of a musical criticism was of great importance to the musical life of the eighteenth century, until about the middle of the century, prevailed in the writings about music comparisons, parallels, controversies and disputes around issues of character rather general, as matters of harmony and melody, French and Italian music, so began the birth judgments about a particular work of art or a particular composer. The music, an imitative process of nature, can be conceived as a distinct art in the Age of Enlightenment in both its autonomy and specificity; progressively self-worth will be recognized, and with the changes in society, it also suffers changes. Hence the Querelles des Bouffons in contrast to the French opera seria, the controversies between philosophers and musicians. The opera, plus fun for the upper classes, was the scene of a struggle between various philosophical and aesthetic ideas between various tastes, as well as requesting the work of painters, dancers, choreographers, thus occupying a larger space among the discussions of the time.

Introdução

O Iluminismo foi prolífero quanto à filosofia estética. Muitas obras vieram à luz na academia dessa época, a ponto de superar em quantidade períodos anteriores desse tipo de pensamento. O Iluminismo gerou efervescência e fôlego na filosofia da arte e na crítica estética. Nessa época, uma história da arte como a conhecemos hoje: as manifestações culturais e a história da arte são pensadas por elas mesmas.

A filosofia será um meio pelo qual a crítica estética e a crítica literária se manifestarão nessa época, ocupando-se de discussões em relação à beleza da arte e de seus constituintes, que se desdobrarão em duas correntes, segundo Cassirer (CASSIRER, 1997, p. 367): uma corrente **intelectualista**, em que une poética, estética e literatura acomodadas num domínio racional; e outra de característica britânica, a corrente **sensualista**, em que questiona o conteúdo do pensamento por meio de regras da arte, do gosto e do belo, concebida por intermédio do raciocínio ou do sentimento, e se afastam dos aspectos miméticos das artes.

A **corrente intelectualista** orienta as artes da mesma maneira que orienta as ciências – como a Matemática, a Física e outros saberes –, sem levar em consideração quais sentimentos afloram perante a obra de arte. Essa corrente é alicerçada em regras e críticas artísticas descobertas e derivadas da razão. As regras universais matemáticas regem a natureza, e por isso mesmo regem as artes, pois estas são imitações ou mimeses da natureza. Esse pensamento fundamenta o Iluminismo ou Classicismo Francês.

Um método dedutivo para as artes, que se resume ao "princípio da imitação em geral", como um axioma, é introduzido por Charles Batteux (BATTEUX, 2009, p. 17) em *As Belas Artes Reduzidas a Um Mesmo Princípio*. Esse axioma, presente desde o Renascimento na ordem da pintura, nos diz Alberti: "tão grande força tem o que é apanhado na natureza. Por essa razão, devemos tirar da natureza o que podemos pintar, e sempre escolher as coisas mais belas" (ALBERTI, 1992, p. 133); os preceitos da mimese acompanham os artistas desde sempre.

Inverso ao que foi no Renascimento, no século XVIII as artes eram elevadas à categoria de ciência, o que foi possível graças à unidade das artes promovida pela mimese; a imitação da natureza está presente em tudo: na música, nas esculturas, nas pinturas, nos poemas, de forma racional e intelectual.

Surgida com David Hume na Inglaterra, a **contrapartida sensualista** foi levada por Diderot para a França, onde as artes eram analisadas a partir da ideia de gosto, indo contra os métodos dedutivos aplicados às obras de arte: os fenômenos subordinam a razão. A natureza humana é o ponto de partida para a fundamentação do belo, e não a análise como se faz pela Matemática e pela Física. Por conta dessa corrente, Diderot coloca atenção no desmerecimento da obra de arte que despreza as regras estabelecidas, porém suscita os mais belos sentimentos, fazendo-a ganhar autonomia. É o que ele investiga no *Paradoxo Sobre o Comediante*, quando diz que o "artista de gênio não busca imitar a natureza comum das coisas, mas sim entender e reproduzir os sentimentos dos homens" (DIDEROT, 1981, p. 23).

A ideia que se faz do artista atualmente, como aquele que reproduz em suas obras seus próprios sentimentos, de maneira subjetiva, é advinda desse pensamento, quando os artistas começam a deixar de seguir os preceitos das artes imitativas, em que o gosto está estabelecido pelos fundamentos da mimese. Determinados parâmetros não deveriam mais ser ditados pela razão, mas serem explicados por ela, e entender porque uns são valorizados em detrimento de outros. As peças musicais instrumentais eram encaradas como representação, tão grande era a força da mimese ou da imitação, como, por exemplo, a representação de uma cena pastoral. Sua representação era subordinada a conteúdos específicos, dando respaldo a mensagens didáticas.

A música instrumental começa a se libertar da arte representativa, das artes miméticas na segunda metade do século XVIII. Na história da estética musical, a música instrumental adquire "formas puras" de uma arte profunda. Além disso, até a primeira metade do século XVIII, a ópera francesa e

as artes refletiam os gostos do rei e da corte, e nesse gênero musical eram consolidados os costumes, os comportamentos e as condutas morais com suas regras. As modificações políticas e sociais do século XVIII que se desembocaram na Revolução Francesa de 1789 trarão consequências para a ópera e para as artes em geral. Assim, os costumes e a moral considerados eram orientados pela educação.

Nesse período histórico, quando a corte passou a ser afetada pela burguesia em ascensão, essas prerrogativas quanto às artes representativas sofreram modificações pelas transformações das regras de gosto, e afetaram a música. A burguesia, devido ao seu poder econômico, queria se parecer com a corte, sendo ao mesmo tempo agradável e "educada" para as regras de conduta deste ambiente; porém, o inverso aconteceu, pois influenciou também com seus costumes e modos a nobreza que queria fazer parte. A sua ascensão constituiu a formação de um novo público, maior e anônimo. Sob as regras crescentes do comércio, a música teve que se adaptar e se viu obrigada a não mais receber ordens como as que vinham de reis e príncipes, mas a adivinhar seus desejos, expressos ou não.

No plano cultural, a luta entre burguesia e aristocracia representada pelo Absolutismo também se manifestou. A música foi levada para lugares nunca antes por ela frequentados. Concertos privados, execuções amadorísticas, nascimento das salas de concerto, tudo isso se desenvolveu, porém, na condição de ser assistida por aqueles que podiam pagar. Assim, podia-se ouvir música que não havia sido encomendada anteriormente.

O comportamento social mediado pelo controle das "paixões" humanas nos séculos XVII e XVIII

Nas sociedades dos séculos XVII e XVIII, o homem bem-educado sabia controlar e usar as paixões humanas. Ele não as reprimia, mas as controlava, tornava-as servas da razão humana, e nisso está a sua virtude. Época de grande importância dada às aparências, à imagem transmitida de si, as

paixões poderiam existir e se manifestar desde que controladas de acordo com as circunstâncias; esse equilíbrio se dava pelo bom gosto. A manifestação das paixões era condenada se elas fossem exageradas. Segundo Lebrun:

A "paixão" de que se trata não é um impulso que nos leva, malgrado nosso, a praticar uma ação. Ela é o que dá estilo a uma personalidade, uma unidade a todas as suas condutas. Trata-se da tonalidade específica de suas condutas, da tensão que unifica seus atos — sem importar que situação esteja enfrentando. Em suma, a "paixão" é então constitutiva de uma personagem [...] como da tragédia grega: sua paixão e seu caráter são indissociáveis. Essa vibração afetiva, que caracteriza os grandes personagens trágicos, pode levar um indivíduo à perda e também à glória; seja como for, ela escapa à nossa categorização "moral" (LEBRUN, 2006, p. 23).

A glória, a reputação e a honra estavam entre as paixões existentes nessas sociedades. A partir do que se considerava honra, uma imagem de reputação era construída perante os outros. Ao nobre interessava o que se aparentava ser, a aparência visível. A vida íntima só possuía significado desde que construída sob as aparências. A alta nobreza francesa concentra-se à volta da figura do rei Luís XIV. Seu reinado, numa época de aparências, se transformou em realeza e espetáculo. A monarquia como espetáculo imagina-se com elementos cênicos, teatrais. A aparência em sociedade será uma representação. Seus papéis é que terão real importância. A vida, mesmo sem ser falsificada, se teatraliza; uma conduta de comportamento com base na aparência será a marca da condição humana desta corte. A vida social se desenvolve e se orienta pelas ilusões, pelo espetáculo das aparências.

Esse espetáculo dá valor às opiniões, o ser apreciado e amado pelo que se aparenta ser. Lidar com a vida e com os fracassos será como uma espécie de sonho; é esse sonho o construtor dos prazeres do dia a dia no decorrer da vida. Técnicos dos prazeres, os nobres cultuam uma vida doce, sem necessidade de modificação alguma. A vida regida dessa forma o contenta suficientemente. É o que afirma Ribeiro:

Antes da Revolução Francesa não havia muita diferença entre a vida pública e a vida cênica: o social, o político, concebiam-se partindo de máscaras, de imagens, de representações, que

os próprios atores podiam sabê-las mais ou menos falsas; porém, que importância tinha a falsidade? Não é que a vida pública fosse mentira; é, simplesmente, que seria pequena a distância entre ela e a ficção (RIBEIRO, 2006, p. 114).

As polêmicas em torno da ópera

De acordo com Enrico Fubini (FUBINI, 1983, p. 81-85), nas primeiras décadas do século XVII, a ópera foi capaz de se impor como um novo gênero musical em que o público e os filósofos focalizaram sua atenção. Homens de letras, filósofos, críticos e teóricos dedicaram-se a escrever sobre essa música no percurso do século XVII e boa parte do XVIII. A ópera era considerada um espetáculo artificial, absurdo, privado de lógica e inverossimilhante por parte do cantor. Este representava qualquer acontecimento da vida, sem se importar com nada. Por fim, a ópera tornou-se um fato social e artístico no século XVII, trazendo conflitos entre a prática e a teoria. A música estava em segundo plano, embora a nova linguagem musical fosse a harmonia tonal. O texto contribuiria para ressaltar a poesia. Este gênero novo, chamado "ópera", expressa o humanismo do Renascimento, o espírito da contrarreforma, embora culturalmente sua expressão seja racional e literária. Outros modelos não reduzidos aos modelos linguísticos estavam hierarquicamente abaixo dela.

Foram feitos inúmeros esforços para racionalizar a linguagem musical, por meio de uma sintaxe da harmonia, adquirindo uma lógica que se adaptou e elevou-se à linguagem literária: assim, mesmo ela possuía inúmeros elementos intraduzíveis, gostos e conceitos não racionalizáveis, capazes de influenciar a alma humana; a nova linguagem musical torna esses elementos mais potentes. O racionalismo barroco preferiu eliminar o poder irracional de seus horizontes, mas as melodias encarnam esse poder; seja pelas óperas serem um gênero híbrido ou mesmo um jogo essencialmente teatral, é evidente que a música ocupa um espaço significativamente grande dentro de sua arte.

Para a mentalidade racionalista, música e poesia são opostas uma a outra, já que a música

se endereça aos sentidos, enquanto a poesia à razão. Apenas estão reunidas para um espetáculo; reunião esta no século XVII considerada um absurdo, algo confuso e inverossimilhante para a mentalidade de um filósofo de seu tempo. Era ridículo pensar que personagens atuavam no palco de forma antinatural e ridícula, ao ponto de "morrerem cantando". A concepção de gosto do século XVII considera um absurdo a sensibilidade se apresentar em primeiro plano e hierarquicamente a racionalidade em segundo.

Bossuet, Boileau, La Motte — no século XVII e início do XVIII foram escritores franceses que julgaram a ópera uma tragédia degenerada e corrompida, pois ela mantém a função de divertir o espectador entretido com uma estética do prazer, como num teatro, baseando-se num conteúdo intelectual e moral. Porém, a ópera triunfa: possui sucesso crescente, e cada vez mais o número de ouvintes aumenta. A retratação das personagens não fazia os espectadores saírem cheios de sentimentos nobres, mas marcou uma ternura feminina, indigna das almas viris, das pessoas sábias e fortes. Quanto aos costumes, aquele momento não deixava dúvidas de que a música do teatro era moderna e prejudicial para a moral do povo, assim como para seus costumes: tinha-se como concepção a ideia de que a ópera incitava a uma vida vil, lasciva e imoral.

Devido à evidência da música num plano superior, era natural a rejeição de uma boa ópera; teóricos apoiavam essa ideia, embora fosse do ponto de vista do racionalismo clássico uma ideia ausente. A música, na ópera, possui poder negativo, fascínio secreto e irresistível; daí a justificativa de sua expulsão nesse gênero. Um poeta que tivesse a consideração de ter sua poesia bem adaptada à música da ópera era o pior julgamento que se poderia ter.

Os elementos emotivo e passional recebiam desconfiança. Possuir afinidade, mesmo que implícita, eletiva e secreta, com a música, com base na sua negação, era a revelação do medo existente em relação à arte do som. Irrracionalmente, a música desperta em nós uma inquieta disposição, mesmo

que vaga, para o prazer. Ela tende a tudo e a nada ao mesmo tempo. A música abre o coração para o sensível, fornece uma disposição que suaviza a alma, possui secretos e íntimos encantos, sem saber ao menos o que se quer exatamente.

As polêmicas em torno da "Querelle des Bouffons"

De igual interesse, tanto para a história das ideias como para a história da música, está a *Querelle des Bouffons* [Querela dos Bufões], marcada como uma das polêmicas do século XVIII envolvendo a música. Participaram dela Diderot, Rousseau e os enciclopedistas, possuindo, então, dupla qualidade capital.

A "querela" se deu por conta da instalação de uma companhia italiana na Ópera de Paris, no ano de 1752, para apresentar espetáculos de *intermezzi* e de óperas bufas. Dado o grande sucesso, a França dividiu-se entre os adeptos dos italianos de um lado e os representantes da música francesa do outro. Antes mesmo desse momento já havia discussões em torno da relação entre música francesa e italiana, como a discussão entre Lecerf e Raguenet, em 1704.

Os italianos triunfaram à primeira vista, de forma inexplicável, devido à ópera francesa não se renovar mais desde a morte de Lully, ocorrida no ano de 1687. Mais tarde, quem tomou esse posto foi Rameau, mas este foi contestado. Vivendo num marasmo em que o público estava cansado da ópera séria que não emocionava mais, pois ela já estava sendo investida por autores secundários, as óperas bufas apresentadas pelos italianos se tornaram um grande atrativo para o público.

O enredo de uma ópera bufa ou *intermezzi* consiste numa sequência de peripécias cômicas sem episódios estranhos à ação, e para isso bastavam poucas personagens. A força do enredo está na sua rapidez, na sua expressão realista de sentimentos cotidianos, de sua linguagem musical. Exemplo desse gênero é a ópera *La Serva Padrona* (A Criada Patroa), de G. B. Pergolesi, que fora anteriormente apresentada na França, tendo sido um fracasso, e posteriormente

um sucesso muito grande.

Os partidários da música francesa, da ópera séria, e esta era a tragédia lírica ou a tragédia em música, foram contra os italianos, seguindo, assim, a querela; os franceses não toleravam o riso, pois queriam a ópera aos moldes do que teria sido para eles a tragédia grega. Esta, de acordo com a *Poética* de Aristóteles, apresentava como personagens figuras de deuses mitológicos ou figuras elevadas da aristocracia como reis, príncipes, grandes heróis, na qual a personagem principal sofre mudança de sorte, passando da felicidade para a desgraça, ou de um momento feliz para um infeliz.

Observando superficialmente a ideia de tragédia da Antiguidade Grega, temos o Édipo Rei, de Sófocles, no qual Édipo, a personagem principal, comete um erro [nesta situação Édipo assassina, sem o saber, o próprio pai, e casa-se com a própria mãe, porém, ignorando serem seu pai e sua mãe], e ignora saber ter errado; no entanto, ele deve ser punido pelo seu erro. Aqui o espectador tem colocados justapostos diante de si dois sentimentos: o de terror pelo tipo de erro cometido — o de Édipo ter matado o próprio pai e de ter se casado com a mãe — e o de piedade, pois ele ignorava que tivesse feito tais coisas a pessoas do próprio sangue, e, aqui, talvez haja a dúvida se realmente deve ser punido, pois ele não sabia. A essa junção de sentimentos contrários ocorridos ao mesmo tempo dá-se o nome de *Catarse*. Nesse tipo de ação consiste a *tragédia*. É o prazer sentido mediante o contato com experiências dolorosas.

Com esse modelo, a música está vinculada aos modelos das tragédias clássicas de Racine e Corneille, que no século XVII francês será chamado de teatro clássico; nesse momento, pensa-se reproduzir a tragédia antiga, ou seja, a tragédia de Eurípides, Sófocles, entre outros, em que no gênero não se admitem personagens trágicas em simultaneidade com as personagens cômicas.

Seguindo esse modelo, na música teremos exemplos como os do compositor Jean-Baptiste Lully, com *Acis et Galatea* [Acis e Galateia], e de André

Campra, com *Alphée et Aretusa* [Alfeu e Aretusa].

Corneille, [...] ao lado de Racine, é considerado um dos grandes dramaturgos franceses, que também se dedicou à teoria, marcada por releituras de Aristóteles, reorganizando preceitos da composição da tragédia em favor dos deslocamentos que operava em suas obras e que, não raro, como foi o caso de *El Cid*, polemizaram com críticos de sua época. Questionou a regra das três unidades (de ação, de tempo e de lugar) pela qual o teatro clássico francês se pautava e que seus defensores supunham ser legitimamente derivadas de Aristóteles por atenderem a critérios rígidos da verossimilhança da ilusão teatral (FERREIRA, 2011, p. 139).

Diante das querelas no século XVIII, Rousseau escreve *Carta à Música Francesa*, na qual ataca de frente a música francesa, em favor da música italiana. Para ele, a música francesa abusava de uma mitologia batida com base em libretos pomposos, com uma ação dramática já ausente, com montagens aparatosas, exageradas, cujas árias de canto eram a base de trinados, com excesso de gesticulações e brilhos vocais, e toda essa montagem já sem relação com os sentimentos que o texto deveria expressar e estar evidente nas óperas.

Nessa carta, Rousseau faz comentários comparando, quanto à prosódia, a língua italiana e francesa, e justifica dizendo que a italiana possui mais musicalidade, estando sempre além de qualquer música de Rameau. Rousseau e os enciclopedistas tornaram-se os inimigos mais acirrados de Rameau, e fizeram o compositor se posicionar, com este saindo de sua reserva mantida por muito tempo. Ele simbolizava a totalidade das forças aristocráticas conservadoras, sendo visado enquanto sua ópera refletia os modelos estabelecidos por Luís XIV.

Além dessa questão, Rameau também foi atacado por suas "ousadias" harmônicas, consideradas "bárbaras". Para ele, a música era sumamente racional, igual em todas as épocas, ou seja, é um fenômeno universal, pois é a expressão da Matemática. Rousseau, sendo oposto ao pensamento de Rameau, tinha na música uma expressão de infinitas variedades do coração humano, e por isso não poderia ser universal em sua forma; para ele, a música é a expressão dos sentimentos.

O caráter da melodia não tem como variar de um povo para outro, de um momento histórico para outro; sua compreensão musical é um fator histórico e cultural.

Considerações finais

A chegada da ópera foi recebida com desconfiança e como perigo para a educação de seu público num primeiro momento. Ela poderia insuflar as paixões e os maus costumes. Mas, depois de pouco tempo, ela possui prestígio e sucesso como gênero, e não somente isso, ela se transforma em reflexo dos gostos e modismos do rei e da nobreza da corte, conquistando, assim, a atenção de filósofos e homens de letras.

Junto com a querela dos bufões, a classe burguesa em ascensão ganha triunfo, e constitui um novo público para as artes e para a música, e a ópera cômica ganha prestígio nessa classe. A relação entre verbo e som, entre música e poesia foi um problema capital na estética musical dos séculos XVII e XVIII. Vetor desse debate está a arte como *imitação da natureza*, e coincide uma história da estética musical com a história desse conceito [estética]; e esta relação está na base das querelas entre França e Itália nesses dois séculos.

Como dito anteriormente, as disparidades entre França e Itália já estavam na discussão, em 1704, entre Lecerf de la Viéville e Raguenet; aquele responde a este em sua *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* [Comparação entre a música italiana e a música francesa], criticando os italianos quanto aos extremos excessos em sua música, enquanto enaltece os franceses pelo seu comedimento e naturalidade de sua música. Em 1753, ocorreu o inverso em Rousseau, que condenou os excessos e a falta de naturalidade nos franceses, enquanto somente teceu elogios aos italianos. O conceito modificou-se drasticamente em meio século: a natureza, além de sinônimo de razão e equilíbrio, é também sinônimo de sentimento. O modelo de imitação entra em declínio e, dessa forma, pode-se ver nessa transformação o despontar do que viria a ser posteriormente o Romantismo.

Referências

- ALBERTI, Leon Battista. Da pintura. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.
- BATTEUX, Charles. As belas artes reduzidas a um mesmo princípio. São Paulo: Humanitas Et Imprensa Oficial, 2009.
- CASSIRER, Ernest. A filosofia do Iluminismo. Campinas: Ed. Unicamp, 1997.
- DIDEROT, Denis. Paradoxe sur le comédien. Paris: Flammarion, 1981.
- DIDIER, Béatrice. La musique des lumières: Diderot – L'Encyclopédie – Rousseau. Paris: Presse Universitaires de France, 1985.
- FERREIRA, Guilherme Ronan de Souza E. Dramaturgos-filósofos e a Poética de Aristóteles. In: Análogos Anais da XI SAF-PUC, Semana dos alunos de pós-graduação em filosofia, Rio de Janeiro, PUC, 2011.
- FUBINI, Enrico. Les philosophes et la musique. Paris: Librairie Honoré Champion, 1983.
- LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. In: Os sentidos da paixão. São Paulo: Funarte/Companhia das Letras, 2006.
- MASSIN, Jean Et Brigitte. História da música ocidental. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1997.
- MEUCCI, Arthur. Ensaio sobre uma revisão crítica da história da arte. In: Estética USP 70 anos, São Paulo: Ed. Usp, 2004.
- NEUBAUER, John. La emancipación de la música: el alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII. Madrid: Visor Dis, 1992.
- RIBEIRO, Renato Janine. A glória. In: Os sentidos da paixão. São Paulo: Funarte/Companhia das Letras, 2006.
- STEVENS, Jane R. The meanings and uses of caractère in eighteenth-century France. In: COWART, Georgia. French musical thought, 1600-1800. Michigan: Ann Arbor, 1989.
- STEBLIN, Rita. A history of key characteristics in the eighteenth and nineteenth centuries. New York: University of Rochester Press, 1996.

Dança, etiqueta e distinção social em Espanha (séculos XVI e XVII) – leitura do tratado *Discursos sobre el arte del dançado* (1642), de Juan de Esquivel Navarro

Clara Rodrigues Couto (FFLCH-USP – bolsista FAPESP)
claracouto@yahoo.com.br

Resumo: Em 1642 é publicado em Sevilla o primeiro tratado em língua castelhana sobre a arte da dança: a obra *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen*, reprobando las acciones deshonestas, escrita por Juan de Esquivel Navarro. A tardia publicação da primeira obra do gênero nos leva a supor, a priori, uma presença e uma importância muito diminutas da dança na cultura e na vida da corte ibéricas. Todavia, a leitura do mencionado tratado traz à luz uma série de informações e de elementos que sugerem intensa prática social da dança e uma acentuada importância tanto desta arte quanto do ofício do mestre de dança na Espanha dos séculos XVI e XVII. O breve estudo que aqui faremos sobre o tratado de Esquivel de Navarro se orientará na direção de compreender os sentidos da dança no contexto da sociedade castelhana, como parte da etiqueta e do cerimonial cortesãos, como exercício de distinção social e exibição do poder, bem como oportunidade de autopromoção e acesso a privilégios e favores reais.

Palavras-chave: dança; etiqueta; tratado; Juan de Esquivel Navarro; século XVII; Espanha.

Dance, court etiquette and social distinction in Seventeenth-Century Spain – analysis of the treatise *Discursos sobre el arte del dançado* (1642), by Juan de Esquivel Navarro

Abstract: In 1642, the first treatise on the art of dance written in Spanish language: the "*Discursos sobre el arte del dançado*", was published, in Sevilla, by Juan de Esquivel Navarro. The late publication of the first work of the genre in Spain might lead us to suppose, a priori, that there was little dance in Iberian culture and courtly life. However, the examination of the book suggests intense practice of social dance and that this art was of great importance. It also reveals the role of the dancing master, in Spain in the sixteenth and seventeenth centuries. This short study of Navarro's treaty will be oriented toward understanding the meanings of dance in the context of Spanish society and its part in court etiquette and ceremony as an exercise of social distinction and display of power, as well as opportunity for self-promotion and access to royal privileges and favors.

Keywords: dance; court etiquette; treatise; Juan de Esquivel Navarro; Seventeenth-Century; Spain.

Em 1642 é publicado em Sevilla o primeiro tratado em língua castelhana sobre a arte da dança: a obra *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, escrita por Juan de Esquivel Navarro. A tardia publicação da primeira obra do gênero em Espanha – visto que tratados e manuais de dança já haviam sido escritos no século XV e largamente impressos no XVI em Itália e França – somada à volumosa produção de discursos e decisões eclesiásticas que condenam e até proíbem a prática da dança em ambiente religioso, e ainda acrescida da forte imagem de sobriedade atribuída à casa real dos Habsburgos, nos levam a supor, *a priori*, uma presença e uma importância muito diminutas da dança na cultura e na vida de corte ibéricas. Todavia, a leitura do mencionado tratado traz à luz uma série de informações e de elementos que sugerem intensa prática social da dança e acentuada importância tanto desta arte quanto do ofício do mestre de dança na Espanha dos séculos XVI e XVII.

Embora o desenvolvimento da dança, tanto sua prática quanto sua elaboração teórica, seja de fato mais perceptível em cortes italianas e francesas que nas demais – do que nos informam tratados e manuais de dança, crônicas, livros de contas, relatos de viagens de embaixadores e memórias de cortesãos –, há que se levar em conta que as pesquisas sobre danças de corte ainda se debruçam predominantemente sobre tais regiões. Assim, consideramos que o ofuscamento da dança nas cortes ibéricas não se deveria apenas à dominância francesa e italiana nesta arte, senão também à carência de pesquisas e estudos aprofundados sobre o tema e a partir de variadas fontes históricas – o que não desconsidera a produção já existente.¹

É evidente que o reino de Castela acompanhava o movimento mais amplo de estruturação de uma sociedade de corte na Europa: em tempos cada vez mais intensos de trocas econômicas e culturais, com cada vez mais forte intercâmbio de pessoas, saberes e usos entre as cortes europeias e uma tendência à padronização (que não nega especificidades regionais) da etiqueta,

do cerimonial e dos costumes cortesãos, é de se esperar que a corte castelhana – que, desde 1547, sob Carlos V, adotara o estilo, cerimonial e etiqueta da Borgonha, assim como as principais cortes da Europa – partilhasse dos principais usos, regras e ritos de cortesia. Ora, ainda que se perceba maior presença da dança de corte na Itália e na França, há que se admitir que tal arte, por estar nessa época diretamente associada à sociabilidade e ao exercício da nobreza cortesã, fosse prezada e praticada em grande parte das cortes, incluindo-se a castelhana.

O estudo histórico da dança, se tomada como um fenômeno isolado, como uma prática e uma técnica voltadas apenas à sua reprodução ou como forma artística e estética em si mesma, tende a constituir-se como simples descrição de um estilo de dança do passado – sob o risco frequente de se pautar em concepções contemporâneas e, por isso, anacrônicas. Faz-se necessário compreender os sentidos da dança em sua época, os significados que tornam possível seu desenvolvimento de uma maneira e não de outra, os valores que a conectam a uma sociedade e a uma cultura específicas e as relações estabelecidas entre tal prática e os atores sociais participantes. No caso da dança de corte, acreditamos ser imprescindível retirá-la do isolamento de sua "autonomia estética" e inseri-la no complexo universo simbólico e político da etiqueta e do cerimonial de corte, este que confere sentido à realidade social no Antigo Regime.

Desse modo, o breve estudo que aqui faremos sobre o tratado de Esquivel de Navarro se orientará na direção de compreender os sentidos da dança no contexto da sociedade castelhana, como parte da etiqueta e do cerimonial cortesãos, como exercício de distinção social e exibição do poder, bem como oportunidade de autopromoção e acesso a privilégios e favores reais. Em última instância, a dança seria uma das diversas formas de, ao tornar aparente o *status* pessoal de cada cortesão, reafirmar deleitosa e magnificientemente o *status quo* da monarquia católica.

Breve histórico da dança na Europa: da dança ritual à dança social erudita

Consideramos importante traçar, ainda que breve e genericamente, um panorama da trajetória histórica das formas e usos da dança na Europa, de modo a evidenciar o processo de dessacralização que orientou o pensamento e a prática da dança na direção de negar seu caráter ritual religioso e afirmar seu caráter representativo e social.

O processo de cristianização da Europa Ocidental, sobretudo a partir da Reforma Gregoriana no século IX, com seu esforço de enquadramento dos fiéis e combate à heresia, implicou a sistemática negação do paganismo. Uma vez que na Antiguidade e entre as culturas pagãs a dança sempre esteve estreitamente relacionada ao culto às divindades – como forma mística de comunicação com o divino e quase sempre um privilégio sacerdotal –, a dança ritual foi excluída da liturgia cristã a fim de evitar confusões e a heresia. As poucas informações e testemunhos sobre a dança religiosa nesse período são, em sua maioria, as veementes condenações e proibições da dança dentro das igrejas, o que se pode verificar em decretos e homilias papais, em decisões de concílios e nas constituições sinodais.

O mais antigo desses interditos data do século V e se encontra nas atas do Concílio de Vannes, de 465. São consideráveis também o decretal do papa Zacarias, em 774, contra "os movimentos indecentes da dança ou carola", a condenação dos *choreae* nas igrejas, nos cemitérios e nas procissões, que se encontra nas constituições sinodais do bispo de Paris², no final do século XII, e a proibição que consta no decreto de 1209 do Concílio de Avignon (Atos, V), em que "durante a vigília dos santos, não deve haver nas igrejas espetáculos de dança ou de carolas". A reiteração dessas proibições em documentos normativos importantes da Igreja e sua durabilidade no tempo – a dança no interior da igreja será condenada mesmo após o Concílio de Trento, em 1562 – mostra-se, contudo, como uma evidência da persistência dessas práticas, o que se pode constatar em não poucos casos de *choreae* ou carolas³ conduzidas por leigos e por padres em diversas localidades da França, da Espanha e de Portugal, por exemplo.

Podemos constatar a presença notável de celebrações cênicas nos altares, como representações religiosas e em sua maioria autos de Páscoa e Natal; porém, no que concerne à dança, esta definitivamente não foi integrada à liturgia católica e não o será mesmo na modernidade. O historiador da dança Paul Bourcier nos chama a atenção para o fato de que essa recusa da dança não se deve apenas à sua alusão ao paganismo, já que nesse processo de cristianização ocidental alguns elementos pagãos, como trajes e lugares de culto, por exemplo, foram assimilados sem muita dificuldade. É interessante perceber que, sendo o corpo um recurso obrigatório da dança, aceitá-la como ritual sagrado ou como prática integrada à liturgia cristã significaria dar vazão a poderes pouco controláveis e a sensações moralmente reprováveis provocadas pelos movimentos do corpo, que ameaçam tanto aquele que executa quanto aquele que contempla a dança.

Assim, negada a sua possibilidade mística e religiosa, a dança passa a assumir exclusivamente o caráter de representação e de sociabilidade, sendo tomada como matéria para espetáculos e divertimentos. Obviamente, o fato de a dança não ser religiosa ou litúrgica não significa que ela não seja regida, controlada e determinada por princípios teológicos e pelos valores religiosos e morais católicos que, afinal, condicionavam a cultura e a sociedade cristã medieval e moderna em suas várias dimensões. É no sentido de um processo de dessacralização da dança que podemos afirmar, concordando com José Sasportes (1979), que formas teatrais (de representação) virão substituir práticas rituais (místicas), o que se torna ainda mais evidente a partir do século XV.

A partir do século XII, presencia-se um processo de crescente "metrificação" da dança enquanto exercício e divertimento da nobreza no ambiente dos salões palacianos. Essa metrificação diz respeito, sobretudo, à estruturação das formas (movimentos do corpo, gestos, figuras espaciais) em estreita relação com uma métrica musical, que, por sua vez, também se estruturava a partir do desenvolvimento da métrica, da polifonia e do contrapontismo. Assim, perseguindo a beleza e

a harmonia das formas, a dança passou por uma sistematização que intencionava refinar e equilibrar formalmente os movimentos e as figuras, adequando-os e limitando-os à métrica da música e da poesia, elementos essenciais sobre os quais a dança era composta. São exemplos dessas danças o *trotto* e o *saltarelo*, danças em tempo vivo e com movimentos saltados, e danças em tempo moderado, como a *ductia*, a *nota* e a *estampie*.

Já no fim do século XIII e início do XIV, sobretudo na França, na Itália e na Espanha, começam a aparecer gêneros de dança que se apresentam mais "teatrais", isto é, que por meio de figurinos, aparatos cênicos e movimentos característicos buscam representar e evocar algo. É o caso do momo e da mascarada – formas de dança caracterizadas pelo disfarce, pelo uso de máscaras – e da mourisca, muito em voga no século XIV, em que os participantes vestiam-se como mouros, faziam movimentos que lembravam as danças árabes e evocavam o combate entre mouros e cristãos nas Cruzadas. Pouco a pouco, essas formas, e principalmente o momo, passaram a ser apresentadas como atrações, notadamente como entremezes em banquetes palacianos, o que nos indica que a dança vai se inserindo gradativamente entre as formas de espetáculo.

Mas a metrificação e a formalização também nos informam de um momento importante em que a dança começa a ser fator que permite marcar, pelo refinamento de gestos e movimentos, a distinção social. É no contexto da Renascença, no *Quattrocento* italiano, quando se inicia a formação de uma sociedade e de uma etiqueta cortesã, que a dança "metrificada" se transforma verdadeiramente em uma dança erudita – propriedade e símbolo de uma camada social que busca definir sua superioridade hierárquica pelo refinamento intelectual e estético-artístico (baseado nos cânones da cultura antiga clássica) e pela elegância e distinção do comportamento e do gestual.

Adentrando pelo século XVI, podemos verificar a recorrência de diversas danças que passam a ser parte essencial e imprescindível nos bailes de corte. As danças de corte passam a ser cada vez

mais formais e codificadas em seus movimentos, de maneira a diferenciar tanto quanto possível a conduta da nobreza no ambiente dos bailes da conduta do vulgo em suas danças "desregradas". Enquanto a "dança alta" das camadas populares mostra-se menos codificada – há mais espaço à improvisação, levanta-se e bate-se mais os pés no chão; os gestos e os movimentos são mais impetuosos e o andamento é mais rápido –, a "dança baixa" cortesã se conduz mais arrastada e com passos baixos pré-determinados e encadeados, numa estrita observância do ritmo e da cadência musical (mais lenta e solene). Estabeleceu-se uma clara diferenciação entre nobreza e vulgo a partir da dança, contrapondo aquela camada social praticante da dança honesta, regrada e erudita àqueles que praticariam, na verdade, a sua corruptela desonesta, desregrada e vulgar.

Dança e etiqueta como produtores da distinção social

Numa sociedade como a de corte, em que o ser está condicionado ao parecer ser, ou seja, em que a *status* social necessita ser exercitado, exibido e constantemente reafirmado, a dança configura-se como um importante artifício na produção da *persona* e da dignidade cortesã, na medida em que modela um comportamento, um gestual e uma movimentação corporal próprios de uma categoria social. Assim como o letramento, a rica vestimenta, o domínio das artes da caça, da montaria, das armas, da conversação e da própria etiqueta, dominar a arte da dança faz-se extremamente necessário à distinção social de qualquer cortesão.

Torna-se muito importante, portanto, compreender quais são os valores constitutivos desse *ethos* nobiliárquico cortesão no início da modernidade e em que medida a dança se coloca simultaneamente como seu reflexo e como seu produtor. Publicado em Veneza em 1528, o livro *O Cortesão* (CATIGLIONE, [1528] 1997), do italiano Baldassare Castiglione, ao narrar as conversações que se desenrolaram no palácio do Duque de Urbino em 1506, configura-se como um manual de conduta que estabelece as regras e os preceitos que definiriam o perfeito homem de

corte. Testemunho precioso dessa nova concepção de nobreza, muito mais ligada à notabilidade das ações e virtudes que à própria pureza do sangue, o livro destaca a importância da formação intelectual, do cultivo da virtude e da elegância de conduta e de convívio como distinções que definiriam a nobreza do cortesão.

Castiglione não se debruça sobre a arte da dança em si nem tece longas análises a esse respeito, porém cita situações e faz comentários que indicam a importância da postura e do gestual elegante e codificado para a descrição nobiliárquica. Segundo Castiglione, todas as ações, os gestos, as maneiras e os movimentos do cortesão deveriam ser executados de maneira graciosa, graça esta que é obtida pelo exercício do corpo, ao que se pode incluir o exercício da dança. Assim, pode-se afirmar a importantíssima função da dança na formação da conduta regrada e harmônica, enfim, na educação da nobreza de corte.

A isto se acrescenta, como explicita Alcira Pécora, "a exigência de excelências que remetem ao domínio de certas faculdades de caráter", de modo que "o cortesão deve exercitar virtudes políticas e intelectuais como a *prudência* e a *discrição*, ambas pressupostas na ideia de *dignidade*", sendo os divertimentos cortesãos tais qual o baile uma das "principais situações públicas de exercício dessas qualidades" (PÉCORA, 1997). Tendo conhecido um sucesso imediato e duradouro, não somente na Itália do século XVI, mas em praticamente todas as cortes europeias até o século XVIII, o livro *O Cortesão* foi um dos principais sistematizadores e difusores desse espírito e da etiqueta de corte.

A partir daí, entendemos que a dança não pode ser apenas um reflexo da etiqueta de corte, mas é efetivamente um importante elemento constituinte dela e com a qual compartilha princípios e métodos, de maneira a colaborar fortemente na educação da nobreza, na direção de produzir e marcar sua distinção social. Alternado em pavanais, branles, voltas e galhardas, o jogo de influências e posições hierárquicas da sociedade de corte se constrói e se atualiza nos salões: tanto a dança é um exercício para a conduta cortesã quanto a conduta cortesã

é exercitada nos bailes, onde, tal como fora deles, "tudo decorria em cortesias, reverências e obséquios" (SALAZAR, 1962, p. 81).

Segundo Carmelo Lisón Tolosana (1991), ao analisar a monarquia e o poder cerimonial e ritual na Casa dos Áustrias, casa real especialmente empenhada na imitação do estilo e da etiqueta da Borgonha,

[...] la etiqueta es la sintaxis de la Casa y la Casa un bosque de signos en apretada semiosis totalizante y sistemática. Soberanía, poder, jerarquía, orden, eminencia y veneración son las valencias que presiden y configuran este universo discursivo que, una vez interiorizado proporciona un mapa mental a los cortesanos que les guía en su comportamiento y les permite interpretar situaciones con arreglo a *status*, ocupación y ministerio. (LISÓN TOLOSANA, 1991, p. 130)

Assim, ainda de acordo com o autor, etiqueta e cerimonial protocolar mostram-se necessários, indispensáveis e inerentes à nobreza cortesã, coreografando numa mesma peça as condutas do mais alto ao mais baixo estrato social, conectando-os a todos, justamente para estabelecer a diferença necessária entre uns e outros. Para Tolosana, a corte dos Áustrias é o cenário perfeito em que o poder ritual se revela como um modo de poder e a etiqueta como um funcionamento político (LISÓN TOLOSANA, 1991, p. 136-137).

É possível estabelecer uma aproximação entre os manuais de etiqueta e os manuais de dança, ambos gêneros de escrita que codificam e regulam ações, gestos, condutas morais e corporais para a sistematização de um comportamento social elegante e cortês. Vale lembrar que tanto os manuais de etiqueta/comportamento quanto os de dança se desenvolveram e se popularizaram concomitantemente, sobretudo nos séculos XVI e XVII.

Ainda no *Quattrocento* surgem os primeiros documentos escritos sobre a dança, na forma de manuais, códigos e tratados, que nos informam não apenas da situação formal da dança à época como também do valor, da notabilidade e da pertinência dessa arte tal qual ela era concebida e utilizada. Ao que se sabe, o primeiro tratado sobre dança teria sido o manuscrito de Domenico de Piacenza, *De*

arte saltendi et choreas ducendi, por volta de 1435, mas o primeiro livro impresso, *L'Art et Instruction de bien danser*, teria sido editado somente entre 1496 e 1501, por Michel de Toulouze, em Paris. Posteriores ao tratado de Piacenza são as obras de dois de seus alunos: *De pratica seu arte tripudii*, de Giovanni Ambrogio de Pesaro, e o *Libro del arte de danzare*, de Antonio Cornazano, publicado por volta de 1455.

Todavia, é no século XVI que serão escritos, volumosamente impressos e amplamente divulgados os principais manuais de dança que serão lidos e emulados até fins do XVII: *Il Ballerino* (Veneza, 1581) e *Nobilità di Dame* (Milão, 1602), ambos de Fabrizio Caroso da Sermoneta; o manual *Nouve Invention de balli* (Milão, 1604), do milanês Cesare Negri; e a *Orchésographie* (Lengres, 1589), do francês Thoinot Arbeau. Somente em meados dos Seiscentos é que será publicado o primeiro tratado sobre a dança na Espanha; porém, é importante lembrar que esses últimos manuais citados – e principalmente os italianos, dado que parte considerável da península era à época possessão hispânica, o que possibilitava maiores intercâmbios culturais e sociais – circularam seguramente em terreno ibérico, e testemunho disso é que exemplares desses manuais se encontram na coleção da Biblioteca Real de Espanha (BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID, 2012).

Leitura do tratado *Discursos sobre el arte del dançado*

Publicado em Sevilha, em 1642, o tratado *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas* foi escrito por Juan de Esquivel Navarro, de quem se tem muito poucas informações para além daquelas que se extraem da própria obra: era natural da cidade de Sevilha, foi aprendiz de Antonio de Almenda, mestre de dança do rei Felipe IV de Espanha, e, embora não se coloque como um mestre de dança de ofício, pode-se inferir que foi profundo conhecedor dessa arte.

Seguindo as exigências do protocolo real para a impressão, os discursos de Esquivel de Navarro são precedidos da Aprovação (pelo Licenciado Don Juan de

Silva), da Licença (assinada por Dom Miguel de Luna y Arellano, ouvidor real em Sevilha), de uma compilação de versos poéticos (sonetos, décimas, oitavas) atribuídos a diversos autores em louvor ao autor do tratado, de uma Dedicatória a Felipe IV e de uma introdução dirigida ao leitor, àqueles que desejam ser bons mestres de dança ou aos que buscam aprender "a reta doutrina dos grandes mestres atuais".

A obra é composta por sete capítulos e trata de variados assuntos: das exigências da dança, da sua origem e dos primeiros inventores; dos movimentos de dança e das qualidades que cada um há de ter, e seus nomes; do modo que hão de ter os Mestres em ensinar, e os discípulos em aprender, e da proporção do corpo; do estilo de dançar em escolas; do estilo que se há de ter ao entrar em escolas e estar nelas; das propriedades que devem ter os mestres; e dos Retos e Hayas (tipos de desafios de dança). Navarro conclui sua obra listando alguns grandes senhores de Espanha que teriam se destacado pela habilidade em dança, bem como elencando nomes de mestres de dança em Madrid e Sevilha desde cem anos e até aquele momento. Tudo isso, segundo o autor, para manifestar o grande apreço que se deve ter da arte de dançar e para fomentar nas escolas da corte a correta doutrina do mestre Almenda (NAVARRO, 1642, p. 49B).

Próprio da tratadística enquanto gênero, além de postular princípios e regras de aplicação eminentemente prática, a obra tece um discurso apologético sobre a arte da dança, para o qual se apoia em temas filosóficos, a lugares comuns socialmente compartilhados, na tradição e antiguidade dos costumes e em autoridades clássicas e modernas – como Polidoro, Homero, Plínio, Virgílio e a própria Bíblia. Por isso, o primeiro capítulo é dedicado às origens da dança, seus primeiros inventores e usos: conforme a cosmologia humanista, a dança é entendida como a imitação da harmonia celeste em seu movimento combinado de esferas e sua invenção é atribuída aos gregos antigos e aos hebreus. Retórica e historicamente falando, o argumento da antiguidade (clássica e bíblica) de uma arte confere credibilidade e notoriedade a ela.

Embora seja comum que nos tratados se defenda a arte sobre a qual se escreve como a maior e mais nobre, é interessante perceber como os argumentos são mobilizados, a fim de convencer a audiência, pois isso nos revela valores morais, culturais e políticos socialmente compartilhados em um determinado momento histórico. Na intenção de compreender melhor o lugar e o valor da dança na corte dos Felipes, buscaremos no corpo do tratado informações e indícios que entrelaçam a dança à etiqueta cortesã e que indicam a importância dessa arte enquanto mecanismo de distinção social na Espanha moderna.

Já na dedicatória da obra e também no primeiro capítulo, o autor revela o quanto a dança está associada à nobreza e à realza, quando afirma que Felipe IV, que nasceu com "tão bom pé" e domina tal entretenimento, "com tanta destreza e graça" que se conhecem nele seus "maiores primos" (NAVARRO, 1642, Dedicatória). Se a habilidade em dançar ali atribuída aos reis é verdadeira, não nos importa tanto, pois interessa mais a construção do ideal de dignidade real à qual qualquer príncipe deveria corresponder.

Também Felipe III é apontado como um bom bailarino segundo relatos de época, o que estaria de acordo com sua dignidade real, como nos afirma o letrado Antonio de Obregon y Cerceda:

Y aunq parezca a algunos, que el entretimiento de dāçar es superfluo, [...] es marauilloso exercicio en los caualleros cortesianos, e importāte, particularmente a los príncipes: porque en el dançar se aprende el buen ayre del cuerpo, serenidad de los ojos, cōpostura del semblāte, graciosos mouimientos: adquiere se fuerça en las piernas (OBREGON Y CERCEDA, 1603, p. 100).

E também Esquivel de Navarro

[...] el dançado es necessário para los reyes y monarcas y funda en filosofia, que el arte del dançado muestra a traer bien el cuerpo, serenidad en el rostro, graciosos mouimientos, fuerça en las piernas, y ligereza. Y quenta el compas, ayre y gracia coque su Magestad obrava los mouimientos del dançado, y quan aficionado era a todo lós que dançauan bien (NAVARRO, 1642, p. A4).

Apreendemos dos trechos citados e dos manuais de dança em geral as qualidades físicas e

morais que o exercício da dança produz e que são adequados à condição nobre, tais como a serenidade, a compostura, a graciosidade, a flexibilidade, o equilíbrio e o vigor. Gestual e movimentos do corpo tanto são virtudes em si – que se tornam aparentes e públicas no ambiente do baile – quanto são metáforas da conduta moral e política que o cortesão deve desempenhar na corte. Tais seriam algumas das qualidades que faziam do cortesão um tipo discreto: "Pero causa tanto luzimiento el dançado en qualquiera persona, que diferencia a las demas assi en la compostura del cuerpo, como en sus mouimientos, niuelando desuerte sus acciones" (NAVARRO, 1642, p. 5).

A dança se impõe como exercício de cortesia destinado à nobreza. Segundo Navarro, mesmo que "negros e outros homens de baixa sorte" almejem o destaque de suas pessoas por meio da dança, pouquíssimos "se atrevem a gastar dinheiro em aprender a dançar", pois de nada os serviria (a não ser, quando muito, para se tornarem mestres de dança de ofício), já que não haveriam de exercitar uma distinção que não têm e já que não frequentam ambiente propício. (NAVARRO, 1642, p. 25)

Navarro considerou importante registrar em seu tratado nomes de alguns "grandes senhores habilidosos em dança", uma listagem em que constam grandes cavaleiros e cortesãos, condes, pajens do rei e o próprio Duque de Lerma, Valido de Felipe III. Com efeito, segundo o autor, "não há título nem senhor que não saiba, pouco ou muito" (NAVARRO, 1642, p. 46) a arte de dançar, pela qual um cortesão testifica sua nobreza:

es digno de que los grandes monarcas y personas particulares [...] lo exerçan, tanto por lo gustoso y entretenido, como por lo magestuoso y galante: effectos que naturalmente proceden de la dança, y testifican su nobleza (NAVARRO, 1642, p. A5).

Assim, como a etiqueta e o cerimonial cortesãos eram rigorosos e minuciosamente detalhados, também os passos, o gestual e os movimentos de dança eram meticulosamente codificados, numa variedade e complexidade de execução corporal que se percebe, antes até, na

difícil (e frequentemente confusa) elaboração escrita destinada à explicação minuciosa do movimento. O segundo capítulo do tratado, o mais extenso de todos, é onde Esquivel de Navarro discursa sobre os movimentos de dança, seus nomes, suas descrições, suas variações e suas recomendações: dependendo do grau de elaboração do passo, a descrição pode se arrastar por algumas páginas, indicando detalhadamente posições de pés, pernas, braços e outras partes do corpo, bem como as ações e as intenções de cada movimento. Dos cinco tipos de movimentos da dança – acidentais, estranhos, transversais, violentos e naturais, que também são movimentos das artes marciais – surgem passos, floretas, saltos ao lado, saltos em volta, encaixes, campanelas de compasso maior, cabriolas, giros, cruzados, reverências, sacudidos etc.

A variedade e a minúcia dos passos e dos movimentos do corpo nas danças de corte, que parecem algo supérfluo sob o olhar contemporâneo, se revestem, no contexto cortesão, de valores simbólicos amplamente codificados, de maneira a configurar-se como uma linguagem gestual. Segundo Lisón Tolosana, a “metafísica do gesto” – categoria de análise proveniente da antropologia somática – não é arbitrária e nem superficial, pois no gesto há uma condensação de valores e significados cuja eficácia emotiva e comunicativa é amplificada (LISÓN TOLOSANA, 1991, p. 152-153). Na cultura cortesã, pela teatralização dos movimentos que se realiza no cotidiano e no baile, “o corpo revela categorias de status e de poder” (LISÓN TOLOSANA, 1991, p. 153), sendo, portanto, a forma indispensável à apreensão do conteúdo da representação corporal.

Além de plural em significados e intensa em sua capacidade comunicativa, a dança de corte e o baile cortesão, enquanto evento, colocam em ação uma dimensão política importantíssima. Segundo McGowan, uma vez que na concepção de dança da Renascença cada movimento, passo e gesto serve para mostrar a pessoa em sua dignidade e distinção, e, considerando o predomínio na corte de uma atmosfera de rivalidade e competição por reconhecimento, a dança pode ser entendida como um recurso de

promoção social (MCGOWAN, 2008, p. 18).

Essa tensão social que coloca os atores em situação de competição por *status* e poder evidencia o quanto a instabilidade das posições hierárquicas (e das condições de vida daí advindas) vem reforçar a estabilidade da estrutura social (cortesã) e política (monárquica), em que o poder simbólico e ritual, ainda que mais sutil que o poder político substantivo, não se mostra menos eficaz:

[...] la cerimonia-ritual [...] exhibe e intensifica la majestad real, la construye. Más todavía: esa representatio maiestatis simbólico-ritual persuade emotivamente además de crear realidad política; las formas cortesanas expresivas, bellas, estilizadas com las que los nobles y criados realzan el cuerpo glorioso del Rey no coercen, persuaden eficazmente porque apelan a todos los sentidos, al totum humano, incluyendo el inconsciente (LISÓN TOLOSANA, 1991, p. 156).

O tratado de Esquivel de Navarro, talvez um tanto mais que os tratados e manuais anteriores que emula, se dirige mais aos mestres de dança que ao leitor curioso – embora certamente o contemple –, dedicando várias páginas à descrição e à qualificação do perfeito mestre de dança, assim como ao ensino-aprendizado da arte e à dinâmica das escolas de dança. Ainda, nota-se ao longo de todo o tratado uma preocupação constante e enfática do autor em alertar o leitor contra os falsos mestres, chamados impostores e mequetrefes, mal instruídos na arte da dança.

Acreditamos que tal preocupação não se explique apenas pela defesa apaixonada da arte e do ofício ou por um orgulho de categoria. Para além disso, compreendemos que a obra vem elucidar a importância da arte de dançar enquanto exercício honesto e de distinção social, bem como a indispensabilidade desse personagem, o mestre de dança, cujo protagonismo se percebe desde fins dos Seiscentos nas principais cortes, servindo à educação nobiliárquica. Tal parece ser o peso da dança na formação e na conduta cortesã, ou não seriam tão perigosos os falsos mestres e a mediocridade de suas doutrinas.

De acordo com a obra de Navarro, haveria um número considerável de bons mestres de dança na Espanha, principalmente em Madrid (cerca de doze

no momento em que ele escreve), e em Sevilha (sete mestres assinalados), mas também em outras cidades importantes como Toledo, Málaga, Murcia e Cádiz. O autor faz ricas listagens de mestres, por cidades, por períodos, apontando escolas e relacionando mestres aos seus discípulos. A partir desses nomes e referências, é possível estabelecer uma rede de mestres, discípulos e cortesãos interligados, o que abre interessantes e fecundas possibilidades de pesquisa.

Tal listagem de mestres honestos e a veemente reprovação dos “mequetrefes” nos permitem supor uma intensa atividade em dança nos séculos XVI e XVII, pois nos atestam da quantidade de pessoas que desempenhavam, com ou sem mérito, esse ofício. E, se os mestres são muitos, é de se inferir que a demanda de pessoas – discretas ou rústicas – que buscavam aprender essa arte fosse igualmente grande. Além disso, a proliferação de coleções de música instrumental compostas para danças – como as de Luis de Milán (1535), Luis de Narváez (1538), Alonso de Mudarra (1546), Enrique Valderrábano (1547) e Diego Pisador (1552) – e a vasta impressão que delas se fez desde o século XVI, nos informa da quantidade e da variedade de bailes de corte neste período.

Referências

- ARBEAU, Thoinot. *Orchésographie et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*. Lengres, 1589.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID, Folheto de exposição. Disponível em: <http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/FolletosExposiciones/resources/docs/FolletoExpoGallardaVals.pdf>. Acesso em: 03 dez. 2012.
- BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BROOKS, Lynn Matluck. *The art of dancing in seventeenth-century Spain: Juan de Esquivel Navarro and his world*. Danvers: Rosemont Publishing & Printing Corp, 2003. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=TLIPjkwAKDYC&pg=PP4&dq=the+art+of+dancing+brooks&hl=pt-BR&sa=X&ei=N6y8ULy8DITM9QTu6ICAAg&ved=0CC8Q6AEwAA>>. Acesso em: 03 dez. 2012.
- CAROSO, Fabrizio. *Il ballarino*. Venetia: appresso Francesco Ziletti, 1581.
- _____. *Nobilità di Dame*. Venetia: presso Il Muschio, 1602.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão [1528]*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ESQUIVEL DE NAVARRO, Juan. *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. Sevilla: por Iuan Gomez de Blas, 1642.
- KIRSTEIN, Lincoln. *Dance – A Short History of Classical Theatrical Dancing*. New York: Dance Horizons Republication, 1977.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo. *La imagen del Rey: monarquia, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

MCGOWAN, Margaret. *Dance in the Renaissance: European Fashion: French Obsession*. New Haven and London: Yale University Press, 2008.

MÉNESTRIER, Claude-François. *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682). Genebra: Éditions Minkoff, 1972.

MUÑOZ, Maria José Moreno. *La danza teatral en el siglo XVII*. Córdoba, 2008. Tese de Doutorado – Departamento de Literatura EspanholadaUniversidadedeCordoba. Disponível em: <<http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/3448/9788469329931.pdf?sequence=2>>. Acesso em: 03 dez. 2012.

NEGRI, Cesare. *Nuove inventioni di balli*. Milano: appresso Girolamo Bordonio, 1604.

OBREGON Y CERCEDA, Antonio de. *Discursos sobre la filosofia moral de Aristoteles*. Valladolid, 1603. Disponível em formato digital em: <http://www.europeana.eu/portal/record/9200110/612EB792902B9644D4162CFD9DCC7195D5B42D0E.html?query=Discursos+sobre+la+filosofia+moral+de+Aristoteles>. Acesso em: 10 jan. 2013.

PÉCORA, Alcir. *A cena da perfeição – Prefácio*. In: CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão [1528]*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEREIRA, Ellen Eliza. *Bailes e danças representados e discursados na Espanha (1600-1660)*. Dissertação (Mestrado em História Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. São Paulo, 2012.

SALAZAR, Adolfo. *História da dança e do ballet*. Lisboa: Artis Realizações, 1962.

Notas

1. Entre os estudos sobre a dança em Espanha na primeira modernidade, destacamos: BROOKS, Lynn Matluck. *The art of dancing in seventeenth-century Spain*: Juan de Esquivel Navarro and his world. Danvers: Rosemont Publishing & Printing Corp, 2003; MUÑOZ, Maria José Moreno. *La danza teatral en el siglo XVII*. Tese de Doutorado – Departamento de Literatura Espanhola da Universidade de Cordoba, Córdoba, 2008; e PEREIRA, Ellen Eliza. *Bailes e danças representados e discursados na Espanha (1600-1660)*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

2. Há referências desta condenação no tratado de Claude-François Ménestrier (1682) sobre os balés, quando este trata das ordenanças da Igreja contra as danças e segundo o qual "[...] Odon évêque de Paris en ses Constitutions Synodales, commande expressément aux prêtres de son diocese d'en abolir l'usage, et d'en empêcher la pratique dans les églises, dans les cemetieres e aux processions publiques" (MÉNESTRIER, 1682, p. 13).

3. *Chorea* e *carola* são termos equivalentes que indicam uma dança que se conduz em roda, aberta ou fechada, e que supõe o contato, o toque entre os participantes, pois estes se seguravam pelas mãos ou pelos antebraços (BOURCIER, 2001, p. 48).

4. A figura do mestre de dança gozava de alta consideração, privilégios e altos honorários, fazendo-se cada vez mais necessária nas principais cortes da Europa. Com efeito, o mestre de dança Pierre Beauchamps era um dos servidores de Luis XIV mais bem pagos da corte, recebendo em torno de 2000 libras anuais.

A importância dos Graus da Música (Modo, Tempo e Prolação) e do *tactus* para transcrições em notação moderna

Nathália Domingos (ECA/USP)
nathaliadomingos@yahoo.com.br

Resumo: O presente artigo destaca um dos resultados finais da pesquisa que teve por objetivos: a) oferecer a tradução comentada da primeira parte do tratado *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597), de Thomas Morley; b) auxiliar leituras críticas de edições modernas de exemplos musicais daquele período. Apesar de transcrições modernas viabilizarem a execução desse repertório musical e serem de extrema importância para sua difusão, devem ser consideradas com cautela, já que muitas vezes a sugestão de editores pode comprometer o resultado sonoro. Neste artigo será traçado um breve panorama dos sinais de mensuração e do *tactus*. Para isso, será utilizado o trabalho de Morley, concomitante com outros autores antigos citados por ele. Em seguida será analisada uma transcrição em notação moderna do tratado de Morley, editada por Harman (1973), referente ao Modo Perfeito de Prolação Menor. Conclui-se que é imprescindível para o estudioso que se interessa pelo repertório dos séculos XVI e XVII o conhecimento dos Modos antigos e do *tactus*, já que ambos podem auxiliar a interpretação em fac-símiles e também em leituras críticas de edições modernas.

Palavras-chave: sinais de mensuração; *tactus*; modo; tempo; prolação; transcrições modernas.

The importance of Music Degrees (Mood, Time and Prolation) and *tactus* for transcripts in modern notation

Abstract: This paper highlights some of final results of research with the following purposes: a) to provide a commented translation of the first part of the treatise "A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke" (1597) by Thomas Morley; and b) to assist critical readings of musical examples from that period. Although modern transcripts allow the performance and diffusion of this musical repertoire, they should be considered with caution, because the suggestion of the editors can often compromise the resulting sound. In this paper we will use Morley's treatise concomitantly with other ancient authors cited by him. Then we analyse a transcript in modern notation from Morley's treatise edited by Harman (1973) referred to as Perfect Mood of the Less Prolation. We conclude that it is essential for the scholar who is interested in the repertoire of sixteenth and seventeenth centuries to have knowledge of ancient Moods and *tactus*, both of which can allow more authentic interpretation as well as critical readings of modern transcripts.

Keywords: mensuration signs; *tactus*; Mood; Time; Prolation; moderns transcripts.

Introdução

Este artigo apresenta um dos resultados finais da pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de São Paulo (USP), realizada com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Thomas Morley, um dos mais importantes compositores do período elisabetano, editor, teórico, organista e cavalheiro da Capela Real, nasceu em Norwich por volta de 1557. Recebeu, em 1588, o título de Bacharel em Música em Oxford. Publicou o tratado *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* em 1597 e deteve a patente para a impressão musical na Inglaterra em 1598, mantendo-a até 1602, ano de sua morte.

No século XVI, a Música era considerada Especulativa ou Prática. Assim como a maioria dos tratados musicais daquele período, Morley também se ocupou da descrição da divisão da Música. Segundo ele,

quanto à divisão, Música é Especulativa ou Prática. Especulativa é aquele tipo de música que, pela ajuda da matemática, procura as causas, propriedades e naturezas dos sons por si só e [...] satisfeito unicamente com a simples contemplação da arte. Prática é aquele [tipo de música] que ensina tudo aquilo que se pode conhecer em canções, quer para a compreensão das canções de outrem ou compondo a própria canção [...] (MORLEY, 1597, p.195-196).

Portanto, a Música tida como "Prática" envolvia, além do fato de tocar algum instrumento musical ou cantar, o conhecimento dos elementos necessários para a leitura de uma partitura, inclusive o estudo do contraponto e da composição.

De acordo com TETTAMANTI (2010, p. 30),

desde a Idade Média, o Músico era aquele que se atinha ao estudo da disciplina matemática e arte liberal chamada Música, enquanto o profissional da Música Prática era simplesmente chamado de Compositor, Cantor ou Tocador, de acordo com a atividade desenvolvida. Porém, tratados do século XVI, como *Le Istitutioni Harmoniche* (1558) de Gioseffo Zarlino, tendem a uma junção das duas partes da música, formando o que se chamou de "Músico Perfeito" [...].

O trabalho de Morley se encaixa em uma série de tratados publicados que discursavam não apenas sobre a Teoria das Proporções (tópica fundamental da Música Especulativa), mas ainda sobre os elementos fundamentais da prática musical essenciais para o "Músico Perfeito". Seu tratado está dividido em três seções: a primeira parte contém definições de elementos musicais referentes à teoria musical daquela época como Escala Musical (*Gammaut*), Signos, Dedução, Solmização, Mutação, notação mensural (Modo, Tempo, Prolação) etc. A segunda é dedicada à arte do contraponto e do cânone, enquanto na terceira seção Morley aborda questões da composição.

Em 1952, a obra *A Plaine and Easie Introduction* é editada para o inglês moderno por Alec Harman, com reedições em 1963 e 1973. Pode-se observar o cuidado do autor em reproduzir partes do fac-símile, ao mesmo tempo em que fornece a transcrição em notação musical moderna dos exemplos musicais de Thomas Morley.

Partituras do século XVI e do início do XVII, em sua maioria, não apresentam barras de compasso, o que dificulta a execução dessas peças em fac-símile pelos músicos modernos. Da mesma maneira, dois elementos que não são próprios da prática atual aumentam o grau de dificuldade da leitura dessas partituras: a) *tactus*, que é o movimento sucessivo da mão ou do pé para baixo e para cima indicando a pulsação de forma contínua e igual, no qual as figuras musicais devem ser encaixadas; b) três níveis de mensuração (*Modus, Tempus, Prolatio*) que permitiam a divisão da nota em duas ou três partes.

Apesar de transcrições modernas viabilizarem a execução desse repertório musical e serem de extrema importância para sua difusão, devem ser consideradas com cautela, já que muitas vezes a interpretação e a sugestão dos editores podem comprometer o resultado sonoro.

Um breve panorama dos sinais de mensuração e do *tactus* será traçado neste artigo. Para isso, será utilizado o trabalho de Morley, concomitante com outros autores antigos citados por ele. Em seguida, será analisada uma transcrição em notação moderna de um Duo de Thomas Morley referente ao Modo Perfeito de

Prolação Menor. O estudo dos sinais de mensuração e do *tactus* servirão de base para refutar a sugestão de transcrição desse Duo elaborada por Harman em 1973.

Sinais de mensuração

Morley, antes de discursar sobre os quatro Modos em uso na Inglaterra naquela época, apresenta-os da maneira como foram ensinados pelos grandes mestres da música, tais como: Gaffurius, Ornithoparcus, Aaron, Listenius, Glareanus, Lossius e tantos outros.

Importante ressaltar que, assim como grande parte dos autores daquele período, Morley resgata aquilo que foi escrito pelos antigos, comprovando sua erudição, já que cita em seu tratado nomes relevantes tanto da área Teórica quanto da Prática. Além disso, era imprescindível para o "Músico Perfeito" conhecer o "antigo" caso se deparasse com uma partitura que exigisse tal domínio.

Assim sendo, para este artigo, os termos Modos, Tempo e Prolação serão definidos a partir das seguintes fontes primárias:

- LISTENIUS, Nikolaus. *Musica*. 1541.
- LOSSIUS, Lucas. *Erotematamusicaepracticae*. 1563.
- ORNITHOPARCUS, Andreas. *De arte Cantandi Micrologus*. 1535.

Os Graus da Música são compreendidos por certos sinais colocados depois da Clave e antes das figuras musicais, e indicam as várias maneiras de subdivisão das figuras que podiam ser Perfeitas (em três partes) ou Imperfeitas (em duas partes).



Atualmente, o sistema de notação rítmico convencional é baseado na fórmula de compasso. Notação mensural, no entanto, é um sistema de notação utilizado na música europeia do final do século XIII até o século XVI no qual qualquer nota pode ser subdividida em duas ou três partes, exceto a Mínima e os valores menores que são sempre binários.

LISTENIUS (1541, liv.2, cap.4, f D4v) esclarece que Modo (*Modus*) "é a medida adequada de Longas e Máximas". Portanto, o Modo trata da divisão da Máxima e da Longa e é classificado em Maior ou Menor.

- MODO MAIOR – Trata das subdivisões da Máxima em Longas e pode ser Perfeito ou Imperfeito:

Modo Maior Perfeito: a Máxima é dividida em três Longas. Seu sinal é um círculo seguido pelo número três (Ex. 1).

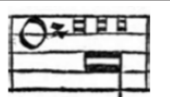
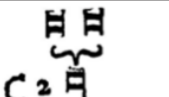
Modo Maior Imperfeito: a Máxima é dividida em duas Longas. Seu sinal é um semicírculo seguido pelo número três (Ex. 2).

	
Ex. 1 – Modo Maior Perfeito (ORNITHOPARCUS, 1535, fF1v).	Ex. 2 – Modo Maior Imperfeito (ORNITHOPARCUS, 1535, fF1v).

- MODO MENOR – Trata das subdivisões da Longa em Breves e também pode ser Perfeito ou Imperfeito:

Modo Menor Perfeito: a Longa contém três Breves. Seu sinal é um círculo seguido pelo número dois (Ex. 3).

Modo Menor Imperfeito: a Longa contém duas Breves. Seu sinal é um semicírculo seguido pelo número dois (Ex. 4).

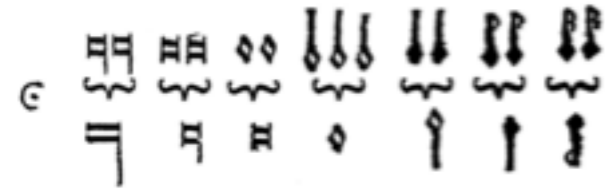
	
Ex. 3 – Modo Menor Perfeito (ORNITHOPARCUS, 1535, fF1v).	Ex. 4 – Modo Menor Imperfeito (MORLEY, 1597, p.13).

De acordo com LOSSIUS (1563, liv.2, cap.4, f H2v), Tempo (*Tempus*) "é a mensura das notas Breves", isto é, a divisão da Breve em Semibreves. Pode ser classificado em Perfeito ou Imperfeito:

- TEMPO PERFEITO – A Breve vale três Semibreves. Os sinais que indicam Tempo Perfeito são o círculo ou o semicírculo associados ao número três, ou apenas o círculo: $\circ_3, \text{C}_3, \circ$. (Ex. 5).

- TEMPO IMPERFEITO – A Breve vale duas Semibreves. Os sinais que indicam Tempo Imperfeito são o círculo ou o semicírculo seguidos pelo número dois, ou apenas o semicírculo: $\circ_2, \text{C}_2, \text{C}$.

- IMPERFEITO DE PROLAÇÃO MAIOR – todas as figuras são binárias, exceto a Semibreve, que vale três Mínimas. O sinal deste Modo é um semicírculo com um ponto no meio (Ex. 14).



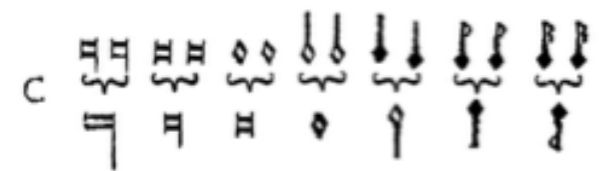
Ex. 14 – Modo Imperfeito de Prolação Maior (MORLEY, 1597, p. 18).

A Semibreve é a figura que preenche o *tactus* e contém, neste Modo, três Mínimas. Portanto, o *tactus* é Proporcionado:



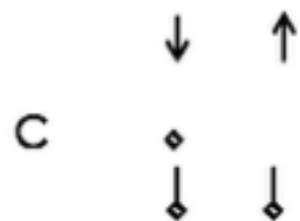
Ex. 15 – Tactus Proporcionado – Modo Imperfeito de Prolação Maior.

- IMPERFEITO DE PROLAÇÃO MENOR – todas as figuras são binárias. Este Modo também é conhecido como Tempo Ordinário.



Ex. 16 – Modo Imperfeito de Prolação Menor (MORLEY, 1597, p. 19)

O sinal utilizado para demonstrá-lo é este: c ; e algumas vezes é cortado desta maneira: c . Para a escolha do *tactus*, deve-se levar em consideração a escrita, pois, se a canção for composta de muitas figuras cujos valores são pequenos, é apropriado executar uma Semibreve para cada *tactus* (Ex. 17); no entanto, se for composta de figuras cujos valores são grandes, é conveniente executar uma Breve para cada *tactus* (Ex. 18).



Ex. 17 – Tactus Menor – Modo Imperfeito de Prolação Menor.



Ex. 18 – Tactus Maior – Modo Imperfeito de Prolação Menor.

Entender os sinais de mensuração e o *tactus* possibilita ao músico moderno consultar os fac-símiles e, com isso, precaver-se de edições modernas equivocadas.

Transcrições para notação moderna: um estudo de caso

Para este artigo, será analisada uma das transcrições para notação moderna editada por Harman (1973), referente ao Modo Perfeito de Prolação Menor:



Ex. 19 – Duo Perfeito de Menor (MORLEY, 1597, p. 20).

O sinal de mensuração O indica Modo Maior Imperfeito, Modo Menor Imperfeito, Tempo Perfeito e Prolação Menor. Isso significa que toda Máxima se subdivide em duas Longas; toda Longa, em duas Breves; toda Breve se subdivide em três Semibreves; e toda Semibreve, em duas Mínimas.

Partindo do princípio que a Semibreve preenche o *tactus*, já que não se trata de Diminuição, Aumentação ou Proporção, temos neste Duo o *tactus* Menor, ou seja, uma Semibreve é encaixada em seu movimento:

Ex. 20 – Tactus Menor do Duo em Modo Perfeito de Prolação Menor.

HARMAN (1973, p. 34) transcreve esta canção utilizando figuras musicais de menor valor, o que é bastante comum, já que figuras como Longa, Máxima e Breve caíram em desuso. Pode-se constatar que uma Mínima da transcrição moderna (Ex. 21) equivale a uma Semibreve da partitura original (Ex. 19).



Ex. 21 – Transcrição do Modo Perfeito de Prolação Menor (HARMAN, 1973, p. 34).

O *tactus* deve coincidir com as barras de compasso da edição moderna, de preferência. Porém, o Modo Perfeito de Prolação Menor é transcrito por Harman com a fórmula de compasso em 3/2 (Ex. 21). No entanto, o *tactus* neste Modo é regido pela Semibreve e não pela Breve. Este tipo de engano é comum devido ao Tempo Perfeito no qual a Breve é subdividida em três Semibreves. Contudo, a Semibreve é Imperfeita por causa da Prolação Menor e é ela que preenche o *tactus* inteiro. Sendo assim, o ideal seria transcrever este Duo com o compasso em 2/2 (Ex. 22).



Ex. 22 – Sugestão de transcrição em compasso 2/2 – Modo Perfeito de Prolação Menor.

Além disso, as mudanças para compasso em 3/1 não são necessárias (Ex. 21), uma vez que o sinal de mensuração se mantém do início ao fim da canção no fac-símile (Ex. 19).

A tendência do músico moderno, ao interpretar esta peça transcrita em compasso 3/2 (Ex. 21), é a de acentuar o primeiro tempo de cada compasso, provocando, dessa forma, um deslocamento da acentuação.

Considerações Finais

Constatou-se que transcrições para a notação moderna de partituras que apresentam sinal de mensuração devem ser consideradas com cautela. O estudo dos Graus da Música auxilia o intérprete na correta execução das canções e permite, dessa maneira, um estudo crítico de determinadas edições.

O exemplo de Morley transcrito por Harman

(1973) é inadequado. É possível observar que as mudanças de compasso sugeridas por ele são muitas vezes desnecessárias, uma que vez que o sinal de mensuração se mantém inalterado do início ao fim da canção no fac-símile.

Se até mesmo a transcrição feita por um estudioso que se propôs a editar o tratado de Thomas Morley para o inglês moderno está equivocada, é possível imaginar o que acontece com as partituras em geral. Muitos editores sentem-se tentados a "corrigir" algo que, à primeira vista, parece estar errado. O principal, na verdade, é o músico conhecer o *tactus* e saber interpretar corretamente os sinais.

Deve-se ter em mente que o *tactus*, neste repertório, se mantém constante, e as figuras musicais devem ser encaixadas em seu movimento, enquanto os sinais de mensuração apenas indicam o valor relativo de uma determinada figura naquele contexto.

Dessa forma, é imprescindível para o estudioso que se interessa por este repertório o conhecimento dos Modos antigos e do *tactus*, já que ambos podem auxiliar na interpretação em fac-símiles e também em leituras críticas de edições modernas.

Referências

- BROWN, H. M.; BOCKMAIER, C. "Tactus". In: Grove Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/27354>>. Acesso em: 17 jan. 2012.
- LISTENIUS, N. Musica. Nuremberg: [s.n.], 1541. 43f. Primeira publicação 1537.
- LOSSIUS, L. Erotemata musicae practicae. Nuremberg: [s.n.], 1563. Não paginado
- HARMAN, R. A. (Ed.) A Plain and Easy Introduction to Practicall Music de Thomas Morley. 3. ed. New York: W. W. Norton and Company, 1973. 325 p.
- MORLEY, T. A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke. London, 1597. 220 p. Imprinted by Peter Short. Disponível em: <http://eebo.chadwyck.com/search/full_rec?SOURCE=pgthumbs.cfg&ACTION=ByID&ID=99847107&FILE=../session/1298075960_8274&SEARCHSCREEN=CITATIONS&SEARCHCONFIG=var_spell.cfg&DISPLAY=AUTHOR>. Acesso em: 12 dez. 2010.
- _____. A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke. London, 1608. 218 p. Imprinted by Humfrey Lownes. Disponível em: <http://eebo.chadwyck.com/search/full_rec?SOURCE=pgthumbs.cfg&ACTION=ByID&ID=99850313&FILE=../session/1295531149_3227&SEARCHSCREEN=CITATIONS&SEARCHCONFIG=var_spell.cfg&DISPLAY=AUTHOR>. Acesso em: 12 dez. 2010.
- _____. A Plain and Easy Introduction to Practicall Music: set down in form of a Dialogue. London: Walsh, 1771. 302 p. Edited by William Randall. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/A_Plain_and_Easy_Introduction_to_Practical

Music_%28Morley,_Thomas%29>. Acesso em: 12 fev. 2011.

ORNITHOPARCUS, A. De arte Cantandi Micrologus. Colônia: [s.n.], 1535. 69f. Primeira publicação 1517.

TETTAMANTI, G. da R. Silvestro Ganassi: Obra Intitulada Fontegara: um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI. 2010. 295 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Leitura recomendada

APEL, W. The Notation of Polyphonic Music 900-1600. 4th ed. Oxford: Oxford City Press, 1949.

BERGER, A. M. B. Mensuration and Proportion Signs – Origins and Evolution. New York: Oxford University Press, 2002. 271 p.

_____. The evolution of rhythmic notation. In: CHRISTENSEN, T. (Ed.). The Cambridge History of Western Music Theory. New York: Cambridge, 2002. cap. 20, p. 628-656.

_____. The Origin and Early History of Proportion Signs. In: Journal of the American Musicological Society, v. 41, n. 3, p. 403-433, 1988. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/831459>>. Acesso em: 27 jan. 2010.

COLLINS, M. B. The Performance of Sesquialtera and Hemiolia in the 16th Century. In: Journal of the American Musicological Society, v. 17, n. 1, p. 5-28, 1964. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/830027>>. Acesso em: 26 jan. 2010.

DEAN-SMITH, M. On Diminution and Proportion in Fifteenth-Century Music Theory. In: Journal of the American Musicological Society, v. 58, n. 1, p. 1-67, 2005. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4138504>>. Acesso em: 22 ago. 2010.

_____. Tempo Relationships between Duple and Triple Time in the Sixteenth Century. In: Early Music History, v. 14, p. 1-51, 1995. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/853929>>. Acesso em: 26 jan. 2010.

DOMINGOS, N. Tradução comentada da primeira parte do tratado A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke (1597) de Thomas Morley. 2012. 445 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SILVA, P. A. S. Um modelo para a interpretação de polifonia renascentista. 2010. 307 f. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro.

SMITH, A. The Performance of 16th-Century Music. New York: Oxford University Press, 2011. 239 p.

Notas

1. Tanto a Tripla quanto a Prolação Maior exigem *tactus* Proporcionado, já que na Tripla, geralmente, a Breve é subdividida em três Semibreves, ao passo que na Prolação Maior (♮ ou ♯) a Semibreve é subdividida em três Mínimas.

Prolongamentos silábicos e acentos da língua francesa: características presentes na obra de François Couperin

Beatriz Pavan (UNICAMP)
beatrizpavan1402@gmail.com

Resumo: Este trabalho pretende mostrar em que medida os prolongamentos silábicos e os diferentes e característicos acentos da língua francesa falada se apresentam na obra para cravo de François Couperin, a partir de verificações sobre as semelhanças entre as idiosincrasias da língua falada na França e a referida obra, que foi publicada nos quatro livros de peças para cravo. Isso visando, em primeiro lugar, propor uma interpretação o mais idiomática possível, observando, assim, a valorização do significado da palavra nas obras mencionadas.

Palavras-chave: Cravo; Música Barroca; Língua Francesa; François Couperin.

Syllabic Prolongations and French Language Tonicity: Features Present in the Work of François Couperin

Abstract: This work aims to show how the syllabic prolongations and the different and characteristic accents of the French spoken language are presented in the works by François Couperin through studying similarities between the idiosyncrasies of the spoken language in France and Couperin's work, which was published in the four books for harpsichord. This study aims, firstly, to propose an interpretation that is as idiomatic as possible, highlighting the valorization of the significance of the *word* in the referred works.

Keywords: Harpsichord; Baroque Music; French Language; François Couperin.

A busca por uma conformidade entre a língua falada, a língua cantada e a prática musical instrumental sempre esteve presente durante o período barroco, fazendo das diferenças linguísticas uma característica marcante no processo de construção do discurso musical. Regras de construção da língua falada também "ditavam ordens" na construção musical, proporcionando um discurso retórico musical eloquente. Dessa forma, como nos atesta François Couperin, "a música em comparação com a poesia tem seus versos e sua prosa" (1716, p. 60). Em outra ocasião, ele afirma:

Em minha opinião existem defeitos em nossa maneira de escrever música que correspondem à nossa maneira de escrever nossa língua. Nós escrevemos diferentemente do que nós tocamos: isto faz com que estrangeiros toquem

nossa música menos bem que nós tocamos a deles. Ao contrário os italianos escrevem suas músicas com os valores reais que devem ser tocados (COUPERIN, 1716, p. 39).²

O filósofo francês Jean Jacques Rousseau (1712-1778) enuncia em *Essai sur l'origine des langues* que a melodia imita a voz quando exprime lamentos, dor, alegria, ameaças ou gemidos. Segundo ele, "imita ela [a melodia] os acentos das línguas e as expressões ligadas, em cada idioma, a certos movimentos da alma: ela não somente imita, ela fala" (1768 citado por PRADO JR. 2008, p. 154). Quando estabelece paralelo entre linguagem e música, Rousseau, ao analisar as árias de dança, afirma que elas "exigem um acento rítmico e cadenciado característico de

cada nação, determinado pela língua"³ (1768 citado por RANUM 2001, p. 37). De acordo com Claude-François Ménéstrier⁴ (1631-1705),

cada país tem suas próprias maneiras de fazer as coisas. Atualmente não há língua que seja mais regular do que a nossa [francesa]; e nós encontramos a maneira de ajustar a música com tanta arte e ciência, que não há em nossa poesia, emoções bem como eloquência em nossa música, que não possam ser expressas ou despertem vontades; [...] o que os Mestres fazem sem muita dificuldade, quando eles entendem igualmente a natureza da língua e da perfeição da música (1681, p. 145-146).⁵

A coerência entre a língua falada e a linguagem musical é fato em todas as culturas. Dessa forma, entende-se que na busca pelo bom desempenho interpretativo musical são necessárias competências musicais, históricas e também linguísticas para alcançar os objetivos retóricos musicais, em que o conhecimento das regras gramaticais se torna uma ferramenta a mais.

A métrica da pronúncia francesa

Chamamos de sílabas métricas ou sílabas poéticas cada uma das sílabas que compõem os versos de um poema. Elas não são contadas da mesma maneira que contamos as sílabas gramaticais, pois seu cálculo ocorre auditivamente. A poesia francesa que reinou nos salões e nos teatros barrocos era apresentada sob a forma de tragédias (recitadas em versos "Alexandrinos"⁶ baseados em número de sílabas e rimas) ou de comédias (usualmente escritas em prosa, apesar de os ritmos dessas prosas lembrarem recorrentemente a *measure* da poesia, ou seja, o tempo poético). "*Measure* significa [...] em música, o que serve para marcar intervalos de tempo e os intervalos que devem ser mantidos na música [...] *Measure* em poesia significa a organização e a cadência de uma série de sílabas que formam um verso"⁷ (RANUM, 2001, p. 133). Rousseau considera que

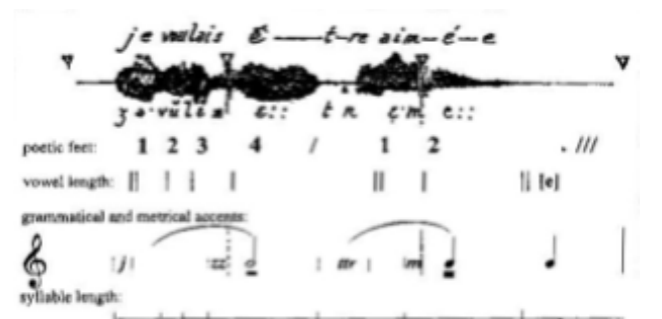
a *Measure* dos Gregos manteve a sua linguagem, que era a poesia que eles deram à música; As *Mesures* de uma respondiam aos pés da outra: não teria sido possível medir a prosa em música. Para nós, é o contrário: a pouca prosódia

de nossas línguas faz com que em nossas canções o valor das notas determine a quantidade de sílabas; é sobre a melodia, que somos forçados a medir (*scander*) o discurso; nós não percebemos nem mesmo quando se muda de verso para prosa: nossas poesias não têm mais muitos pés, nossas vogais não têm muitas *Mesures*; o canto guia e a palavra obedece (1768, p. 281).⁸

Ranum (Op. cit., p. 63) cita o exemplo da frase Alexandrina:⁹ *J'ai-mais, Sei-gneur, j'ai-mais; // je vou-lais ê/-tre ai-mé-e-//* com *mingogram*, apontando para o prolongamento na pronúncia das sílabas francesas, nas quais estão registrados os comprimentos das vogais e das consoantes, mostrando que esses prolongamentos coincidem com os tempos fortes. Cada batida metronômica é assinalada por um pequeno triângulo invertido (▼) na primeira linha do gráfico. Na segunda linha, os números 1 a 4 marcam os pés poéticos ou unidades rítmicas poéticas; na terceira linha // e / indicam o comprimento das vogais; seguindo, se vê o acento métrico gramatical e, por último, um travessão mede o comprimento das sílabas. Note-se a importância dada a *être* no comprimento da pronúncia.



Ex. 1 – Mingogram mostrando o acento gramatical na primeira metade da frase Alexandrina *j'ai-mais, Seigneur, j'ai-mais*.
Fonte: Ranum, 2001, p. 64.



Ex. 2 – Mingogram mostrando o acento gramatical na segunda metade da frase Alexandrina *Je vou-lais être aimée*.
Fonte: Ranum, 2001, p. 64.

A eloquência no discurso de uma linha poética é diretamente relacionada ao seu tamanho. Grandes linhas, como as "Alexandrinas", fazem declarações majestosas e linhas curtas, dizem coisas exuberantes. Jean Laurent Le Cerf de la Viéville (1674-1707) (apud RANUM, 2001, p. 139) diz que

o recitativo é um rio que deve fluir docemente, igualmente, exceto quando ele é empurrado ou retardado, que é incentivado por um desvio ou qualquer encontro extraordinário, e os pequenos e curtos versos são cascatas impetuosas e barulhentas, ou os riachos que baluam perpetuamente.¹⁰

Percebe-se, assim, que a língua francesa usa prolongamento silábico para designar diferenças entre unidades métricas. Pés poéticos são separados por *relais* (duas sílabas finais de uma frase ou pé poético, prolongadas progressivamente) ou *gronder* (reprender ou ralhar, que, neste contexto, remete aos apoios consonantais) e não por pausas ou paradas. Dessa forma, segundo Ranum (2001, p. 59), "[...] a típica performance de música antiga no século XX é baseada em acentuação, que é o oposto exato dos princípios rítmicos de acentuação que determinam como a poesia francesa é definida na música."¹¹ Diz, ainda, que "[...] na música francesa uma nota forte no início do compasso representa, a longa e gentil conclusão descendente do grupo frasal que começou no compasso anterior."¹² O início da *Première Courante* da *premier ordre* de François Couperin é um exemplo dessa prática. O acorde no primeiro tempo do terceiro compasso é suavemente arpejado, finalizando a frase musical.



Ex. 3 – François Couperin. *Première Courante*, 1^{ère} Ordre. Três compassos iniciais, voz superior *plus orné*.
Fonte: *Première Livre de Pièces de Clavecin*. Fac-Simile. França: Fuzeau, 2004.

Os prolongamentos progressivos nos finais de frases da língua francesa foram nomeados por Morrier como *loi de progression* (lei de progressão), ou seja, a duração das vogais dentro de uma medida rítmica que aumenta gradativamente à medida que se aproxima o final da frase. Ex:

c'est un é lé phant!
/--/ /--//--/ /--/ /-----/

Esse tipo de prolongamento progressivo desempenha um papel crucial na inteligibilidade da língua francesa, que não separa suas unidades prosódicas por volume ou paradas, mas, em vez disso, alonga as sílabas progressivamente. Bertrand de Bacilly (1621-1690) afirma que

toda penúltima [sílabas] de uma palavra feminina de duas ou mais sílabas, é sempre longa; e esta regra, de modo geral, não pode sofrer nenhuma exceção [...]. Não obstante, a elisão é muitas vezes necessária (para ajudar a pronúncia, e tornar o significado mais inteligível) para que a penúltima das [sílabas] femininas permaneça longa [...]. Eu apoio que [...] dependendo da ocasião em que ocorre, pode-se inserir longos *tremblements*, de acordo com o gosto pessoal (1679 citado por RANUM, 2001, p. 111-112). (1679 citado por RANUM, 2001, p. 111-112).¹³

Alisção mencionada por Bacilly é um importante elemento, tanto da língua quanto da música francesa, especificamente a de François Couperin, compositor que sistematizou um tipo de toque denominado *surlier*. Na língua francesa, a elisão ou *liaison* consiste em se pronunciar uma sílaba composta por consoante no final de uma palavra ligada à vogal inicial da palavra seguinte, havendo, inclusive, em certos casos, modificação fonética. Ex.: as letras s e x são pronunciadas [z]; d se pronuncia [t] – *un grand_homme*; f se pronuncia [v] – *neuf_heures*; a vogal nasal [ɛ̃] fica com som aberto como em *lointain_ami*. Existem, ainda, as *liaisons obligatoires* (ligações obrigatórias) que ocorrem entre pronome e verbo e vice-versa (*ils étaient – étaient_ils*); entre preposição e nome (*dans_un_an*); entre os verbos *avoir*, *être* e o particípio passado (*ils_ont_agit avec méthode*); entre algumas locuções (*de temps_en temps*); entre outros casos. Há, ainda, as *liaisons facultatives* como em *il était en retard*, ou *nous allons à Marseille*.

Algumas obras de François Couperin apresentam notas com grandes ligaduras, prenunciando o pedal do instrumento piano, que viria ser a base da música romântica para instrumento de teclas. A *Allemande La Laborieuse*, em Ré menor, *Second ordrenos*

dá um significativo exemplo desse tipo de ligadura. No segundo compasso da parte "B", o compositor escreve uma nota Fá, que permanece ligada por cinco tempos, inicialmente em um acorde de Fá maior (relativo de Ré menor, a tonalidade da obra), seguida pelo interessante acorde de Sol menor com sexta e sétima, passando no quarto tempo à Sol menor com quarta, sendo resolvido em Fá maior no compasso seguinte. Uma dissonância inovadora que faz jus ao título da peça, que significa a laboriosa, complicada ou trabalhosa.



Ex. 4 – François Couperin. *La Laborieuse*, 2^{ème} Ordre.
Fonte: *Deuxième Livre de Pièces de Clavecin*. Fac-Simile. França: Fuzeau, 2004.

Assim, qualquer que seja o instrumento ou o tipo de voz, o intérprete, o orador ou o cantor devem continuamente almejar a pronúncia correta e tê-la como ferramenta para alcançar o discurso adequado.

Os acentos na declamação francesa

"O estudo dos diversos acentos e seus efeitos na língua deve ser de grande importância para o músico [...]. Como seria a ligação da música e o discurso, se os tons da voz cantante não imitassem os acentos da palavra?"¹⁴ (ROUSSEAU, 1768, p. 2). Ainda citando Rousseau, é possível se distinguir três tipos de acentos no discurso francês:

Acento gramatical, que contém a regra dos acentos propriamente ditos, pelo qual o som das sílabas é grave ou agudo, em que a quantidade, pelo qual cada sílaba é curta ou longa: Acento lógico ou racional, que muitos confundem com o anterior; este segundo tipo de acento indica a relação, a conexão maior ou menor que as proposições e idéias têm entre si. É marcado em parte pela pontuação. Finalmente, o acento patético ou oratório, que, por várias inflexões de voz, por um tom mais ou menos elevado, por uma fala mais ou menos viva, exprime os sentimentos daquele que fala, é agitado, e os comunica àqueles que ouvem (1768, p. 2).¹⁵

Ranum (2001, p. 42), concordando com Rousseau, diz que acentuação gramatical, relativamente fixa, torna a estrutura simétrica do poema clara para o ouvinte; a acentuação oratória é móvel e realça as palavras; e acrescenta uma terceira acentuação que envolve o ato de trazer a expressiva e constante mudança rítmica criada pelos grupos de palavras em um poema.

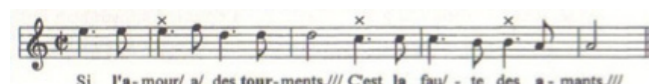
Na acentuação gramatical, as sílabas se combinam em blocos na construção do discurso (e, da mesma maneira, cada nota ou grupo de notas ligadas ou separadas, na construção musical), assim como a acentuação prosódica, que cuida da correta acentuação tônica das palavras. Ambas fixas alongam a sílaba final de cada pé poético¹⁶ e elevam ou abaixam a sílaba acentuada em um semitom ou em um tom, para marcar repouso. A acentuação oratória, ao contrário, é móvel, dando expressão e significado, aumentando ou diminuindo perceptivelmente o tom das sílabas não atingidas por um dos outros acentos.

Em suma, acentos gramaticais e prosódicos são mais ou menos previsíveis na fala e na música, mas acentos oratórios podem ser imprevisíveis. Ranum (2001, p. 216) afirma que em Árias francesas eles tendem a cair na primeira sílaba em um *relais* (transmissão). Corroborando essas ideias, Pierre-Joseph Thoulher abbé d'Olivet¹⁷ (1682-1768) disse: "O acento oratório é uma inflexão da voz que resulta não da sílaba que pronunciamos mas do sentido em que ela se encontra"¹⁸ (1755, p. 12). Esse acento móvel contribui para a expressividade do discurso e é tão poderoso que, pelo tom, pelo alongamento e pelas manipulações sutis de timbre, semelhante ao que são os ornamentos musicais, pode dar ênfase ou ajudar outros acentos. Indica, mais precisamente, o sentido do discurso. Com isso, Denis Diderot (1713-1784) enuncia que "a música tem, incomparavelmente, mais meios do que a linguagem comum, para mudar e variar suas expressões; isso significa que ela tem um grande número de acentos oratórios e patéticos, e que a linguagem simples tem poucos" (1776, p. 33).¹⁹ Assim, poderíamos concluir que

a música de François Couperin absorveu critérios semelhantes para a valorização de seus recursos expressivos.

Ranum (2001, p. 219) expõe que dificilmente na língua francesa o acento oratório é realizado por acentuação da sílaba ou pelo aumento de volume. Ele é geralmente alcançado por prolongamento ou por duplicação da consoante inicial da sílaba acentuada, que, embora prolongada, torna a vogal mais intensa e expressiva, criando um brilho fugaz. Declara, ainda, que em Árias francesas esse acento serve primeiramente para destacar os *relais* que atravessam cada barra de compasso. Esse acento marca frequentemente a raiz da palavra,²⁰ pois esta é a parte mais incomum e, portanto, necessita de maior expressão: em *plaisirs* (prazer), destaca *plais* e não *irs*; em *charmant* (encantador), destaca *charm*, em vez de *mant*, pois *irs* e *mant* são ambíguas e fazem parte de muitos finais de palavras francesas, recebendo, portanto, prolongamento associado ao tempo forte do compasso. Aqui também notamos uma correspondência para a execução musical. Elementos motivicos na música cravística utilizam-se de recursos semelhantes com apoios em notas iniciais de determinadas figuras rítmicas e melódicas, criando efeitos agógicos.

O início da *gavote* de Lully traz o exemplo de quatro acentos oratórios nos quais o dobramento na intensidade das sílabas marcadas dá mais ênfase a elas, apesar de não estarem no tempo forte do compasso. A presença do texto torna a exemplificação mais convincente. Seu início em tempo fraco valoriza a condução em anacruse e, pela desigualdade silábica, enfatiza momentos expressivos da melodia.



Ex. 5 – Lully, *Alceste* (1674), p. 53

O acento patético mencionado por Diderot expressa emoção muito forte, ou seja, o *pathos*.²¹ Diderot o considera uma espécie particular de acento oratório, que dá tom específico ao discurso e acrescenta novo

grau de força ao acento simplesmente oratório. Jean-Antoine Berard (1710-1772), em *L'Art du Chant* (1755), acrescentou consoantes acima de certas sílabas, em trechos de seus recitativos e árias, para definir os acentos patéticos. As expressões: *Je fremis, / je frissonne; //* (eu tremo, eu estremeço) "deveriam ser proferidas com um 'obscuro' tom de voz e com 'som violento' e as letras poderiam ser bastante fortes e dobradas"²² (citado por Ranum, 2001, p. 222). No exemplo a seguir, Bérard ilustra a obra *Atys* de Lully, no qual indica que as "letras duplas devem ser pronunciadas colocando a ponta da língua atrás dos dentes superiores".



Ex. 6 – Jean-Antoine Bérard: *L'Art du Chant*, p. 5. Consoante dobrada em acento patético. Fonte: Ranum, 2001, p. 222.

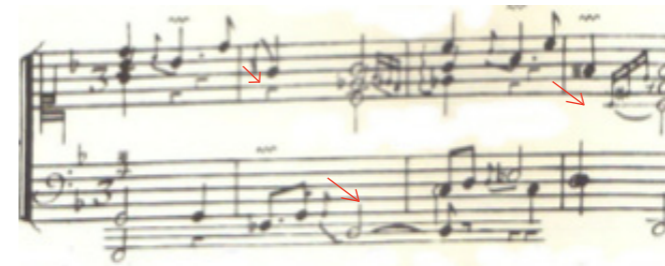
Certa equivalência ao acento patético pode ser encontrada nos primeiros compassos de *La Sézile, Pièce croisée sur le grand Clavier* em 3/8 de François Couperin (Quarto Livro, *Vingtième Ordre*, p. 10), com indicação *Gracieusement* (segundo Brossard, *gratioso* significa de uma maneira agradável, capaz de proporcionar prazer [1708, p.42]²³). A peça de Couperin é um *Portrait* (retrato) de Angélique Beudet, esposa do tesoureiro do Rei, Nicolas Sézile. A indicação *Gracieusement* aponta para tempo moderado e expressão graciosa. As duas primeiras colcheias seriam correspondentes à *Je fré* e o primeiro tempo seguinte à *mis*. Da mesma maneira, no segundo compasso, o segundo e terceiro tempos representariam *Je fris*. Note-se a cesura assinalada por Couperin.²⁴



Ex. 7 – François Couperin. *La Sézile, Pièce croisée sur le grand Clavier*, 21^{ème} Ordre. Compassos iniciais. Fonte: *Quatrième Livre de Pièces de Clavecin*. Fac-Simile. França: Fuzeau, 2004.

O acento patético em Árias francesas barrocas, segundo Ranum (2001, p. 223) é utilizado para transmitir mensagens emocionais muito específicas. As palavras que recebem esse acento falam de amor, prazer, natureza e tempo adorável. Em modos sombrios, obscuros (Dó menor, Fá menor, Ré menor, entre outros), ele aparece em queixas e suspiros ou em evocações de incerteza, de medo e de fraqueza. O uso desse tipo de acento é apropriado em ocasiões em que a voz principal pretende "prolongar" a situação do momento.

Outro exemplo desse acento pode ser certificado na *Sarabande la Magesteuse* em Sol menor (Livro I, *première ordre*, p. 4), na qual François Couperin escreve saltos de quintas descendentes, finalizando cada membro de frase no início da obra.



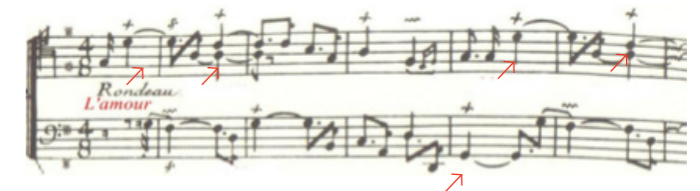
Ex. 8 – François Couperin. *Sarabande la Magesteuse*, 1^{ère} Ordre. Fonte: *Première Livre de Pièces de Clavecin*. Fac-Simile. França: Fuzeau, 2004.

Ranum (2001, p. 228) ainda considera o acento oratório lânguido, o inverso do acento patético, caracterizado por um salto do grave ao agudo. Ele expressa constância, duração, languidez, solidão, cuidados, alegria e amor. Esse é o acento geralmente reservado para contextos em que o orador espera, ou acredita que o estado atual das emoções dure um longo tempo. Bérard sugere que a pronúncia nesse acento seja obscura, dura e contida, semelhante ao *gronder* apontado por Bacilly. O exemplo de Bérard, na figura 9 (1755, p. 13. citado por RANUM, 2001, p. 228), mostra dois acentos lânguidos, sendo um deles com nota pontuada. Um intervalo musical maior ou menor no qual se separa a sílaba acentuada permite acentos oratórios que transmitam a intensidade relativa da emoção a ser expressa.



Ex. 9 – Bérard. *L'Art du Chant*, p.13. Fonte: Ranum, op. cit., p. 228

A peça *L'Enchanteresse* (a encantadora), um *Rondeau* em Sol maior e compasso 4/8, contida no primeiro livro de *Pièces de Clavecin* de François Couperin, que se inicia com semicolcheia, num salto de quinta a uma semínima ornamentada por *pincé-simple*, é um exemplo de acento oratório como em "*l'amour*" da figura 5.



Ex. 10 – François Couperin. *L'Enchanteresse*, 1^{ère} Ordre. Fonte: *Première Livre de Pièces de Clavecin*. Fac-Simile. França: Fuzeau, 2004.

Em *Le Roussignol-En-Amour*, Ré maior e compasso 6/8, Couperin indica *Lentement, et très tendrement, quoy que mesuré* (de acordo com Rousseau [2001, p. 265], *Lentement* "corresponde ao Largo italiano e marca um movimento lento. Seu superlativo, muito lentamente, marca o mais lento [*tardif*] de todos os movimentos"²⁵). Aqui novamente pode-se adaptar "*L'amour*" aos saltos ascendentes, caracterizando o acento oratório lânguido. No final da primeira parte, François Couperin indica *Accens plaintifs*²⁶ (acentos queixosos), que também são equivalentes aos acentos lânguidos.



Ex. 11 – François Couperin. *Le Roussignol-En-Amour*, 14^{ème} Ordre. Compassos iniciais. Fonte: *Troisième Livre de Pièces de Clavecin*. Fac-Simile. França: Fuzeau, 2004.



Ex. 12 – François Couperin. *Le Roussignol-En-Amour*, 14^{ème} Ordre. 14^o compasso ao final da primeira parte.

Fonte: *Troisième Livre de Pièces de Clavecin*. Fac-Símile. França: Fuzeau, 2004.

As frases musicais de Couperin apresentam continuidade melódica, com ausência de grandes saltos e contrastes, bem diferente dos temas das fugas alemãs ou dos temas das sonatas italianas. Quando escreve para o cravo, esse compositor consegue aliar a precisão e a nitidez sonora do instrumento à sua sensibilidade e genialidade pessoal, resultando em um estilo próprio e único. Desta Dessa forma, os prolongamentos silábicos da língua francesa encontram equivalência neste tipo de escrita em que os ornamentos e as ligaduras têm função essencial para os prongamentos das notas. Da mesma maneira, os acentos típicos da língua falada na França também se mostram presentes na obra desse compositor, comprovando a equivalência idiosincrática.

Referências

- BÉRARD, Jean-Antoine. *L'Art du chant*. Paris: Dessaint and Saillant, 1755.
 BROSSARD, Sébastien de. *Recueil d'airs*. Paris: Ballard, 1708.
 COUPERIN, François. *L'art de Toucher le Clavecin*. Paris, Franca: 1716.
 DIDEROT, Denis. *The Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Amsterdam: Rey, 1776.
 OLIVET, Pierre-Joseph Thoulrier abbé d'. *Traité de la prosodie*. Geneva: Cramer, 1755.
 RANUM, Patricia M. *The Harmonic Orator. The Phrasing and Rhetoric of the Baroque Airs*. Indiana: Pendragon Press Musicological Series, 2001.
 ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução e apresentação de Bento Prado Jr. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1998.
 _____. *Dictionnaire de musique*. Paris: Duchesne, 1768.

Notas

1. *La Musique (par comparaison à la poésie) à sa prose, et ses Vers.*
2. *Il y a selon moy dans notre façon d'écrire la musique, des deffauts qui se raporten à la manière d'écrire notre langue! C'est que nous écrivons différemment de ce que nous excécutions: ce qui fait que les étrangers jouënt notre musique moins bien que nous ne fessons la leur. Au contraire les Italiens écrivent leur musique dans les vrayes valeurs qu'ils L'ont pensée.*
3. *Exigem surtout un accent rythmique et cadencé, dont en chaque Nation le caractère set déterminé par la langue.*
4. Filósofo, heraldista, historiador, diretor de encenação, tratadista e predicador. A este jesuíta francês é atribuído um amplo corpus escrito de cerca de 150 obras que abrangem variados temas como brasões, emblemas e divisas, de coração, festas e cerimônias públicas

e religiosas, divertimentos vários (torneios, carrosséis, justas, balés), música, história e retórica. Atuou em Grenoble, Embrun, Savóia e principalmente em Lyon, encarregando-se de festas de colégio, entradas reais, casamentos de príncipes e nobres, cerimônias fúnebres, fogos de artifício, espetáculos, torneios e balés.

5. *Chaque país ayant ses manieres, il n'y a guerre de langage, qui soit à present plus réglée que la nôtre, et qu'on a trouvé le moyen d'y ajuster la Musique avec tant d'art et de science, qu'il n'y a point de mouvemens que nôtre Poésie, et nôtre Musique, aussi-bien que nôtre éloquence, ne puissent exprimer et exciter quand elles veulent; ... ce que les habiles Maîtres font sans beaucoup de peine, quand ils entendent également et la nature des langues, et la perfection de la Musique.*

6. Existem algumas dúvidas quanto à origem deste nome, que provavelmesnte seja derivado de romances escritos por Alexander de Bernay no século XII, sobre Alexandre o Grande, que contavam com doze sílabas. Antes desta publicação, a maior parte dos romances dos trovadores compreendia oito sílabas.

7. *Mesure signifie ... em matiere de Musique, Ce qui sert à marquer les temps et les intervalles qu'il faut garder dans la musique ... Mesure en poésie signifie l'Arrangement et la cadence d'un certain nombre de syllabes qui composent un vers.*

8. *La Mesure des Grecs tenoit à leur Langue; c'étoit la Poésie qui l'avoit donnée à la Musique; les mesures de l'une répondoient aux pieds de l'autre: on n'auroit pas pû mesurer de la prose en Musique. Chez nous, c'est le contraire: le peu de prosodie de nos langues fait que dans nos Chants la valeur des Notes détermine la quantité des syllabes; c'est sur la Mélodie qu'on est forcé de scander le discours; on n'apperçoit pas même si ce qu'on change est vers ou prose: nos Poésies n'ayant plus de pieds, nos Vocales n'ont plus de Mesures; le Chant guide \$ la parole obéit.*

9. A frase poética "Alexandrina" compreendendo doze sílabas. Existem algumas dúvidas quanto à origem deste nome, que provavelmesnte seja derivado de romances escritos por Alexander de Bernay no século XII, sobre Alexandre o Grande. Antes da publicação deste trabalho a maior parte do romances dos trovadores compreendia oito sílabas.

10. *Le récitatif est un fleuve qui doit rouler doucement, également, hormis aux endroits où il est poussé ou ralenti, où est excité par quelque détour ou par quelque rencontre extraordinaire, et les petits Vers d'une mesure courte et réglée forment des cacades impetueuses et bruyantes, ou des ruisseaux d'un gazouillement perpetuel.*

11. *... the typical twentieth-century performance of early music is predicated upon an accentuation that is exact opposite of the rhythmic and accentual principles that determine how French poetry is set to music.*

12. *... in French music the strong note at the start of a measure represents the long and gently decaying conclusion of a phrasing group that began in the previous measure.*

13. *Toute penultième d'un mot feminin, soit de deux ou de plusieurs syllabes, est toûjour longue; et cette Regle set si generale, qu'elle ne peut souffrir aucune exception ... Nonobstant l'élsion il est à propos, et mesme souvent necessaire (pour aider à la Pronunciation, et rendre le sens plus inteligible) que la penultième des feminins demeure longue ... Je soutien que ... selon l'occasion qui se rencontre on y peut faire des tremblements aussi longs que l'on voudra.*

14. *L'étude de ces divers Accents et de leurs effets dans la langue doit être la grande affaire du Musicien. ... Quel seroit le rapport de la Musique que au discours, si les tons de la voix chantante n'imitoient les Accents de la parole?*

15. *L'Accent grammatical qui renferme la regle des Accens proprement dits, par lesquels le son des syllabes est grave ou aigu, Et celle de la quantité, par laquelle chaque syllabe est brève ou longue: L'Accent logique ou rationel, que plusieurs confondent mal-à-propos avec le précédent; cette seconde sorte d'Accent, indiquent le raport, la connexion plus ou moins grande que les propositions Et les idées ont entr'elles, se marque en partie par la ponctuation: enfin l'Accent pathétique ou oratoire, qui, par diverses inflexions de voix, par un ton plus ou moins élevé, par un parler plus vif ou plus lent, exprime les sentimens dont celui qui parle est agité, Et les communique à ceux qui l'écotent.*

16. O pé é a unidade rítmica do poema. Antigamente, o poeta recitava seus poemas, acompanhado de lira ou marcando o ritmo com o pé, de onde lhe veio o nome. O verso Greco-Latino é formado por pés em que se alternam sílabas longas e breves, podendo o pé ser Troqueu (uma sílaba tônica seguida de uma sílaba átona), Dátilo (a primeira sílaba longa e as duas seguintes breves) ou Peônio (três sílabas breves átonas e uma longa tônica, podendo a sílaba tônica apresentar-se em qualquer posição), dependendo de sua composição. Nas línguas Neolatinas, a contagem dos versos se dá pelo número de sílabas. Já no sistema versificatório da língua portuguesa se contam as sílabas poéticas até a última tônica.

17. D'Olivet foi um jesuíta, brilhante orador, estudante de Cícero, tradutor e acadêmico.

18. *Un accent oratoire est une inflexion de voix, qui résulte, non pas de la syllabe matérielle que nous prononçons, mais du sens qu'elle se trouve.*

19. *La musique a incomparablement plus de moyens que le langage ordinaire, pour modifier et varier ses expressions; cela veut qu'elle a un grand nombre d'accents oratoires et pathétiques, au lieu que le langage simple n'en a que très peu.*

20. A raiz de uma palavra é o elemento irreduzível e comum às palavras derivadas. O radical inclui a raiz e os elementos afixais que servem de suporte aos outros afixos. Ex: a palavra *marinheiro* tem como *raizmar* e como radical *marinh*.

21. Brossard considera *Pathétique* o acento expressivo, apaixonado, capaz de causar piedade, compaixão, raiva e todas as outras paixões que agitam o coração.

22. *Should be pronounced with an "obscure" tone of voice and with "violent sound," and the "letters should be rather strongly doubled".*

23. *Gratioso. Veut dire, d'une manière AGREABLE, capable de faire plaisir*

24. Todos os textos em vermelho das figuras foram anexados pela autora

25. *Ce mot répond à l'Italien Largo Et marque un mouvement lent. Son superlatif, Très-Lentement, marque le plus tardif de tous les mouvements.*

26. O termo *plainte* é definido por Rousseau (1768, p. 5) como sinônimo de *accent*.

O Códice Franciscano: estudo de caso sobre a recepção da teoria musical no Brasil colonial

Mítia D'Acol (USP)
mitiadacol@gmail.com

Diósnio Machado Neto (USP)
dmneto@usp.br

Resumo: O presente trabalho pretende demonstrar um estudo de caso sobre a teoria musical no Brasil Colonial a partir das análises de um manuscrito encontrado em um arquivo na cidade de São Paulo, o Códice Franciscano, pequeno tratado de cantochão. A partir da descrição e do estudo da diplomática desse manuscrito, junto de uma análise comparativa com outros tratados luso-brasileiros da época, demonstraremos os questionamentos levantados a partir da presença do Códice Franciscano em terras brasileiras.

Palavras-chave: História da teoria musical; história teoria musical brasileira; cantochão; *Theatro Ecclesiastico*; recepção teórica no Brasil colonial.

The Franciscan Codex: A case study on music theory reception in colonial Brazil

Abstract: The presented work provides a case study of the history of music theory in colonial Brazil revealed through the analysis of a manuscript found in an archive in São Paulo - the Franciscan Codex, a small plainchant treatise. Through the description and the study of this manuscript, alongside a comparative analysis of other contemporaneous Luso-Brazilian treatises, we will evince the questions that arise from the presence of the Franciscan Codex in Brazilian lands.

Keywords: History of music theory; history of Brazilian music theory, plainchant; *Theatro Ecclesiastico*, theory reception at colonial Brazil.

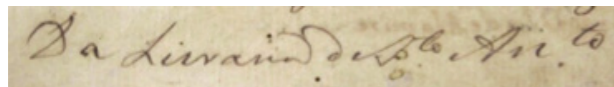
Introdução: O Códice Franciscano

A recuperação e o desvelamento de diferentes documentos relacionados à teoria musical no Brasil tornou-se uma preocupação para a musicologia brasileira, a partir, principalmente, do trabalho de Régis Duprat e de José Maria Neves, ao redor da década de 1980. Destacam-se, nesta trilha, os estudos realizados por Mariana Portas e pelo padre José Augusto Alegria sobre o Tratado de Canto de Órgão de Padre Caetano de Melo de Jesus; o estudo e a edição do Tratado de Contraponto de André da Silva Gomes realizado por Régis Duprat et.

al.; e, por fim, uma primeira tentativa de construção sistemática da teoria musical portuguesa dos séculos XVI e XVII realizada por Aires Manuel Rodeia Pereira, que se insere naturalmente como assunto pertinente à historiografia musical brasileira.

Nesta senda de novos documentos, encontra-se o códice franciscano, manuscrito de 35 fólios, localizado em São Paulo, no ano de 2005, por Diósnio Machado Neto, no arquivo da Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil. Trata-se de uma pequena artinha - manual de leitura, prática e organização do cantochão durante as celebrações

religiosas. Embora não haja presença de algum sinal de autoria, é possível reconhecer uma assinatura na parte inferior do primeiro fólio, indicando que ele pertenceu à Livraria do Convento de Santo Antônio, fundada pela ordem franciscana na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1620.



Ex.1 – Assinatura presente no frontispício do Códice Franciscano

Os conceitos apresentados pelo Códice Franciscano provêm da tradição de solmização e da organização do sistema hexacordal na prática da leitura e, no caso do códice, da composição de cantos para os ofícios e para as celebrações eclesásticas.

Estrutura e descrição

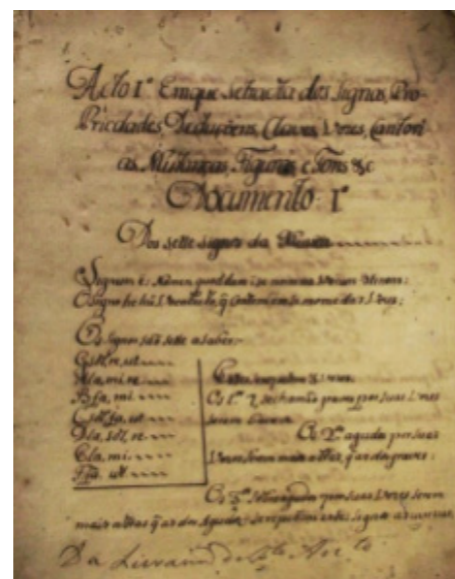
O Códice consta de dois tomos, que se referem ao primeiro e segundo "atos" do tratado. O primeiro deles, com 24 fólhos, apresenta todos os conceitos necessários ao estudo da prática do cantochão na igreja, com ênfase na leitura musical. Já o segundo ato, com 11 fólhos, apresenta técnicas e conselhos para vigários, *sochantrez* [sic], e cantores do coro, de modo a organizar a execução dos diversos cantos da missa. Dessa forma, apresenta, de maneira sucinta e privada de especulações teóricas, todos os conceitos necessários para o aprendizado e o ensino de jovens cantores.

Acto 1º - Em que se tracta dos signos, propriedades, deduçõens, claves, vozes, cantorias, mutanças, figuras e tons, etc.	Acto 2º - (sem frontispício)
Documento I - Dos sete signos da Musica	Documento I - (faltado)
Documento II - Das Propriedades	Documento II - (faltado)
Documento III - Das Deduçõens	Documento III - (faltado)
Documento IV - Das Claves	Documento IV - (faltado)
Documento V - Das Vozes	Documento V - Em que se manifesta o modo com que se deve conhecer os Introitos das missas, e outra qualquer cantoria com brevidade
Documento VI - (faltado)	Documento VI - Em que se mostra como se cantão os Graduæ
Documento VII - Da Mutança	Documento VII - Em que se declarão as propriedades, e atributos de todos os Tons
Documento VIII - Das figuras, ou Notas, e outros signaes, que se achão no cantochão	Documento VIII - Em que se mostra como se deve cantar todas as cantorias eclesiasticas
Documento IX - Das entonaçõens	Documento IX - Em que se trata de algumas advertencias, e avisos, não só para os que aprendem, mas também para os Cantores, e Vigários do coro

Documento X - Dos intervallos cantáveis	
Documento XI - Em que se mostra que cousa seja tono	
Documento XII - Dos intervallos incantáveis	
Documento XIII - Dos Tons	
Documento XIV - Da variedade, com que se hão de achar as composições e tons no Cantochão	
Documento XV - Das entoaçõens ou Levantamentos dos Psalmos	
Documento XVI - em que se continua a mesma materia	
Documento XVII - De alguns Tons transportados	
Documento XVIII - (ilegível)	

Ex.2 – Estrutura do Códice Franciscano

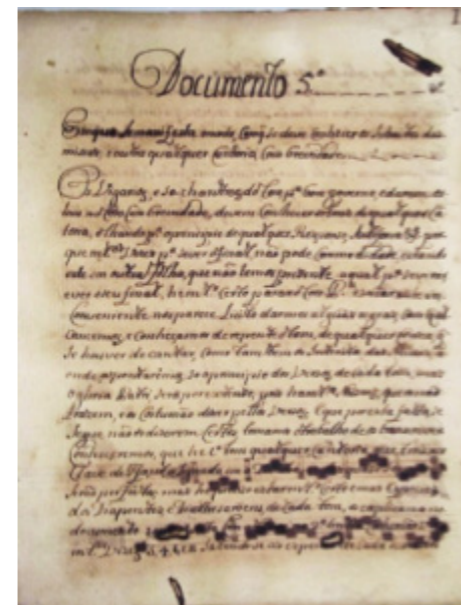
O primeiro tomo do Códice é nomeado de Acto 1º e em seu frontispício já designa os conceitos a serem trabalhados no decorrer desta parte, que se referem à pedagogia da leitura à primeira vista do cantochão. Esse tomo pode ser dividido em três partes: os documentos I-IX apresentam os preceitos básicos para a leitura do cantochão; os documentos X-XIV trabalham com os modos e intervalos possíveis do cantochão, além de apresentar métodos para o reconhecimento desses modos; por fim, os documentos XV-XVIII versam sobre as práticas da salmodia e da transcrição de cantos para outros modos.



Ex.3 – Frontispício do Acto 1º. Códice Franciscano.

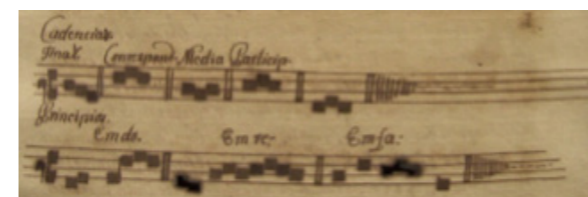
Ao contrário do primeiro tomo do códice, o segundo não apresenta em seu primeiro fólio o

título da parte a que se refere, já que apresenta de imediato o Documento V. Podemos especular que este documento é referente a uma segunda parte, chamada de Acto IIº, que por alguma razão não contém os documentos de I-IV, visto que no fólio em que inicia esta parte do códice podemos verificar a presença da contagem de páginas iniciada pelo algarismo I.



Ex.4 – Frontispício do segundo tomo do Códice Franciscano.

Os documentos do Acto IIº se dividem em conselhos para a organização e maneira correta de se cantar durante a missa, discussão aprofundada das propriedades dos tons, incluindo cadências, princípios e propriedades. Por fim, em seu último documento, o segundo tomo do códice apresenta advertências aos cantores e estudantes, concluindo a importância do estudo da solfa para a prática da leitura do cantochão.



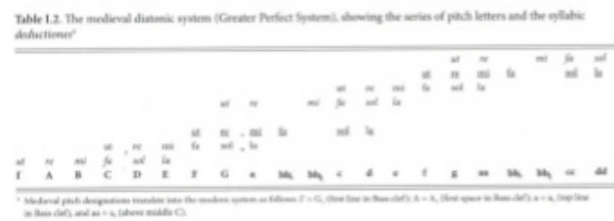
Ex.5 – Cadências e princípios do 1º modo. Códice Franciscano

Diplomática

No universo da tratadística musical luso-brasileira, a assimilação dos conceitos expostos pela literatura carolíngia dos séculos IX e X fazem de suma importância a compreensão do sistema gamut e da prática da solmização, visto que esta foi ensinada e propagada no âmbito do canto religioso lusófono até o século XIX (PORTAS, 2010).

A criação dos hexacordes enquanto método de solfejo do cantochão se deu nos escritos do teórico medieval Guido D'Arezzo. Em seus escritos, Guido propôs a utilização das primeiras sílabas do canto "Ut queant laxis" (ut, re, mi, fa, sol, la), de maneira a criar uma escala diatônica para servir de base à leitura do cantochão. Tal entidade musical, o hexacorde, foi superposto ao modelo da duplicação da oitava, baseado nos escritos de Pseudo-Odo, nos quais Guido "[...] chamou as alturas marcadas com as letras A-G (ao lado com Γ) de *graves*, aquelas marcadas com a-g de *acute*, e aquelas marcadas com aa-dd de *superacute*" (MENGOZZI, 2010, p. 7).

A nomenclatura da solmização esteve presente em diversos tratados luso-brasileiros até o século XIX, como apontado por Portas (2010). Os hexacordes seriam em número de sete, correspondendo a toda escala dos sistemas, chamados também de *deduçõens*. Por sua vez, os hexacordes se dividiam em três, cada um com sua *propriedade*: *natura* (hexacorde de Dó, com semitom nas notas Mi – Fá), *durum* (hexacorde de Sol, com semitom nas notas Si♯ – Dó), *molle* (hexacorde de Fá, com o semitom nas notas Lá – Si♭). Os *signos* corresponderiam a cada uma das notas do sistema gamut (como C-fa-ut, por exemplo), e seriam compostos pela letra referente à sua nota musical (C, no caso, Dó), e as diversas manifestações deste nas três propriedades do hexacorde, chamadas de vozes (no caso de C-fa-ut, a voz fa seria utilizada no hexacorde *durum*, e a voz dó no *natura*)



Ex.6 – O sistema gamut. Retirado de Mengozzi, 2010, p. 3

Outro importante conceito para a criação desses documentos era a explanação sobre os modos eclesiásticos (chamados no Códice Franciscano de Tons). Como base da escrita musical do cantochão, "[...] cada um dos oito modos representa a realidade tonal de sua estrutura individual, com a diferença básica sendo a posição dos semitons em relação a final" (APEL, 1958, p. 134).³ Dessa forma, os tratados de cantochão descreviam os elementos do modo: a *finalis*, nota final do canto representando o modo autêntico e o plagal; o *ambitus*, extensão da oitava na qual o modo atua; e o *tenor*, nota principal do modo, utilizada no canto das salmodias (chamada pelo Códice de levantamento salmódico).

	MODE	FINALIS	AMBITUS
Protus authenticus	Primus tonus	1	d
Protus plagius	Secundus t.	2	d
Deuterus auth.	Tertius t.	3	e
Deuterus plag.	Quartus t.	4	e
Tritus auth.	Quintus t.	5	f
Tritus plag.	Sextus t.	6	f
Tetrardus auth.	Septimus t.	7	g
Tetrardus plag.	Octavus t.	8	g

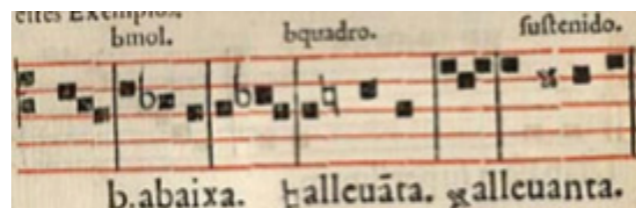
Ex.7 – Os oito modos eclesiásticos. Retirado de APEL, 1958, p. 133

Além de estar incluído na tradição proveniente dos escritos pedagógicos de Guido D'Arezzo, o Códice Franciscano também se assemelha em grande parte aos documentos produzidos por teóricos ibéricos, tais como: *A Arte de Canto Chão*, de Pedro Thalesio, 1618; *Compendio Musico*, de Manoel de Moraes Pedroso, 1769 e *Tractado de câto llano*, de Matheus D'Aranda, 1533.

O Códice apresenta uma diplomática semelhante a destes tratados, baseada nos conceitos de modo, hexacorde e no sistema gamut da tradição escolástica. Porém, enquanto o Códice apresenta as três claves da música em tetragramas, os outros tratados já apontam por um cantochão escrito no pentagrama.

Desses tratados, o que mais se assemelha com o Códice Franciscano, tanto na diplomática quanto na estrutura, é *A Arte de Canto Chão*, de Pedro Thalesio. Escrito em 1618, o tratado de Thalesio apresenta de maneira didática e isenta de especulações teóricas, assim como o Códice, os principais conceitos necessários para a prática do cantochão na igreja.

De maior extensão que o Códice, *A Arte de Canto Chão* discursa sobre os mesmos preceitos teóricos, apesar de aprofundar a questão do reconhecimento dos modos e dos intervalos. Contudo, envolto pela prática do sistema gamut, o tratado de Thalesio apresenta o uso da mão guidoniana no início de sua apresentação, o que é omitido pelo Códice. Outra divergência entre estes dois tratados diz respeito aos acidentes musicais: enquanto o Códice apresenta apenas os acidentes de bequadro e bemol, Thalesio aponta para o uso do sustenido, com maior utilidade para o Canto de Órgão do que para o cantochão (THALESIO, 1618).



Ex.8 – Os três acidentes musicais. Retirado de Thalesio, 1618.

Porém, apesar de suas semelhanças, o Códice Franciscano é uma cópia manuscrita do importante manual de canto tridentino escrito em Portugal no convento de Mafra: o *Theatro Ecclesiastico*.

A Origem do Códice: O *Theatro Ecclesiastico* de Frei Domingos do Rosário

O *Theatro Ecclesiastico*,³ aponta Vasconcellos no segundo volume de seu livro *Os musicos portugueses: biographia-bibliographia* (1870), é talvez o único caso da literatura musical portuguesa de uma obra que obteve oito edições⁴ desde sua primeira publicação em 1743. A obra, escrita pelo vigário do coro do convento de Mafra, Frei Domingos do Rosário, é uma súpula da tradição da tratadística eclesiástica de Portugal, apresentando de forma

sucinta conceitos teóricos necessários para a prática do cantochão nos ritos eclesiásticos.

Editora ou gráfica	Ano
Officina Joaquiniana da Musica	1743
Francisco da Silva	1751
Officina de Antonio Vicente da Silva	1758
Officina de Antonio Vicente da Silva	1765
Manoel Coelho Amado	1774
Officina Luisiana	1779
Officina de Simão Thadeo Ferreira	1782
Officina de Simão Thadeo Ferreira	1786
Impressão Regia	1817

Ex.9 – Edições do *Theatro Ecclesiastico*

Como primeira publicação destinada à difusão do canto tridentino em Portugal, a principal aplicação do *Theatro Ecclesiastico* no universo luso-brasileiro foi no âmbito religioso, no qual "[...] vigorou como referencial de livro litúrgico no Reino Português até o surgimento das primeiras edições dos livros de Solesmes em 1883" (CARVALHO, 2004). No âmbito brasileiro, o *Theatro* foi amplamente utilizado e difundido graças à sua "[...] praticidade e concisão [...], aliadas à precisa observação das rubricas tridentinas" (CASTAGNA, 2000).

Estrutura

O *Theatro Ecclesiastico* é dividido em três atos desde a sua primeira edição, no ano de 1743. As diversas impressões do livro trazem algumas diferenças, tanto na organização de seus capítulos quanto nos conteúdos explanados. As principais mudanças ocorreram entre a primeira e a segunda edição, sendo que esta foi mantida inalterada até a publicação da última edição do tratado pela Imprensa Régia, em 1817.

Nas tabelas abaixo, podemos observar a mudança nos conteúdos dos capítulos do *Theatro*

Ecclesiastico entre sua primeira, segunda e última edição. Segundo Vasconcellos, Frei Domingos do Rosário faleceu antes de 1778, ou seja, as últimas quatro edições do seu tratado foram publicadas após sua morte. Porém, podemos observar diversas mudanças em seu tratado, principalmente entre a primeira e a segunda edição.

Na primeira parte do tratado, existe uma gradual diminuição dos capítulos, mediante a fusão de alguns e a exclusão de outros. Essa tendência entre as edições consequentes à primeira aponta por uma maior concisão dos conceitos atribuídos a cada documento, mediante a união destes por afinidade (como no exemplo das deduções, propriedades e cantoria). Os intervalos incantáveis deixam de ser explicados a fundo a partir da segunda edição, aumentando a concisão do tratado, assim como a extensa explicação referente aos cantos transpostos a outro tom que não o seu original. Interessante também de ressaltar, a clave de sol deixa de aparecer a partir da segunda edição, atrelando o *Theatro Ecclesiastico* à prática do cantochão tridentino.

Acto I	1ª Impressão - 1743	2ª Impressão - 1751	Última Impressão - 1817
Documento I	dos sete signos da Musica	Idem	Idem
Documento II	das Propriedades	Idem	Das Propriedades, Cantorias e Deduções
Documento III	das Deduções	Idem	Das Claves, e Vozes
Documento IV	das Claves	Idem	Das Mutanças
Documento V	das Vozes	Idem	De alguns sinais que se achão no Cantochão
Documento VI	das Cantorias	Idem	Das Entoações, e prática das Mutanças
Documento VII	das Mutanças	Idem	Dos Intervallos Cantaveis
Documento VIII	das Figuras, ou Notas, e outros signaes, que se achão em o Canto Chão	de alguns sinais, que se achão em o Canto Chão	Que cousa seja tono
Documento IX	das Entoações	Idem	Dos Tons
Documento X	dos Intervallos cantaveis	Idem	Da variedade com que se achão as composições, e Tons em o Cantochão
Documento XI	Em que se mostra, que cousa seja Tono, e Simitono, etc.	Em que se mostra que cousa seja Tono	Das Entoações, ou levantamentos dos Psalmos, e suas conclusões
Documento XII	dos Intervallos incantaveis	dos Tons	Em que se continua a mesma materia
Documento XIII	dos Tons	da variedade com que se achão as composições, e Tons no Canto-Chão	Mostra-se que cousa seja Tritono, e se ha de applicar a letra à Solfa

Documento XIV	da variedade, com que se achão as Composições dos Tons no Canto Chão	das Entoações, ou Levantamentos dos Psalmos; e suas Conclusões	
Documento XV	das Entoações, ou levantamentos, dos Psalmos, e suas Conclusões	em que se continua a mesma materia	
Documento XVI	Em que se continua a mesma materia	Mostra-se como se evita o Tritono, e se ha de applicar a letra à Solfa	
Documento XVII	de alguns Tons transportados		
Documento XVIII	Mostra-se como se evita o Tritono, e se ha de applicar a letra à solfa		

Ex.10 – Comparação entre as edições do *Theatro Ecclesiastico*: Acto I

Em seu segundo ato, essa divergência é ainda maior, visto que, dos nove documentos presentes na primeira edição, apenas quatro foram reimpressos. Tais documentos excluídos na segunda edição versam principalmente sobre advertências, conselhos para uma melhor prática do cantochão, incluindo o rápido reconhecimento de modos, com extensa descrição de suas cadências e princípios. Assim como no primeiro ato, a exclusão do Documento VIII, no qual são apresentados os doze modos eclesiásticos, aproxima ainda mais o tratado do universo eclesiástico romano.

Acto II	1ª Impressão - 1743	2ª Impressão - 1751	Última Impressão - 1817
Documento I	do modo de igualar os Tons em Unissono	Idem	Idem
Documento II	das Figuras, ou Notas, de que devemos usar no Canto Chão	Idem	Idem
Documento III	Em que se mostra, não podem os Tons ser nem mais, nem menos de doze	do uso do B.mol	Em que se mostra como se devem cantar os Gradués
Documento IV	do uso do Bmol	em que se mostra como se contao as Gradués	
Documento V	Como se conhecem os Introitos das Missas		
Documento VI	Em que se mostra como se cantão os Gradués		
Documento VII	Em que se declarão as propriedades dos Tons		
Documento VIII	Em que se mostra como se devem cantar todas as Cantorias Ecclesiasticas		
Documento IX	Em que se trata de algumas advertencias, e avizos, para os Cantores, e Vigários do Coro		

Ex.11 – Comparação entre as edições do *Theatro Ecclesiastico*: Acto II

Por fim, a terceira parte do tratado, responsável por demonstrar as obrigações dos cantores nos ofícios religiosos, também traz uma diminuição de documentos e maior concisão nos conceitos apresentados, principalmente entre a segunda e a terceira edição. Porém, apenas um dos documentos da primeira edição foi removido, o documento IX, que trata sobre a organização do canto na Semana Santa. Os conceitos presentes nos documentos I-VII encontram-se comprimidos no Documento I da impressão régia.

Acto III	1ª Impressão - 1743	2ª Impressão - 1751	Última Impressão - 1817
Documento I	Trata-se do que pertence as Vesperas	em se trata do que pertence às Vesperas	Em que se trata do que pertence às Vesperas, Completas, Matinas, e Laudes
Documento II	Trata-se do que pertence as Completas	em se mostra o que pertence às Completas	Em que se manifesta o que pertence aos Ministros do Altar, Presbytero, Diácono, e Subdiácono
Documento III	das Matinas	Idem	
Documento IV	da hora de Prima	Idem	
Documento V	da hora de Terça	Idem	
Documento VI	da hora de Sexta	Idem	
Documento VII	da hora de Noa	Idem	
Documento VIII	Em que se manifesta o que pertence dos Ministros do Altar, Presbyteros, Diaconos, e Subdiaconos	Idem	
Documento IX	Em que se trata do que pertence a Semana Santa		

Ex.12 – Comparação entre as edições do *Theatro Ecclesiastico*: Acto III

Comparações entre o *Theatro Ecclesiastico* e o Códice Franciscano

Mediante uma primeira comparação entre a estrutura dos dois documentos, é evidente que a principal divergência se dá entre suas extensões: enquanto o Códice Franciscano consta de apenas 35 fólhos, o *Theatro Ecclesiastico* compreende 385 páginas, na sua primeira edição. Tal fato ocorre por diversos fatores: enquanto o *Theatro Ecclesiastico* apresenta seu texto dividido em três partes, o Códice Franciscano apresenta somente a primeira parte completa e a segunda incompleta, omitindo tanto os Documentos I-V do Ato I quanto em sua totalidade o Ato III e as partituras de cantochão a ele anexadas.

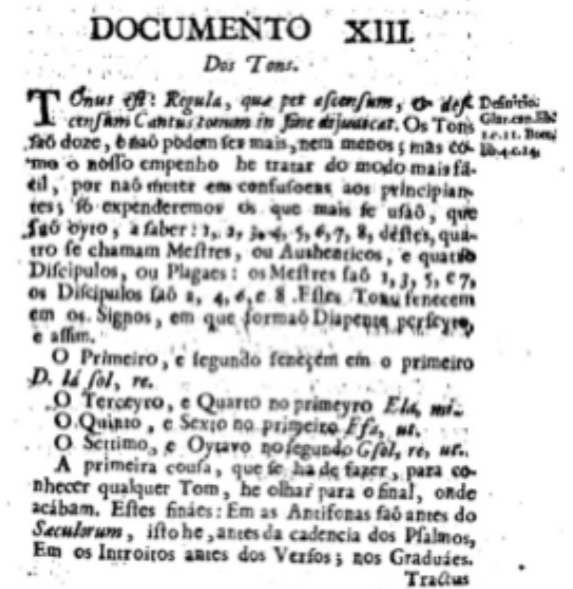
Além de omissões e reduções da obra portuguesa, o Códice Franciscano também apresenta idiosincrasias na própria construção interna dos Documentos, evidenciados no Acto I em seus Documentos IV (das Claves), XIII (dos Tons) e XVII (de alguns Tons transportados).

No Documento IV – Das Claves, a presença da clave de sol (G-sol-re-ut) já indica a procedência do Códice: a primeira edição do *Theatro Ecclesiastico*. Porém, enquanto no tratado de Frei Domingos do Rosário a clave de sol é representada em um pentagrama, de certa forma distanciando-se do universo da notação musical religiosa, sua cópia brasileira apresenta a mesma clave representada no tetragrama. Dessa forma, o Códice Franciscano aponta já uma maior verificação das rubricas tridentinas, ao manter o tetragrama na representação da clave de sol.

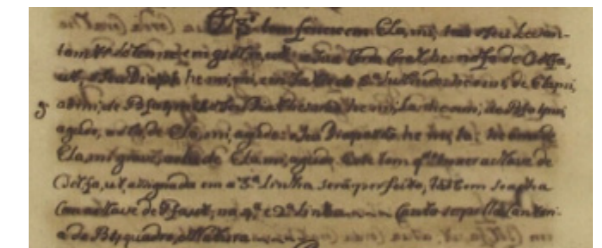


Ex.13 – A clave de G-sol-re-ut. À direita, o Códice Franciscano e à esquerda, o *Theatro Ecclesiastico* (1743).

No Documento XIII – Dos Tons do *Theatro Ecclesiastico*, os oito tons eclesiásticos são descritos pareados entre os modos autênticos e as plagais, e descritos de forma breve as maneiras de reconhecer a finalis e o âmbito de cada tom. Por sua vez, o Códice Franciscano apresenta descrições extensas sobre cada tom, apresentando seus levantamentos, suas cordas corais, seu âmbito e seus acidentes.



Ex.14 – Dos Tons. *Theatro Ecclesiastico* (1743)



Ex.15 – O 3º Tom. Códice Franciscano.

Em sua explanação sobre a transcrição de um canto para um novo tom no Documento XVII – de alguns Tons transportados, Frei Domingos do Rosário apresenta as partituras do canto, tanto no modo transposto como no modo original, possibilitando a comparação entre os dois exemplos de manifestação do canto. O código franciscano omite a versão original do canto, apenas indicando de qual tom este fora transportado.

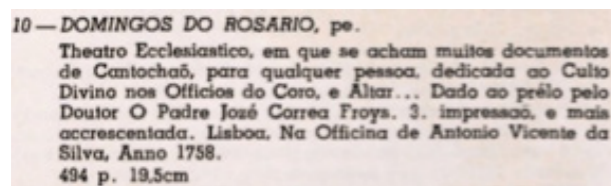


Ex.16 – de alguns Tons transportados, *Theatro Ecclesiastico* (1743)



Ex.17 – de alguns Tons transportados, Códice Franciscano.

Apesar de suas pequenas divergências no que diz respeito à primeira impressão do *Theatro Ecclesiastico*, o Códice Franciscano é o único exemplo conhecido da primeira edição do tratado em terras brasileiras, como evidenciado pelos poucos levantamentos referentes à sua presença em bibliotecas e acervos brasileiros. Em Minas Gerais, por exemplo, a catalogação realizada pelo pesquisador Paulo Castagna em sua tese de doutorado indica que "o Museu da Música de Mariana, por exemplo, conserva onze volumes desta publicação [*Theatro Ecclesiastico*], o mais antigo deles impresso em 1758" (CASTAGNA, 2000, p. 313). Já no Rio de Janeiro, na Biblioteca Nacional, o catálogo da exposição *Literatura Musical Brasileira, séculos XVI, XVII e XVIII* de obras expostas na década de cinquenta aponta a existência de cinco cópias do *Theatro* em seus arquivos, com a mais antiga datando de 1758 (terceira edição).

Ex.18 – Edição mais antiga do *Theatro Ecclesiastico* presente na Biblioteca Nacional. Retirado de *Literatura Musical Brasileira, Séculos XVI, XVII e XVIII*, p. 195.

Conclusão

As leituras sobre a história da teoria musical são diversas, mesmo no âmbito luso-brasileiro, no qual o estudo de tratados musicais é de certa forma escasso se comparado aos estudos europeus e norte-

americanos. Ao mesmo tempo, os estudos realizados pela musicologia luso-brasileira são importantes não só para o entendimento das práticas musicais do período colonial, mas também para a composição e para o ensino da música durante a Colônia. Dessa forma, elencamos aqui os principais pontos levantados pela discussão proposta no presente trabalho:

1) Embora os documentos e estudos hoje disponíveis referentes à história da teoria musical no âmbito luso-brasileiro estejam em crescente desenvolvimento e expansão, graças aos trabalhos realizados por musicólogos lusófonos e apontados na introdução do presente trabalho, ainda nos falta um maior esforço conjunto para o aprimoramento da sistematização, estudos aprofundados dos tratados, e, principalmente no caso da musicologia brasileira, maior levantamento bibliográfico de fontes primárias.

2) O *Theatro Ecclesiastico*, extensamente utilizado como fundamento em estudos sobre o canto tridentino em Portugal, trata de uma obra de suma importância para a compreensão da prática musical religiosa no universo luso-brasileiro; sendo assim, como Nery descreveu os tratados de D'Aranda, um manual de cantochão que no âmbito lusófono pode ser considerado como um tratado de música prática para a leitura do cantochão e para a sua organização nos ritos eclesiásticos.

3) O códice franciscano, apesar de apresentar apenas algumas discrepâncias em relação ao *Theatro Ecclesiastico*, trata-se até a recente pesquisa da única presença da primeira edição do tratado português em terras brasileiras. Sua existência pode apontar para a manutenção dos valores escolásticos na pedagogia musical praticada em conventos e igrejas no Brasil. Dessa forma, seus escritos são importantes para estudos de recepção e transmissão da teoria musical no Brasil Colonial.

Referências

Fontes primárias

ROSÁRIO, Domingos do. *Theatro ecclesiastico*, em que se acham muitos documentos de Canto-Chão, para qualquer pessoa dedicada ao Culto Divino [...] Lisboa: Na Officina Joaquianna, 1743. Disponível em: «<http://books.google.com.br/books/reader?id=qBVMWbB5fEkC&hl=pt-BR&printsec=frontcover&output=reader&pg=GBS.PP5> e». Acesso em: 10 mar. 2011.

_____. *Theatro ecclesiastico*, em que se acham muitos documentos de Canto-Chão, para qualquer pessoa dedicada ao Culto Divino [...] Lisboa : Na Officina de Francisco da Silva, 1751. Disponível em: «<http://almamater.uc.pt>». Acesso em: 17 nov. 2010.

_____. *Theatro ecclesiastico*, em que se acham muitos documentos de Canto-Chão, para qualquer pessoa dedicada ao Culto Divino [...] Lisboa: Na Impressão Régia, 1817, 2v. Disponível em: «http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas189794/mas189794.pdf». Acesso em: 17 nov. 2010.

THALESIO, Pedro. *Arte de canto chão*. Coimbra: Na Impressão de Diogo Gomez de Loureyro, 1618.

Fontes secundárias

APEL, Willi. *Gregorian Chant*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1958.

CARVALHO, Vinícius Mariano. O *Theatro Ecclesiastico*: do Convento dos Capuchinhos de Mafra ao Brasil. In: *Anais do V Encontro de Musicologia Histórica* (2004). p. 207 - 214

CASTAGNA, Paulo. O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2000, 3.v.

Literatura Musical Brasileira, séculos XVI, XVII, XVIII. Biblioteca Nacional, 1954. Disponível em: «http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1282510.pdf» Acesso em: 17 nov. 2010.

MENGOZZI, Stefano. *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira. *History of Music. Sythesis of portuguese culture*. Lisboa: INCM, 1991.

FREITAS, Mariana Portas de (2010). Entre o hexacorde de Guido e o solfejo "francês": a Escola de Canto de Orgão de Caetano de Melo de Jesus (1759) – Primeira recepção da teoria do heptacorde num tratado teórico-musical em língua portuguesa. In: *Revista Brasileira de Música*. n. 23-2, p. 46-71.

VASCONCELLOS, Joaquim de. *Os musicos portugueses: biographia - bibliografia*. Lisboa: Imprensa portugueza, 1870, 2.v.

Notas

1. Visto que o segundo tomo inicia diretamente pelo Documento V, podemos especular que este pertenceria a uma segunda parte, intitulada de "Acto II" da qual o copista poderia ter removido os conceitos apresentados nos primeiros documentos (I-IV).

2. "[...] called the pitches marked with the A-G letters (along with r) as graves (low), those marked with a-g as acute (high), and those marked with aa-dd as supercutae (very high)".

3. "[...] each of the eight modes represents a tonal real of individual structure, the basic difference being the position of the half-tones with regard to the final".

4. No seu título completo, *Theatro Ecclesiastico*, em que se acham muitos argumentos do Cantochão, para qualquer pessoa dedicada ao Culto Divino nos Offícios do Coro e Altar; oferecido á Virgem SS. Senhora Nossa com o soberano titulo da Immaculada Conceição venerada em huma das Capellas do Regio Templo de Mafra.

5. Vasconcellos aponta estas oito edições realizadas no período entre 1743 e 1786, o que exclui de sua conta a última edição do *Theatro Ecclesiastico* pela impressão régia no ano de 1817.

6. "[...] excelentes sínteses dos conhecimentos básicos indispensáveis à correcta execução do repertório musical litúrgico, tanto monofónico como polifónico. Esta finalidade de servir de guia à formação de músicos práticos presidiu sempre, de resto, a toda a produção teórico-musical portuguesa pelo menos até os meados do século XIX" (NERY, 1991, p. 33).

