



# Revista da Tulha

2015 · JAN-JUN · VOLUME I · NÚMERO 1 · ISSN 0000-0000







# Revista da Tulha

Revista acadêmica de música

## **UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

Prof. Dr. Marco Antonio Zago  
REITOR  
Prof. Dr. Vahan Agopyan  
VICE-REITOR

## **FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS DE RIBEIRÃO PRETO**

Prof. Dr. Fernando Luis Medina Mantelatto  
DIRETOR  
Prof. Dr. Pietro Ciancaglini  
VICE-DIRETOR

## **DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi  
CHEFE  
Prof. Dr. Fernando Crespo Corvisier  
VICE-CHEFE

## **NÚCLEO DE APOIO À PESQUISA EM CIÊNCIAS DA PERFORMANCE (NAP-CIPEM)**

Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi  
COORDENADOR

## **REVISTA DA TULHA**

Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro  
EDITOR-CHEFE  
Cristiano Henrique Ferrari Prado  
PROJETO GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO E ARTE FINAL

LOGOTIPO: Ana Carla Vannucchi - "Arabesco" (2015)  
CAPA: Cristiano Henrique Ferrari Prado - "The chimes redemption" (2015)

## REVISTA DA TULHA

Uma publicação semestral do  
Núcleo de Apoio à Pesquisa em Ciências da Performance  
(NAP-CIPEM)

Revista da Tulha  
Ribeirão Preto, Volume 1, Número 1, 2015  
ISSN XXXX-XXXX (versão impressa)  
ISSN XXXX-XXXX (versão eletrônica)



## **EDITOR-CHEFE**

Marcos Câmara de Castro (FFCLRP-USP)

## **PROJETO GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO E ARTE FINAL**

Cristiano Henrique Ferrari Prado (FFCLRP-USP)

## **COMISSÃO EDITORIAL**

Fátima Monteiro Corvisier (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), José Marcelino de Rezende Pinto (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), Lucas Eduardo da Silva Galon (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), Marcos Câmara de Castro (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), Rubens Russomano Ricciardi (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo), Rudolf Schalenmüller (Instituto de Ensino Brasil-Alemanha), Sueli Mara Ferreira (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo) e Teise de Oliveira Guaranha Garcia (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo).

## **CONSELHO CIENTÍFICO**

Alexandre da Silva Costa (Universidade Federal Fluminense), Anaïs Fléchet (Université de Versailles Saint-Quentin-CHCSC), Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo (Universidade do Estado de Santa Catarina), Didier Francfort (Université de Lorraine-IHCBC), Dorothea Hofmann (Hochschule für Musik und Theater München), Georgina Born (University of Oxford), Guilherme Bernstein (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), Isabel Nogueira (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Jorge Antunes (Universidade de Brasília), Maria Alice Volpe (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Marisa Fonterrada (Universidade Estadual Paulista), Martha Tupinambá de Ulhôa (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), Nicholas Cook (University of Cambridge), Paulo Costa Lima (Universidade Federal da Bahia), Pedro Paulo Funari (Universidade Estadual de Campinas), Pierre-Michel Menger (Collège de France), Rodrigo Ribeiro Paziani (Universidade Estadual do Oeste do Paraná), Rose Satiko Gtirana Hikiji (Faculdade de Filosofia, Ciências, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo), Sonia Regina Albano de Lima (Universidade Estadual Paulista) e Stephen Hartke (Oberlin College, EUA).

## **EQUIPE DE APOIO**

André Estevão, Célia Meirelles, Lucinéia Martins Levandosqui, Luiz Aparecido dos Santos, Sonia Regina de Oliveira, Tiago Araújo e Waldyr Ferverença.

### **FICHA CATALOGRÁFICA**

Revista da Tulha / Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo. v. 1, n. 2 (jul/dez 2015), Ribeirão Preto, SP: o Departamento, 2015 - Semestral.

ISSN XXXX-XXXX (versão impressa)

ISSN XXXX-XXXX (versão eletrônica)

1. Poética musical. 2. Práxis musical. 3. Teoria musical. II. Título.

Revista da Tulha, Bloco 29 Tulha, Departamento de Música  
Rua Mário de Andrade, Monte Alegre, Ribeirão Preto - SP, 14040-901  
Telefones: +55 (16) 3315-9060 e +55 (16) 3315-3136

## SUMÁRIO

- 8 EDITORIAL
- 14 **A MÚSICA EM RIBEIRÃO PRETO: DA BANDA SÃO SEBASTIÃO À USP-FILARMÔNICA**  
Rubens Russomanno Ricciardi
- 43 **POUR UNE HISTOIRE CULTURELLE DU SNOBISME MUSICAL**  
Didier Francfort
- 61 **POPULAR AND LEARNED CULTURE, CANON AND ICONOCLASM**  
Pedro Paulo A. Funari
- 82 **ROGÓSÂNTI DE JAMES WOOD: ASPECTOS RELATIVOS À ANÁLISE EM UMA PRIMEIRA ABORDAGEM**  
Eliana C. M. G. Sulpício & Ricardo Bologna
- 104 **TEORIA DOS CONJUNTOS VERSUS TEORIA NEO-RIEMANNIANA: DUAS ABORDAGENS INTERDEPENDENTES NA ANÁLISE DOS CHOROS Nº4 E CHOROS Nº7 DE VILLA-LOBOS**  
Joel Miranda Bravo de Albuquerque & Paulo de Tarso Salles
- 127 **COMPOSIÇÃO MUSICAL INTERTEXTUAL COMO ALTERNATIVA PARA A VANGUARDA DO SÉCULO XXI**  
Daniel Escudeiro
- 143 **DE SINALIZADOR A INSTRUMENTO MUSICAL: UMA BREVE ABORDAGEM DAS TRANSFORMAÇÕES DO TROMPETE DAS ORIGENS AO RENASCIMENTO**  
Carlos Afonso Sulpício
- 161 **PIXINGUINHA EM PLENA MATURIDADE: OS ARRANJOS PARA UMA “ORQUESTRA BRASILEIRA”**  
Ana Lúcia Fontenele
- 176 **COMPOSITORES LATINO-AMERICANOS (LATIN AMERICAN COMPOSERS): A GENUINE ALTERNATIVE TO SUBVERT**

## TRADITIONALISM IN THE CLASSICAL MUSIC FIELD

Eliana Monteiro da Silva & Amílcar Zani

- 193 **O RAP E O FUNK EM CIDADE TIRADENTES (SP):  
MÚSICAS EM DOIS TEMPOS**  
Rose Satiko Gitirana Hikiji
- 208 **COMUNIDADE DE APRENDIZES: REFLEXÕES  
ACERCA DO DESENVOLVIMENTO DO PENSAMENTO CRIATIVO  
EM PROCESSOS DE EDUCAÇÃO MUSICAL**  
Marisa Fonterrada
- 224 **OSESP E CULTURA ARTÍSTICA: DOIS MODELOS**  
Ricardo Teperman
- 239 **UMA PROPOSTA DE RELEITURA DA KULTUREINDUSTRIE DE ADORNO  
E HORKHEIMER A PARTIR DA PRAXEOLOGIA DO FILÓSOFO  
AUSTRÍACO LUDWIG VON MISES**  
Rafael Ribeiro Santos
- 251 **DO GRAMOFONE AO LIVE STREAMING: A EVOLUÇÃO DOS  
MODOS DE ESCUTAR MÚSICA - ALGUMAS IMPLICAÇÕES**  
Rafael Alexandre da Silva
- 264 **OUVIR É ESCUTAR?**  
Cristina Emboaba
- 278 **O GÊNERO MUSICAL: ENTRE A DISCURSIVIDADE RETÓRICA E  
OS RÓTULOS DE MERCADO**  
William Teixeira da Silva

## EDITORIAL

A Revista da Tulha, do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP de Ribeirão Preto, pretende ser um fórum permanente de debate em que as diferenças sejam respeitadas e valorizadas, por acreditarmos que a produção do conhecimento está além das verdades hegemônicas e consiste justamente no que emerge do embate entre as infinitas verdades possíveis. Nestes dois primeiros números, publicamos os anais do VI Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, que teve como proposta de discussão a indústria da cultura, o esnobismo e a vanguarda, como os novos avatares da composição musical contemporânea.

Dizia a argumentação que, para pensar a composição musical hoje, é preciso ter em conta os empecilhos da lógica comercial, sem perder de vista que a cultura de massa é uma realidade histórica sobre a qual devemos atuar criticamente. Até que ponto uma estética que defenda valores aristocráticos para uma sociedade de baixo consumo pode fazer frente aos desafios de uma sociedade de consumo em massa? Ou até que ponto a racionalização da cultura realizada pela vanguarda histórica, elimina o processo artístico de conhecimento – como experiência única no tempo e no espaço – substituindo-o pelo conhecimento abstrato de cunho científico, divorciado da qualidade da experiência vivida e introduzindo a supremacia da obra sobre o processo artístico? Por fim, como fundar um pensamento brasileiro face às importações de escolhas culturais fora de contexto, realizadas tradicionalmente pelo esnobismo das classes dominantes consulares, nascidas do processo de colonização?

Tendo em vista que a “lógica comercial ameaça toda produção independente, e que a concorrência, longe de diversificar, homogeneiza, e que a busca do produto omnibus – que tende a difundir, de preferência no mesmo instante, o mesmo tipo de produto, visando lucro máximo e custo mínimo, a difusão comandando a produção” (BOURDIEU,

2001, p.77-78) –, vemos que, para a indústria da cultura, a criação independente tem pouca ou nenhuma importância; o esnobismo das salas de concerto impede a circulação de certas obras contemporâneas; e a hegemonia dos dogmas da autoproclamada vanguarda não abre espaços para um trabalho criativo não-alinhado.

Como dizem Georgina Born e David Hesmondalgh, “após a segunda guerra mundial, sob a influência substancial dos escritos pedagógicos de Schoenberg, foi a linhagem serialista do modernismo musical que se tornou dominante nas instituições e no ensino da música nova. Os experimentos dos primeiros modernistas (...) com suas representações de outros – fossem exóticos, nacionalistas ou populistas – deram lugar a um formalismo cada vez mais abstrato, cientificista e racionalista baseado na negação total ou parcial da tonalidade (BORN & HESMONDALGH, 2000, p.15).

A estética de Adorno, buscando fundar uma filosofia da música contemporânea, constrói uma ética política que rejeita a intrusão, na música, das lógicas comerciais, tornando-se assim muito severo com as práticas musicais comerciais, levando às vezes à confusão os leitores que buscavam na Escola de Frankfurt uma filosofia emancipadora que acompanhasse a evolução de seu gosto musical (FRANCFORT, 2008).

Como “experiência de multidão, relativamente nova na história” (GULLAR, 1978, p.114), é preciso identificar na cultura de massa “qual a ação cultural possível que permita aos meios de massa transmitir valores culturais” (ECO, 2004, p. 50). Se “a arte aristocrática do passado correspondia a uma sociedade de baixo consumo”, até que ponto devemos justificar a qualquer preço, a permanência de uma visão estética aristocrática dentro da sociedade de massas? (GULLAR, 1978, pp.115 e 106-107).

Para Tia DeNora, “em Adorno, a indústria da cultura é muito rapidamente considerada como uma força monolítica, rejeitando a priori seus produtos como indiferenciados e igualmente sem valor. (...) Essa

projeção cegou Adorno para a heterogeneidade presente nos vários enclaves daquilo a que se referiu, talvez simplisticamente, como 'a indústria da música' – setores de médio alcance, redes, indivíduos, grupos, e rivalidades através das quais ocorriam a produção. Para citar apenas um exemplo, o aparato conceitual de Adorno não lhe permite considerar como a indústria de gravação era multifacetada, composta de uma mistura de pequenas e independentes companhias e grandes conglomerados, e como a interação entre esses setores teriam implicações no tipo de obra produzida (DeNORA, 2003, p.23).

A música erudita contemporânea floresceu sob a proteção estatal do mercado assistido (cf. MENGER, 2001, 2002 e 2009) e da academia, e às vezes também na indústria de entretenimento (como nas trilhas de filmes de terror...). Não é errado dizer que a indústria da música reposicionou os clássicos em um nicho maior e altamente lucrativo na cultura consumista contemporânea; o que nos leva a concluir que não é a música clássica que está em crise, mas a maneira de pensá-la (COOK, 1998, pp.48-50).

A pluralidade de re-apropriações através de tempos, lugares, gêneros e estilos a que as músicas hoje estão expostas sugere que seu valor estético não está dissociado de seu valor simbólico. Sem qualquer reducionismo sociológico, muito menos tentando descartar uma suposta "aura" da obra musical, vê-se que as ações e estratégias individuais dos compositores contemporâneos inserem-se na luta social por representação e classificação na prática coletiva, no mercado reputacional e na pirâmide de notoriedade (MENGER, 2002).

Apesar de termos consciência dessa pluralidade, cada tipo de música vem junto com sua própria maneira de pensá-la, como se só existisse uma maneira de pensá-la e só um tipo de música para ser pensado. Essa tradição vem dos estudos acadêmicos do século XIX europeu e reflete o estado da música naquele século, criando assim uma falta de sintonia entre as músicas e como as pensamos. Longe de ser algo que simplesmente acontece, música é aquela que fazemos e o

que fazemos dela; lembrando que qualquer abordagem musicológica deva se ocupar de texto e de contexto, sem esquecer que “escrever sobre música é como dançar sobre arquitetura” (COOK, 1998, p.vii-x).

Do ponto de vista de um país “emergente” como o Brasil, uma das consequências de qualquer processo de colonização é o surgimento, nas colônias, de uma classe dominante consular cuja característica, entre outras, é o esnobismo cultural. Esse esnobismo é expresso principalmente nas escolhas culturais fora do contexto, ignorando as manifestações locais, ou incluindo-as no conjunto das estratégias de urgência em participar de um suposto universalismo cultural metropolitano.

Uma crítica à indústria da cultura, aos esnobismos e aos dogmas da vanguarda encontra seu primeiro obstáculo em seus próprios campos, devido à recusa de seus atores em promover uma reflexão crítica que venha questionar privilégios, interesses imediatos de dominação e vantagens nem sempre apenas simbólicas.

O Departamento de Música da USP de Ribeirão Preto e o Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance (NAP-CIPEM) convidou compositores, intérpretes e pesquisadores das mais diferentes áreas do conhecimento, nos dias 16, 17 e 18 de outubro de 2014, no campus de Ribeirão Preto (SP), para discutirem juntos sobre os espaços musicais de criação, circulação e recepção, visando uma contribuição transdisciplinar que apontasse para uma renovação da criação musical contemporânea, já que a indústria da cultura, os esnobismos e a vanguarda histórica é que têm sido o pano de fundo para as “transformações durante sua breve existência” (STRAVINSKY, 1940).

O VI EM teve em seu Comitê organizador: Lucas Eduardo da Silva Galon (ECA-USP), Marcos Câmara de Castro (FFCLRP-USP) e Silvia Maria Pires Cabrera Berg (FFCLRP-USP). No Comitê científico: Anaïs Fléchet (Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines), Didier Franfort (Université de Lorraine-IHCE), Fernando Crespo Corvisier (FFCLR-

P-USP), Flávia Toni (IEB-USP), Isabel Nogueira (UFRGS), Luciano Zanatta (UFRGS), Marcos Câmara de Castro (FFCLRP-USP), Marisa Fonterrada (UNESP), Panagiota Anagnostou (IEP, Bordeaux), Pedro Paulo Funari (UNICAMP) e Rose Hikiji (FFLCH-USP). Palestrantes e artistas convidados: Achille Picchi (UNESP), Didier Francfort (Université de Lorraine - Institut d'Histoire Culturelle Européenne - Bronisław Geremek), Isabel Porto Nogueira (UFRGS), Luciano Zanatta (UFRGS), Marisa Fonterrada (UNESP), Otávio Soares Brandão (maestro, pianista e compositor), Panagiota Anagnostou (IEP, Bordeaux), Pedro Paulo Funari (UNICAMP), Rose Hikiji (FFLCH-USP) e Rubens Russomanno Ricciardi (FFCLRP-USP). Equipe de apoio: André Estevão, Célia Meirelles, Cristiano Henrique Ferrari Prado, Tiago Araújo e Waldyr Ferverça.

Os vídeos das conferências, comunicações e mesas-redondas podem ser assistidos em <http://sites.ffclrp.usp.br/viencontromusicologia/galeria.html> e estes números inaugurais da Revista da Tulha trazem os trabalhos escritos, que foram editados e modificados de acordo com a experiência das discussões, ao longo dos três dias do evento. Agradecemos a todos que participaram direta ou indiretamente do VI EMRP e destes primeiros números que agora vêm a público.

Marcos Câmara de Castro

## REFERÊNCIAS

BORN, Georgina e HESMONDALGH, David. 2000. *Western music and its others*. Los Angeles: University of California Press.

BOURDIEU, Pierre. *Contre-feux*. Paris: Éditions Raisons d'Agir, 2001.

COOK, Nicholas. *Music: A Very Short Introduction*. 1998. New York: Oxford University Press.

DENORA, Tia. *After Adorno. Rethinking Music Sociology*. 2003. Cambridge: Cambridge University Press.

ECO, Umberto. 2004. *Apocalípticos e integrados*. 6<sup>ª</sup> ed. São Paulo: Ed. Perspectiva.

FRANCFORT, Didier. 2008. « La musique savante manque à notre désir » (Rimbaud, *Illuminations*) Musiques populaires et musiques savantes : une distinction inopérante? [document de travail, diffusion restreinte]. Communication présentée au Colloque fondateur de l'International Society for Cultural History à Gand (Gent, Belgique) en août 2008.

GULLAR, Ferreira. 1978. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

MENGER, Pierre-Michel. 2001. *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*. Paris: L'Harmattan.

MENGER, Pierre-Michel. 2009. *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris: Seuil/ Gallimard.

MENGER, Pierre-Michel. 2002. *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*. Paris: Éditions du Seuil et La République des Idées.

STRAVINSKY, Igor. 1970. *Poetics of music*. Cambridge: Harvard Press University.

# A MÚSICA EM RIBEIRÃO PRETO: DA BANDA SÃO SEBASTIÃO À USP-FILARMÔNICA

Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi  
(Faculdade de Filosofia, Ciências de Ribeirão Preto da Universidade  
de São Paulo)  
[rubensricciardi@gmail.com](mailto:rubensricciardi@gmail.com)

A região de Ribeirão Preto possui história recente. Seu povoamento remonta ao terceiro quartel do século XIX, impulsionado em especial pelo café, que, como se sabe, nos primórdios de seu ciclo, contava com mão de obra escrava. O processo de urbanização e do estabelecimento econômico da região se deu também pelas mãos de brasileiros que vieram de outras regiões do país, em grande maioria das minas, já então há muito exauridas. Imigrantes que fugiam de crises econômicas em seus países - oriundos da Europa (em especial da Itália), do Oriente Médio e Extremo Oriente - completaram o contingente dos assim chamados “desbravadores”. Em meio a esta demanda civilizatória multifária tiveram início também as atividades musicais em Ribeirão Preto no final do século XIX e início do século XX.

Duas instituições devem ser citadas preliminarmente em matéria de música em Ribeirão Preto: a Igreja Matriz de São Sebastião (construída na década de 50 do século XIX e demolida em 1904 - situava-se aproximadamente onde se encontra hoje a fonte luminosa da Praça XV) e o Theatro Carlos Gomes (inaugurado em 1897 e demolido em 1944, situava-se no terreno da atual Praça Carlos Gomes, também no centro da cidade).

Portanto, entre 1897 e 1904, ambas as edificações de enorme importância histórica para a música se situaram a poucos metros de distância uma da outra.



Igreja Matriz de São Sebastião em Ribeirão Preto (1868).  
Foto do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto.

A **Banda São Sebastião**, a mais antiga corporação musical de Ribeirão Preto que se tem notícia, cuja atuação abrange os últimos anos da monarquia e os primeiros anos da república, esteve atrelada à Igreja Matriz de São Sebastião. Ao lado de outros recém chegados à região, cuja origem hoje se torna de difícil reconhecimento em sua totalidade (mais provavelmente mineiros, e, menos provável, europeus), é possível que escravos ou alforriados (na época se dizia *forros*) também tenham atuado entre seus músicos. Como se sabe, entre as atividades humanas, a música é aquela que, pelo menos no Brasil, desde os primórdios da escravidão, mais viabilizou a ascensão social de negros e pardos - e de maneira ainda mais contundente desde os tempos de Marquês de Pombal com sua política colonial de inserção enquanto déspota esclarecido.

Na história do Brasil muitos escravos não só obtiveram a liberdade por conta do talento musical, mas tornaram-se também oficiais em milícias ou galgaram posições eclesiásticas, entre outras honrarias.

Este último é o caso de Pedro Xavier de Paula (oriundo de Guaratinguetá, com datas ainda desconhecidas de nascimento e morte), a primeira liderança musical de Ribeirão Preto.



Banda São Sebastião - Foto do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto (Registro 284)

A Banda São Sebastião está retratada neste que é o documento iconográfico mais antigo da música em Ribeirão Preto. Esta foto acima remonta ao final da década de 70 do século XIX, com o vigário da paróquia, o italiano Nunzio Grecco (atuou em Ribeirão Preto de 1877 a 1890), ao centro, sentado, e, de pé, o terceiro da esquerda para direita, Pedro Xavier de Paula, aqui um músico ainda bastante jovem. Pedro Xavier de Paula – também citado por cronistas como “alfaiate negro”, ou ainda pelo apelido de “Pedro Músico” ou “Pedro Tudo” –, seria posteriormente o mestre desta banda e também, de 1887 a 1889, o importante *fabriqueiro*<sup>1</sup> da Matriz de São Sebastião. Portanto, ele se tornou não só autoridade musical como também da adminis-

---

<sup>1</sup> A informação de que Pedro Xavier de Paula foi fabriqueiro da Igreja Matriz de São Sebastião, em Ribeirão Preto, remonta à tese de doutorado *Do santo? ou de quem... Ribeirão Preto – gênese da cidade mercadoria* (p.208) de Valéria Eugênia Garcia, defendida em 2013, junto ao IAU-USP (Campus de São Carlos).

tração e das finanças da igreja local.

O repertório da Banda São Sebastião, tal como ocorria em muitas bandas de música daqueles anos em Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, era composto basicamente por música sacra, em grande parte com adaptações de obras do período colonial brasileiro.

A Banda São Sebastião participava das procissões, atuava na Semana Santa, bem como atendia ao exigente calendário católico dos tempos do Padroado. Com a proclamação da república que instaurou o estado laico, contudo, a Banda São Sebastião entrou em decadência, levando-a a uma precoce extinção. Infelizmente, nem seu arquivo musical sobreviveu aos tempos.

A própria Igreja Matriz também foi demolida numa ação articulada pela Câmara Municipal, tendo-se em vista o lema positivista “abaixo as velhas taperas” da velha república, que em nome do progresso e da modernização justificava seu espírito antimonárquico, antilusitano e anticlerical.

Outro fato que pode ter contribuído para a extinção da Banda São Sebastião foi a política da própria Igreja Católica para com a música, notadamente por conta do *Motu próprio*, intitulado *Tra le sollicitudini*, publicado em 1903. O papa Pio X proibia então, na música religiosa católica, qualquer repertório distante do cantochão (canto gregoriano medieval) ou da polifonia clássica (renascentista do século XVI). Este escrito apostólico papal sobre a música na igreja pode ter sido fatal não só para a Banda São Sebastião, como provocou também, não em raros casos, a extinção de antigas corporações musicais religiosas no Brasil, incluindo-se seus arquivos coloniais e do século XIX. Ou seja, perderam-se obras sacras de compositores locais no Brasil porque não atendiam mais às novas diretrizes do papa em Roma.



Banda São Sebastião – Foto do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto (Registro 283)

De acordo com a informação manuscrita acrescentada sobre a reprodução do bumbo - *PHOTO / Aristides* - sabe-se que esta segunda foto da Banda São Sebastião foi tirada pelo fotógrafo Aristides Motta na última década do século XIX. O mesmo Pedro Xavier de Paula na foto anterior com Sax-Horn Alto reaparece agora sentado, ao centro, já mais velho, com barba, segurando uma baqueta de bumbo. É possível que outros músicos constem também em ambas as fotos, como é o caso certamente do Oficleide - em ambas as fotos de pé, segundo da direita para a esquerda. Com outros instrumentos também podem constar os mesmos músicos, como Helicom / Baritono (Bombardino), Sax-Horn Alto, Clarineta (dúvida músico), Trombone (dúvida músico e instrumento) e Eufônio / provavelmente outro instrumento grave.

Passando agora da música religiosa para a profana, o monumental **Theatro Carlos Gomes** é exemplo significativo não só de uma vocação artística presente na cidade desde sempre, como também registra seu espírito historicamente empreendedor e ousado em projetos musicais.



Theatro Carlos Gomes - Foto do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto (Registro 307)

Com a decadência do repertório sacro, a música em Ribeirão Preto passa a ter outros focos de atuação. Em 1905, temos notícia da Banda de Conegundes Rangel (?-1964) se apresentando com seus novos repertórios numa festa na Capela de Santo Antônio (hoje ainda existente, na Avenida da Saudade, próxima à Rua Rio de Janeiro):

Festa de Santo Antonio - Com toda a pompa realisou-se hontem na Capella de Santo Antonio nesta cidade, a festa do grande e popular Santo Antonio de Lisbõa. Foi celebrante da missa o Revdmo. Sr. Padre Euclides Gomes Carneiro. Tocou em todos os actos religiosos a banda musical do Sr. Conegundes Rangel. A concurrencia dos fieis áquelle templo foi enorme (Jornal "A Cidade", 14 de junho de 1905).

O maestro Conegundes Rangel foi funcionário público estadual (na Secretaria da Fazenda) e professor, fundador a primeira escola pública de Viradouro, em 1915, tendo atuado também em Casa Branca. Rangel é um exemplo de músico compositor amador atuante

em Ribeirão Preto no início do século XX. Fontes primárias de várias de suas obras se encontram hoje depositadas no Centro de Memória das Artes da FFCLRP-USP. Entre outros, há títulos como *Rio Branco - Gran Dobrado*; *Valsa*; *Ciúmes d'arte - Sinfonia*; *Sem malícia - Tango*; *Ingenua - Schotisch*; *Ore di Meditazione - Mazurka*; *Paródia - Sinfonia e A cidade - Marcha*.

Já a **Filhos de Euterpe**, uma banda de música ainda mais importante, foi regida pelo maestro José Delfino Machado (18?? - São Paulo, 1942) - que residiu em Ribeirão Preto por muitos anos. Em 1901, há notícia de apresentação sua na inauguração do novo jardim "do Dr. Loyola" (Praça XV), com *Hino Nacional e Marselhesa*. Já em 1909, a Filhos de Euterpe foi premiada em segundo lugar num concurso de bandas em São Paulo. Na foto abaixo temos o maestro e compositor Delfino Machado (único de perfil, bem à esquerda) à frente de sua banda Filhos de Euterpe:



Banda Filhos de Euterpe - Foto do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto (Registro 153)

José Delfino Machado foi também compositor produtivo. Fontes primárias de várias de suas obras se encontram hoje depositadas no Centro de Memória das Artes da FFCLRP-USP.

Entre outros, há títulos como *Vagarosa - Polka; Mellancolica (Melancholica) - Valsa; Amor filial - Mazurka; Recreação - Fantasia; Sempre gelozza - Valsa lenta; Deuzina (Deusinha) - Mazurka; Valsa brasileira sensível; Capital d'oeste - Passo doppio symphonico; Capadocio - Rapsodia; Minas Geraes - Marcha; Chateau dos prompts - Habanera; O teu regimento - Marcha; O cordão - Tango; Odeon (1914) - Marcha - para a inauguração do novo Cine Odeon; Triumphal - Passo doppio; Marcha final; O Bandoleiro - Tango; Zezinha - Mazurka; Morrer de amores - Phantasia grande; Um samba no Bom Retiro; Na floresta - Mazurka; Invencível - Marcha; Los pimpolhos e Marcha; Canção árabe - Melodia.*

Delfino Machado seria ainda o primeiro maestro da **Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto** (doravante OSRP), nos anos de 1920. Na foto a seguir podemos observar, além do maestro Delfino Machado (quinto da esquerda para direita, sentado à frente), outros músicos importantes, como Max Bartsch (na fileira do meio, terceiro da esquerda para a direita, que seria o fundador da Sociedade Musical em 1938, além de um importante articulador musical junto à PRA-7, Rádio Clube de Ribeirão Preto, compositor e tocava cítara, importante funcionário da Cervejaria Paulista), o *spalla* Hermenegildo Beretta (na fileira de trás, o segundo da esquerda para a direita) e o pianista e maestro Carlos Nardelli (sentado à frente, quarto da esquerda para a direita).

Lembramos ainda que a foto da página seguinte é a mais antiga da OSRP:



OSRP (1923) - Foto do Centro de Memória das Artes da FFCLRP-USP  
(Coleção Belmácio Pousa Godinho)

Belmácio Pousa Godinho (Piracicaba, 1892 – Ribeirão Preto, 1980), atuante em Ribeirão Preto desde 1917, é um nome também importante da música na cidade. Seu acervo pessoal (contendo notícias de jornais, fotos, documentos pessoais e a maior parte de suas partituras impressas e manuscritas) encontra-se depositado no Centro de Memória das Artes da FFCLRP-USP. Além de músico, foi jogador de futebol do XV de Piracicaba e do Comercial Futebol Clube (tendo sido também seu presidente), e, por muitos anos, proprietário da Loja “A Musical” de pianos e partituras, que se localizava na Rua General Osório, fundada em 1919. Também flautista da OSRP (como se observa de sua foto acima, na fileira do meio, o quarto da direita para a esquerda), Belmácio Pousa Godinho é compositor do *Hino do Comercial Futebol Clube* e *Supremo Adeus*, entre outras obras que marcaram época.

A estreia do *Hino do Comercial Futebol Clube* se deu logo após a excursão vitoriosa da esquadra alvinegra ribeirãoopretana pelo nordeste do Brasil, noticiada pela imprensa local. Nota-se que o *Hino*

do *Comercial* abria e encerrava a retreta, ao lado de árias de óperas e operetas do século XIX, entre outros, de Lehár e Verdi:

Jardim Público – A Banda “Independente”, em homenagem aos valorosos e bravos rapazes do “Commercial F. C.” executará hoje no coreto do Jardim Público, o seguinte programma:

### **I Parte**

- *Hymno do Commercial F. C.*, B. Pousa Godinho
- *Aida*, final do segundo ato, G. Verdi
- *Viúva alegre*, fantasia, Franz Lehar
- *Sonho dourado*, dueto, V. Georgio

### **II Parte**

- *Trovador*, Aria, G. Verdi
- *Brasillianita*, Overture, N.N
- *Colloqui d'Amore*, Duetto, N.N
- *Hymno do Commercial F. C.*, B. Pousa Godinho

(Jornal “A Cidade”, 6 de junho de 1920)

A OSRP, das mais antigas do Brasil e, desde 1938, mantida pela Associação Musical, tornou-se uma entidade de importância histórica para a música em Ribeirão Preto. Fundada por músicos amadores, vem tentando um difícil processo de profissionalização desde os anos 90 do século passado, uma vez que se trata da única orquestra sinfônica profissional no Brasil não mantida com recursos públicos.

Um dos maestros, músicos e diretores da OSRP, Edmundo Ruscimanno (Bragança Paulista, 1893 – Ribeirão Preto, 1963), também foi compositor. Seu acervo de autógrafos musicais se encontra hoje depositado também no Centro de Memória das Artes da FFCLRP-USP. Entre outros, há títulos de composições suas como *Primavera – fantasia para clarineta e orquestra*; *Canto dos Bandeirantes*; *Carlos Roberto – tango*; *O Orphão – Dobrado*; *Samba do crioulo – para banda*; *Ave Maria para coro e orquestra* e *Sublimação – Valsa para piano*, além de inúmeras obras para piano, missas e chorinhos.



OSRP (1951) regida por Edmundo Russomanno - Foto do Centro de Memória das Artes da FFCLRP-USP (Coleção Edmundo Russomanno)

Esta última foto já marca a atuação da OSRP no monumental **Theatro Pedro II**, inaugurado em 1930. Trata-se de um dos melhores palcos para a música no Brasil. Com capacidade para mais de 1500 ouvintes, é um teatro de ópera com excelente fosso de orquestra e acústica perfeita tanto para música cantada com cena como para concertos sinfônicos e mesmo música de câmara.

Em sua primeira fase, dos anos 20 do século passado até 1962, a OSRP atuou enquanto orquestra clássica *a 2 e a 3* em cada naipe de sopros (flautas, oboés, clarinetas, fagotes, trompas, trompetes e trombones), tímpano e cordas (com oito primeiros violinos / oito segundos violinos / três violas / dois violoncelos / dois contrabaixos). Contava com bons e variados regentes, tais como José Delfino Machado, Carlos Nardelli, Cônego Barros, Antônio Giammarusti, Edmundo Russomanno, Dinorá de Carvalho, Armando Belardi e Enrico Ziffer, tendo sido Ignácio

Stábile o principal regente por maior tempo. Em seus repertórios houve estréias de obras de compositores residentes na cidade, como Pietro Giammarusti, Belmácio Pousa Godinho, Edmundo Russomanno e Ignácio Stabile, entre outros. De seus projetos realizados no Theatro Pedro II constavam também récitas de óperas completas, como *Il Guarany*, *Rigoletto*, *La Traviata* e *Madame Butterfly*. Outros destaques se deram na programação constante de compositores brasileiros, nomes como Antônio Carlos Gomes, Henrique Oswald, Luiz Levy, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga e Francisco Mignone, entre outros.

A PRA-7 Radio Clube de Ribeirão Preto transmitia ao vivo por telefone os concertos da OSRP diretamente do Theatro Pedro II.



Theatro Pedro II logo após sua inauguração (ca. 1930)

Podemos citar um exemplo do espírito inovador dos repertórios apresentados pela OSRP, como no concerto de 21 de setembro de 1956, sob regência do maestro convidado Jorge Kaszás (maestro húngaro, 1915-2002), com obras de Mozart (*Serenata n.º 6* e a *Abertura* da ópera *O Rapto do Serralho*), Bartók (*Dos quadros da Hungria*), Katchaturian (*Gayameh*), Leopoldo Miguez (*Elegia*), Alexandre Levy (*Samba*), Cláudio Santoro (*Ponteio*) e Guerra-Peixe (*A Inúbia do Caboclinho*)

e *Ponteado*), com vários músicos extras convidados de São Paulo.

Em sua segunda fase, de 1962 a 1994, a OSRP foi inicialmente regida por Spartaco Rossi (regente titular), havendo posteriormente um aumento acentuado das dificuldades, com problemas técnico-operacionais, perspectivas artísticas redutivas, quase não havendo regentes convidados, bem como com uma triste estagnação de seus repertórios. Somava-se a tudo isso ainda a decadência do Theatro Pedro II (que após adaptações para se transformar em cinema sofreu um terrível incêndio em 1980).

Já em sua última fase, desde 1995, a OSRP passa por um amplo e sempre difícil processo de profissionalização, mas com acentuada evolução técnica e artística dos quadros e bons regentes titulares (Roberto Minczuk, depois Cláudio Cruz).

Com número expressivo de bons regentes e solistas convidados (Alex Klein, Günter Neuhold, Antônio Meneses, Ricardo Castro, Fernando Portari, Rosana Lamosa, Felix Krieger, Fabio Martino, entre outros), houve uma renovação dos repertórios já numa orquestra clássica completa. Destacam-se projetos como o “Juventude tem Concerto”, os “Concertos Internacionais”, “Concertos OHL” (com a gravação de CDs), bem como se incluindo ainda a realização de montagens completas de récitas de óperas, como *Die Zauberflöte* (em parceria com a Cia Minaz), *Cavalleria Rusticana*, *Rigoletto* e *La Bohème*.

Toda esta agenda vem sendo articulada também com maior sucesso desde a reinauguração do Theatro Pedro II, em agosto 1996, que voltou a ser teatro de ópera com suas excelentes configurações originais - não obstante a boa reforma que modernizou suas instalações gerais.

## Curso de Música no Campus da USP em Ribeirão Preto

A questão que se colocava, portanto, na década de 90 do século passado era esta: numa cidade e região com tão forte tradição de atividades musicais e operísticas, com uma excelente e rara casa de ópera como o Theatro Pedro II, não seria oportuna a criação e o estabelecimento de uma escola de música pública e gratuita e que pudesse desenvolver o ensino da música com a mais alta qualidade técnica e artística? A ideia de se fundar no campus ribeirãoopretano da Universidade de São Paulo um curso superior de música remonta ao início da década de 1990, iniciativa esta que se deve a alguns docentes da FMRP-USP, apreciadores da arte e da ciência da música, pois já haviam fundado o Grupo Pró-Música de Ribeirão Preto, que, desde 1969, promove séries de música de câmara na cidade.

Deve-se registrar o empenho pessoal e institucional de vários professores da USP, com especial destaque a Moacyr Antônio Mestriner (então prefeito da PCARP) e Wilson Roberto Navega Lodi, ambos da FMRP-USP, que atuaram ao nosso lado e nos deram todo o apoio para o sucesso do projeto. Eu atuava então inicialmente como aluno de pós-graduação e depois já como professor do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP em São Paulo, no final dos anos 90 do século passado. Tivemos a grata oportunidade de redigir o projeto em comissão designada pela Reitoria da USP.

O Conselho Universitário da USP, presidido pelo magnífico reitor Jacques Marcovich, deliberou a criação e a instalação do Curso de Música no Campus de Ribeirão Preto como extensão da ECA de São Paulo a 31 de julho de 2001. A 26 de setembro daquele ano, nós éramos nomeados para a primeira coordenação da ECA-USP em Ribeirão Preto. Àquela época, destaca-se ainda, para a consolidação do projeto, a importante atuação dos professores Lor Cury (então secretária geral da USP), Ada Pellegrini Grinover (pró-reitora de Graduação da USP) e Waldenyr Caldas (diretor da ECA). A primeira

turma em Música pela ECA-USP em Ribeirão Preto foi selecionada pelo Vestibular 2002. A aula inaugural ocorreu a 5 de março de 2002, na Sala de Concertos da Tulha, com a *Aula Magna* de Waldenyr Caldas - também com a presença do prefeito municipal Antônio Palocci Filho e demais autoridades universitárias e regionais - evento este finalizado com concerto da OSRP, sob regência de Cláudio Cruz.

A Sala de Concertos da Tulha (prédio do último quartel do século XIX, outrora tulha de café da Fazenda Monte Alegre de Francisco Schmidt) já havia sido reinaugurada em 1997. Desde então, a Sala de Concertos da Tulha - que passou a pertencer ao Curso de Música - tornou-se um dos mais importantes locais para apresentações de corais e música de câmara na região de Ribeirão Preto.

Para que o curso pudesse almejar um status de excelência nacional e internacional, a primeira tarefa que se tornava urgente - enquanto linha prioritária para as futuras pesquisas - era sua consolidação enquanto curso regional. Assim, em 2004, foi criado o Bacharelado em Instrumento Viola Caipira, projeto pioneiro no gênero, consolidando as essenciais interfaces da arte da música com a cultura caipira local.

Outra iniciativa essencial foi a reunião e depósito na USP de arquivos e documentos históricos da música em Ribeirão Preto e região. Numa ação conjunta nossa com José Gustavo Julião de Camargo, hoje maestro e funcionário de nível superior da FFCLRP-USP, intermediamos a aquisição de coleções de partituras, manuscritos e documentos iconográficos das bandas locais já extintas, bem como de compositores e músicos tais como Belmácio Pousa Godinho, Edmundo Russomanno, Gaetano Baccega e, recentemente, Gilberto Mendes. Tais fontes se tornaram, desde 2012, o Centro de Memória das Artes da FFCLRP-USP, ainda em processo de instalação e consolidação, com apoio da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP.



Sala de Concertos da Tulha e também sede do NAP-CIPEM da FFCLRP-USP e do Centro de Memória das Artes da FFCLRP-USP

Graças à atuação da coordenadora do Curso de Música ao longo de 2010, Silvia Maria Pires Cabrera Berg, sob liderança do diretor da FFCLRP-USP, Sebastião de Sousa Almeida, e de sua vice-diretora, Catarina Satie Takahashi, o Conselho Universitário da USP, presidido pelo magnífico reitor, João Grandino Rodas, deliberou a criação do Departamento de Música da FFCLRP-USP a 14 de dezembro de 2010. Encerravam-se assim definitivamente as atividades da ECA no Campus de Ribeirão Preto. E o Curso de Música (bem como demais projetos de ensino, pesquisa e extensão, incluindo-se o início desde já de um projeto de uma nova pós-graduação) torna-se responsabilidade do novo Departamento de Música da FFCLRP-USP, com conselho departamental próprio e constituído por massa crítica local e comprometida diretamente com o bom desenvolvimento da música no Campus de Ribeirão Preto da USP.

De 2002 a 2010, a massa crítica de professores foi crescendo, chegando a um total de 15 claros docentes. Atualmente, em novembro de 2014, o DM-FFCLRP-USP conta com os seguintes professores: Rubens Russomano Ricciardi (titular), Rodolfo Coelho de Souza e Diósnio Machado Neto (associados), Silvia Maria Pires Cabrera Berg, Fernando Corvisier, Fátima Corvisier, Yuka de Almeida Prado, Régis Rossi Faria, Simone Gorete Machado, Marcos Câmara de Castro, Gustavo Silveira

Costa e Eliana Guglielmetti Sulpicio (doutores). Está sendo realizado, em 2014, concurso para contratação de professor de violoncelo, bem como há negociação para a reposição de dois claros docentes juntos à ECA-USP que pertencem ao Departamento de Música da FFCLRP-USP. O gargalo do curso no momento é a falta de professores de instrumentos, havendo necessidade urgente destas contratações para o fortalecimento do Bacharelado em Instrumento, bem como a contratação de professores de apoio às atividades de canto, para o fortalecimento do Bacharelado em Canto e Arte Lírica.

Um projeto importante em andamento é a criação de um Mestrado Profissional em Performance Musical, cujo início está previsto para um futuro próximo.

O Departamento de Música da FFCLRP-USP promove ainda Encontros de Musicologia (em 2014 ocorreu sua sexta edição, sob curadoria científica de Marcos Câmara de Castro) e festivais de música - como o Festival Música Nova "Gilberto Mendes", numa parceria com o SESC-SP, tendo o Campus da USP de Ribeirão Preto como sede principal desde 2012 (em 2014 ocorreu a 48<sup>ª</sup> edição, sob nossa curadoria artística), e as séries mensais de concertos, como a Temporada de Música de Câmara (uma das mais antigas e tradicionais do Brasil, desde 1969, sempre na última terça-feira de cada mês, em parceria com o Grupo Pró-Música e a Fundação D. Pedro II) e os Concertos USP, em parceria com a FDRP-USP (Auditório da FDRP-USP) e o IFSC-USP (com concertos no Auditório Sérgio Mascarenhas do IFSC-USP e no Teatro Municipal de São Carlos).

O atual chefe do DM-FFCLRP-USP é Gustavo Silveira Costa e, seu vice-chefe, Fernando Crespo Corvisier. Na coordenação do curso (Bacharelado em Canto e Arte Lírica, Bacharelado em Instrumento e Licenciatura) se encontra Fátima Monteiro Corvisier<sup>2</sup>.

Além do prédio da Tulha, as diversas ampliações do DM-FF-

---

<sup>2</sup> Este texto foi escrito em 2014.

CLRP-USP viabilizaram uma excelente estrutura física para suas atividades acadêmicas, com a Casa 11 (Rua dos Bambus), Casa 15 (Rua das Paineiras) e o amplo e moderno prédio didático, o Bloco 34 da FFCLRP-USP. Além da estrutura física de excelência, o DM-FFCLRP-USP adquiriu recentemente uma grande quantidade de instrumentos musicais das melhores marcas musicais, entre eles sete pianos Steinway (além de um oitavo piano Steinway também adquirido pela FDRP-USP e utilizado pelo Departamento de Música em seus concertos no Auditório da FDRP-USP), dois conjuntos completos de instrumentos de percussão, bem como harpa e vários instrumentos de sopro.



Bloco 34 da FFCLRP-USP (2014) – Bloco didático do Curso de Música

O Departamento de Música da FFCLRP-USP conta atualmente com dez funcionários localizados em três blocos distintos: Prédio da Tulha – Rua Mário de Andrade: Luiz Aparecido dos Santos (Analista para Assuntos Administrativos), André de Sousa Estevão (Auxiliar de Administração) e José Gustavo Julião de Camargo (Orientador de Estruturação Musical). Na Casa 15 – Rua das Paineiras: Célia Cardoso Meirelles (Secretária de Departamento), Eliana das Neves Araújo (Secretária – Técnico 3), Waldyr José Gomes Ferverça (Secretário), Cristiano Henrique Ferrari Prado (Técnico de Laboratório) e Lucinéia Martins Levandosqui (Auxiliar de Serviços Gerais). E no Bloco Didático 34 – Rua Maria M.C. Teles: Sonia Regina de Oliveira (Técnico para Assuntos Administrativos) e Tiago Francisco Silva de Araújo (Auxiliar de Serviços Gerais).

Não obstante o enorme progresso dos últimos anos em equipamentos, instrumentos musicais e espaços físicos, o Departamento de Música teve ainda seu projeto aprovado em seu mérito pela Congregação da FFCLRP-USP para a construção de uma casa de ópera, intitulada **USP-Ópera**, no Campus da USP de Ribeirão Preto, que seria essencial não só para a consolidação dos bacharelados em instrumento e canto, como também para a produção de óperas contemporâneas produzidas pelo próprio departamento, num fecundo processo acadêmico de inovação.

Em funcionamento desde 2002, e, desde 2011, pertencendo à FFCLRP-USP, o Curso de Música da USP de Ribeirão Preto já produz frutos e tem contribuído favoravelmente para o desenvolvimento da educação musical em Ribeirão Preto e região. Destaca-se a participação essencial de ex-alunos que estão atuando atualmente em diversos projetos, como o Projeto Guri do Estado de São Paulo e projetos de escolas de música Savegnago em Sertãozinho e ALMA no Palace (espaço cultural da Prefeitura Municipal de Ribeirão Preto), entre outras realizações.

Segundo a coordenadora do curso, Fátima Monteiro Coriviser, cada habilitação do curso de música comporta disciplinas específicas relacionadas às competências e habilidades da Licenciatura em Música, do Bacharelado em Instrumento e do Bacharelado em Canto e Arte Lírica. São disciplinas da área de música que têm o objetivo de emprender uma sólida capacitação profissional. Algumas disciplinas obrigatórias para uma habilitação são optativas para outra, o que propicia ao aluno do Curso de Música na FFCLRP-USP uma formação diferenciada e abrangente, seguindo as Diretrizes do Conselho Nacional de Educação para os Cursos de Graduação em Música, Dança Teatro e Design (CNE/CES 0195/2003). Os alunos do Curso de Música, em suas três habilitações, contam ainda com atividades de pesquisa, ensino e extensão ligadas aos laboratórios do Departamento de Música, a saber: Laboratório de Musicologia - LAMUS; Laboratório de

Ciências da Performance – LCP; Laboratório de Acústica e Tecnologia Musical – LATM; Laboratório de Teoria e Análise Musical – LATEAM; Laboratório de Piano e Pedagogia do Piano- PIANOLAB; Laboratório de Percussão e Percepção Rítmica – LAPPER; Laboratório de Piano em Grupo – LPG.

## Filosofia de trabalho do DM-FFCLRP-USP

Em relação à filosofia geral de atuação do DM-FFCLRP-USP, deixando de lado o caráter excludente do par teoria/prática, trabalhamos com o princípio de que são pelo menos três (e não dois) os fundamentos das atividades musicais. Relacionamos assim os três principais ofícios da música: 1) composição (ofício do compositor), 2) interpretação/execução (ofício do instrumentista, cantor e regente) e 3) musicologia (ofício do pesquisador em música).

## Composição – poíesis em música

Podemos conferir equivalências à poíesis com nossos verbos *produzir, fazer, fabricar, inventar, compor*. A *poética* (ou *poiética*, pois se trata do ensino da poíesis), neste sentido primordial, compreende ao mesmo tempo a concepção (projeto, programa, manifesto normativo) e a produção (composição, realização da escritura) da obra de arte. O conceito é válido não só para a *poesia*, mas também para todas as artes, incluindo-se a música. Tudo que envolve o trabalho de um compositor é sua *poética musical*. Dos três ofícios da música a composição é a atividade mais artística em sua essência. Segundo Adorno, a composição, “em todos os tempos, sempre decide sobre a posição da música”. E se Friedrich Hölderlin dizia que “o que permanece, inauguram os poetas”, o mesmo procede com os compositores. Cada grande compositor também inaugura a história. Portanto, a música enquanto arte é também história em seu sentido mais essencial. Segundo Heidegger, “a arte funda a história”. A composição musical é tanto fundamento da

História quanto *invenção*. Luigi Pareyson enaltece o caráter *inventivo* da arte, já que “o simples *fazer* não basta para definir sua *essência*. A arte é também *invenção*. Ela não é *execução* de qualquer coisa já idealizada, *realização* de um projeto, *produção* segundo regras dadas ou predispostas. Ela é um *tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*”. Justifica-se assim que Igor Stravinsky tenha se definido certa vez não como compositor, mas como “inventor de música”.

O compositor atua com três condições essenciais em seu ofício. A primeira condição no ofício de compositor diz respeito ao *caráter operativo do artesão*, condição esta importante para o ofício como um todo. O compositor precisa lidar com as ferramentas de trabalho e demais recursos artesanais com plena desenvoltura. Se nem todo artesão é um artista, todo artista deve ser necessariamente um artesão. Como afirma Pareyson, “o ofício [de artesão] tem uma curiosa prerrogativa: pode existir sem a arte, enquanto, pelo contrário, a arte não pode passar sem ele”. Já segundo Paul Ricoeur, “o autor [artista] é o artesão em obra de linguagem”. E se a primeira condição tem a ver com *disciplina*, já a segunda, num evidente conflito insolúvel, diz respeito a um *exercício de liberdade*. Esta segunda condição no ofício de compositor, relacionada à sua *fantasia inventiva* (enquanto capacidade de imaginação), é também o alcance de uma *singularidade solitária* em sua *poiesis*. Podemos afirmar que a música só se dá na *singularidade solitária* da obra. A terceira condição no ofício de compositor é a *exposição de mundo*. Trata-se das questões além-música, as chamadas referências externas que configuram a autonomia relativa do material musical - mesmo que as questões do *métier* interno da música sejam por si só apaixonantes e inesgotáveis. Falamos aqui que a obra musical culmina na *exposição de mundo* enquanto interação existencial, o compositor numa postura crítica entre ideologias e utopias. Heidegger define neste mesmo sentido o *Dasein* - um dos conceitos centrais em sua filosofia. A obra musical não se configura apenas no *métier* e na *capacidade inventiva* do compositor, mas é acima de tudo linguagem enquanto *morada do ser*.

## Interpretação/execução - práxis em música

A *práxis* diz respeito à prática, ação, aplicação, execução, sempre já implicando uma condição de destreza. No caso do intérprete-executante em música, a prática vem sempre já precedida do estudo das fontes musicais, de um exame rigoroso e detalhado da partitura. Além da escritura musical do compositor, que deve ser exaustivamente estudada, há ainda o mundo da obra exposta, bem como o contexto histórico-estilístico deste mundo, sua paisagem pictórica, sua poesia. É por isso que para o músico executante o constante exercício de interpretação e ainda mais, uma atividade mesmo hermenêutica, é uma *conditio sine qua non* em seu ofício. E daí também sua dupla condição, tanto interpretativa como performática. Em latim há a expressão que bem define este ofício: *mente manaque*. Em 1993, fundamos o Ensemble Mentemanaque, voltado à música contemporânea, tendo como princípio esta atividade de interpretação/execução musical nas mais estreitas relações com a pesquisa musicológica e com a composição musical preferencialmente inédita. Ou seja, ao mesmo tempo uma habilidade mental (hermenêutica) e uma manual (e mais que com as mãos, executando música com o corpo num todo, tocando um instrumento, cantando ou regendo). Devemos lembrar que a poética (produtivo, inventivo) é diferente da prática (ação). Segundo Aristóteles, "há que se distinguir o que é produtivo daquilo que é realizável pela ação. A produção (*poiesis*) é diferente da ação (*práxis*). Assim, a disposição prática conformada por um princípio racional é diferente da disposição produtora conformada por um princípio racional. Assim, nenhuma das duas é envolvida pela outra, porque nem a ação é produção nem a produção é ação". É por isso que dizemos corretamente que um intérprete performático não tem um estilo, mas sim ele interpreta e executa o estilo de cada compositor. Eis as diferenças entre composição e interpretação/execução em música. Mas não raramente se fala por aí de um suposto "estilo de intérprete" ou "estilo de interpretação". Como o intérprete performático - aquele que trabalha na área das práticas interpretativas - poderá possuir um estilo próprio? Há que se estar atento

às incontornáveis idiossincrasias de um intérprete-performático. Por um lado, o compositor não pode perder de vista as especificidades bem como toda possibilidade de recurso para o meio musical para o qual escreve. Afinal, na escritura musical de hoje já está mais que sugerido todo um conjunto de informações voltado à execução. Por outro lado, o intérprete-performático tem uma inequívoca obrigação de fidelidade à poética do compositor. Mas existe ainda sim e sempre um amplo espaço por parte do intérprete-performático para exercer seu ofício com dignidade. No entanto, se pensarmos na escritura musical do século XVIII para trás como exemplo de indicações restritas quase que exclusivamente às alturas e às durações, como poderemos então insistir na tese de tal fidelidade ao compositor por parte do intérprete/executor, ainda mais com toda esta recente discussão da *performance* com instrumentos de época? Este já é outro problema, pois os processos notacionais mais antigos realmente não nos dão referências definitivas ou integrais para a resolução de questões interpretativo-performáticas. Mas devemos lembrar que a escritura musical no século XXI viabiliza já um conjunto mais aperfeiçoado tanto quanto detalhado de sinais notacionais para os diversos parâmetros musicais.

## Pesquisa musicológica - *theoria* em música

Teoria é em sua origem um neologismo. Embora não se possa precisar qual autor o utilizou primeiramente, a data de aparecimento deste conceito coincide com o surgimento da filosofia nos séculos VII e VI a.C (mais provável VI do que VII, ou na virada de um século para outro). Até então havia dois verbos relativos à visão, *oráo* e *blépo*, indicando o fenômeno do olhar *imediate*. Enfim, equivalente aos nossos verbos *olhar* e *ver*. Contudo, com o aparecimento de *theoréo* temos o início de um modo de visão que, ainda que dependa da visão sensível, *atravessa* essa sensibilidade no intuito de penetrar agudamente no que seria a natureza (*phýsis*) dos fenômenos. Daí que originalmente a palavra *theoria* significa uma *práxis* da visão, uma visão analítica do concreto, aquela que pretende ver a fundo as coisas ao redor,

um modo distinto do olhar. É por isso que se torna precária – sob um ponto de vista tanto histórico quanto filosófico – qualquer suposição hoje de uma *teoria* apartada do mundo real. Ela não seria nem certa nem errada. Apenas não faria sentido enquanto teoria. Neste sentido também, a teoria de modo algum é oposta à prática, mas sim, encontra-se em oposição à abstração. Se é teoria, não pode ser jamais uma abstração *ex nihilo*. Abstração é um atributo da *poíesis*, não da *theoria*. E por *theoria* em música, tendo-se em vista as origens histórico-filosóficas do conceito, podemos entender hoje a *musicologia* como um todo. A *pesquisa em música* deve abranger necessariamente história, crítica, estética e poética, análise estrutural, sistemas harmônicos, teoria da interpretação/execução e edição musical, em suas evidentes relações com as demais questões internas e externas à música, bem como com suas interfaces com outras áreas do conhecimento. A musicologia trata também dos universos musicais, suas diferenças e interfaces. Neste amplo sentido, a *pesquisa musicológica* é uma atividade de estudo, essencialmente hermenêutica, contemplando toda possibilidade analítica, observacional, especulativa e editorial em música. O musicólogo se encontra ainda em meio às contradições do conflito insolúvel entre *cultura e arte*, analisando os processos de aculturação – num incontornável processo permanente de  *fusão cultural* – bem como das manifestações musicais em meio às mais amplas perspectivas interdisciplinares.

## Fusão de horizontes

Finalizadas as análises sobre as três grandes áreas da música na filosofia de trabalho do DM-FFCLRP-USP, concluímos que se deve evitar a especialização precoce por parte do estudante de música. Deve-se estimular antes o constante exercício de cruzamento e  *fusão de horizontes* entre estas três principais áreas da música. Não vivemos num horizonte fechado, nem tampouco num único horizonte, daí a necessidade de uma compreensão transcendental, quando procuramos compreender a perspectiva do outro. Para ser mais claro, o aluno de composição deve por bem conhecer os amplos problemas da interpre-

tação/execução e da pesquisa em música. O aluno das práticas interpretativas deve se inteirar profundamente sobre as questões relativas à composição e à musicologia. E o futuro musicólogo não poderá jamais exercer seu ofício com a devida dignidade se não conhecer em detalhes e intensamente tanto a atividade do músico intérprete-performático como aquela do compositor. Antes destas etapas não poderemos sequer falar sobre uma formação específica de um professor de música. E, ainda mais importante, as referências externas à música não podem ser ignoradas, pois não há artista e/ou pesquisador de fato que não saiba pensar ou desprovido de um espírito crítico.

## **NAP-CIPEM e os corpos estáveis do Departamento de Música da FFCLRP-USP**

Os grupos musicais do DM-FFCLRP-USP enquanto atividades integradas de ensino, pesquisa e extensão são: Grupo de Percussão de Ribeirão Preto - GRUPURI (sob direção de Eliana Sulpício); Coral de Alunos (sob direção de Marcos Câmara de Castro), Oficina Experimental da Voz e Oficina Experimental de Instrumentos (sob direção de Sílvia Maria Pires Cabrera Berg), Mogiana Jazz-Band (sob direção de José Gustavo Julião de Camargo), In Tempori Duo (com Carlos Sulpício, trompete, e Eliana Sulpício, percussão) e Duo Corvisier (duo pianístico com Fátima Corvisier e Fernando Corvisier). Além de laboratórios e grupos de pesquisa, o DM-FFCLRP-USP conta com o Núcleo de Pesquisa em Ciências da *Performance* em Música (NAP-CIPEM). O principal projeto hoje do NAP-CIPEM é a série de Livros-CDs, intitulada "Coleção USP de Música", integrando a pesquisa musicológica publicada na forma de livros acrescentada de gravações artísticas (produzidas pelo próprio estúdio do NAP-CIPEM). Não só os professores desenvolvem projetos individuais como atuam em conjunto, como é o caso dos projetos de gravação envolvendo o Ensemble Mentemanuque.

Fundado em 1993, numa ação conjunta com Diósnio Machado Neto e Domingos lunes Elias, e, desde então, sob nossa direção

artística, o Ensemble Mentemanuque é um grupo de música de câmara voltado principalmente à divulgação da música brasileira contemporânea e a recuperações histórico-musicológicas (numa relação indissociável entre composição, interpretação/execução e pesquisa musical). Constituído inicialmente por solistas da OSRP, desde 2002, o Ensemble Mentemanuque também conta com os solistas (docentes, alunos e funcionários) do Curso de Música de Ribeirão Preto da ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes da USP). Finalmente, desde 2011, o Ensemble Mentemanuque passa a ser integrado por solistas do Departamento de Música da FFCLRP-USP e em especial da USP-Filarmônica. Desde 2012, suas atividades estão estreitamente relacionadas com o Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM). O Ensemble Mentemanuque desenvolve trabalhos conjuntos com regentes e solistas convidados. Apresentou-se em Ribeirão Preto (Casa do Advogado, SESC, Teatro Municipal, Theatro Pedro II, Centro Cultural Capela da USP e Auditório da Faculdade de Direito de Ribeirão Preto da USP), São Paulo (Centro Cultural São Paulo, Teatro Sérgio Cardoso, MASP e Teatro Anchieta do SESC-Consolação), Prados (Lira Ceciliana), Tiradentes (Matriz de Santo Antônio), Santos (Teatro Municipal e Teatro Guarany) e São Carlos (Auditório Sérgio Mascarenhas do IFSC-USP).

O Ensemble Mentemanuque contou com as participações de regentes convidados, como Aylton Escobar, Aldo Brizzi (Itália) e Philip Hefti (Suíça), bem como de solistas convidados, como Mathias Allin (Flauta, Alemanha), Andrea Kaiser (Soprano), Denise de Freitas e Adriana Clis (Mezzo-Soprano). No exterior, já se apresentou na Sala de Concertos da Academia de Música da Basileia (Suíça), no Teatro Municipal de Münster (Alemanha), no Teatro Savoia pela série de concertos da Associação de Amigos da Música em Campobasso (Itália), no Museu Internacional de Cerâmica de Faenza (Itália) e no Teatro Municipal de Cento (Itália) - sempre com repertório de música brasileira. Gravações de concertos pela Radio Cultura-FM de SP e pela Radio BBC de Londres. Participações no XIX Festival de Música de Prados; XXIX, XXX, XXXI, LVIV, XLVI, XLVII e XLVIII Festival Música Nova "Gilberto Mendes"; na I Bienal de Música de Ribeirão Preto (2004), no Colóquio

Submodernidades (2010) – Questões da Música Contemporânea (USP/SESC – RP) e no Festival de Música Contemporânea KlangZeit (2012) de Münster (Alemanha). O Ensemble Mentemanuque apresentou em estréia mundial obras de Gilberto Mendes, Domênico Coiro, Rubens R. Ricciardi, Mário Ficarelli, José Gustavo Julião de Camargo, Silvia Berg, Paulo de Tarso Salles, Marcos Câmara de Castro e Lucas Galon. Em estréias brasileiras, obras Hanns Eisler, Arnold Schönberg, Klaus Ager, Patric Stanford, Aldo Brizzi, Giacinto Scelci, Silvia Berg, Piero Niro e Stephen Hartke. Atualmente, o Ensemble Mentemanuque tem tido presença constante de músicos como Yuka de Almeida Prado (soprano), Eliana Sulpício (percussão), Rubens R. Ricciardi (piano), José Gustavo Julião de Camargo (viola caipira) e Gustavo Costa (violão e viola Caipira), entre outros.



Ensemble Mentemanuque do DM-FFCLRP-USP na Academia de Música da Basileia (Suíça, 2012) - da esquerda para a direita: Rubens Russomanno Ricciardi, Eliana Sulpício, José Gustavo Julião de Camargo, Gustavo Silveira Costa, Yuka de Almeida Prado e Waldyr José Gomes Ferverença

Destaca-se, por fim, a USP-Filarmônica, a orquestra do Departamento de Música da FFCLRP-USP, fundada em fevereiro de 2011. Desde 2014, a USP-Filarmônica conta também com seu próprio Coral, formado por alunos e voluntários da comunidade. Ao nosso lado (atuamos aqui como professor responsável e regente titular), José Gustavo Julião de Camargo (funcionário e regente assistente) atua na direção artística desde a sua fundação.

A USP-Filarmônica conta com trinta bolsas da Reitoria da USP (15 bolsas concedidas pela Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária e mais 15 pela Pró-Reitoria de Graduação da USP). Concertos sinfônicos e récitas de óperas já foram realizadas em Ribeirão Preto (Theatro Pedro II, Espaço Cultural Capela da USP, Auditório da FDRP-USP, Sala de Concertos da Tulha da FFCLRP-USP e Teatro Municipal), Santos (Teatro do SESC), Barrinha (Teatro Municipal, em sua inauguração), São Carlos (Auditório Sérgio Mascarenhas do IFSC-USP), Jaboticabal (Teatro Municipal), Franca (Teatro Municipal) e Ourinhos (Teatro Municipal). A USP-Filarmônica já apresentou em estréia mundial, obras de Piero Niro, Lucas Galon, José Gustavo Julião de Camargo, Gilberto Mendes, Rubens Russomanno Ricciardi, Marcos Câmara de Castro, Rafael Alexandre Fortaleza e Fernando Emboaba. Participações no XLVI, XLVII e XLVIII Festival Música Nova “Gilberto Mendes” (em sua última edição, destacando-se a participação de Cláudio Cruz como maestro especialmente convidado). A USP-Filarmônica já contou com solistas convidados, incluindo-se alunos e ex-alunos, tais como Yuka de Almeida Prado, Rosana Lamosa, Karen Stephanie, Tatiana Castanheira, Tamara Pereira e Tamara Caetano (sopranos), Denise de Freitas, Carla Odorizzi e Priscila Cubero (mezzo sopranos), Gildo Legure (contratenor), Fernando Portari, Jean William e David Araujo (tenores), Carlos Gonzaga Basto e Alexandre Mazzer (baritono), Riane Benedini (flauta), Igor Picchi Toledo (clarineta), Natanael Tomás (trompete), André Luis Micheletti (violoncelo), Gustavo Costa (violão e viola caipira), Juliana D’Agostini e Rodrigo Antônio Silva (piano), entre outros. A filosofia de trabalho da USP-Filarmônica – em consonância com a filosofia peda-

gógica do DM-FFCLRP-USP, contempla a perfeita e integral unidade da poíesis (a composição ou invenção musical, ofício de compositor) com a práxis (a interpretação-performance, ofício de instrumentista e cantor) com a theoria (a pesquisa em música, ofício do musicólogo), articuladas com os fundamentos de ensino, pesquisa e extensão da universidade pública. Ao lado do repertório contemporâneo do século XXI, a USP-Filarmônica também trabalha com clássicos da música universal, num contraponto entre tradição e inovação, apresentando ainda alternadamente compositores de outros países e brasileiros.

Em relação específica à produção musical brasileira de concerto - um dos focos de trabalho da USP-Filarmônica - seus repertórios abrangem desde o período colonial até o contemporâneo, com forte interface com a produção do NAP-CIPEM do Departamento de Música da FFCLRP-USP enquanto resultado de suas pesquisas histórico-musicológicas. Há também uma dedicação especial às obras inéditas dos próprios compositores locais.



USP-Filarmônica no Theatro Pedro II (2014),  
em concerto comemorativo aos 90 anos da FORP-USP e da FCFRP

# POUR UNE HISTOIRE CULTURELLE DU SNOBISME MUSICAL<sup>1</sup>

Didier Francfort

Institut d'Histoire Culterelle Européenne - Bronisław Geremek / Université  
de Lorraine  
[arrivefrancfort@aol.com](mailto:arrivefrancfort@aol.com)

« La chouette de Minerve ne prend son envol qu'au crépuscule », Hegel invite à penser que lorsque l'on étudie un phénomène dans les sciences humaines et sociales, il est déjà trop tard : il n'existe plus. Le colloque de Ribeirão Preto invitant à réfléchir, de façon interdisciplinaire ouverte, au phénomène du snobisme s'impose d'autant plus que l'on peut se poser la question de savoir si ce « snobisme musical » existe encore, pour poser la question de son articulation avec l'idée d'avant-garde. Les sociétés contemporaines connaissent-elles encore la forme spécifique de « distinction », selon le schéma de Pierre Bourdieu, qui est considérée comme du snobisme ? Là réside la première difficulté, le fait d'être snob est toujours une assignation externe jamais une identité assumée, sauf dans une chanson paradoxale de 1954, signée par Boris Vian et Jimmy Walter : « J'suis snob ». Le snob, c'est toujours d'abord l'autre. Marcel Proust fait du personnage de l'ingénieur Legrandin le prototype du snob, qui passe son temps à dénoncer le snobisme des autres : « des tirades enflammées qu'il entamait souvent contre l'aristocratie, la vie mondaine, le snobisme, « certainement le péché auquel pense saint Paul quand il parle du péché pour lequel il n'y a pas de rémission » »<sup>2</sup>. Dès la première apparition du mot, en Angleterre, les snobs sont présentés au monde par « l'un d'entre eux ». En effet, lorsqu'en 1848

---

<sup>1</sup> Conferência proferida no dia 16 de outubro de 2014, no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, dentro da programação do VI Encontro de Musicologia. Disponível em <https://youtu.be/XvyNfvOX0Co?list=UU7kMPRd6yA9Pulnj16voHXA> (acesso: 10/11/2015).

<sup>2</sup> Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Pléiade p. 68.

William Makepeace Thackeray rassembla ses articles parus dans *Punch*, il donna au recueil le titre «The Snobs of England, By One of Themselves » (« Les Snobs d'Angleterre, par l'un d'entre eux »).

Nous nous proposons ici d'apporter une réflexion d'histoire culturelle sur le snobisme musical comme étant une forme particulière d'un phénomène culturel et social global. Si l'étymologie du mot *snob* comme étant l'abréviation qui désignait les roturiers sur les registres d'inscription des *Public Schools* (« sine nobilitate ») est très discutée, la réalité de la démarcation entre les snobs et les nobs est très perceptible au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce qui impliquerait que par rapport aux formes générales de distinction opposant les élites à la plèbe, on a affaire à un double rapport social de volonté de se faire passer pour ce que l'on n'est pas et de volonté de se démarquer des autres. Le phénomène implique donc qu'il y ait concurrence entre élites, entre vieux riches et parvenus, entre nobles et roturiers. On pourrait peut-être remonter à la splendeur démonstrative et à l'opulence des festins donnés par l'affranchi Trimalcion dans le *Satyricon* de Pétrone (puis de Fellini). Mais il ne suffit pas de donner des démonstrations d'opulence et d'être prodigue pour être snob, il faut faire preuve de raffinement, de distinction et se démarquer de ceux qui, sur le seuil de l'admission aux cercles les plus étroits des élites, n'ont pas réussi à percevoir tous les codes. La caractéristique du snobisme est la volonté et la capacité de maîtriser l'espace culturel en choisissant un terrain privilégié et unique d'affirmation de richesse culturelle personnelle. On ne se dit pas snob mais on se dit wagnérien et non mélomane. L'unicité normative est au cœur de l'énoncé snob. « Il n'y a qu'une interprétation audible » d'un œuvre. Voilà le type du discours musical snob par excellence. Et c'est peut-être un certain doute sur l'unicité de l'échelle des valeurs et des esthétiques qui peut conduire à penser que le snobisme est mort.

## La fin du snobisme?

Les approches historiques consistent souvent à limiter dans le

temps ce qui est perçu comme un phénomène immémorial et immuable. Les ouvrages devenus classiques des « constructivistes » mettant en évidence le caractère récent des « traditions inventées »<sup>3</sup>. On pourrait considérer que pour que le snobisme existe il faut qu'il y ait une bourgeoisie et une aristocratie distincte. La référence demeure bien celle du *Bourgeois gentilhomme* de Molière. En 1896, Pierre Veber parle de « bourgeois-gentilhommes de l'esthétique »<sup>4</sup>. Mais le début de l'opposition entre nobles et bourgeois est peut-être plus facile à situer dans la chronologie que la fin. Cette fin supposée du snobisme n'implique pas la disparition des élites par nivellement social, ni leur unification alors que l'écart entre les « classes moyennes » et les cercles étroits de la grande richesse semble s'accroître.

Le corollaire de cette apparente dilution du snobisme est plutôt la diversification de l'échelle des valeurs et des esthétiques. La maîtrise d'un capital culturel univoque ne suffit plus. « Le parfait wagnérien » de l'époque de Bernard Shaw ne peut rivaliser avec le bourlingueur mondain capable de charmer les auditoires avec ses récits de voyages exotiques, sa connaissance de mets inconnus et de musiques inouïes. Par ailleurs, la distinction culturelle est, dans la vie mondaine, souvent marginalisée. La plupart des politiques ne lit guère. Cela n'est certainement pas nouveau. Ce qui est modifié est qu'auparavant, naguère, ils ne s'en vantaient pas. A présent, un président de la République peut affirmer qu'un fonctionnaire n'a pas besoin de connaître *La Princesse de Clèves*, une ministre de la Culture peut avouer ne pas connaître de titres d'un écrivain qui vient de recevoir le Prix Nobel de Littérature. De façon générale, la communication politique implique de façon continue une forme d'antisnobisme qui consiste à montrer que l'homme politique n'est pas élitiste qu'il peut être proche des pratiques culturelles populaires et non mondaines. Pour nous en tenir à la musique et aux pratiques musicales, la recherche de la légitimité culturelle ne conduit plus les chefs d'Etat et les hommes de gouvernement à montrer leur goût pour une

---

<sup>3</sup> Eric Hobsbawm & Terence Ranger (orgs.). *A invenção das tradições*. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

<sup>4</sup> Pierre Veber, *Chez les snobs*, roman. 2e édition P. Ollendorff, 1896, 296 p.

musique classique ou contemporaine mais à apparaître comme étant proche des musiques populaires, en assumant un positionnement paradoxal. On est passé, dans la sphère publique symbolisée par les instances politiques, d'une légitimation classiquement snob par l'affichage de goûts perçus comme élitistes à un positionnement paradoxal mettant en évidence un goût populaire. Le mouvement peut être assez précisément daté à la fin des années 1960 et au début des années 1970. Les hommes d'Etat cessent d'être surpris aux côtés de musiciens classiques, comme le faisaient leurs prédécesseurs. En France, le Président Pompidou et son épouse défendent l'art contemporain et la musique de Pierre Boulez. Son successeur Valéry Giscard d'Estaing joue de l'accordéon, « je cherche fortune » dès qu'il est ministre des Finances<sup>5</sup>. Il importe de comprendre ce qui pousse Bill Clinton à jouer du saxophone, Vladimir Poutine à accueillir Mireille Mathieu comme le faisait Léonide Brejnev. Ce n'est pas l'abolition du snobisme « intellectuel » mais plutôt l'émergence d'une nouvelle forme de snobisme.

## De nouvelles formes de « distinction » et de légitimation

Depuis les années 1990, le schéma de la « distinction », critique sociale du goût qui fonctionnait en musique depuis le livre fondateur de Pierre Bourdieu<sup>6</sup> a été en partie complété ou remis en cause. Bernard Lahire insiste sur la coexistence dans les cultures individuelles de références savantes, légitimées comme étant de la haute culture et de formes plus « chaudes » de culture populaire<sup>7</sup>. On peut ainsi être snob dans un domaine culturel et non dans un autre. Si le snobisme a été l'expression d'un exclusivisme culturel se démarquant du goût commun et populaire en affectant le goût des élites auxquelles on n'appartient

---

<sup>5</sup> <http://www.ina.fr/video/I00019201/a-chamalieres-valery-giscard-d-estaing-a-l-accordeon-video.html>

<sup>6</sup> Pierre Bourdieu. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007

<sup>7</sup> Bernard Lahire, *A cultura dos indivíduos*, São Paulo, Artmed Editora, 2006

pas vraiment, il semble aujourd'hui noyé dans un flot d'autres attitudes de démarcation culturelle contradictoires. La démarcation avec le vulgaire, l'agrégation mimétique aux strates supérieures se fait non pas sur un terrain référentiel unique mais dans une accumulation de systèmes culturels différents, voire contradictoires. Le terme qui renvoie à cette diversité culturelle est celui d'« omnivorisme » introduit dans la réflexion par Richard Peterson, terme qui peut être considéré comme un équivalent de l'idée d'éclectisme culturel généralisé. Richard Peterson décrit le passage du « snobisme intellectuel [qui] repose sur la glorification des arts et le dédain des divertissements populaires, [à un] capital culturel qui apparaît de plus en plus comme une aptitude à apprécier l'esthétisme différent d'une vaste gamme de formes culturelles variées qui englobent non seulement les arts, mais aussi tout un éventail d'expressions populaires et folkloriques »<sup>8</sup>. La fin du snobisme correspond à une phase de globalisation culturelle : les élites peuvent se situer simultanément sur plusieurs échelles de légitimation culturelle, ne pas s'en tenir à une culture nationale, académique mais s'approprier les cultures populaires. Au temps du « vieux » snobisme, on pouvait avoir un capital culturel suffisant en se positionnant comme jazzophile ou fan de rock. Désormais, il convient de pouvoir se dire mélomane classique et amateur de musiques rares et méconnues. Loin d'être un signe de démocratisation, l'omnivorisme culturel implique des ressources plus abondantes et plus diverses pour « tenir son rang ». Comment en est-on arrivé à ce point ? Posons l'hypothèse qu'avant d'exiger la diversification des ressources et des références le néo-snobisme omnivore naissant s'est concentré sur un renversement simple des valeurs.

## **Le temps du kitsch : premier renversement de l'ordre du snobisme?**

---

<sup>8</sup> Peterson Richard A., 2004. - « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, 36, 1, p. 147. Voir également du même auteur « Understanding audience segmentation : from elite and mass to omnivore and univore », *Poetics*, 1992, pp. 243-258.

Le renversement de la logique du snobisme s'est fait progressivement, avec des signes avant-coureurs qui apparaissent, par exemple, dans l'usage de la notion de kitsch. Notion que Norbert Elias parvient bien à historiciser<sup>9</sup>. La culture kitsch apparaît quand les sociétés doutent de la légitimité de leurs échelles de valeur esthétique. Le kitsch n'est pas une catégorie essentielle atemporelle mais une fausse catégorie esthétique produite par une société qui doute de ses valeurs et de ses goûts dominants. L'idée d'un kitsch musical n'est pas évidente. Dès que l'on cherche une équivalence entre un style visuel et un style musical, on se heurte à un risque d'impressionnisme. Quelle serait par exemple la musique qui correspondrait au style sulpicien dans l'art religieux ? Comment la même sensibilité se traduit par « correspondance » ? On peut ainsi d'écouter un musicien dont la gloire en 1900 était immense, Romain Rolland le considérant, par exemple, comme un génie : Don Lorenzo Perosi (1872-1956), par exemple son *Transitus Animae* (1907). L'amatteur de kitsch ne remet pas en cause l'échelle des valeurs esthétiques et de la légitimation sociale des arts, il avoue une forme d'audace en affirmant son goût pour un objet singulier perçu comme contraire aux normes esthétiques. Assumer une part de mauvais goût, être « à contre-courant » revient à une forme différente de snobisme. Ce n'est pas seulement le renversement romantique d'un Hugo affirmant que le laid est beau : « la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière »<sup>10</sup>. C'est une recherche relevant du snobisme de la perle de la laideur. Si l'on comprend mal comment jusqu'au moment où Luchino Visconti a fait (re)découvrir sa 5<sup>e</sup> Symphonie, Gustav Mahler pouvait, parfois, passer pour un compositeur « kitsch », il est plus facile

---

<sup>9</sup> Norbert Elias, 1998, «The Kitsch Style and the Age of Kitsch». Translation from German by Edmund Jephcott of 'Kitschstil und Kitschzeitalter» (1935), in Johan Goudsblom and Stephen Mennell (eds), *The Norbert Elias Reader: A Biographical Selection* (Oxford: Blackwell), pp. 26-31.

<sup>10</sup> Victor Hugo, *Préface de Cromwell* (1827), [http://www.lanouvellecompagnie.org/Inc/images/stories/flexicontent/images\\_documents/prface%20de%20cromwell%20-%20victor%20hugo.pdf](http://www.lanouvellecompagnie.org/Inc/images/stories/flexicontent/images_documents/prface%20de%20cromwell%20-%20victor%20hugo.pdf)

de suivre la recherche paradoxale de la laideur sublimée du snobisme « kitsch » lorsqu'il s'agit d'une chanteuse comme Florence Foster Jenkins<sup>11</sup>. On aurait donc un snobisme classique (celui du Bourgeois gentilhomme), un âge d'or du snobisme avec, par exemple, le wagnérisme, un snobisme des avant-gardes après la rupture schönbergienne, et à partir de l'ère du kitsch divers post-snobismes ou néo-snobismes renversés et « omnivores ». L'hypothèse implique que l'on revienne aux définitions pour être bien sûr de parler du même phénomène social.

## **Revenir à des définitions historiques de ce qui est désigné comme snob à l'âge du snobisme**

Avant de parler d'élargissement ou de renversement des attitudes esthétiques et sociales normatives, il importe de revenir au premier snobisme. On l'aura compris, le snobisme musical ne peut être coupé du snobisme culturel « global », comme celui que décrit Vian dans sa chanson déjà citée : « j'suis snob » implique que je me définis dans mon goût pour « le camembert à la petite cuillère » ou « les films suédois ». Il sera important de comparer le snobisme musical et le snobisme propre à d'autres secteurs culturels. En attendant l'achèvement de la thèse de doctorat de Julie Demange sur « l'émergence et développement du mouvement bédéphile français dans les années 1960-1970 »<sup>12</sup>, on peut supposer le passage du discours normatif classique (« moi, je ne lis jamais de bandes dessinées ») à deux types de discours, l'un relevant d'un nouveau snobisme (« moi, je ne lis que des bandes dessinées ») et l'autre d'un « omnivorisme » relatif qui peut être distinct du snobisme (« moi, je lis aussi des bandes dessinées »). Le premier snobisme, le snobisme classique, revient à chercher à s'intégrer à des milieux sociaux jugés supérieurs en affectant de partager le goût qui y domine. C'est donc sur un critère unique que se pratique un double mouvement d'agrégation, de mimétisme, fondé sur une imitation, plus ou moins intériorisée et sincère,

---

<sup>11</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=yfqRnWlQ4AI>

<sup>12</sup> Sujet de la thèse de doctorat déposée à l'Université Paris-I sous la direction de Pascal Ory en novembre 2013.

et d'autre part, une façon de se démarquer des goûts qui caractérisent les groupes sociaux jugés inférieurs, des goûts du commun. Dans le verbe « snober », on retient l'idée de démarcation, d'exclusion des gens qui ont une culture. C'est un verbe transitif, on snobe quelqu'un, on l'exclut, on le traite de haut, on le méprise ou on le marginalise pour ses goûts. Le snobisme exclut et feint l'adhésion, c'est dire qu'il implique une situation sociale d'insécurité, le risque d'être à tout moment découvert. Il implique une activité constante de démonstration. Si Pierre Reverdy a pu dire « Il n'y a pas d'amour, il n'y a que des preuves d'amour », on pourrait penser que le snobisme est un peu du même ordre, il n'y a que des preuves d'adhésion ou de dédain. C'est cette insécurité que décrit plaisamment Boris Vian : « c'est une vie de galérien ». Il ne peut être question de snobisme si le conformisme esthétique ne rencontre pas d'adversaire. Les lignes de partage évoluent et se reformulent dès qu'un combat esthétique se précise : querelle des Anciens et des Modernes, « bataille d'Hernani » de 1830. Pour nous en tenir au domaine de la musique, l'histoire contemporaine est émaillée par des « batailles » accompagnant Berlioz, Wagner, la création du *Sacre du Printemps* en 1913, les concerts publics d'œuvres de Schönberg<sup>13</sup>, la première audition de *Déserts* d'Edgar Varèse en 1954<sup>14</sup> ont été l'occasion de scandales fondateurs. Mais où est le snobisme, sans doute dans chaque camp. L'émergence et l'auto proclamation d'une nouvelle avant-garde est l'occasion de l'expression contradictoire de snobismes ennemis qui consistent assez souvent à accuser l'autre camp de snobisme, le plus souvent en usant d'un discours violent et d'invectives<sup>15</sup>. On ne peut pas assimiler de façon univoque l'avant-garde au camp du snobisme. Il existe un snobisme de l'authenticité baroque, de l'attachement exclusif à une esthétique, à une hauteur du diapason, à un interprète qui n'est pas nécessaire-

---

<sup>13</sup> Esteban Buch, *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale* Collection Bibliothèque des Idées, Gallimard, 2006, 368 p.

<sup>14</sup> Julien Mathieu, « Un mythe fondateur de la musique contemporaine : le « scandale » provoqué en 1954 par la création de *Déserts* d'Edgar Varèse », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 1 / 2004 (no51-1), p. 129-152.

URL: [www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2004-1-page-129.htm](http://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2004-1-page-129.htm).

<sup>15</sup> Enregistrement de la création mondiale de *Déserts* de Varèse: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_jhrJ2-8xao](https://www.youtube.com/watch?v=_jhrJ2-8xao)

ment d'avant-garde. Il peut y avoir un snobisme d'arrière-garde. Mais il faut qu'il y ait une opposition entre générations, entre esthétiques, entre strates des élites pour que le discours du snobisme prospère. Le fait qu'il y ait aussi un snobisme d'avant-garde indique bien que la volonté d'agréger la classe supérieure (les bourgeois adoptant un mode de vie aristocratique) n'est pas nécessairement au cœur du snobisme. Il ne s'agit pas pour un snob d'avant-garde de s'intégrer à un groupe étroit et fermé en imitant ses goûts. Les vieilles aristocraties n'ont pas besoin d'avant-garde. L'avant-garde serait plutôt une stratégie offensive d'élites nouvelles, mais elle se sépare de la masse dans un schéma conflictuel. Un subtil équilibre doit s'établir entre ce qui permet de ressembler aux nobles et ce qui permet de se positionner comme un aristocrate du goût méprisant le sens commun. Il faut être à la fois original et conforme à la culture légitimée par les élites. Cela correspond assez bien à la dialectique de la mode décrite par Georg Simmel<sup>16</sup>.

Entre conformisme et originalité, le discours snob consiste à proclamer l'exclusivité de ressources culturelles, inaccessibles aux autres, au commun et différente de celles qu'ont accumulées les anciennes élites. L'expression de Sartre sur le jazz (« c'est comme les bananes, cela doit se consommer sur place ») est significative d'une des constantes du snobisme musical : « je sais que c'est mieux ailleurs, j'ai accès à quelque chose d'une beauté plus rare, moins évidente, plus cachée que mes ressources me permettent de connaître et de percevoir ». Le mélomane snob se pose en médiateur entre la société ignare et une réalité musicale méconnue à laquelle il est un des rares privilégiés à avoir accès. Il faut aller en Amérique écouter du jazz, avoir été à Bayreuth ou à Milan. Ce qui conduit Frédéric Rouvillois à considérer que « le cosmopolitisme, ce que l'on pourrait nommer la « xénolâtrie », c'est-à-dire l'amour systématique de ce qui est étranger ou de ce qui vient de l'étranger entretient avec ce snobisme des relations complexes »<sup>17</sup>. Ce type d'analyse est en partie lié à l'idée que les élites adaptées, à l'ère de la mondialisation, ne sauraient pas comprendre ce que les masses populaires ne

---

<sup>16</sup> Georg Simmel, *Philosophie de la mode*, Allia, 2013, 64 p.

<sup>17</sup> Frédéric Rouvillois *Histoire du snobisme*, Flammarion 2008, p. 101.

peuvent pas accepter dans le cosmopolitisme. Il est difficile de ne pas exprimer une certaine xénophobie lorsque l'on fustige le cosmopolitisme des élites. L'anti snobisme est, on l'a compris, une forme de snobisme, il peut aussi dériver vers des formes d'enfermement identitaire.

Dans le snobisme et l'anti snobisme musical, les questions de positionnement social et théorique s'accompagnent d'une pratique active d'appropriation. Le plaisir de l'écoute peut être bien présent. Il est de bon ton de pouvoir décréter que telle interprétation d'une œuvre musicale est « la seule ». Mais pour y parvenir, il faut parfois écouter d'autres versions, d'autres avis pour se conformer à ce que l'on perçoit comme le plus distingué. En France, une émission hebdomadaire célèbre était consacrée de 1946 à 1983 à la comparaison de différentes interprétations d'une même œuvre<sup>18</sup>. Antoine Goléa, Jacques Bourgeois et Jean Roy s'affrontaient en mesurant les mérites comparés de tel chef ou de tel orchestre pour finir par définir les interprétations de référence. Mais même lorsque la porte est ouverte à la reconnaissance d'un certain pluralisme culturel et musical, à l'idée de confronter des sensibilités différentes toutes aussi légitimes les unes que les autres, le snobisme consiste à poser l'existence d'une communauté érudite et mélomane qui dispose d'un capital culturel comparable et de références communes. Un producteur d'émissions télévisées musicales françaises, organiste, Bernard Gavoty présente une prestigieuse interprétation de la Sonate à Kreutzer, il ajoute, de façon significative du « comme de bien entendu » de Beethoven « une précision superflue, j'en suis sûr »<sup>19</sup>, préférant ignorer Tolstoï... Le snobisme se trouve ainsi à tout moment menacé dans une situation de tension, avec l'émergence d'autres critères, il se trouve ainsi dans un phénomène historique permanent de construction et de reconstruction.

---

<sup>18</sup> <http://www.ina.fr/video/CPF86625879>

<sup>19</sup> Didier Francfort, « La musique classique à la télévision française des années 1950 aux années 1990 », in *Le Temps des Médias*. N°22, printemps-été 2014, p. 110.

## Du « Bourgeois gentilhomme » au pèlerin de Bayreuth. Construction et déconstruction du snobisme musical

L'histoire du snobisme musical est ainsi marquée par des temps forts d'affrontements. La dénonciation avant que le mot existe du snobisme de Monsieur Jourdain correspond à une nostalgie d'un ordre social menacé par la progression des bourgeois, par ce que l'on appelle les « savonnettes à vilains ». Puis, le mélange entre conformisme et originalité dans la légitimation culturelle des goûts musicaux s'épanouit lors d'oppositions entre goûts rivaux, lors de la querelle des bouffons au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, on affirme son goût pour ou contre l'italianisation de l'opéra français en se différenciant du camp adverse en affichant une meilleure perception de ce qu'est la musicalité : Rameau contre Rousseau. Le dédain affiché pour les bourgeois dans le camp des romantiques hostiles aux classiques semble rattacher davantage le snobisme au romantisme qu'au classicisme.

S'il y a un phénomène musical qui coïncide avec la généralisation du terme de snob dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est le wagnérisme. En être ou pas, aller à Bayreuth, lire des revues, reconnaître les leitmotifs. Tout cela correspond bien aux codes du snobisme, mêlant conformisme de groupe, d'élite et sens de l'originalité dans la mode. Le salon de Madame Verdurin chez Proust est marqué par l'émotion wagnérienne. C'est bien à ce moment que se fixe un modèle de snobisme musical. Lorsque dans son exil argentin, Witold Gombrowicz va au théâtre Colon, il note dans son journal son passage au foyer : « Je me croyais au milieu des héros de Proust où personne ne va au concert pour écouter, mais uniquement pour magnifier la réunion de sa présence, où les grandes dames s'épinglent du Wagner dans les cheveux [...] »<sup>20</sup>. Wagnériens et antiwagnériens ont créé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle un terrain commun de légitimation culturelle de la musique, mêlant mélomanie et mondanité. Dans le livre de Pierre Veber, *Chez les snobs* paru en 1896, les snobs fréquentent l'opéra pour essayer d'intégrer les élites et de se

---

<sup>20</sup> Witold Gombrowicz, Journal, tome I : 1953-1958, Trad. du polonais par Dominique Autrand, Christophe Jezewski et Allan Kosko, Collection Folio (n° 2767), Gallimard, p. 78.

proclamer à l'avant-garde. Ils sont définis comme ceux « qui portent la dernière mode, qui veulent tout comprendre, ou paraître tout comprendre, et qui n'estiment que le rare et le précieux et tombent ainsi dans l'extravagant »<sup>21</sup>.

Ce qui est vrai des wagnériens demeure lorsque la musique de Debussy prétend rompre avec le wagnérisme. Il y a une façon de se pâmer avec exagération qui est un geste de snobisme. Jean Lorrain dresse un portrait acide de ce groupe de Debussystes qu'il surnomme non sans allusions sexuelles les « Pelléastres » :

« Convulsés d'admiration aux pizzicati soleilleux du petit chef-d'œuvre qu'est l'Après-midi d'un faune, ils ont décrété l'obligation de se pâmer aux dissonances voulues des longs récitatifs de Pelléas. L'énervement de ces accords prolongés et de ces interminables débuts d'une phrase cent fois annoncée ; cette titillation jouisseuse, exaspérante et à la fin cruelle, imposée à l'oreille de l'auditoire par la montée, cent fois interrompue, d'un thème qui n'aboutit pas ; toute cette œuvre de Limbes et de petites secousses, artiste, oh combien ! quintessenciée... tu parles ! et détraquante... tu l'imagines ! devait réunir les suffrages d'un public de snobs et de poseurs. Grâce à ces messieurs et à ces dames, M. Claude Debussy devenait le chef d'une religion nouvelle et ce fut, dans la Salle Favart, pendant chaque représentation de Pelléas, une atmosphère de sanctuaire.

On ne vint plus là qu'avec des mines de componction, des clins d'yeux complices et des regards entendus. Après les préludes écoutés dans un religieux silence, ce furent, dans les couloirs, des saluts d'initiés, le doigt sur les lèvres, et d'étranges poignées de mains hâtivement échangées dans le clair-obscur des loges, des faces de crucifiés et des prunelles d'au-delà.

La musique est la dernière religion de ce siècle sans foi. Les auditions de Tristan et de Parsifal entassent, au Châtelet,

---

<sup>21</sup> Pierre Veber, op. cit. p. 9.

dans les places supérieures, une population ardente et fi-gée d'hypnose en tout point pareille à celle des premiers chrétiens assemblés dans les Catacombes. Mais, au moins, les adeptes de Wagner sont sincères : ils se recrutent dans toutes les classes sociales et l'humilité des vêtements, la lai-deur parfois sublime des visages contractés, témoignent de la ferveur et de la violence de leur foi. La religion de M. Claude Debussy a plus d'élégance ; ses néophytes peuplent surtout les fauteuils d'orchestre et les premières loges, les stalles d'orchestre aussi, parfois. »<sup>22</sup>.

Le phénomène de succession des modes auxquels les snobs sont condamnés apparaît clairement. Quand un goût se généralise, quand une mode se démocratise, il faut en trouver une autre. De telles conversions sont perçues extérieurement comme des formes d'affectation non sincères. Faute de savoir ce qu'est la réalité du goût du présumé snob, les autres, devenus spectateurs de sa passion, le catégorisent comme snob en refusant de considérer que sa passion est sincère. Proust a bien noté cela à propos de Legrandin. « Et certes cela ne veut pas dire que M. Legrandin ne fût pas sincère quand il tonnait contre les snobs. Il ne pouvait pas savoir, au moins par lui-même qu'il le fût, puisque nous ne connaissons jamais que les passions des autres, et que ce que nous arrivons à savoir des nôtres, ce n'est que d'eux que nous avons pu l'apprendre »<sup>23</sup>. Legrandin voit l'« attrait de l'esprit et de la vertu qu'ignorent les infâmes snobs. Seuls les autres savaient qu'il en était un ; car, grâce à l'incapacité où ils étaient de comprendre le travail intermédiaire de son imagination, ils voyaient en face l'autre activité mondaine de Legrandin et sa cause première ». Le snobisme finit ainsi par plonger l'individu dans un doute sur son propre goût : le dédain social, la volonté d'intégrer les cercles les plus élitistes s'accompagnent d'un questionnement sur le fait que subsiste en soi-même des zones d'ombres et des goûts d'une grande banalité.

---

<sup>22</sup> Jean Lorrain, *Les Pélleastes*, Paris, 1910, pp. 24-25.

<sup>23</sup> Marcel Proust, op. cit. p. 129.

## Affectation, mensonge et haine de soi

Bernard Lahire a mis en évidence une certaine articulation entre le phénomène social du snobisme et de la distinction et la façon dont l'opposition entre noble et populaire, entre légitime et illégitime, joue dans l'individu lui-même, le poussant à « détester la part populaire de soi » : l'opposition repose sur des « différences entre classes certes – avec le « peuple » comme figure repoussoir dont il faut à tout prix se démarquer – mais aussi des différences de soi à soi (entre un état actuel de soi et un état antérieur de soi ou entre états parallèles de soi), ces dernières pouvant donner lieu à des luttes de soi (légitime) contre soi (peu légitime) »<sup>24</sup>. Il y a peut-être une spécificité musicale dans cette fission du sujet esthétique. Je peux masquer mon goût pour les cartes postales de couchers de soleils, je peux ne pas dire que je continue à voir tel feuilleton télévisé et ne pas être obsédé par ce feuilleton dès que le générique de fin défile sur l'écran. La musique populaire résonne en moi plus longtemps que je ne le voudrais. Elle me hante, m'obsède. Le terme allemand d'*Ohrwurm* (ver d'oreille) désigne bien ces airs entêtants dont on ne parvient pas à se débarrasser<sup>25</sup>. Ce sont des tubes commerciaux mais cela peut être un air d'enfance, une phrase musicale.

Il se peut que cette part inévitable de goût musical illégitime conduise au déploiement d'une agressivité contre le « goût des autres ». Dès lors que je n'aime pas un style de musique, je me trouve prêt à accuser ceux qui disent l'aimer d'insincérité et donc de snobisme. L'accusation est assez systématique dès lors qu'il s'agit de musiques contemporaines. Dans l'*Histoire du snobisme* de Frédéric Rouvillois (2008), l'index thématique, en matière de musique, ne renvoie systématiquement, de façon significative, qu'à la musique contemporaine. Le livre s'en prend particulièrement à John Cage et à ses *4'33"* en assimilant sa démarche à un canular à une plaisanterie.

---

<sup>24</sup> Bernard Lahire, « Distinctions culturelles et lutte de soi contre soi : « détester la part populaire de soi » », in *Hermès*, Paris, 2005, p. 138.

<sup>25</sup> Peter Szendy,  *Tubes : la philosophie dans le juke-box.*, Paris, éditions de Minit, 2008, 94 p.

Selon Frédéric Rouvillois, ce qui se passe dans le snobisme est le contraire de ce que Marx décrivait dans le 18 Brumaire de Louis Napoléon Bonaparte, l'histoire se répète mais la seconde fois c'est sous forme de farce grotesque. Là, dans la musique contemporaine, le canular, la blague se répètent en étant prise au sérieux, « suscitant des admirateurs inconditionnels et des exégètes ». Il faut dire que la vision de Rouvillois exclut une bonne partie des musiques du XXe siècle, du Sacre du Printemps à Schoenberg, qui perçues comme réservées aux snobs ont fini par acquérir un statut de classiques contemporains. L'accusation de snobisme, comme le remarque Proust à propos de Legrandin, est une négation de la sincérité du goût mais aussi une négation du « travail intermédiaire » de l'« imagination » du mélomane suspect de snobisme. Si l'on reprend l'idée des snobismes croisés, ou plutôt des accusations croisées de snobisme, on peut partir de l'hypothèse que le principal acte de snobisme consiste à dénoncer le snobisme des autres, qui ne peuvent quand même pas aimer sincèrement l'épouvantable musique qu'ils prétendent défendre. On ne peut aimer sincèrement cela, c'est donc que l'on dit aimer par snobisme pour se positionner dans les élites. Cela conduit par exemple Adorno à forger l'idée du caractère fétiche dans la musique, seule valeur marchande de musiques sans intérêts conduisant à des écoutes régressives. Adorno serait prêt à taxer de snobisme un intellectuel qui dirait aimer le jazz. Inversement, un jazzophile serait prêt à taxer de snobisme un adornien qui professerait une admiration exclusive pour Webern. Dans les deux cas, l'accusation est de défendre une musique non pour sa valeur mais pour son usage et d'en faire un fétiche, que cela soit une pièce de canular élevée au rang de chef d'œuvre par des snobs prétentieux ou une piètre musique de danse célébrée comme un chef d'œuvre malgré son évidente pauvreté par un ignare sûr de son jugement. Dans les deux cas, l'accusation de snobisme revient à dire que le sujet n'a pas pris le temps du « travail intermédiaire » nécessaire à une juste perception d'une œuvre.

Le snobisme apparaît ainsi comme un court-circuit dans l'élaboration du goût musical. Le snob est alors à l'opposé de l'érudit, il est en mesure de juger, de classer sans s'appesantir. Dans *Chez les snobs*

(1896), Pierre Veber définissait les snobs comme des gens « qui portent la dernière mode, qui veulent tout comprendre, ou paraître tout comprendre, et qui n'estiment que le rare et le précieux et tombent ainsi dans l'extravagant »<sup>26</sup>. C'est l'immensité de l'ambition de ce « tout » qui implique une rapidité constante dans le jugement esthétique et dans la mise en évidence de la parfaite connaissance de toutes les références nécessaires. Ainsi, l'« inédit », « le rare et le précieux », « l'extravagant », l'« étrangeté » et le « cosmopolitisme » sont recherchés par les snobs essentiellement parce qu'ils leur permettent de démontrer leur maîtrise des circuits de diffusion et de légitimation qu'ils ont les moyens de court-circuiter pour arriver avant les autres à ce qui est qualifiant. Ainsi si la comparaison des interprétations des classiques est un bel exercice de snobisme pratique, il en est un autre qui repose sur la multiplication des citations à reconnaître. « Je sais ce que c'est » constitue le credo du snobisme musical.

Aucune musique n'échappe à un recours à des formes spécifiques reconnaissables ou à des citations qui peuvent fonctionner comme des marqueurs pour snobs. Un exemple de ces citations, une version par Charles Mingus d'*All the things you are*, introduit par... du Rachmaninov<sup>27</sup>. Les joutes musicales parodiques de Gérard Hoffnung sont à bien des égards des jeux pour initiés, jubilant de reconnaître plus vite que leur voisin la citation qui se découvre à leurs oreilles<sup>28</sup>. Cette rapidité dans la reconnaissance d'une musique peut conduire à chercher dans le terme même de « reconnaissance » une clef du snobisme et pour cela à lire Paul Ricœur<sup>29</sup>. Les multiples sens en français de l'idée de reconnaissance sont au cœur de la définition, par Paul Ricœur, des « parcours de reconnaissance », je reconnais les autres, je classe les objets, je me sens estimé par les autres, j'exprime ma gratitude. Tout

---

<sup>26</sup> Pierre Veber, op.cit. p. 9.

<sup>27</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=kCAhdURwq7I> consulté le 30 novembre 2014.

<sup>28</sup> Ecouter, par exemple le « Concerto Popolare » ou « concerto pour en finir avec tous les concertos » attribué à un certain Franz Reizenstein, enregistré en public en 1956: <https://www.youtube.com/watch?v=PVCIAkJh68> consulté le 1<sup>er</sup> décembre 2014.

<sup>29</sup> Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*. Collection Folio essais (n° 459), Gallimard, 2005, 448 p.

cela procède de la reconnaissance. Le snobisme musical (« ambition sociale » comme le dit Proust) consiste à chercher la reconnaissance sociale en montrant que l'on est capable très vite de reconnaître et de juger toute forme de musique, que l'on maîtrise les codes esthétiques et sociaux, que l'on sait tout, en définitive. Le snobisme musical est donc une forme de raccourci entre le moment d'une reconnaissance active – je reconnais un objet – à une reconnaissance passive correspondant à mon besoin d'être reconnu, sinon aimé. Le personnage de Sebastyan dans le film de Lubitsch *That uncertain feeling* (1941) résume assez bien le snobisme musical, fait social de démarcation des braves bourgeois assureurs et marchands. Il juge Wagner en une demi-phrase, impose son goût comme seul légitime et parvient ainsi à séduire<sup>30</sup>.

Cette réflexion sur le snobisme musical, capacité à se positionner dans les élites à partir d'un capital culturel à la fois original et conforme aux codes particuliers réels ou supposés de la frange la plus étroite des élites sociales s'achève sur une série de constats dont la simplicité pourra décevoir. On est toujours le snob de quelqu'un et le jeu de reconnaissance et de différenciation peut facilement s'inverser comme l'a montré Marcel Proust. En ce sens, nous sommes tous snobs, nous ne sommes pas à l'abri d'une volonté de nous hausser à une forme de reconnaissance supérieure en brusquant nos goûts pour les rendre plus distingués ou paradoxaux, quitte à risquer de tomber dans une haine schizophrénique de la part populaire et « facile » de nos goûts musicaux.

La fin de ce phénomène est significative, en période de globalisation culturelle, d'un autre mode de distribution du capital culturel. L'omnivorisisme culturel consiste à valoriser la diversité des références, des codes et donc de manifester une capacité à maîtriser l'immense corpus musical dématérialisé qui circule, le critère de distinction ne se fonde plus sur un classement binaire « beau et laid » mais sur l'idée d'un intérêt qui crée un désir d'appropriation. Si le snob a été remplacé par l'omnivore culturel des élites, restent d'immenses groupes sociaux qui n'ont

---

30 Voir en particulier la soirée « hongroise » des minutes 31 à 37 : <https://www.youtube.com/watch?v=msLWcn4aqKg>

pas accès à l'omnivorisme et sont condamnés à un régime unique, végétarien ou trop carné. Les omnivores deviennent des ogres capables d'ingérer un monde musical de plus en plus diversifié, alors que les autres (ceux qui n'ont pas accès à la diversité) vivent dans un monde sonore qui se rétrécit et se renferme. Le discours politique identitaire des nouvelles droites « populaires » européennes se nourrit de cette frustration. Pour ces exclus de l'omnivorisme, les nantis, les classes aisés restent, dans leur omnivorisme, des snobs ou des « intellos de gauche » coupés des réalités quotidiennes. Eux votent à présent pour l'extrême droite.

# POPULAR AND LEARNED CULTURE, CANON AND ICONOCLASM<sup>1</sup>

Pedro Paulo A. Funari

Universidade Estadual de Campinas / Núcleo de Estudos e Pesquisas Ambientais  
[ppfunari@uol.com.br](mailto:ppfunari@uol.com.br)

## The argument

The paper starts by spelling out the theoretical standpoint adopted, that is, grounded on a historical approach. It is argued that any subject may be studied from a history of ideas approach, emphasizing the cumulative effort of scholarship, in what is usually called an internalist understanding. Or it may be studied from an externalist or social and political approach, highlighting the ways concepts and ideas change according to new social realities which foster new interpretive models, including paradigm revolutions. Adopting this social understanding, the paper then continues to address two key subjects: learned versus popular culture and canon and iconoclasm. Both couples may be traced to ancient times, but were reshaped and redefined in modern times as a result of the nation state and imperialism. Greeks and Romans differentiated high and low levels of expression, referring to what is inspiring, as tragedy and religious music, and to low, popular genres, such as comedy and burlesque music. The same applies to the early establishment of a canon of high literature and music, such as the Epic, as opposed to transient and less important genres. There was thus a kernel of distinction in ancient times, but modernity would reinvent and recreate this in a completely new social environment.

---

<sup>1</sup> Conferência proferida no dia 16 de outubro de 2014, no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, dentro da programação do VI Encontro de Musicologia. Disponível em <https://youtu.be/XvyNfvOX0Co?list=UU7kMPRd6yA9Pulnj16voHXA> (acesso: 10/11/2015).

The nation state created in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries was grounded on building a nation of homogeneous citizens, with common ancestors, sharing a common culture and language and inhabiting a state with defined borders. This process was taking place in nation states with imperial ambitions, so that nationalism and imperialism was interwoven in such polities and France, England, the USA and Germany, to mention the most paradigmatic. All this explains the modern invention of popular culture, or folklore, as the deep rooted and original culture of the nation, as opposed to learned culture of those attending schools and following tradition and accumulation of knowledge. There was thus a tension from the start, in late 18<sup>o</sup> and then 19<sup>th</sup> c., for learned culture could not be cast aside, but popular culture received a status which it never had in ancient times. For music this had serious implications, for it was a learned practice, but nationalism led to a complex search for popular expressions. If this was early on in Beethoven's inclusion of folk dance motives, it would be more systematic since the Romantic deep involvement with nationalism, as in Chopin, but of course from then on in most composers. The situation changed again with the passing of the decades and the new roles of art in general and music in particular. The modern canon was an invention grounded on a literary convention of putting together all the key masterpieces, from Homer, through Shakespeare to contemporary authors who were always in close intertextuality and intercourse. However, this was being challenged and counter-balanced by iconoclasm, as a way of rejecting all the received wisdom of tradition and this is perhaps best encapsulated by Stravinsky's 1914 *Sacre du Printemps*, as a cry of war against the canon and for the smashing of traditional patterns. From then on, learned music turned more and more to two opposing directions: *avant gard* challenging of tradition in composition, but also enclosure in the canonic pieces for performance in theater and for recording. The mixture with so-called pop music has been important for some learned composers, such as Gershwin, mostly in interaction with jazz, in both composition and performance by learned conductors and players. On the opposite direction, pop music of different genres has always kept a firm structural relationship with the command of learned musical training, from jazz, through rock (Paul McCa-

rtney and Elton John, to name but two). In conclusion thus it is possible to say that learned and popular, canonical and iconoclastic are useful dichotomies to interpret modern (and ancient) musical trends, but as all too clear disjunctions, they must be put in social context and be taken *cum grano salis*, as interpretive tools. Let's then go to the arguments.

## The theoretical standpoint: a social history

History of science is always a controversial subject. There is a long and respected tradition of considering science as the accumulation of knowledge, from generation to generation, building on previous achievements and findings. On the shoulders of giants, even small steps may be considered as advancements, as considered our Renaissance masters. This approach has been described by some as putting the main emphasis on internal factors affecting changes in any scholarly discipline. Indeed, Eratosthenes in the third century BC would not be able to calculate the diameter of our planet without the previous experiments and reasoning of earlier mathematicians and geographers (Bozic & Ducloy 2008). He has built on previous ideas and there is no dispute about that. But two main issues are to be added: Alexandrian context and setting, on the one hand, and the destiny of his ideas. The Alexandrian Library as scholarly institution resulting from the Alexandrian imperial move away from the poleis of ancient Greece is a key factor to explain his achievement, much beyond the limited scope of small towns and directly related to empire and world view. It was a move dependent on a shift from town to world, from polis to cosmopolis (MacLeod 2005).

In a few centuries though planet earth was no longer considered round or Eratosthenes precise circumference of the earth measures were considered right. For several hundred years, the planet turned flat and no Greek mathematician, geographer or philosopher, even though known, were enough to change a perceived view of earth as a completely different place. Science was not building on the predecessors, but on changed tenets. So, more important than the accumulation of

knowledge, the historical, social, and political contexts are essential to determining and explaining changes in science. This is also called an external approach to history of science, stressing how social circumstances prevail in shaping scientific thought, as put Thomas Patterson (2001) in discussing the social history of anthropology in the United States and the main guide of the approach used in this essay. In continental philosophical terms, taking Heidegger, Wittgenstein, Derrida and Foucault, among others, this stand can also be considered as a way of focusing on what is possible to think and say in specific circumstances. Whatever the level of sophistication of our understanding, be it the pragmatic one of the Anglo-Saxon philosophical stance or the more intricate and abstruse one of continental, German and French hermeneutical strings (Hunter 2006), it is clear that there is more than the mere accumulation of knowledge, the main argument of this article. Learned and popular culture is a subject which cannot be disentangled from the historical context.

## The canon in antiquity and pre-modern times

As with several other aspects of our civilization, learned and canon are ancient concepts, first put into action by our Greek and Roman predecessors and upon which modernity set up new understandings, as we shall see. Greeks were the first in our Western tradition to be concerned with setting up learning as a cultural value. It was first and foremost a matter of literature, of being able to read and write, what the Greeks referred to as *graphein*, literally to scratch, but taken to mean a form of communication by imprinting signs in different objects: pottery, walls, and stones. From the start, writing was used to note spoken language, including lyrics, and soon it included musical notation. Writing was thus dependent on speech and on lyrics, for poetry, the earliest form of recorded utterance, was melody first and only much later something to be read. From those humble origins, literature established itself as defining culture, *paideia*, in ancient Greek, "what we must learn from childhood". What a clear definition: what we learn from our early days

stays with us throughout our lives.

*Paideia* meant studying literature, and knowing all those lines by heart. It is a common mystery in our day and age to figure out how ancient Greeks knew the Iliad by heart: for several centuries it was not even written down. They knew it for they sang it. There was no literature without music. It would though take several centuries to build up a canon, that is, corpus of literature considered as the basis for education, *paideia* (or *Bildung*, as would put the Germans much later on). This move was an invention of Hellenistic culture, from the late fourth c. B.C., particularly in the scholarly ambiance of the Library at Alexandria in Egypt. For the first time, writing was at the heart of *paideia* and culture and it was probably only too natural that measuring standards were established. By the way, canon seems to refer to “reed”, so “standard”. Even if the term itself was not used early on, the idea that people should learn a series of established texts was there.

The Romans extended the concept much further; establishing a list of must read literary works. Greek authors and genres, as established by Hellenistic Greeks, were taken as model schemata and used to categorize Latin literature (and thus lyrics and music) as well. Romans were thus responsible for conveying all those concepts for the Western tradition, and in the process even petrifying it, as if canons were set on stone as a matter of natural choices. The mediaeval world, even if profoundly affected by the disrupting effects of an anti-intellectual ethos, epitomized by the *credo quia absurdum* dictum (“I believe because it is absurdum”), in a way kept the Western canon, as witnesses the perseverance of Cicero’s style as something to be imitated again and again. When the Renaissance returned to the ancient authors with vigor and passion, a list of authors to be studied were already there and new contributions were a natural appendix of tradition. Shakespeare is perhaps the best example of this mix of ancient and modern, for he was always referring to Greek and Latin authors and subjects, reinventing them for modern times. There was in a way a common ethos from the ancient Greeks to the modern: tradition was at the heart of learned culture. The

French historian François Hartog (2002) would label this period as the predominance of the past over the present, as ancient times, models and canons were always better. Enlightenment, industrialization, the nation state and imperialism would change this forever. Learned culture would continue, but now in a new relationship with a new term: popular culture.

## Learned versus popular culture and canon and iconoclasm

From its inception in the nineteenth century, people's culture studies have been torn by epistemological discussions on the specificity of its subject. The "learning of the people", or Folklore as it was to be referred to from the 1840s, was sometimes identified with oral tradition (Sebillot 1973:6), mostly produced by illiterate peasants ignoring the rules of the so-called official or elite standards (*Est populaire tout ce qui n'est pas officiel*, would define Marcel Mauss). Perhaps the best example of this standpoint is the overall emphasis put in compositions like the counting-rhymes:

One, two, come buckle my shoe;  
Three, four, shut the door;  
Five, six, prick up sticks;  
Seven, eight, lay them straight;  
Nine, ten, a big fat hen;  
Eleven, twelve, dig and delve;  
Thirteen, fourteen, boys are counting;  
Fifteen, sixteen, girls are fixing;  
Seventeen, eighteen girls are waiting;  
Nineteen, twenty, girls aplenty.

Only in this century a comprehensive critique of this approach would develop and Croce's writings, particularly his "People's poetry and art poetry", dated of the late 1920s, would challenge some accepted features of early folklore studies (Croce n.d.:342), as their stress on the opposition between *Volkslied* and *Kunstlied*. Mikhail Bakhtin (1970:

19,21,25 et passim) would propose that the popular culture was characterized by jokes, comic rites (*narodnii cmekh*) as well as magic and incantatory insultations (cf. Burke 1989a:103). But only later would "history from below" (Hill 1989:12) begin to produce monographs on medieval (Rosenberg 1980), modern (Burke 1989; Hoggart 1986), and contemporary (Golby & Purdue 1984) and on theoretical and methodological implications (cf. Wollen 1991:72). A "cultural history of the poor" (Howkins 1990:120) implies the recognition of the potentially subversive and revolutionary effect of popular culture (Browne 1989:14) but also the plurality of both popular and elite cultures and their mutual interdependence. However, I do agree with Carlo Guinsburg (1986:108) that "bipartition between popular and learned culture is more useful than a holistic model" which would not take full account of the specificity of people's expressions and thus consider them as derived from the "dominant culture" (Trigger 1989:786).

It seems to me though that there is still some uncertainty on what would be characterized as popular culture. The negative definition as non-elite cultures is good enough in sociological terms but is it possible to define it ontologically? Croce's (n.d.:345) metaphysical challenging remarks are worth quoting in this respect: *la poesia (o la cultura) popolare esprime moti dell'anima che non hanno dietro di s., como precedenti immediati, grandi travagli del pensiero e della passione; ritrae sentimenti semplici in corrispondenti semplici forme. L'alta poesia (o cultura) muove e sommuove in voli grandi masse di ricordi, di esperienze, di pensieri, di molteplici sentimenti e gradazioni e sfumature di sentimenti; la poesia (o cultura) popolare non si allarga per così ampi giri e volute per giungere al segno, ma vi giunge per via breve e spedita.* Croce's opposition between elite experience, thought and feelings with different expressive degrees and people's brief and direct ways perhaps is not completely plausible but at least his interpretation raises some important questions on their ontological differences.

## Nationalism and the emergence of the people

The nation state born from Enlightenment, early industrialization and political revolution broke with a Mediaeval understanding of society as hierarchical, hereditary, and grounded on differences of status. The kingdom was a stable institution, by divine will, as guaranteed by the Church, Catholic or Protestant. The new nation state was revolutionary in that it considered all people as citizens, equal, part of a homogeneous entity, sharing language, culture, mores and ways of life and understanding past and present. This was a project of the new bourgeois nation state, enacted, as possible, by the newly introduced elementary school. In the *ancient régime* it was possible to consider that the French court and nobility was Germanic, while the commons were descendants of conquered Gauls. No longer so after the French Revolution (1789), when all should have common roots and should furthermore not be related to foreigners, such as Germans. Gauls were thus invented as the true ancestors:

*La voix des chaînes* (1888)

Paroles: Francis Borel, Stéphane Borel

Musique: Gustave Goublier

Quand le soleil s'enfuit à l'horizon,  
Semant la nuit sur les monts et la plaine,  
Le vent du soir fait passer un frisson  
Sur la forêt où sommeille le chêne.  
Et l'on entend monter comme un doux bruit  
Sous les rameaux au milieu du silence :  
C'est la chanson de l'amour qui commence,  
Hymne éternel qui vibre dans la nuit.  
Si vous rêvez d'amour  
Dans les forêts prochaines  
Ecoutez au déclin du jour  
La voix des chênes :  
Elle vous parlera d'amour {2x}  
La douce voix {2x} des chênes.  
Chez nos aïeux, les farouches Gaulois,  
Aux temps passés, on vénérât les chênes

Et leurs guerriers, à l'abri des grands bois,  
 Ont défié les légions romaines,  
 L'arbre divin s'en souviendra toujours;  
 Les soirs d'hiver, quand la rafale gronde  
 Il semble encore vouloir jeter au monde  
 Les fiers défis de ses anciens beaux jours.  
 C'est du vieux sang Gaulois  
 Qui coule dans ses veines  
 Allez, le soir, au fond des bois,  
 La voix des chênes  
 Vous parlera des fier Gaulois {2x}  
 La grande voix {2x} des chênes.  
 Il me souvient qu'un jour je parcourais  
 Le beau pays de l'antique Lorraine,  
 Je m'arrêtai près des vieilles forêts  
 Pour écouter ce que disait le chêne,  
 Un vieux géant, Roi de l'immensité,  
 Parla longtemps de notre belle France,  
 Comme un clairon sonnait la délivrance,  
 Enflant sa voix, il cria : «Liberté»  
 Lorrains, la liberté  
 Plane à travers vos plaines  
 Ecoutez dans l'obscurité  
 La voix des chênes,  
 Elle chante la liberté {2x}  
 L'immense voix {2x} des chênes.  
[http://museedelachanson.free.fr/textes de chanson/1888\\_](http://museedelachanson.free.fr/textes_de_chanson/1888_La_voix_des_chenes.htm)  
[La\\_voix\\_des\\_chenes.htm](http://museedelachanson.free.fr/textes_de_chanson/1888_La_voix_des_chenes.htm)

This invention depended on songs like this one, to indoctrinate citizens of their unique national identity. Even prior to national states, nationalism was searching for the original cultural roots of the desired nation, and this could not be found in learned tradition, but in ordinary peasants, uncontaminated by scholarship or by the vices of urban life, possibly illiterate and as pristine as possible. Learned musicians were thus keen to introduce such peasant folk songs in their compositions, as in the case of Beethoven's Sixth Symphony, The Pastoral (1808), third movement, Allegro a "Merry gathering of country folk", a scherzo in 3/4 time, depicting peasant dancing and reveling. More clearly nationalist

are Chopin's mazurkas. The original folk mazurka is a combination of three dances: a slow kujawiak, a moderate mazur, and a faster oberek or obertas. As a boy of fifteen, in a letter to his parents, Chopin described, a peasant dance he saw. This is what he wrote: "They started with leaps, waltz and oberek." Most of Chopin's mazurkas were created out of his recollections and impressions of the character, color, melody and rhythm, and, of course, the tempo rubato so significant to the Polish soul, as would put the late pianist Jan Gorbaty ([http://www.chopin.org/articles/Polish%20Folk%20Music%20and%20Chopins%20Mazurkas\\_Gorbaty.pdf](http://www.chopin.org/articles/Polish%20Folk%20Music%20and%20Chopins%20Mazurkas_Gorbaty.pdf)). Nationalism depended on the concept of folklore and music played a role, mainly as re-elaborated by learned composers. The emergence of the people due to nationalism was counterbalanced in a way by the constitution of a modern literary canon, mainly to be learned not by primary pupils, but by the minority of those who continued their studies in so-called Grammar Schools, also known as *Lycée* in France and *Gymnasium* in German speaking areas. Those were to be the ruling elites and they had to learn a corpus of ancient Greek and Roman authors, as well as modern ones. Learned music entered this scenario as a bourgeois learning serving both a universal purpose – scholarship and a universal language – and increasing a nationalist one.

## The irruption of the masses

The nation state project was not accepted by everybody, far from it. Those affected negatively by the harsh labor conditions were the first to express their dissatisfaction in towns and cities, so that labor was at the heart of those opposing the homogeneity project by the new state. Soon ideological movements, such as socialist, communist and anarchist, were active in criticizing social conditions and the goals of the nation state. Women also soon expressed their desire to be heard and have a voice, in the suffragist movement.

The so-called *Belle Époque* (1871-1914) was particularly struck by all those social contradictions. Learned culture was being challenged

from the social masses, on the one hand, and by the colonized on the other hand, as the violent encounter with Muslims, Buddhists, Hindus, Confucians, among a plethora of other perceptions of the world, affected learned scholarship in the West. Further complicating the picture, the idealized peasants of the early Romantic nationalism was being put into question by the lower classes in towns and cities, now understood rather negatively by the elites as a rabble, the idle mob (Wood 1989). All those changes affected the cultural life in general, particularly the literary and music circles, culminating in explicit breaking of traditional learned tenets and ways of writing and composing. Even if with a strong intertextual reference to earlier learned tradition, the break was keen to challenge the main tenets of linear narrative. James Joyce's *Chamber Music* (1907) and most of all *Ulysses* (1922) broke with tradition, while referring to the very heart of Western canon, going back to Homer and the *Odyssey*. Perhaps the best breaking piece is Stravinsky's *Le Sacre du Printemps* (1913), a revolutionary composition, even if referring to everything, including the myth of peasant rites (Whittall 1982), a mixed allusion to peasant folklore present in the early nationalism of Beethoven or Chopin, to name a couple of composers mentioned in this paper.

The Great War (1914-1918) would foster very mixed results, strengthening new social disruptions, social and behavioral changes, but also the most reactionary and conservative trends, whose results were social conflict, revolutions and ultimately a new war in a mere two decades. Futurism as an art movement is perhaps the best proof of the mixed features of those times, being at once a break with tradition, but also conservative, the result of social inclusion of the masses and a reaction to it (Gentile 2003). Rosa Luxemburg's dictum before her assassination is a symbol of the crossroads in those days: *Freiheit ist immer Freiheit der Andersdenkenden* ("Freedom is always freedom of those who think differently"). The price for freedom was sometimes death (Schütrumpf 2011). At the same period though several authors and composers were mixing with folk themes and rhythms, such as Jewish American, Black friendly George Gershwin, whose *Rhapsody in Blue* (1924) perhaps best illustrate the mix of most despised peoples in WASP America, Jews, Blacks and other outcasts

(Dupree 1986). In a way, Gershwin anticipated culture industry which exploded with the likes of Benny Goodman and Glenn Miller (Mooney 1968).

## After WWII and the implosion of the old order

The Second World War (1939-1945) was a landmark for several reasons, not least the unleashing of a plethora of social movements within and without the West. Women were finally at stage, Blacks and minorities were able to put their case, the colonized overthrew colonial power in India and elsewhere. Rapid social change was affected by Cold War (1947-1989), mostly in peripheral areas as in Latin America, while the rich West invented itself as liberal, social inclusive and open to social movements challenging privileges. All those social changes led to further advances of culture industry, now including TV and other ways of mechanic reproduction. Music was increasingly dependent on electricity, a clear sign of modernity. The demise of the Grammar School in Britain, in the 1960s coincides with the huge success of boys who were educated in Grammar Schools in the previous decade, the Beatles. Paul McCartney displayed from the start his learned study of both composition and literature, essential for his song and lyrics. The same applies to the others, notably John Lennon and George Harrison. Cicero and Shakespeare were not so distant and this is felt in the rather unique mix of learned and popular, via culture industry, in the huge success of the Beatles. There are references to earlier musical styles, as well as to literary subjects, such as a reminiscence of Cicero's treatise on old age, in "When I am sixty four", in 1967, when they were pretty young:

"When I'm Sixty Four"

When I get older losing my hair

Many years from now

Will you still be sending me a valentine

Birthday greetings, bottle of wine?

If I'd been out till quarter to three

Would you lock the door?

Will you still need me, will you still feed me

When I'm sixty-four?

You'll be older too  
And if you say the word  
I could stay with you  
I could be handy, mending a fuse  
When your lights have gone  
You can knit a sweater by the fireside  
Sunday mornings go for a ride  
Doing the garden, digging the weeds  
Who could ask for more?  
Will you still need me, will you still feed me  
When I'm sixty-four?

Every summer we can rent a cottage in the Isle of Wight  
If it's not too dear  
We shall scrimp and save  
Grandchildren on your knee  
Vera, Chuck & Dave

Send me a postcard, drop me a line  
Stating point of view  
Indicate precisely what you mean to say  
Yours sincerely, wasting away  
Give me your answer, fill in a form  
Mine for evermore  
Will you still need me, will you still feed me  
When I'm sixty-four?  
Ho!

The sixties were though an era of deep social, economic and behavioral changes. The demise of the Grammar School was rather a symptom of deeper changes. The contraceptive pill liberated women from undesired pregnancy; youngsters took the streets, French President and WWII hero Charles de Gaulle (1890 - 1970) resigned as a result (1969), hippie counterculture represented the challenge to old ways. Culture industry developed ever faster, as the electronic technological revolution started what would become the brave new world of present predominance over tradition, as put Hartog (2002).The canon was

dethroned in a short while, but this move engendered a series of mixed situations and contradictions.

## The mixed roles of canon in recent times

The demise of the Grammar School did not end the role of canon, but established new roles for learned culture in general and in music in particular. French sociologist Pierre Bourdieu witnessed all those changes and tried to interpret them early on, from his groundbreaking studies with Passeron (Bourdieu and Passeron 1964; 1970) to his essay on social distinction (Bourdieu 1979). Democratization led to the abandonment of the canon for ordinary people, but kept it as a preserve of those aspiring to reach the intellectual elite status. However, culture industry enabled ever more people to aspire to know the classics, so that ever more people were learning the canon. Workers were able to read the canon, *pace* Penguin books, and to have recordings of classical music, as well as to listen and watch BBC proms. Even if illiterate in classical Greek or Latin, or unable to read a music score, people of even the humblest backgrounds could enjoy and even discuss Dostoyevsky or Mozart.

It is thus no coincidence the fact that the demise of Grammar School did not lead to the abandonment of the canon, but changed its perception and function. As figured out Bourdieu, the canon became more than never a way of social distinction, but it also enabled people of humble origins to assert themselves. This move led to a growing importance of the canon for culture industry and mass popular culture. The continued and growing success of learned popular musicians is a proof of that, something perhaps better epitomized by Sir Elton John's huge popularity and his role in one of the most revealing ceremonies of high and low art in recent memory, the funeral of Princess Diana, with his *Candle in the wind* (1997):

Goodbye England's rose

May you ever grow in our hearts  
You were the grace that placed itself  
Where lives were torn apart  
You called out to our country  
And you whispered to those in pain  
Now you belong to heaven  
And the stars spell out your name

And it seems to me you lived your life  
Like a candle in the wind  
Never fading with the sunset  
When the rain set in  
And your footsteps will always fall here  
Along England's greenest hills  
Your candle's burned out long before  
Your legend ever will

Loveliness we've lost  
These empty days without your smile  
This torch we'll always carry  
For our nation's golden child  
And even though we try  
The truth brings us to tears  
All our words cannot express  
The joy you brought us through the years

And it seems to me you lived your life  
sponsored links

Like a candle in the wind  
Never fading with the sunset  
When the rain set in  
And your footsteps will always fall here  
Along England's greenest hills  
Your candle's burned out long before  
Your legend ever will

Goodbye England's rose  
May you ever grow in our hearts  
You were the grace that placed itself  
Where lives were torn apart

Goodbye England's rose  
From a country lost without your soul  
Who'll miss the wings of your compassion  
More than you'll ever know

And it seems to me you lived your life  
Like a candle in the wind  
Never fading with the sunset  
When the rain set in  
And you footsteps will always fall here  
Along England's greenest hills  
Your candle's burned out long before  
Your legend ever will

There is possibly nothing more intertextual than both the music and lyrics of this composition (ARIESTYANTI 2009). The vocabulary refers to Christian Mediaeval images, in a way remembering Marc Bloch's *Les Rois thaumaturges* on French and English Mediaeval sanctity (Bloch 1924). And, by the way, Princess Diana died in Paris!

The knowledge of standard language, as well as the proper understanding of canonic authors and composers did not lose any significance, to the contrary, in postmodern times. However, it assumed new social functions, including social distinction (*sensu* Bourdieu), but more than that. On the other hand, ignorance of the standard is often a bonus in modern mass democracies, be it natural or studied, as is the case of former US president George W. Bush, whose many disregards for Standard English is well attested. Who will forget passages like:

Rarely is the question asked: Is our children learning?"— Florence, S.C., Jan. 11, 2000

You teach a child to read, and he or her will be able to pass a literacy test.

The same applies to a populist demise of learned culture in general, including reading, by the same George W. Bush: "One of the great things about books is sometimes there are some fantastic pictures."— U.S. News & World Report, Jan. 3, 2000

However, this anti-intellectual ethos and despise for learned culture is only part of the picture, for increasing access to learned culture means that never so many people are lured by the canon.

## A word on Brazil

This paper does not aim at addressing the relationship between learned and popular culture in Brazil, for it should then need to address a series of specific issues. However, suffice it to say that Brazil, as a colonized country, beset by slavery for several centuries, and characterized as patriarchal, grounded on personal relationship and patronage riven (*pace* Gilberto Freyre (1998), Sérgio Buarque de Holanda (1936), Raymundo Faoro (1975), Roberto DaMatta 1997) experienced all the changes from the 19<sup>th</sup> c. to now in odd conditions. Learned education was an elite preserve for much longer and general primary education was generalized only at the end of the 20<sup>th</sup> c. However, it is worth mentioning that culture industry affected the country as well, and particularly since decline of authoritarian rule, in the 1970s, there has been a growing convergence between what was happening in Brazil and in the rich West, as discussed earlier. It is no coincidence that the founding fathers of Brazilian Popular Music (*Música Popular Brasileira*), such as Chico Buarque or Caetano Veloso, were trained, as the Beatles or Elton John, in the Grammar School tradition of learned scholarship, suppressed in Brazil in the same period, even if in Brazil in a much somber context of military rule. Several decades on, learned music continues to play an important role, even if, as elsewhere, an anti-intellectual ethos may consider that the best way of controlling people is to keep them out of learned knowledge.

## Conclusion

At the end of the Old Regime, in the 18<sup>th</sup> c., learned culture served the nobility, but soon the bourgeoisie seized it to serve new

purposes, building the nation state and empire. It tried to impose a homogeneous ethos soon challenged by the workers and other outcasts. The 20<sup>th</sup> c. witnessed the ascension of the masses and the spreading of culture industry, leading to the demise of Grammar School, in the 1960s, which was however responsible for the huge success of mass culture in the following decades. The onset of the digital world strengthened the popularization of learned culture as a mass product. Learned music continues in this context to play a unique role not only as social distinction but also in influencing pop music.

## Acknowledgments

I owe thanks first and foremost to Marcos Câmara de Castro for inviting me to write this essay, and to Thomas Patterson, and Ellen Meiksins Wood. I must also mention the institutional support of the University of Campinas, Unicamp, the National Science Foundation (CNPq), and the São Paulo Science Foundation (FAPESP). I am solely responsible for the ideas.

## References

ARIESTYANTI, Devie. 2009. *A Study on the Themes, Meaning, and Message, In Elton John's song "Candle in the Wind" Based on the Death of Lady Diana The Princess of Wales*. Other thesis, University of Muhammadiyah Malang.

BAKHTINE, Mikhail. 1970. *L'oeuvre de Francois Rabelais et la culture populaire du Moyen-âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.

BLOCH, Marc 1924. *Les Rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*. Paris: Istra.

BOZIC, Mirjana. ; DUCLOY, Martial. 2008. *Eratosthenes' teachings with a globe in a school Yard*. Physics Education, 43, 2, 2008, 165-172

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean Claude. 1964. *Les héritiers : les étudiants et la culture*. Paris: Les Éditions de Minuit, coll. « Grands documents » (no 18).

BOURDIEU, Pierre ; PASSERON, Jean Claude. 1970. *La reproduction : Éléments d'une théorie du système d'enseignement*. Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 284 p. .

BOURDIEU, Pierre. 1979. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Les Éditions de Minuit.

BROWNE, R.B. 1989. *Redefining literature*. Journal of Popular Culture, 23,3,11-21.

BURKE, Peter. 1989. *The historical anthropology of early modern Italy. Essays on perception and communication*. Cambridge: CUP.

CROCE, Benedetto. S/d. *Poesia, storia. Pagine tratta da tutte le opere a cura dell'autore*. Naples: Ricciardi.

DAMATTA, Roberto. 1991. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997 (1979), *Carnivals, rogues and heroes*. Notre Dame University Press.

DUPREE, M.H. 1986. "Jazz, the critics and American Art Music in the 1920s". In *American Music*, 1986, 4, 3, 287-301.

FAORO, Raymundo. 1975. *Os donos do poder*. Porto Alegre: Editora Globo, 1975, 2nd, ed. (1958).

FREYRE, Gilberto. 1933. *Casa-Grande & Senzala*. Editora Record, Rio de Janeiro: 1998.

GENTILE, E. 2003. *The struggle for modernity: Nationalism, Futurism and Fascism*. Westport: Praeger.

GOLBY, J.M. & PURDUE, A.W. 1984. *The civilization of the crowd. Popular cultures in England 1750-1900*. London: Batsford.

GINZBURG, C. 1986. "An interview to Keith Luria & Romulo Gandolfo". *Radical History Review*, 39, 89-111.

HARTOG, F. 2002. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris, Le Seuil.

HILL, C. 1989. *History and Present*. London, South Place Ethical Society.

HOGGART, R. 1986. *The uses of literacy*. Harmondsworth, Penguin.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. 1936. *Raízes do Brasil*. Coleção Documentos Brasileiros. Prefácio de Antônio Cândido. Rio de Janeiro, José Olympio, 1987, 19ª edição.

HOWKINS, A. 1990. "Labour history and the rural poor, 1850-1980". In *Rural history, economy, society, culture*, 1, 1, 113-122.

HUNTER, I. 2006. "The History of Theory". In *Critical Inquiry*, Vol. 33, No. 1 (Autumn 2006), pp. 78-112.

MACLEOD, R. *The Library of Alexandria. Centre of learning in the ancient world*. New York: Tauris, 2000.

MOONEY, H.F. 1968. "Popular Music since the 1920s: The Significance of Shifting Taste", *American Quarterly*, 20, 1, 1968, 67-85.

PATTERSON, T. *A Social History of Anthropology in the United States*. Oxford: Berg, 2001.

SEBILLOT, P., 1913. *Le Folklore*. Paris, Garnier.

ROSENBERG, B. 1980. "Was there a popular culture in the Middle Ages?". In *Journal of Popular Culture*, 14,1, 149-154, 1980.

SCHÜTRUMPF, J. 2011. "Rosa Luxemburg oder: Die Freiheit der Andersdenkenden". In *Standpunkt E 01 / 2011*, 1-4.

TRIGGER, B.G. 1989. "Hyperrelativism, responsibility, and the social sciences". In *Canadian Review of Sociology and Anthropology*, 26,5,776-797, 1989.

WHITTALL, A. 1982. "Music analysis as human science? *Le Sacre du Printemps* in theory and practice". In *Music Analysis*, 1982, 1,1, 33-53.

WOOD, E.M. 1989. *Peasant-citizen and slave. The foundations of Athenian Democracy*. Londres: Verso.

WOOLEN, P. 1991. "Scenes from the future: Komar & Melamid". In *New Left Review*, 185, 68-80, 1991.

# ROGÓSÂNTI DE JAMES WOOD: ASPECTOS RELATIVOS À ANÁLISE EM UMA PRIMEIRA ABORDAGEM<sup>1</sup>

## *JAMES WOOD'S ROGÓSÂNTI: ASPECTS OF THE ANALYSIS IN A FIRST APPROACH*

Eliana C. M. G. Sulpicio

Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo  
[elianasulpicio@usp.br](mailto:elianasulpicio@usp.br)

Ricardo Bologna

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
[ricardobologna@gmail.com](mailto:ricardobologna@gmail.com)

### Resumo

O presente artigo apresenta algumas considerações iniciais a respeito da peça *Rogósânti* de James Wood. Escrita em 1986 para múltipla percussão e dedicada ao percussionista Steven Schick, esta peça se configura em um grande “percurso tripartido”, onde o compositor apresenta dois motivos principais baseados em células rítmicas da música indiana. Nesta primeira etapa da análise apresentamos algumas hipóteses relativa a uma possível “inspiração” ligada ao conceito de *personagens rítmicos* de Oliver Messiaen.

---

<sup>1</sup> Comunicação apresentada no dia 16 de outubro de 2014, no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, dentro da programação do VI Encontro de Musicologia. Disponível em <https://youtu.be/XvyNfvOXoCo?list=UU7kMPRd6yA9Pwlnj6voHXA> (acesso: 10/11/2015).

**Palavras-chave:** percussão; múltipla percussão; análise; práticas interpretativas

## Abstract

This article presents some initial considerations on the James Wood's composition *Rogósanti*. Written in 1986 for multiple percussion and dedicated to the percussionist Steven Schick, this piece is shaped into a large "tripartite route", where the composer presents two main reasons based on rhythmic cells of Indian music. In this first stage of this analysis, we present some hypotheses concerning a possible "inspiration" linked to the concept of rhythmic characters of Oliver Messiaen.

**Keywords:** percussion; Multiple percussion; analysis; interpretative practices

## Introdução

Nas civilizações mais antigas os instrumentos de percussão eram comumente considerados sagrados. Quase sempre estavam imbuídos de um poder mágico de encantamento e de cura. Em ilhas do sul da Ásia e na China, o *gongo*, por exemplo, tem poder de cura e a capacidade de afugentar os maus espíritos. Para estas culturas, aqueles que recebem as ressonâncias de um gongo têm os estados de suas almas transformados. No Sri Lanka, o tambor *Kandyani*<sup>2</sup>, usado em rituais religiosos, também tem poderes curativos. É neste contexto que se integra a obra *Rogósanti* do compositor James Wood.

De acordo com Wood, a palavra *Rogósanti* tem suas origens no Sânscrito e seu significado está ligado à cura de uma doença, a uma busca que almeja acalmar um estado doentio, a um espírito doen-

---

<sup>2</sup> Tambor cerimonial tocado com as mãos característico do Sri Lanka e usado sobretudo em danças rituais.

te que deve ser possuído, derrotado ou transformado por um espírito bom e saudável. Estas influências de culturas do oriente estão sempre presentes nas composições de Wood<sup>3</sup>.

Escrita para múltipla percussão<sup>4</sup> solo e dedicada ao percussionista Steven Schick<sup>5</sup>, a obra apresenta muitas mudanças de timbres que acontecem em um percurso gradual associado a duas células rítmicas de origem indiana, recriando um ritual de cura imaginário. Neste contexto, a percussão múltipla sempre ofereceu aos compositores inúmeras possibilidades sonoras, pois nesta modalidade, vários instrumentos de percussão podem ser executados por um único músico. Ao escrever para percussão múltipla, o compositor pode contar com inúmeras possibilidades e combinações sonoras que são praticamente infinitas. A decisão de quais instrumentos utilizar fica totalmente a critério do compositor, podendo variar de dois a inúmeros instrumentos de percussão. Essas possibilidades sonoras, com uma imensa gama de timbres e recursos a serem explorados, fez com que este grupo de instrumentos fosse amplamente utilizado no século XX (SULPICIO e SULPICIO, 2012, p. 152):

A múltipla percussão como uma força a ser considerada na música contemporânea começou no mesmo momento em que a tonalidade tornou-se menos dominante. No final do século XVIII e durante o século XIX, os instrumentos de percussão serviam essencialmente a um simples propósito, que era dar dramaticidade e enfatizar com cores a estrutura do movimento harmônico. A natureza da linguagem tonal praticada pelos compositores europeus no Classicismo e Romantismo mostrava que os sons dos instrumentos de percussão tinham que se limitar à retórica timbrística, rítmica e melódica da orquestra. A dissolução da harmonia

---

<sup>3</sup> [http://www.vicfirth.com/concert/chamber/Wood\\_Rogosanti.php](http://www.vicfirth.com/concert/chamber/Wood_Rogosanti.php) (acessado em 10/6/14).

<sup>4</sup> Múltipla percussão: um grupo de instrumentos de percussão que pode variar de dois até a quantidade de instrumentos desejada pelo compositor e que é tocada por um percussionista.

<sup>5</sup> Steven Schick: professor, regente e autor nascido em Iowa, EUA. Leciona na Universidade da Califórnia, em San Diego.

tonal como um meio de construção em grande escala da arquitetura musical significou a libertação dos instrumentos de percussão com papel apenas de suporte (SCHICK, in BECK, 1992, p. 257).

Em *Rogôsanti*, os instrumentos utilizados variam entre instrumentos feitos de madeira (idiofones), metal (idiofones) e tambores (membranofones). No decorrer do texto, nos referiremos aos tambores por “peles”, por possuírem uma membrana, feita de pele animal ou de material sintético, que vibra ao ser percutida por uma baqueta ou mão.<sup>6</sup>

## James Wood

James Wood estudou composição com Nadia Boulanger em Paris e percussão e regência na Royal Academy of Music de Londres. Em 1981, fundou o *New London Chamber Choir*, cujo repertório abrange compositores da Idade Média, Renascença e contemporâneos. Seu interesse pela música microtonal o levou a criar o *Centro de Música Microtonal* de Londres, em 1991, onde, desde então atua o grupo *Critical Band*, especializado nessa linguagem. Wood também estuda aspectos da música africana, principalmente no que se refere às questões rítmicas. Entre 2002 e 2005 Wood compôs seu trabalho de maior

---

<sup>6</sup> Estas combinações são possíveis, porque, diferentemente de outros instrumentos, quando nos referimos aos instrumentos de percussão, estamos falando de uma vasta quantidade de instrumentos que são muito distintos entre si. Esses instrumentos são feitos de diferentes materiais, com variadas formas estruturais, diferentes características timbrísticas, diferentes maneiras de execução e diferentes princípios acústicos (SULPICIO e SULPICIO, 2012, p. 152). Baseando-se na classificação dos instrumentos utilizada por Sachs (2006), podemos inserir os instrumentos de percussão em quatro categorias: idiofones, aerofones, membranofones e cordofones. Idiofones são instrumentos cujos sons são resultantes da vibração do próprio corpo do instrumento, não necessitando de tensão tais como cordas ou membranas; aerofones são instrumentos cujos sons são produzidos pela vibração de uma coluna de ar; membranofones são instrumentos cuja produção sonora é feita pela vibração de uma “membrana” que pode ser percutida ou friccionada e cordofones são instrumentos cuja produção sonora é obtida pela vibração de uma corda (FRUNGILLO, 2003). Portanto, quando nos referimos aos instrumentos de percussão, estamos tratando de inúmeros instrumentos pertencentes a uma dessas quatro categorias.

escala: uma ópera baseada nos textos e visões de Hildegard Von Biden.

## Da análise

A análise musical relaciona-se com diversas outras áreas de estudo da música.

“Sem que exista qualquer perda de autonomia, a análise musical relaciona-se com áreas de estudo como a teoria da música, a teoria da composição, a estética musical, a crítica, a história da música, a composição e a performance musical” (MOREIRA, 2008, p. 225).

Para o performer, é muito importante conhecer de forma mais completa a obra que se pretende executar: “A análise [musical] está implícita no trabalho do intérprete, por mais intuitivo e não sistemático que possa parecer” (MEYER, *apud* SILVA, 2012: p. 271), e caracteriza-se em uma importante ferramenta para a construção da performance musical:

A análise musical é entendida como o processo de decomposição em partes dos elementos que integram o todo. Esse fracionamento tem como objetivo permitir o estudo detido em separado desses elementos, possibilitando esclarecer quais são, como se articulam e como foram conectados de modo a gerar o todo de que fazem parte (CORRÊA, 2006, p. 33).

Milani e Santiago (2012), no texto *Signos, interpretação, análise e performance*, enfatizam a relevância da análise para o performer. Apontam, através da citação de vários autores que para validar as escolhas interpretativas necessita-se de um aprofundamento maior que vai além do puro empirismo. De acordo com Guerchfeld (*apud* MILANI e SANTIAGO, p. 145-146):

É necessário dar-se conta que interpretar uma obra musical através de um instrumento é na verdade o resultado

de um processo extremamente complexo, de natureza interdisciplinar, que inclui múltiplas etapas e que, portanto, embute em si mesmo uma intensa e extensa atividade de pesquisa. A decodificação de um texto musical em todos os seus níveis e o preparo técnico para a execução abrangem a tomada de uma série de decisões que são o resultado de profunda elaboração intelectual (GUERCHFELD, 1996, p. 62, apud MILANI e SANTIAGO, 2010, p. 145-146).

Para o intérprete, o ponto de partida é a obra grafada, no entanto, a cada nova obra, o intérprete se depara com muitas possibilidades de escolha, uma vez que a partitura é limitada (MILANI e SANTIAGO, 2010, p. 144).

Ao mesmo tempo em que a escrita pode ser suporte para compositores veicularem seu pensamento e para os intérpretes balizarem suas escolhas, a notação musical é limitada. O registro sonoro deixa de ser um referencial no momento em que o pensamento do compositor não pode ser fielmente grafado e no momento em que as informações históricas, pertinentes a execução da obra, são perdidas no tempo. Esta ideia está presente nos escritos de Koellreutter, que considera dentro do processo de composição estágios evolutivos diferentes; a conscientização da ideia, a concepção formal, a escolha do material musical e a estruturação. Na concepção da ideia o compositor trabalha com o mundo extramusical, geral e indefinido e com o material sonoro que se revela limitado (KOELLREUTTER, in MILANI e SANTIAGO, 2010, p. 144)

Milani e Santiago (2012, p. 147) enfatizam ainda que “encontra-se na análise um dos canais para inter-relacionar os elementos musicais contidos no texto, sua interpretação e comunicação musical através da performance”.

A análise possibilita ao intérprete romper com modelos de expressão pré-estabelecidos e concepção de unidade formal, possibilitando o uso de novas propostas timbris-

ticas, efetivando potencialmente o processo de criação na interpretação e na performance (MILANI e SANTIAGO, 2012, p. 148).

A análise musical enquanto atividade autônoma se estabeleceu apenas no final do século XIX (cf. MOREIRA, 2008, p. 228). Neste contexto, através da história diversos autores cunharam e forneceram conceitos para o termo *análise musical*, tendo sido desenvolvida inúmeras técnicas de procedimento e diferentes ferramentas analíticas que variam de acordo com o objeto a ser analisado<sup>7</sup>.

Como técnica e construção da análise musical de *Rogósanti*, estabelecemos como referencial teórico alguns conceitos apresentados em *Fundamentos da Composição Musical* de Arnold Schoenberg, - embora tenha sido concebida para compositores, segundo Moreira (2012, p. 244), constitui-se ainda hoje em um manual de análise; conceitos apresentados por Jonathan Dunsby e Arnold Whittall em *Análise musical na Teoria e na Prática* e por Leonard Meyer, em *The Rhythmic Structure of Music*.

## Da forma

O termo *forma* significa que a peça é organizada, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo. Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro (SCHOENBERG, 1991, p. 27).

Em *Fundamentos da Composição Musical*, a *forma* a qual Schoenberg se refere está totalmente voltada para a música tonal (DUNSBY e WHITTAL, 2011, p. 136). No entanto, para o entendimento de *forma* estabelecido para a análise de *Rogósanti*, que não se trata de música tonal, nos apoiamos no conceito de Schoenberg, uma vez

---

<sup>7</sup> Para maiores informações, consultar Moreira, 2008.

que o autor “não exclui a possibilidade de analogias entre as formas de composições tonais e atonais” (DUNSBY e WHITTAL, 2011, p. 137).

Meyer (1063, p. 147-148) aponta “a *forma* é um tipo de continuidade”. Continuidade em música é o senso de conexão entre qualquer parte da música, ela existe em todos os níveis arquitetônicos e surge de uma melodia ou harmonia, de um ritmo, de uma nova *forma*, ou mesmo da combinação de alguns ou de todos estes elementos.

Para Koellreutter “*forma* é a maneira pela qual os meios expressivos se organizam em função do princípio estético da unidade na variedade” (KOELLREUTTER, 1987, p.30). Neste sentido, em um entendimento mais amplo da estrutura formal de *Rogósānti*, tem-se a percepção de um grande “percurso tripartido”, onde as partes estão delimitadas pelos diferentes timbres empregados. Este “percurso” inicia-se com a voz do percussionista, seguido primeiramente por instrumentos de “contendo melodias microtonais realizadas pelo *glockenspiel* dilui-se gradativamente e encerra o “percurso”.

A disposição dos instrumentos nesta múltipla percussão é feita em função da gradual transformação dos timbres no decorrer da peça. Wood dispõe os instrumentos em formato de um semicírculo, posicionando as “peles” à esquerda (com exceção do tímpano que aparece à direita), os instrumentos de madeira ao centro e os instrumentos feitos de metal à direita. A própria disposição dos instrumentos tem uma relação direta com a forma tripartida da peça.

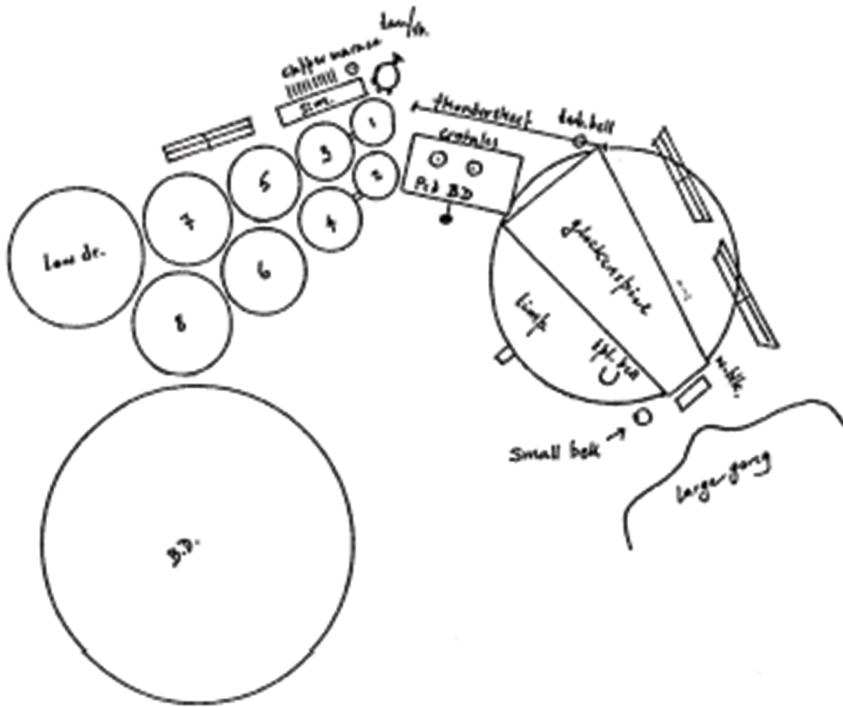


Figura 1: disposição dos instrumentos de percussão

São utilizados ao todo, 18 instrumentos de percussão. Para registrar estes 18 instrumentos na partitura (Figura 2), Wood não os dispõe em função da altura dos instrumentos, como comumente encontramos em partituras para múltipla percussão. A disposição dos instrumentos na partitura é realizada em função da localização dos instrumentos de percussão na montagem, conforme visto na figura 1. Isto auxilia muito a execução do intérprete, contribuindo assim com aspectos da eficiência visual de leitura e movimentação do intérprete nos instrumentos de percussão.

Grande Gong  
(em la<sub>1</sub> ou dó<sub>1</sub>)

Temple bell japonês  
sobre um tímpano 32'

Wood-block

Glockenspiel

Sino tubular (sib)

(1)Crótalo (si)  
(2)Pequeno sino  
(3)Crótalo(si)  
(4)Placa de metal

(1)Maracas  
(2)Pequeno pandeiro  
(3)Bambo clapper  
(4)Simantra

2 pares de bongos (1-4)  
4 congas (5-8)

Tambor grave  
Bombo  
Bombo com pedal

Figura 2: notação dos instrumentos na partitura

O *glockenspiel* necessita de uma afinação especial que inclui algumas notas com diferenças de  $1/4$  e  $3/4$  de tom (Figura 3 e 4).



Apresentamos a seguir, um quadro evidenciando as três seções que fazem desta peça um longo “percurso tripartido”:

COMPASSOS	MACRO-SEÇÕES	INSTRUMENTAL & TIMBRE
1 – 204	<b>SEÇÃO A:</b> Predomínio dos instrumentos de “pele” e de madeira.	Voz solo; peles e madeiras e voz com percussão. Uma única nota do <i>crotáles</i> no compasso 201 (primeiro som de instrumento de metal que surgiu na peça).
205 – 227	<b>SEÇÃO B: (TRANSIÇÃO)</b> Aumenta a densidade dos instrumentos de metais. Antifonias dos instrumentos de madeira e peles com a entrada gradual dos instrumentos de metal.	Peles, madeiras, metais e voz pontual nos compassos 208 ao 212.
228 – 263	<b>SEÇÃO C:</b> Inicia-se a partir do compasso 228, com a entrada do <i>glockenspiel</i> .	Instrumentos de metal, muitas ressonâncias; <i>wood block</i> ; ressonâncias do tímpano, sobre o qual é colocado um <i>temple bell</i> .

## Personagens rítmicos

Wood utiliza na construção de *Rogósanti* duas células rítmicas de origem indiana que são desenvolvidas ao longo da peça. Essas células, constituem-se em dois *motivos*. Para Schoenberg “o motivo aparece geralmente de uma maneira marcante e característica no início de uma peça”, “trata-se do ‘germe’ da ideia” (SCHOENBERG, 1991, p. 35) e estes motivos apresentados por Wood, assemelham-se ao conceito de *personagens rítmicos* estabelecido por Oliver Messiaen. Embora os procedimentos de composição não sejam exatamente os mesmos apresentados por Messiaen, acreditamos que possa ter havido algum tipo de “inspiração” ou “influência” proveniente deste conceito.

Os primeiros pensamentos de Messiaen sobre os aspectos ligados aos *personagens rítmicos* é dado em seu artigo de 1939 *Le rythme chez Igor Stravinsky*. Nos sete volumes *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*<sup>8</sup>, pode-se encontrar maiores detalhes sobre o assunto:

Em linguagem teatral, quando um personagem, por seus sentimentos ou ações influencia os sentimentos ou ações de outros, diz-se que este personagem domina a cena. Se o primeiro personagem influencia um segundo personagem, então a primeiro está atuando de forma ativa, o segundo é movido pelo primeiro; o primeiro assume um papel de excessiva importância, o segundo decai. Imagine um terceiro personagem passivo, sem ação, que apenas observa o conflito sem intervir - permanecendo mesmo sem fala no fundo do palco - temos então três principais atitudes no palco. Transponha tudo isso para a esfera rítmica: três ritmos que se repetem alternadamente. A cada repetição, o primeiro ritmo cresce em números de figuras, tornando-se maior, ou seja, ele cresce. Este tem caráter dominante. A cada repetição, as figuras do segundo ritmo diminuem, tornando o segundo ritmo mais curto, ou seja, ele decresce. É o personagem pego, influenciado, movido e dominado pelo outro. A cada repetição, o terceiro ritmo se mantém idêntico: ele nunca muda. Este é o personagem sem ação (MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, 1995, v. 2, p. 112, apud, HEALEY, 2004, p. 10).

Em um exemplo, Healey (2004, p. 11) demonstra três células rítmicas: célula A, célula B e célula C (Figura 6).



Figura 6: personagens rítmicos

---

<sup>8</sup> Compilação dos escritos de Messiaen desde 1949, editados por Alain Louver e Yvonne Loriod.

A célula A, *personagem rítmico* A, cresce em número de semínimas, a célula B, *personagem rítmico* B, decresce em número de semínimas e a célula C, *personagem rítmico* C, permanece inalterado (Figura 7).



Figura 7: personagens rítmicos

“Messiaen foi o primeiro a evidenciar e postular a existência de *personagens* na *Sagração da Primavera*, acreditando que isto tenha sido a grande inovação de Stravinsky” (*Traité*, vol. 2, p. 97, apud HEALEY, 2004, p.11). Os *personagens rítmicos* são encontrados, de acordo com Messiaen, em várias partes da *Sagração*, sendo um aspecto crucial do ponto de vista composicional, sendo que na *Dança do Sacrifício*, eles aparecem de forma mais enfática (*Traité*, vol. 2, p. 93-147, apud HEALEY, 2014, p. 13).

Em *Rogósanti*, predominam dois motivos provenientes da música indiana. De acordo com Wood:

Um espírito ruim é representado por uma célula rítmica do norte da Índia chamada *Ata Trisra* (3.3.2.2) e está associado aos tambores e instrumentos de madeira. Um espírito bom está representado por uma célula proveniente do sul da Índia, chamada *Dhamar Tala* (5.2.3.4) e está associada aos instrumentos de metais. Para a cura ser alcançada o espírito ruim precisa ser sucumbido pelo espírito bom<sup>9</sup>.

Logo nos primeiros compassos da peça surge o primeiro *motivo*. Este *motivo*, que se apresenta na forma de um *personagem rítmico*, é composto por um agrupamento de semicolcheias na sequência

<sup>9</sup> Disponível em [http://www.vicfirth.com/concert/chamber/Wood\\_Rogosanti.php](http://www.vicfirth.com/concert/chamber/Wood_Rogosanti.php) (acessado em 29.8.14).

“3.3.2.2” (Figura 8).



Figura 8: motivo rítmico ou personagem rítmico em Rogósânti

Este motivo está ligado a um espírito maligno e doentio que na partitura está associado aos instrumentos de percussão feitos de madeira e “peles”, que predominam durante a primeira e segunda seção da peça. Ao pronunciar o ritmo acima em duas alturas indeterminadas, o percussionista faz uso de duas sílabas - *KUNG* e *TAK*, que estão associadas à sonoridade de línguas orientais. A palavra *KUNG* está associada à colcheia pontuada, a palavra *TAK* à colcheia.

Wood cria com esta fala rítmica um forte caráter teatral e este motivo se torna um *personagem rítmico*. Cinco variações deste motivo são apresentadas nos compassos seguintes. Estas variações são realizadas através da alternância da ordem em que se apresentam as colcheias e as colcheias pontuadas, como pode ser visto no exemplo abaixo (Figura 9).



Figura 9: cinco variações do primeiro motivo

Do compasso 1 ao 40, Wood estabelece várias combinações para as seqüências de semicolcheias pontuadas e semicolcheias que segue um padrão lógico, como ser visto abaixo:

Compassos 1 ao 7:

<3.3.2.2>; <3.2.3.2>; <3.2.2.3>; <2.3.2.3>; <2.2.3.3>; <2.3.3.2>

Compassos 7 ao 14:

<3.3.2.2>; <3.2.3.2>; <3.2.2.3>; <2.3.2.3>; <2.2.3.3>; <2.3.3.2>

Compassos 15 ao 20:

<2.3.3.2>; <3.3.2.2>; <3.2.3.2>; <3.2.2.3>; <2.3.2.3>; <2.2.3>

Compassos 21 ao 28:

<2.3.3.2>; <3.3.2.2>; <3.2.3.2>; <3.2.2.3>; <2.3.2.3>; <2.2.3.3>

Compassos 29 ao 34:

<3.3.2.2>; <3.2.3.2>; <3.2.2.3>; <2.3.2.3>; <2.2.3.3>; <2.3.3.2>

Compassos 35 a 40:

<3.2.2.3>; <2.3.2.3>; <2.2.3.3>; <2.3.3.2>; <3.3.2.2>; <3.2.3.2>

Do compasso 15 ao 20, as palavras *TAKETE* e *KUNTEKE* são introduzidas através de três semicolcheias em tercinas (Figura 10).



Figura 10: palavras inseridas no motivo rítmico

Do compasso 7 ao 14, o motivo rítmico (*personagem rítmico*) apresentado nos primeiros compassos aparece agora na “voz” do *simantra*<sup>10</sup>, diluído com o som dos outros instrumentos de percussão (Figura 11).

The image shows a musical score for measures 7 to 14. It features two staves: TALAS (top) and Simantra tambores (bottom). The Simantra part includes rhythmic notation with triplets and accents, and fingerings (3, 2, 3) are indicated above the notes. The score is marked with a tempo of quarter note = 72.

Figura 11: compassos 7 ao 14, com a *Ata Trisra* no timbre do Simantra

As figuras iniciais do motivo se subdividem em proporções menores (Figura 12).

The image shows three rhythmic figures labeled A, B, and C. Figure A is a quarter note with a triplet '3' above it. Figure B is an eighth note with a triplet '3' above it. Figure C is a quarter note with a triplet '3' above it.

Figura 12: figuras menores a partir do compasso 7

<sup>10</sup> Simantra: Instrumento de percussão que pode ser feito de madeira ou de metal (no caso de *Rogósanti*, feito de madeira), usado em serviços litúrgicos da Igreja Ortodoxa. Seus harmônicos são mais ricos que os da marimba e do xilofone,

Do compasso 15 ao 20, a voz, novamente apresenta a tala contendo uma variação na última colcheia (Figura 13).

Figura 13: compassos 15, 16 e 17

Do compasso 21 a 28 novamente o *simantra* é usado de forma sistemática apresentado as proporções da Tala. Novamente as figuras iniciais do motivo se subdividem em proporções menores, com quartilhas, quintinas além das tercinas.

Do compasso 29 ao 40 temos pela primeira vez a sobreposição da voz com os instrumentos de percussão. Aparecem dois novos elementos onomatopaicos executados pela voz (Figura 14).

Figura 14: dois novos elementos onomatopaicos pela voz

Apesar da sobreposição dos elementos apresentados pela voz com os elementos apresentados pelos instrumentos de percussão, a escrita da peça sugere mais uma forma linear dos acontecimentos sonoros do que uma maneira “polifônica” de escrita. O que, de certa maneira, indica muito mais uma escrita linear próxima das talas indianas do que da sobreposição de polirritmias africanas.

Do compasso 41 ao compasso 125 temos uma longa seção

onde os elementos temáticos são retrabalhados sugerindo um desenvolvimento que culminará com ataque fortíssimo do *bombo a pedal* (Figura 15).

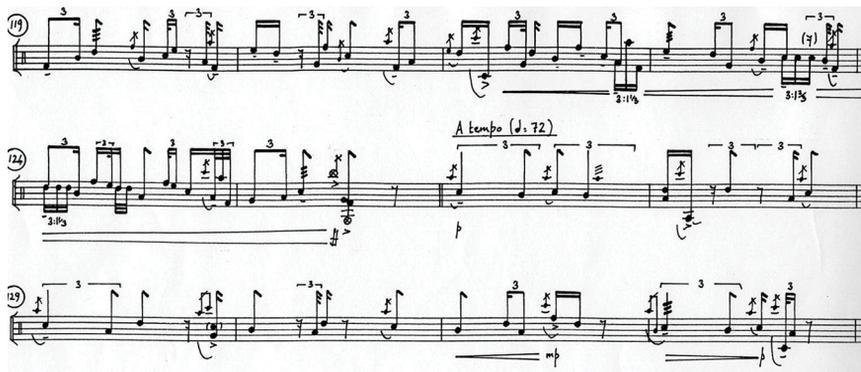


Figura 15: ataque fortíssimo do gongo no compasso 125

A partir do compasso 126 a densidade sonora torna-se um pouco mais liquefeita. Do compasso 166 ao 181 temos a sonoridade do *Simantra* que predomina e prepara o surgimento de novos elementos temáticos timbrísticos tais como glissandos em o som do tímpano grave de 32", sobre o qual ressoa um *temple bell*, segunda sonoridade metálica introduzida na peça, a partir da qual se dará uma gradual introdução dos timbres metálicos.

A próxima grande articulação da peça se dará no compasso 205, com a introdução da sonoridade da *maraca*, instrumento de pajelança dos indígenas de todas as américas. Com a entrada da *maraca*, tem-se a impressão que este instrumento, com seu longo *rulo* de sustentação "chama" pelo "espírito bom", que aos poucos vai surgindo através do som dos *crotales*. Surgem outras sobreposições da voz com novos valores rítmicos e um ataque forte de um *gongo*, no compasso 219, que por alguns segundos ressoa sendo seguido de sons metálicos e algumas pequenas interferências da voz.

A partir do compasso 228, inicia-se a última seção da peça (seção C). A partir deste compasso ouve-se apenas os instrumentos de metal, que vão aos poucos ficando cada vez mais rarefeitos, até os últimos compassos, onde permanece apenas o som do *crotáles*.

## Considerações finais

Nesta primeira abordagem analítica levantamos algumas questões a respeito da construção de *Rogósãnti*, com o intuito de entender de maneira mais profunda a obra a que se pretende executar, tendo como ponto de partida a obra grafada. Neste sentido, chegamos a percepção de uma *forma* que se configurou em um grande “percurso tripartido”, onde as partes estão delimitadas pelos diferentes timbres empregados. O timbre, está portanto, diretamente relacionado à *estrutura formal* em *Rogósãnti*.

Wood utiliza na construção de *Rogósãnti* duas células rítmicas de origem indiana que são desenvolvidas ao longo da peça. Essas células, constituem-se em dois *motivos*, que estão ligados à um “espírito bom” e à um “espírito ruim”. A princípio, aproximamos esta ideia ao conceito de *personagens rítmicos* estabelecido por Messiaen, supondo que, embora os procedimentos de composição não sejam exatamente os mesmos apresentados por Messiaen, possa ter havido algum tipo de “inspiração” ou “influência” proveniente deste conceito.

Em uma reflexão sobre a análise musical, Nagore (2004, apud LARSEN, 2012, p. 125) “identifica o problema não nos métodos analíticos, mas na compreensão da música como objeto de análise” e apresenta três principais tendências da análise atual, onde a primeira seria “a análise tradicional, que considera a obra em sua autonomia e estuda a partir dela as técnicas composicionais subjacentes” (cf. LARSEN, 2004, p. 125).

Neste sentido, para esta abordagem inicial da análise propos-

ta em *Rogôsãnti*, nos identificamos com a primeira tendência apontada por Nagore. No entanto, estudos subsequentes serão desenvolvidos para que possamos chegar a uma compreensão ainda mais profunda desta obra, uma vez que vários questionamentos permanecem em estudo.

## Referências

CORREA, Antenor. "O sentido da análise musical." In Revista Opus n. 12, 2006, p. 33-53.

CORRÊA, A. F. / KERR, D. M. "Rumos da Análise Musical". In: XVI Congresso da Associação de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). 2006, Brasília.

DUNSBY, J. / WHITTAL, A. *Análise Musical na Teoria e na Prática*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

KERR, D. M. / CARVALHO, A. R. / CORREA, A. F. / GIMENEZ, R. / BAI, S. / KOBAYASHI, A. L. / TOMAZELA, C. / SILVA, F. / SARMENTO, L. / DOMINGOS, N. / SARMENTO, V. "Rumos da Análise Musical". Disponível em [http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/11/files/OPUS\\_11\\_GPO1.pdf](http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/11/files/OPUS_11_GPO1.pdf) (acessado em 10.1.14).

KOELLREUTTER, J. *Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1987.

LARSEN, J. "Teoria e Análise no Brasil: perspectivas a partir do estabelecimento de uma área". In Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto. *Intersecções da Teoria e Análise Musicais com os Campos da Musicologia, da Composição e das Práticas Interpretativas*. Ribeirão Preto: 2012, 1-337.

MEYER, Leonard. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago, The Univer-

sity of Chicago Press, 1963.

MOREIRA, Adriana L. C. Oliver Messiaen. *Inter-relação entre Conjuntos, Textura Rítmica e Movimento em peças para piano*. Tese (Doutorado em Música), UNICAMP. Campinas, 2008.

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Ed. da USP, 1991.

SILVA, F. A. V. "Análise para Intérpretes da Sonata Op. 15/b de Fernando Sor". In: Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto. *Intersecções da Teoria e Análise Musicais com os Campos da Musicologia, da Composição e das Práticas Interpretativas*. Ribeirão Preto: 2012, 1-337.

SULPICIO, C. / SULPICIO, E. C. M. G. "Duo para percussão e trompete: um novo gênero de música de câmara". In Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto. *Intersecções da Teoria e Análise Musicais com os Campos da Musicologia, da Composição e das Práticas Interpretativas*". Ribeirão Preto: 2012, 1-337.

WOOD, James - *Rogósanti*. James Wood Edition, 1986

## Sites consultados

<http://www.jstor.org/stable/832625>

<http://cnx.org/content/m15861/latest/>

TEORIA DOS CONJUNTOS VERSUS  
TEORIA NEO-RIEMANNIANA: DUAS ABORDAGENS  
INTERDEPENDENTES NA ANÁLISE DOS CHOROS Nº 4 E  
CHOROS Nº 7 DE VILLA-LOBOS<sup>1</sup>

*SET THEORY VERSUS NEO-RIEMANNIAN THEORY:  
TWO INTERDEPENDENT APPROACHES IN THE ANALYSIS  
OF CHOROS # 4 AND # 7 OF VILLA-LOBOS*

Joel Miranda Bravo de Albuquerque  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
[joeltrompa@hotmail.com](mailto:joeltrompa@hotmail.com)

Paulo de Tarso Salles  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
[ptsalles@usp.br](mailto:ptsalles@usp.br)

## Resumo

Este trabalho<sup>2</sup> propõe um paralelo simultâneo entre dois parâmetros distintos de análise musical os quais em o nosso estudo se mostraram interdependentes e necessários na construção de um arcabouço teórico suficiente para compreender de forma satisfatória o perfil estético composicional aplicado por Villa-Lobos no manuseio de

---

<sup>1</sup> Comunicação apresentada no dia 16 de outubro de 2014, no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, dentro da programação do VI Encontro de Musicologia. Disponível em <https://youtu.be/XvyNfvOX0Co?list=UU7kMPRd6yA9Pwlnjl6voHXA> (acesso: 10/11/2015).

<sup>2</sup> Este texto é parte da dissertação "Simetria Intervalar e Rede de Coleções: Análise Estrutural dos *Choros n.º4* e *Choros n.º7* de Heitor Villa-Lobos" apresentada em Agosto de 2014 ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Mestre em Música, sob a orientação do professor Dr. Paulo de Tarso Salles, já em fase de finalização.

classes de alturas em trechos de duas obras da década de 1920 aqui acolhidas: *Choros n.º4* e *Choros n.º7*.

**Palavras-chave:** teoria dos conjuntos; teoria neoriemanniana; Villa-Lobos; *Choros n.4*; *Choros n.7*

## Abstract

This paper proposes a simultaneous parallel between two different parameters of musical analysis which in our study appeared interdependent and necessary for building a sufficient theoretical framework for an understanding of the compositional aesthetic profile applied by Villa-Lobos in the classes of pitches in two excerpts of works from the 1920s: *Choros # 4* and *# 7*.

**Keywords:** set theory; neo riemannian theory; Villa-Lobos; *Cries n.4*; *cries n.7*

Nossa primeira hipótese foi averiguar a existência de um propósito maior do compositor em prover obras que alcançassem uma proporção e equilíbrio pleno entre classes de alturas que abonasse todos os percalços ocorridos percurso da música, uma **simetria**<sup>3</sup> total que justificasse todas as coisas, um fim maior onde tudo se convergisse e legitimasse a técnica composicional aplicada. Em vez disso, encontramos um autor que opta mais frequentemente por simetrias momentâneas que logo são desmanteladas e reorganizadas em torno de novas simetrias, gerando uma sensação contínua de eterno movimento e **transformação**. Villa-Lobos evita o estado estanque provocado por uma total proporção entre todos os elementos da obra, se afastando de um possível caráter estático que uma simetria plena poderia criar.

---

<sup>3</sup> A simetria intervalar parece um aspecto recorrente na obra de Villa-Lobos, como apontam vários autores (ALBUQUERQUE, 2012; Idem, 2013; ALBUQUERQUE, SALLES, 2012; ANTKOLETZ, 2011; NERY FILHO, 2010; SALLES, 2009; VISCONTI, SALLES, 2013).

Por conta desses dois procedimentos apontados – *simetria e transformação* – trabalhamos paralelamente entre duas correntes de estudo. A primeira é calcada nos conceitos de análise desenvolvidos por teóricos ligados às pesquisas que elegeram a Teoria dos Conjuntos (elaborada a princípio por Allen Forte e ampliada por outros musicólogos como Milton Babbitt, David Lewin e Joseph N. Straus) como base para estudos que investigam estruturas intervalares em amostras de obras onde não se aplicam parâmetros tradicionais de avaliação.

No nosso caso, ferramentas convencionais frequentemente utilizadas em análises de músicas tonais não apresentaram efeitos satisfatórios ao serem aplicadas às obras de Villa-Lobos selecionadas para o desenvolvimento deste texto. Através da Teoria dos Conjuntos podemos apreciar com mais sucesso cada um dos trechos em que foram encontradas estruturas intervalares orientadas por proporções simétricas. Como fotografias detalhadas tiradas de vários momentos das obras escolhidas, foi possível colocar em relevo diversos conjuntos de alturas proeminentes e compará-los no intuito de encontrar estruturas invariantes responsáveis pela manutenção do fluxo discursivo, possibilitando supor possíveis contornos estruturais que justifiquem a construção composicional da cada uma das músicas, direcionando também nossa percepção e avaliação dos recorrentes modelos intervalares simétricos empregados por Villa-Lobos.

Por outro lado, uma segunda corrente de estudo se fez necessária, a Teoria neo-Riemanniana (com destaque para os trabalhos de David Lewin, Brian Hyer e Jack Douthett & Peter Steinbach), esta que nos últimos anos vem se destacando e ganhando força no campo teórico musical, no intuito de considerar o teor dessas transformações intervalares que ocorrem ao longo das obras avaliadas, averiguando de forma contundente o perfil dessas construções e desconstruções de arquiteturas simétricas. De um lado temos a *simetria*, o momento onde tudo se justifica e alcançamos o pleno equilíbrio. De outro temos o colapso, o desalinhamento, em que observamos o movimento e a *transformação*. Através dos estudos neo-Riemannianos foi possível avaliar as situa-

ções de substituição e permanência invariante de classes de alturas, classificando objetivamente os níveis de transformações desde variações muito sutis, onde a mudança acontece de maneira gradativa, quase imperceptível superficialmente, até alterações bruscas, aferidas como uma total ruptura e contraste entre segmentos. Aqui foram muito satisfatórios os conceitos relacionados à *parcimônia* entre diferentes estruturas propostas em estudos de Dmitri Tymoczko e Richard Cohn, dois autores que se dedicam atualmente no aprimoramento da Teoria neo-Riemanniana.

## Teoria dos Conjuntos x Teoria neo-Riemanniana

A seguir apresentamos alguns exemplos de análises de trechos dos *Choros n°4* e *Choros n°7* de Villa-Lobos, em que demonstramos a eficiência da inter-relação aplicada entre os dois modelos metodológicos sugeridos – Teoria dos Conjuntos e Teoria neo-Riemanniana – considerando em cada amostra os principais aspectos harmônicos diagnosticados.

O primeiro exemplo selecionado foi extraído do *Choros n°4* de Villa-Lobos, entre os compassos 9 e 12. Optando a princípio por ferramentas de análise da Teoria dos Conjuntos (STRAUS, 2005), verificamos que superficialmente se destacam conjuntos (O25) invariantes nas linhas melódicas das três trompas (Fig.1). Em âmbito harmônico mais profundo percebemos a presença da coleção cromática quase completa, com exceção da classe de altura Mi, fator que gera o conjunto 11-1 (SOLOMON, 2005) simétrico em torno do eixo Mi-Sib (4-10) (Fig.2).

Temos aqui uma estrutura intervalar totalmente simétrica em torno desta classe de altura Mi ausente (“polarização por exclusão”: SALLES, 2009).

**Conjunto (025)  
Invariante nas Trompas**

Figura 1: c. 9-12, Choros n.º 4 de Villa-Lobos - conjunto (025) invariante superficialmente nas melodias das trompas (c. 9-12), conjunto 1 1-1 e a polarização da altura Mi por ausência

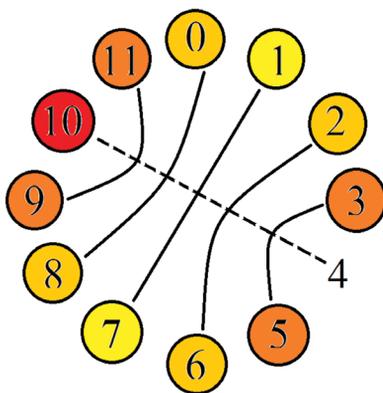


Figura 2: polarização de Mi por ausência e pelo eixo Mi-Sib (4-10)

Encontramos proporções intervalares também na distribuição das classes de altura que compõem as linhas melódicas de cada instrumento, considerando apenas os compassos 10 ao 12 (Fig.3). Temos aqui todas as trompas trabalhando com o mesmo número de seis clas-

ses de altura, enquanto que o trombone tem apenas quatro classes de altura, o que nos faz supor que este último instrumento serve apenas de base para as melodias das trompas, sustentando alturas invariantes de toda a estrutura harmônica.

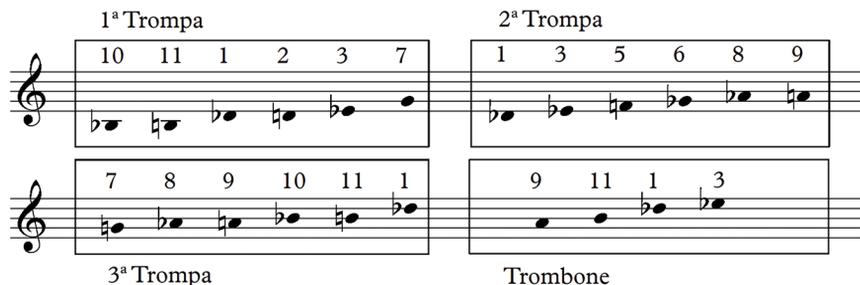


Figura 3: classes de altura e respectivos conjuntos de classes de altura que formam as melodias de cada um dos instrumentos entre os c. 10-12

Temos também outros dois pares de conjuntos, distantes uma classe de intervalo de dois semitons entre si e invertidos (transposição com inversão em  $T_2I$ ), distribuídos entre as quatro vozes (Fig. 4). Dois conjuntos 5-26 contendo Sib, Si, Réb, Mib, Sol para a primeira trompa e Réb, Mib, Fá, Fá#, Lá para a segunda trompa; e dois conjuntos 4-21 contendo Sol, Lá, Si, Réb para a terceira trompa e Lá, Si, Réb, Mib para o trombone.

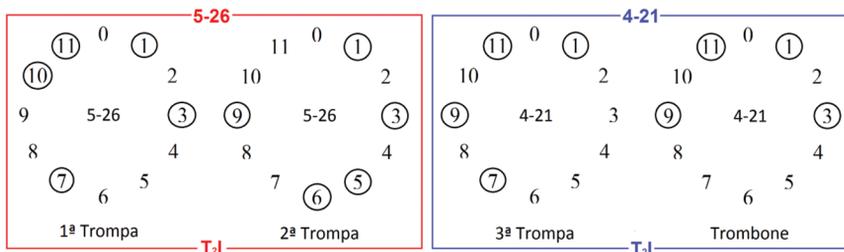


Figura 4: dois pares dos conjuntos 5-26 e 4-21 invariantes entre as vozes, distantes um intervalo invertido de dois semitons (transposição por  $T_2I$ )

Temos também o conjunto 4-11 (0135) invariante combinado a um intervalo de tritono em todas as trompas. Além disso, cada linha melódica deste naipe possui uma altura estranha ao conjunto individual, emprestada de outra voz, cada qual aparecendo uma única vez em cada melodia (Fig. 5): na segunda trompa temos Láb, altura emprestada do grupo de alturas da terceira trompa; na terceira trompa temos Sib emprestada do grupo de alturas da primeira trompa; na primeira trompa temos Ré que não aparece em nenhuma outra voz. No entanto, se supormos que Ré estivesse presente na melodia do trombone, teríamos o conjunto (0135) invariante combinado a um intervalo de tritono também nesse instrumento. Estes conjuntos estariam divididos em dois pares de pentacordes relacionados a uma distância de classe de intervalo de dois semitons entre si e invertidos (transposição com inversão em  $T_2$ ): 5-26 para a primeira e segunda trompa e 5-9 para a terceira trompa e o trombone. Villa-Lobos também evita a altura estranha emprestada na linha do trombone; com o acréscimo de Ré e mais uma altura estranha teríamos neste instrumento também um conjunto melódico formado por seis classes de altura, assim como acontece nas vozes das trompas, e então a proporção estaria completa.

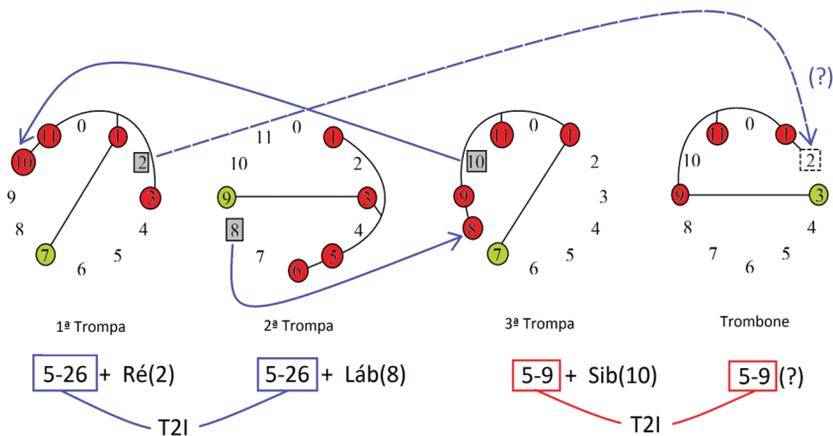


Figura 5: dois pares de pentacordes relacionados a uma distância de classe de intervalo de dois semitons entre si e invertidos (transposição com inversão em  $T_2I$ ): 5-26 para a primeira e segunda trompa e 5-9 para a terceira trompa e o trombone (?)

A utilização de ferramentas de análise oriundas do universo da Teoria dos Conjuntos também se mostrou amplamente satisfatória quando aplicadas em trechos da *Choros nº7* de Villa-Lobos. Entre os compassos 112 e 122 temos o aparecimento da coleção cromática completa (conjunto 12-1) em um contexto harmônico mais complexo e estreitamente relacionado a proporções intervalares simétricas. O eixo Réb-Sol (1-7: soma 2) é reafirmado entre os compassos 116 e 121 (Fig. 6) com a presença de quatro blocos sonoros construídos a partir de relações intervalares simétricas em torno desta mediatriz: 6-z45 (c.116-17), 6-z48 (c.118), 7-34 (Si acústica) (c.118-19) e (024) (c.120-21) respectivamente (Fig. 7). O primeiro e o segundo conjuntos recebem intervenção cromática em forma de apojeturas que são resolvidas por subtração de semitons (Ré que caminha para Dó# no compasso 117 (clarinete); Sib que passa por Lá até chegar a Láb no compasso 118 (oboé)). Temos uma redução considerável do corpo textural acontecendo entre o terceiro e quarto bloco harmônico (c.119-21), passando de um conjunto de seis (Sib acústica) para três classes de altura (024), encerrando com apenas o Sol, fato que nos indica uma aparente cadência textural por “regressão” (BERRY, 1987: 185) que se resolve sobre essa última classe de altura. Temos aqui três fatores concomitantes utilizados para polarizar a altura Sol: cadência textural, eixo de simetria e prolongamento sonoro.

The image shows a musical score for measures 116-121 of Choros nº7 by Villa-Lobos. The score is divided into four sections, each highlighted with a colored box and labeled with a number and a set name:

- Section 1 (Red box):** Lento, measures 116-17, labeled 6-z45. It features a violin part with 'vltiss.' and 'espress.' markings, and a clarinet part with 'mf'.
- Section 2 (Green box):** measures 118, labeled 6-z48. It features an oboe part with 'f' dynamic.
- Section 3 (Blue box):** Rall., measures 118-19, labeled Si acus. It features a saxophone part with 'p' dynamic.
- Section 4 (Orange box):** Rall., measures 120-21, labeled (024). It features a violin part with 'p' dynamic.

The score also includes a piano part with dynamics 'f' and 'fgt.' and various performance markings like 'vln. vltiss.' and 'espress.'.

Figura 6: c. 116-21, Choros nº7 de Villa-Lobos

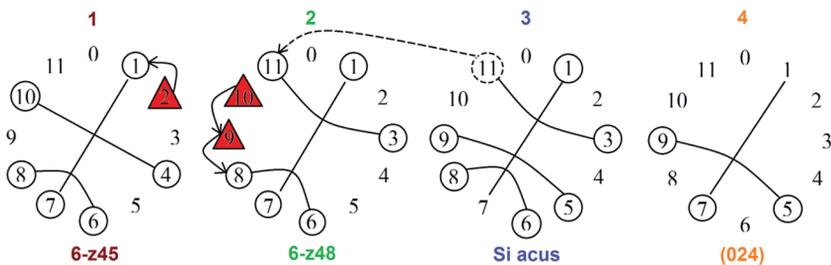


Figura 7: orientação de quatro blocos harmônicos em torno do eixo Réb-Sol (1-7) concomitante a polarização da altura Sol

Por outro lado, a abordagem pelo prisma da Teoria dos Conjuntos nos pareceu menos interessante quando aplicada a uma situação recorrente em diversos pontos do *Choros n.º7* (e também no *Choros n.º4*)<sup>4</sup>: a presença de estruturas harmônicas criadas a partir de interações entre pares de “escalas” tradicionais herdadas da prática comum, estas utilizadas aqui fora de seu contexto ordinário (tonalidade); em outras palavras, coleções convencionais sobrepostas ou justapostas orientadas em torno de parâmetros harmônicos pós-tonais. Enxergamos neste panorama de investigação a possibilidade de utilização de procedimentos de análise promovidos por estudiosos dedicados a recente expansão da teoria neo-Riemanniana, em particular recorrendo a uma aproximação entre o conceito de “máxima interação” entre coleções referenciais, assunto tratado por Tymoczko (2007, 2011), e o denominado encadeamento por “parcimônia”, tema em destaque nas publicações de Richard Cohn: o artigo “Square Dances with Cubes” (1998b) e o livro recente *Audacious Euphony: Chromatic Harmony and the Triad’s Second Nature* (2012). Incluímos nesta discussão também o texto “Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations, and Modes of Limited Transposition” (1998: 241-63) de Jack Douthett e Peter Steinbach, trabalho de suma importância para a nossa compreensão sobre o conceito de *parcimônia*.

<sup>4</sup> Marcos Branda Lacerda (2011) também observa no *Choros n.º4* a presença de coleções referenciais readequadas ao contexto pós-tonal.

Nestes textos Tymoczko (2007, 2011), Cohn (1998b, 2012), Douthett e Steinbach (1998) se dedicam principalmente em avaliar os processos de transformação intervalar que gerenciam obras tonais e pós-tonais, se dedicando em construir um método de análise capaz de **quantificar e qualificar o nível das transformações intervalares** que acontecem ao longo de uma obra, situando essas variações entre o gradativo e a súbita ruptura. A proposta neo-Riemanniana destes autores nos interessa, pois traz a luz sobre o caráter dinâmico dos processos composicionais pós-tonais, indo além do perfil estático de muitos trabalhos estruturalistas fundamentados na Teoria dos Conjuntos, estes dedicados apenas ao delineamento de seções e recortes isolados, empenhados em sublinhar amostras de classes de conjuntos em contextos distintos, sem se ater aos subsequentes processos de transformações intervalares que relacionam estes fragmentos.

A releitura de algumas teorias de Hugo Riemann, iniciada pelos musicólogos Lewin e Hyer no final da década de 1980 operava originalmente no campo das transformações intervalares entre tríades tradicionais, em particular os acordes maiores e menores, não contemplando a princípio outras estruturas. A proposta nasceu do intuito de selecionar pares de acordes com um maior nível de similaridade, elegendo tríades convencionais (maiores e menores) com um maior número possível de classes de altura comuns – duas neste caso – e apenas uma altura diferente para cada acorde, ficando estas alturas não comuns distantes apenas uma classe de intervalo de tom ou semitom uma da outra. Essa propriedade de maior proximidade intervalar entre acordes é chamada de *parcimônia* (“lei do caminho mais curto”, DOUTHETT e STEINBACH, 1998: 242).

Identificar esses acordes “parcimoniosos” significava encontrar meios de averiguar melhor os caminhos escolhidos pelo compositor, avaliando parâmetros exatos de transformação intervalar entre o mais sucinto e gradativo (máxima parcimônia) e a total ruptura (mínima parcimônia e nenhuma parcimônia). O conceito logo passa a ser aplicado também entre pares de tetracordes, em que são considerados, por

exemplo, acordes de sétima 4-27 que contenham pares de invariâncias. As duas classes de altura remanescentes devem alcançar o segundo acorde por movimento de tom ou semitom (DOUTHETT e STEINBACH, 1998: 243).

O símbolo aqui escolhido para essa representação de nível parcimônia entre dois conjuntos de classes de altura é a letra maiúscula "P" acompanhada por um número inteiro "n" que representa a quantidade de semitons deslocados entre duas estruturas comparadas. Analisamos diversas obras que tratam do assunto *parcimônia*, mas não encontramos um padrão unânime para a nomenclatura de representação quantitativa dos níveis de parcimônia entre pares de estruturas. Por essa razão optamos pela suposição mais simples: a letra *P* acompanhada do fator numérico "n" que representa o número de semitons de diferenças entre dois conjuntos relacionados, gerando assim o padrão  $P_n$ . Isso significa que  $P_1$  representa a diferença de apenas uma classe de semitom entre dois conjuntos com o mesmo número de classes de altura, com demais invariâncias; por exemplo, a parcimônia entre os acordes Dó Maior e Dó menor (Fig.8) em que temos duas invariâncias - Dó e Sol - e uma diferença de semitom entre as classes de altura remanescentes (variâncias): Mi e Mib. Uma relação de parcimônia  $P_2$  representa a diferença de duas classes de semitom (tom inteiro) entre dois conjuntos, com demais invariâncias; por exemplo, a parcimônia entre os acordes Dó Maior e Lá menor em que temos duas invariâncias - Dó e Mi - e uma diferença de dois semitons entre as classes de altura remanescentes (variâncias) - Lá e Sol.

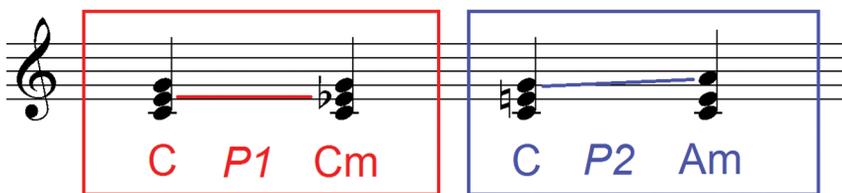


Figura 8: relações de parcimônia  $P_1$  e  $P_2$  entre tríades convencionais

Logo a corrente de estudo neo-Riemanniana ganha adeptos e propostas de expansão surgem em novos campos. Um desses rumos inéditos foi o adotado por Tymoczko (2007, 2011), o qual observa relações de máxima parcimônia entre coleções convencionais de sete classes de altura oriundas do idioma tradicional diatônico, as quais o autor identifica como sendo os conjuntos 7-32 (harmônica), 7-34 (acústica) e 7-35 (diatônica). A proposta de análise segue o mesmo raciocínio: selecionar pares com o mesmo número de classes de altura, um número máximo possível de invariâncias – no caso de coleções com sete classes de altura, considerar as que compartilhem seis – e apenas uma variante entre duas estruturas, ficando este par de alturas não comuns distantes apenas uma classe de intervalo de semitom entre si (máxima parcimônia). Temos neste caso o uso exclusivo de pares relacionados por parcimônia de uma classe de semitom ( $P_1$ ).

Desenvolvemos a seguir uma amostra da aplicação destes estudos neo-Riemannianos direcionados a relações parcimoniosas entre coleções referenciais em um trecho do *Choros nº7* de Villa-Lobos (c.127-150, Fig.9). Identificamos na primeira parte do exemplo (c.127-139) a sequência de coleções justapostas Sib diatônica, Dó harmônica menor e Fá acústica, orientadas pelo centro em Sib. Esta mesma série é repetida entre os compassos 140 e 150, mas com a adição de um novo elemento disposto em camada autônoma expressa na melodia do oboé, esta voz nitidamente uma construção em que estão agrupadas “notas pretas” e “brancas” em pares consecutivos<sup>5</sup> (em proporção de duas “notas pretas” intercaladas com duas “notas brancas”) surgindo a partir disto todas as classes de altura da coleção cromática (conjunto 12-1).

---

<sup>5</sup> Procedimento emblemático na obra de Villa-Lobos (OLIVEIRA, 1984; SOUZA LIMA, 1969; DUARTE, 2009) muito frequente também nos dois *Choros* aqui analisados.

Tº di Valsa (um pouco lenta) (♩.=58)  
c.127 fl./cln.

*p* *espress. e ligado* **Sib dia** **Dó hm**

**Fá acús** **Solo oboé** **cromática (12-1)** **pretas x brancas**  
*mf* *arco* *p* **Sib dia**

**Fá acús** **+sax.** **Dó hm** **arco** **pp**

Figura 9: c. 127-50, Choros nº7 de Villa-Lobos.  
Coleções justapostas em relações de parcimônia

Avaliando o nível de parcimônia entre as três coleções subsequentes apontadas neste trecho, expressamos os resultados encontrados na figura abaixo (Fig. 10). Notamos que a transição de Sib diatônica para Dó harmônica menor acontece apenas pela transformação das variantes Lá—Láb e Sib—Si, fato que atribui a esse movimento o nível de parcimônia de uma classe de intervalo de dois semitons ( $P_2$ ).

A passagem de Dó harmônica menor para Fá acústica acontece por máxima parcimônia ( $P_1$ ), verificada pela distância de semitom entre a única variante Láb—Lá com demais invariâncias. Percebemos que também existe relação de máxima parcimônia ( $P_1$ ) entre Sib diatônica e Fá acústica, relacionadas pelo único par de variâncias distantes por semitom Sib—Si e demais invariâncias.

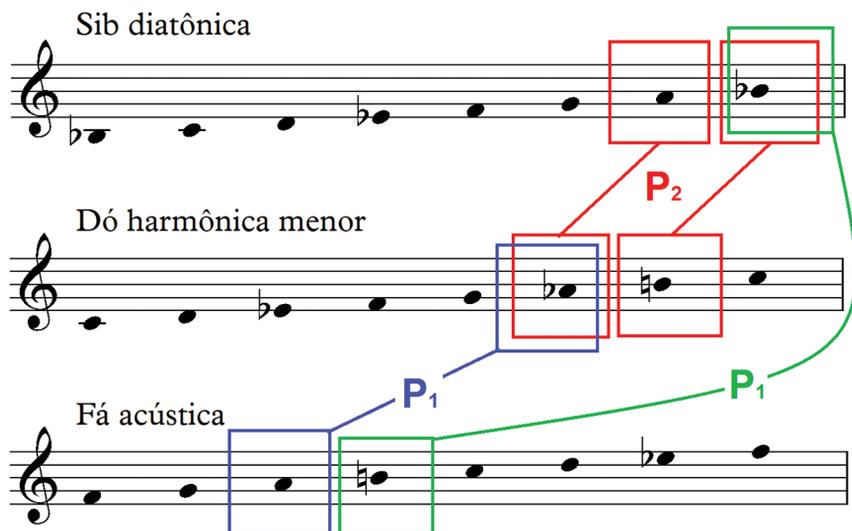


Figura 10: relações de parcimônia entre coleções apresentadas

Novamente utilizando o conceito de quantificação do grau de parcimônia entre essas estruturas expostas acima, poderíamos representar a relação de transformação intervalar entre essas coleções presentes no trecho sublinhado do *Choros n.º7* de Villa-Lobos como exposto na figura abaixo (Fig. 11). Temos aqui uma relação de dobro/metade entre os coeficientes de parcimônia encontrados (fator deduzido por multiplicação intervalar: OLIVEIRA, 2007: 30-34).

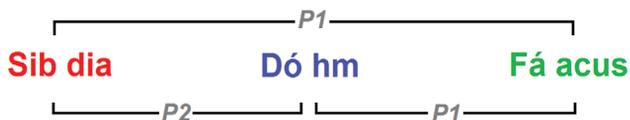


Figura 11: quadro representativo das relações de parcimônia entre Sib diatônica, Dó harmônica menor e Fá acústica

Ainda tratando da relação entre Sib diatônica, Dó harmônica menor e Fá acústica, observando a intersecção entre as classes de altura que compõem essas coleções, notamos a presença das invariâncias Dó, Ré, Mib, Fá e Sol (conjunto 5-23) ao centro desta estrutura (Fig. 12).

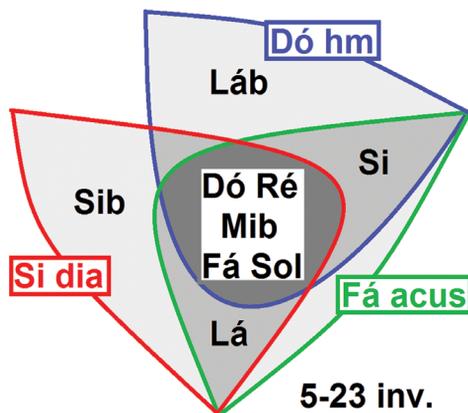


Figura 12: intersecção entre as classes de altura que compõem as coleções Sib diatônica, Dó harmônica menor e Fá acústica; conjunto 5-23 invariante

Finalizando nossas observações, seguindo para outro trecho do *Choros n.º7*, entre os compassos 257 e 276 (Fig. 13, Fig. 15 e Fig. 17), sublinhamos a combinação de dois procedimentos composicionais importantes utilizados por Villa-Lobos nesta obra, que podem ser observados concomitantemente a partir das duas abordagens analíticas aqui propostas, concatenadas neste caso de forma interdependente: a simetria intervalar por reflexão delineada pelo prisma da Teoria dos Conjuntos e o uso de coleções referenciais relacionadas em justaposição tratadas aqui pela vertente neo-Riemanniana.

Partindo do primeiro método (Teoria dos Conjuntos) para o estudo de padrões intervalares simétricos por reflexão no segmento em destaque, verificamos inicialmente (c.257) um eixo invariante em torno de Mib e Lá (3-9: soma 6) que é sustentado até o compasso 268 (Fig. 13, Fig. 14, Fig. 15 e Fig. 16).

The image displays a musical score for Choros n.º7, measures 257-268. It is divided into two sections: 'Sol dia' (measures 257-260) and 'Sol acus' (measures 261-264). The score includes parts for oboe (ob.), clarinet/violin (cln./vln.), and figured bass (fgt./vlc.). The tempo is marked as quarter note = 96 (♩=96). Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). The 'Sol dia' section is highlighted with a blue border, and the 'Sol acus' section is highlighted with an orange border. The notation shows complex rhythmic patterns and intervallic relationships across the staves.

Figura 13: c. 257, Choros n.º7 de Villa-Lobos

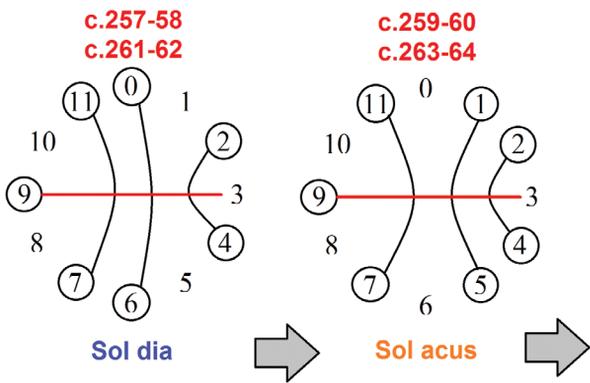


Figura 14: eixo de reflexão invariante Mib-Lá (3-9), c. 257-64

Figura 15: c. 265-68, Choros nº7 de Villa-Lobos

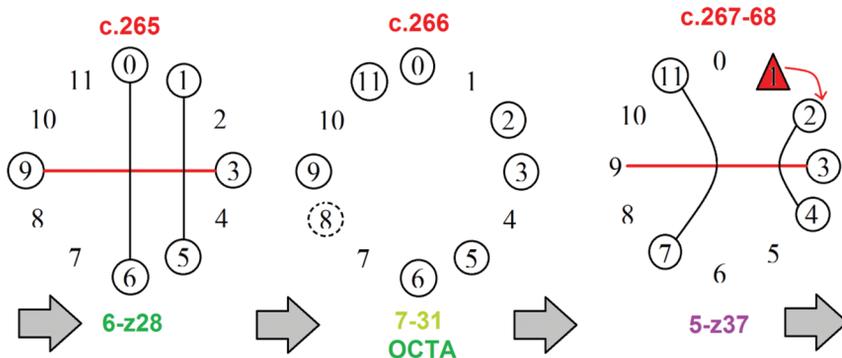


Figura 16: eixo de reflexão invariante Mib-Lá (3-9) reiterado entre os c. 265-68

A partir de compasso 269 (Fig.17) esse eixo Mib-Lá (3-9) é desestabilizado ao ser apresentado parcialmente simétrico (Láb e Si não formam um par simétrico em torno desta mediatriz, Fig.18), sendo convertido em seguida para um eixo Mi-Sib (4-10: soma 8) entre os compassos 271 e 272, alcançando o eixo Dó-Fá# (0-6: soma 0) entre os compassos 273 e 276, caracterizando em nossa interpretação como um movimento de rotação de eixo em sentido horário.

The image displays a musical score for Choros n.º 7 by Villa-Lobos, spanning measures 269 to 276. The score is presented in two systems, each with three staves (treble, alto, and bass clefs).  
 The first system, measures 269-272, is enclosed in a red box and labeled "Lá HM" at the top. Above the right half of this system (measures 271-272) is the label "5-22". A red circle highlights a note in the alto staff of measure 272, labeled "bordadura".  
 The second system, measures 273-276, is labeled "Mi acus" at the top.

Figura 17: c. 269-76, Choros n.º7 de Villa-Lobos

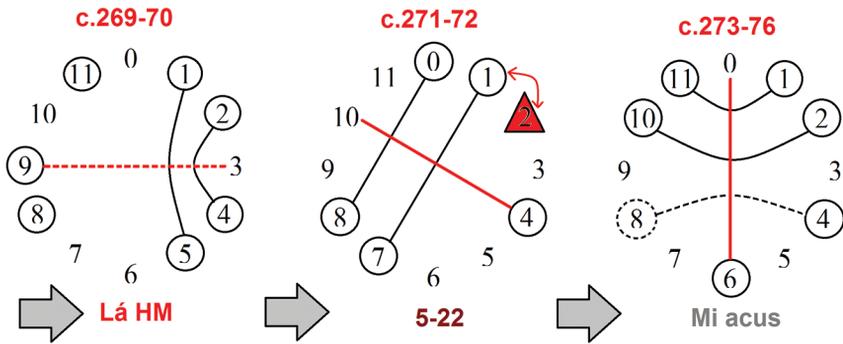


Figura 18: rotação de eixo em sentido horário, partindo de Mib-Lá (3-9) (c. 269-70), passando por Mi-Sib (4-10) (c. 271-72) e alcançando Dó-Fá# (0-6) (c. 273-76)

Continuando o estudo do mesmo trecho do *Choros n.º7* (c.257-276), mas agora empregando ferramentas neo-Riemannianas, considerando os três padrões de conjuntos apontados por Tymoczko (2007, 2011) para coleções referenciais de sete classes de alturas (diatônica 7-35, acústica 7-34 e harmônica 7-32), identificamos a seguinte sequência de coleções justapostas: Sol diatônica, Sol acústica, Lá Harmônica Maior e Mi acústica.

Supondo que estas quatro estruturas guardam relações parcimoniosas entre si (desconsiderando a justaposição indireta destas coleções, sempre intercaladas com outros conjuntos intermediários (6-z28, 7-31, 5-z37 e 5-22)), identificamos níveis mínimos de transformações intervalares (tom ( $P_2$ ) e semitom ( $P_1$ ); máxima parcimônia) na sequência em que aparecem (Fig.19).

Sol diatônica  $P_2$  Sol acústica  $P_1$  Lá Harmônica Maior  $P_2$  Mi acústica:

Sol dia

Sol acus

Lá HM

Mi acus

The image displays four musical staves in treble clef, each with a label above it: 'Sol dia', 'Sol acus', 'Lá HM', and 'Mi acus'. The notes on the staves are as follows: Sol dia (G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5); Sol acus (G4, A4, B4, C#5, D5, E5, F#5); Lá HM (G4, A4, B4, C#5, D5, E5, F#5); Mi acus (G4, A4, B4, C#5, D5, E5, F#5). Colored boxes highlight specific notes: blue boxes around C5 and F#5 in Sol dia and C#5 and F#5 in Sol acus; green boxes around F#5 in Sol acus and F#5 in Lá HM; red boxes around G4, A4, B4, and C#5 in Lá HM, and G4, A4, B4, and C#5 in Mi acus. Lines connect these boxes: blue lines connect C5 and F#5 between Sol dia and Sol acus; green lines connect F#5 between Sol acus and Lá HM; red lines connect G4, A4, B4, and C#5 between Lá HM and Mi acus. On the right side, a blue bracket labeled 'P2' spans the Sol dia and Sol acus staves, a green bracket labeled 'P1' spans the Sol acus and Lá HM staves, and a red bracket labeled 'P2' spans the Lá HM and Mi acus staves.

Figura 19: relações parcimoniosas entre as quatro coleções

Concluimos que a combinação entre os dois parâmetros de análise aqui propostos – Teoria dos Conjuntos e Teoria neo-Riemanniana – se mostrou muito satisfatória para o estudo de alguns aspectos estruturais harmônicos importantes identificados nos dois *Choros* de Villa-Lobos aqui apresentados. Acreditamos que o sucesso desta interação entre metodologias de análise seja decorrente da concomitância verificada na obra de Villa-Lobos entre elementos musicais provenientes de dois campos estéticos distintos, mas combinados magistralmente pelo compositor: sobreposições e justaposições de coleções referenciais herdadas da tonalidade e readequadas ao idioma modernista (procedimento melhor observado através da estudos neo-Riemannianos), concatenadas a conjuntos de classes de alturas emblemáticas dentro do universo pós-tonal (estruturas melhor compreendidas a partir de parâmetros teóricos oriundos da Teoria dos Conjuntos).

## Referências

ALBUQUERQUE, Joel. "Choros n<sup>o</sup>4 e n<sup>o</sup>7, dois procedimentos diferentes envolvendo o uso de eixo de simetria como fator estrutura". In *II Simpósio Villa-Lobos, Perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos*. São Paulo/SP: 2012.

\_\_\_\_\_. "Choros n<sup>o</sup>7 de Villa-Lobos: redes de coleções e eixos de simetrias". *III Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*. São Paulo/SP: 2013.

ALBUQUERQUE, Joel; SALLES, Paulo de Tarso. "Villa-Lobos e a Influência Franco-Russa: Análise Estrutural do Início do Choros n<sup>o</sup>4". In *IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto/SP: 2012.

ANTOKOLETZ, Elliott. "From polymodal chromaticism to symmetrical pitch construction in the musical language of Villa-Lobos", *Revista Brasileira de Música*, v. 24, N<sup>o</sup> 2, p. 265-276. Rio de Janeiro: Jul./Dez. 2011.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.

COHN, Richard. "Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective". *Journal of Music Theory*, Vol. 42, No. 2. Neo-Riemannian Theory, p. 167-180, Autumn, 1998a.

\_\_\_\_\_. "Square Dances with Cubes". *Journal of Music Theory*, Vol. 42, No. 2. Neo-Riemannian Theory, p. 283-296, Autumn, 1998b.

\_\_\_\_\_. *Audacious Euphony: Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2012

DOUTHETT, Jack; STEINBACH, Peter. "Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations and Modes of Limited Transposition". *Journal of Music Theory*, Vol. 42, No. 2, Neo-Riemannian Theory, p.241-

263, Autumn, 1998.

DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos errou?* São Paulo: Algor Editora Ltda, 2009  
*Journal of Music Theory* Vol. 42, No. 2, Neo-Riemannian Theory, p.167-348, 1998.

LACERDA Marcos B. "Aspectos harmônicos do *Choros n. 4* de Villa-Lobos e a linguagem modernista". *Revista Brasileira de Música*. Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro: v. 24, n. 2, p. 277-297, Jul/Dez, 2011.

LEWIN, David. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven: Yale University Press, 1987.

NERY FILHO, Walter. "Organização harmônica na seção inicial da peça para piano 'O Passarinho de Pano' de Villa-Lobos". *Revista do Centro de Artes da UDESC*, N° 7, Ano 7, 2010.

OLIVEIRA, Jamary. "Black key versus White key: a Villa-Lobos devise", *Latin American Music Review*, vol. 5, n° 1, p. 33-47, 1984.

OLIVEIRA, João P. *Teoria analítica da música do século XX*. 2º Ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2007.

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

SOLOMON, Larry. "The Table of Pitch Class Sets", 2005. Disponível em <http://solomonsmusic.net/pcsets.htm>

SOUZA LIMA, João. *Comentários Sobre a Obra Pianística de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC, Museu Villa-Lobos, 1969.

STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post Tonal Theory*. 3º ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.

TYMOCZKO, Dmitri. "Scale Networks in Debussy", *Journal of Music Theory* 48(2). 2007: p.215-92.

\_\_\_\_\_. *A Geometry of Music: Harmony and counterpoint in the extended common practice*. New York: Oxford University Press, Inc., 2011.

VISCONTI, Ciro; SALLES, Paulo de Tarso. "Simetrias e Palíndromos no Estudo No 1 para violão de Villa-Lobos". *Anais do XXIII Congresso da ANPPOM*. Natal: UFRN, 2013.

WEYL, Hermann. *Simetria* [1952]. Trad. De Victor Baranauskas. São Paulo: Edusp, 1997.

# COMPOSIÇÃO MUSICAL INTERTEXTUAL COMO ALTERNATIVA PARA A VANGUARDA DO SÉCULO XXI<sup>1</sup>

## *INTERTEXTUAL MUSICAL COMPOSITION AS AN ALTERNATIVE TO THE XXI CENTURY AVANT-GARDE*

Daniel Escudeiro  
Universidade Estadual do Ceará  
[escudeiro.daniel.ce@gmail.com](mailto:escudeiro.daniel.ce@gmail.com)

### Resumo

Esse artigo busca compreender a composição musical intertextual como uma alternativa viável na música contemporânea. Segundo essa perspectiva são utilizados alguns pressupostos de composição e análise musical que servem de base para o estudo da intertextualidade. As falas dos autores-atores complementam o estudo e a discussão. Concluímos que a possibilidade de apropriação de materiais e técnicas diversos é extremamente pertinente na estética intertextual. Para alguns autores essa atitude musical composicional ocorre tanto na literatura quanto na música e se aproxima de uma abordagem pós-moderna. Entende-se também que esse complexo multifacetado, em resumo, é o que caracteriza a produção atual.

**Palavras-chave:** Música. Intertextualidade. Composição Musical Intertextual. Teoria do Compor. Vanguarda.

---

<sup>1</sup> Comunicação apresentada no dia 16 de outubro de 2014, no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, dentro da programação do VI Encontro de Musicologia. Disponível em <https://youtu.be/XvyNfvOX0Co?list=UU7kMPRd6yA9Pulnj16voHXA> (acesso: 10/11/2015).

## Abstract

This article seeks to understand the intertextual musical composition as a viable alternative in contemporary music. From this perspective it is used some composition and musical analysis assumptions that form the basis for the study of intertextuality. The speech of the authors - actors complement the study and discussion. We conclude that the possibility of material and several technical appropriation is extremely relevant in intertextual aesthetics. For some authors this musical compositional attitude occurs in literature and music, and approaches a postmodern approach. It is also understood that this multifaceted complex, in short, is what characterizes the current production.

**Keywords:** Music. Intertextuality. Intertextual Music Composition. Theory of Musical Composition. Avant-Guard.

Haja visto desde a década de 60 com a cunhagem do termo intertextualidade por Kristeva (2005) e discussões por outros olhares como Bloom (2002), não se pode negar a influência do pensamento intertextual em diversas áreas, inclusive na música, como se observa no livro de Klein (2005). Em pleno século XXI, percebe-se que com a revolução tecnológica, em especial a internet, os meios de comunicação se transmutam rapidamente. Tem-se hoje uma “Teia” (Web) – faz-se referência à internet – que conecta os indivíduos a todo instante em diversas instâncias e possibilita uma abrangência de escolhas as quais os conduzem ou são por eles conduzidas. Isso nos faz pensar na aproximação do significado etimológico de “texto”:

[...] ‘texto’ vem do latim *texere* (construir, tecer), cujo participio passado *textus* também era usado como substantivo, e significava ‘maneira de tecer’, ou ‘coisa tecida’, e, ainda mais tarde, ‘estrutura’. Foi só lá pelo século 14 que a evolução semântica da palavra atingiu o sentido de ‘tecelagem’ ou estruturação de palavras [...] (SHÜTZ, 2009, p. 2).

Essa teia, esse tecido, esse texto é construído e estruturado tendo como base um conhecimento que chega de diversas direções e de diferentes meios, em que os parâmetros são formulados de forma multifacetada. Vejamos aqui um exemplo dessa abrangência textual:

Numa entrevista para o jornal O Estado de São Paulo, em abril de 2005, os compositores brasileiros Almeida Prado e Willy Correa de Oliveira referiram-se à atualidade da nova produção cultural pós-moderna, respectivamente, como uma 'estética da multiplicidade' e uma 'química de linguagens múltiplas'. O compositor Marlos Nobre, por sua vez, expressou a sua opinião sobre essa manifestação como uma 'mistura de tudo', aparentemente para retratar uma determinada forma de sincretismo (YAMPOISCHI, 2006, p. 448).

Essa percepção parece estar alinhada com aquilo que se concebe como intertextualidade, tanto na literatura quanto na música, e se aproxima de uma abordagem pós-moderna. A autora considera que "[...] o conceito de intertextualidade, ao abarcar no seu campo semântico os valores de **inclusão, pluralidade, diversidade e tolerância**, parece apontar para uma nova sensibilidade estética na música pós-moderna"<sup>2</sup> (YAMPOLSKI, 2006, p. 448, grifo nosso). Com base nisso é que se pode conceber que pós a virada dos anos de 1960, com a americanização (minimalismo), as décadas de 1970 e 1980 marcam-se por um ecletismo em que "tudo é permitido"; a música volta-se para o seu próprio discurso e "explora o tonal, politonal, atonal, serial, aleatório, eletroacústico, estocástico, algorítmico [...] experiências com o silêncio, minimalismo, a tecnociência [...]" (SEKEFF, 2009, p. 80, 81).

Essa fala encontra ressonância em uma série de atitudes que podem estar presentes na música pós-moderna<sup>3</sup> apresentadas por Ri-

---

<sup>2</sup> Desde já, poder-se-ia considerar as palavras destacadas como atitudes estéticas e composicionais plenamente passíveis de uma aplicação prática.

<sup>3</sup> O termo pós-moderno foi empregado pelo historiador Arnold Toynbee (1938-1975) para denominar uma mudança no ciclo histórico, marcado, entre outras coisas, pela resignificação da corrente modernista (SEKEFF, 2009, p. 76).

cardo Tacuchian (apud GRECO, 2007, p. 25-27):

1. Superação da polaridade nacional/universal;
2. Superação da polaridade tradição/renovação;
3. Transformação das estéticas composicionais do século XX em técnicas composicionais pelo pleno domínio do material manipulado, para a construção de uma linguagem expressiva.
4. Superposição original de diferentes técnicas composicionais e elementos culturais.
5. Necessidade de uma formação mais sólida para o compositor, visando uma maior excelência profissional.
6. Retorno da supremacia da manipulação do resultado sonoro final sobre os <u>metadiscursos</u> .
7. Adoção tanto de técnicas minimalistas, eletroacústicas e de <u>computer music</u> como de técnicas tradicionais.
8. Alternância de expressão lírica com impulso rítmico.
9. Valorização de parâmetros textuais, <u>timbrísticos</u> , dinâmicos e espaciais.
10. Atitude despreziosa, sem apelo elitista nem populista, comunicativa, mas sem recorrer a clichês massificados.
11. Expressão do mundo contemporâneo cosmopolita, em que o urbano é valorizado por manter suas características regionais.
12. Síntese estética conciliada com a individualidade criativa.

Quadro 1: atitudes presentes na música pós-moderna

Fonte: adaptado pelo autor (Ricardo Tacuchian, apud GRECO, 2007, p. 25-27)

Nesse mesmo tom, nos deparamos com uma postura adotada pelo renomado compositor Roger Reynolds (n. 1934), em seu livro *Form and Method: Composing Music* (REYNOLDS, 2002). A questão chave é a relação entre forma e material. O livro não chega a mencionar teorias específicas. É um ensaio em que o compositor trata, de maneira livre, aspectos composicionais importantes, apoiado em sua própria experiência. Ilustra, na sua visão composicional, uma grande variedade de ideias musicais e de conceitos<sup>4</sup>, desenvolvidos com base em esquemas e desenhos (separadamente, em uma seção, ele menciona algumas de suas partituras). Logo nos seus comentários introdutórios, ele traz a seguinte afirmativa: “Eu não tenho teorias. Eu tenho caminhos”<sup>5</sup> (REYNOLDS, 2002, p. 1). Isso demonstra mais uma posição aberta do que uma negação ao contraponto “teoria x prática”. É do ponto de vista, então, da elaboração e/ou manipulação dos materiais que se pode

---

<sup>4</sup> Para compreender melhor, pode-se consultar uma proposta de enumeração de vários conceitos apresentados no livro de Reynolds feita pelo professor Dr. Paulo Costa Lima (UFBA); e que na tentativa de uma sistematização, o Dr. Guilherme Bertissolo criou uma tabela relacionando os conceitos a modelos estruturais e a modelos processuais. Disponível em <http://semcompiclo.wordpress.com/author/guilhermibertissolo/> (acessado em 15.5.10).

<sup>5</sup> *I don't have theories. I have ways* (REYNOLDS, 2002, p. 1).

fazer uma ligação com a intertextualidade.

Mas há, evidentemente, muitas outras opções de como alguém pode considerar materiais. É simples questão de ter acesso ao registro de exemplos de ambas as músicas ocidentais ou não-ocidentais do nosso tempo (em alguma medida). Nenhum gênero, seja popular e utilitário ou esotérico e obscuro é necessariamente rejeitado. Não se pensa que existam restrições intransponíveis na combinação musical de diferentes períodos e culturas ou convicções teóricas<sup>6</sup> (REYNOLDS, 2002, p. 5-6, tradução nossa).

Essa possibilidade de apropriação de materiais diversos é extremamente pertinente para a estética intertextual e da a possibilita do compositor trabalhar com sua expressividade, renovando-a criticamente, sem as querelas e as mazelas da vanguarda modernista (SALLES, 2003), como se depreende pelo depoimento do violonista e compositor Sérgio Assad (n. 1952)<sup>7</sup>, no programa *Violão com Fábio Zanon* (2010)<sup>8</sup>: “Eu entrei para a escola de música lá no Rio e todo mundo fazia música dodecafônica naquela época... aí eu me senti ridículo né... Aquelas minhas coisinhas tonais... me senti tão diminuído que parei.. (desabafo) [...]” (ASSAD, 2010)<sup>9</sup> [sic].

Embora com todas as dificuldades Sérgio Assad (n. 1952) tenha seguido em frente na carreira composicional, depoimentos como

---

<sup>6</sup> *But there are, of course, many other options as one can consider materials. It is straightforward matter to gain access to record examples of both Western and non-Western musics of our (or almost any) time. No genre, whether popular and utilitarian or esoteric and obscure is necessarily rejected. No insurmountable restrictions are thought to exist so far as combining of different periods or cultures or theoretical persuasions* (REYNOLDS, 2002, p. 5-6).

<sup>7</sup> Juntamente com seu irmão Odair Assad, faz parte de um dos principais duos de violão do mundo, o *Duo Assad*. Tem diversas premiações como compositor. Em 2010, recebeu duas indicações ao Grammy Latino na categoria Composição Clássica Contemporânea, com a música *Interchange* (para quarteto de violões e orquestra) e *Maracaipe*.

<sup>8</sup> Entrevista cedida ao apresentador e violonista Fábio Zanon. Conferir no tempo 8'14".

<sup>9</sup> Sérgio Assad ainda reforça comentários sobre a importância das músicas de Radamés Gnattali, como uma proposta de renovação, e a descrença dessa mesma música por parte de sua professora, Esther Schiliar. Cf. Tempo 8'40" (ASSAD, 2010).

esse são abundantes no meio musical brasileiro, sejam eles músicos de alto gabarito técnico-musical, estejam eles em locais formais ou não. Na verdade, pode-se perceber o caráter “libertário” do momento atual no artigo sucinto e bastante esclarecedor de Pascoal (2009), em *Notas sobre o moderno e o pós-moderno nas técnicas de compositores brasileiros*:

Enquanto o pensamento musical do que é Moderno é radical no rompimento com o passado, principalmente representado pela tonalidade; pela procura do novo e defesa de ideais, o Pós-Moderno não revela tais preocupações, porém parece que depois de percorrer todas essas mudanças pode até voltar ‘à sua maneira’ ao passado, rompe limites e parece mais preocupado com a comunicação, as diferenças e a variedade de manifestações (PASCOAL, 2009, p. 119).

Ao trazer uma perspectiva musical renovada Pascoal (2009, p. 114) nos revela a diversidade de “[...] pensamentos musicais, maior abertura e perfeita convivência quanto a linhas consideradas antes excludentes”. É possível perceber também que a convivência de vários estilos, por vezes na mesma música, permite compreender a intertextualidade como um material composicional. Assim, algumas iniciativas têm se evidenciado na proposta de análise e de composição mais próximas a questões estritamente musicais, naturalmente tendo como entendimento a intertextualidade, adotando-a em sua totalidade ou aproximando-se dela de maneiras distintas.

O modelo de análise apresentado por Barbosa e Barrenechea (2003) toma por base a relação entre a teoria da influência literária de Bloom (2002) e as propostas de compreensão intertextual de Straus (1990), Korsny (2003) e Rosen (1980) (BARBOSA; BARRENECHEA, p.124-127). Dessa maneira, procura elaborar um modelo analítico e uma terminologia, a fim de processar o reconhecimento da intertextualidade em música.

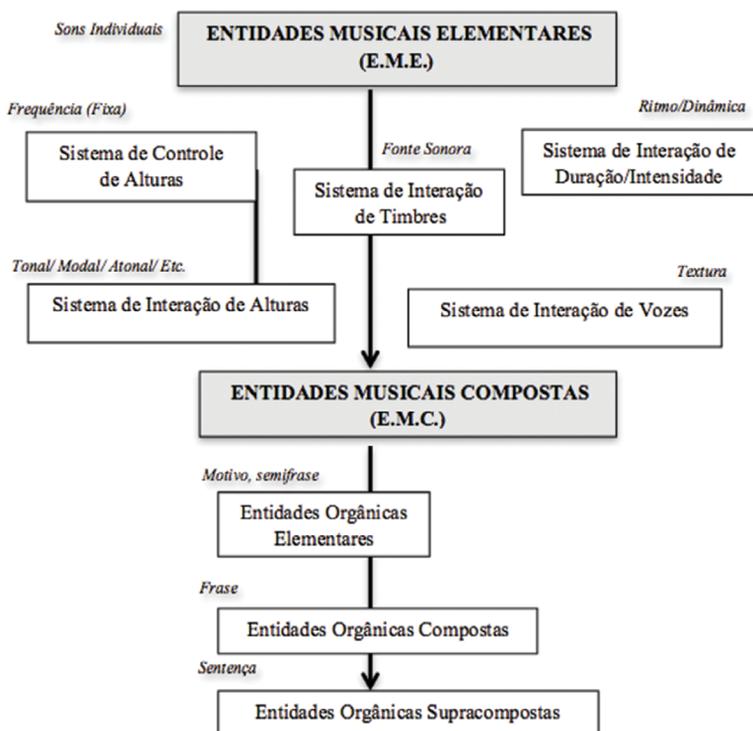


Figura 1: entidades musicais elementares e compostas  
 Fonte: figura adaptada (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 132)

A Figura 1 mostra uma proposta de segmentação das entidades sonoras com as suas respectivas designações técnico-musicais, como se pode verificar ao lado dos retângulos<sup>10</sup>. Assim, temos nas **Entidades Musicais Elementares**: S.C.A.<sup>11</sup> – *frequência (fixa)*; S.I.T. – *fonte sonora*; S.I.D.I. – *ritmo/dinâmica*; S.I.A. – *tonal, modal, atonal, etc.*; e S.I.V. – *textura*. Nas **Entidades Musicais Compostas**: E.O.E. – *motivo, semifrase*; E.O.C. – *frase*; E.O.S. – *sentença*. Percebe-se que as denominações

<sup>10</sup> As palavras destacadas em itálico ao lado de cada retângulo são inferências pessoais, mas estão contidas no texto de origem. Foram utilizadas apenas para agilizar o entendimento.

<sup>11</sup> Adotaram-se as letras iniciais das denominações dos quadros de forma a simplificar a leitura.

apresentadas se fundam com base na lógica da teoria musical. O objetivo do seguinte modelo é viabilizar uma classificação e análise musical de elementos e sistemas fundamentais, que são utilizados posteriormente para averiguar uma intertextualidade musical com a adoção de terminologia própria (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 132). Essa classificação é útil tanto na análise como na interpretação, como é percebido em Greco (2007), que analisa as obras de Gilberto Mendes pelo viés intertextual utilizando esse modelo<sup>12</sup>. Embora as categorias acima possam parecer apenas uma repetição de conceitos já estruturados em música e trazer outras questões na área de segmentação, acredita-se que essas subdivisões podem ter um efeito benéfico na busca por uma melhor compreensão do fenômeno intertextual, pois delimitam um espaço de observação das “unidades” dos intertextos com base nessa terminologia. Os autores complementam o assunto sugerindo alguns tipos de intertextualidade na música:

<b>1. Motívica ou Entidades orgânicas elementares:</b> intertextualidade em que um elemento musical com proporções reduzidas é copiado e transportado para dentro de um outro contexto musical, sem que o mesmo perca sua identidade ou o seu efeito sonoro.
<b>2. Extrato:</b> intertextualidade em que há uma citação ou inserção literal de um trecho musical, uma colagem de um extrato musical dentro de outro, sem que haja qualquer tipo de intervenção no trecho musical citado.
<b>3. Idiomática:</b> intertextualidade em que será observado o tipo de escrita específico, bem como a maneira como foi tratado o sistema de interação de timbres, o registro e as articulações em determinado instrumento.
<b>4. Paráfrase:</b> citação reelaborada livremente, em que raramente obscurece o original em uma dialética da transformação e semelhança. Na paráfrase, o sentido do texto original não é alterado.
<b>5. Estilo:</b> entre os vários conceitos que a palavra estilo abrange, neste estudo, estilo será empregado para demonstrar o tratamento pessoal dado aos recursos e às técnicas compositivas. A influência no nível estilístico significaria que em uma obra o compositor se apropriou da maneira como seu antecessor tratou os recursos e as técnicas compositivas na elaboração do discurso musical.
<b>6. Paródia:</b> intertextualidade em que há recriação, subversão. A paródia será considerada quando o sentido do texto original for invertido, tanto ironicamente como em outro sentido qualquer.
<b>7. Reinvenção:</b> tipo de intertextualidade em que o compositor exerce todo o seu potencial criativo individual, pois a releitura feita do material compositivo dos seus antecessores ocorre de forma totalmente livre.

Quadro 2: tipos de intertextualidade descritos por Barbosa e Barrenechea (2003)  
 Fonte: adaptado pelo autor (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 133, 134)

<sup>12</sup> Para mais esclarecimentos, ver a sua dissertação “VIVA VILA! de Gilberto Mendes: Uma investigação da ocorrência de intertextualidade musical em uma homenagem pós-moderna” (GRECO, 2007).

Dentro desse mesmo escopo, Lima e Pitombeira (2011, p. 104), no artigo *Fundamentos teóricos e estéticos do uso da intertextualidade como ferramenta composicional*, trazem mais uma possibilidade com o quadro das “Oito Razões Revisiónárias de Straus”:

Motivização	O conteúdo do motivo precedente é radicalmente intensificado.
Generalização	Um motivo do trabalho precedente é generalizado no conjunto desordenado de classes de alturas, do qual é um membro. Esse conjunto é então desdobrado no novo trabalho, de acordo com as normas do uso pós-tonal.
Marginalização	Os elementos musicais que são centrais à estrutura do trabalho precedente (tais como cadências dominante-tônicas e progressões lineares que abrangem intervalos triádicos) são relegados à periferia do novo trabalho.
Centralização	Os elementos periféricos à estrutura do trabalho precedente (tais como área de tonalidade remota e combinações não usuais das notas resultantes de ornamentações lineares) movem-se para o centro estrutural do novo trabalho.
Compressão	Os elementos que ocorrem diacronicamente no trabalho precedente (tais como duas tríades numa relação funcional a cada outra) são comprimidos em algo sincrônico no novo trabalho.
Fragmentação	Os elementos que ocorrem juntos no trabalho precedente (tais como a fundamental, a terça e a quinta de uma tríade) são separados no novo trabalho.
Neutralização	Os elementos musicais tradicionais (tais como acordes de sétima de dominante) são desnudados de suas funções usuais, particularmente de seu impulso progressivo. A progressão posterior é bloqueada.
Simetriação	Progressões harmônicas e formas musicais tradicionalmente orientadas para um objeto (forma sonata, por exemplo) são feitas inversamente ou retrograda-simetricamente, e são assim imobilizadas.

Quadro 3 – Razões revisãoárias de Straus  
 Fonte: (STRAUS apud LIMA; PITOMBEIRA, 2011, p. 104)

No Quadro 3 acima, Straus (apud Lima; Pitombeira, 2011, p. 104), resume uma série de atitudes tomadas pelos compositores, principalmente no início do século XX, para se distanciarem de seus predecessores. Esses exemplos analíticos e conceituais supracitados são uma tentativa de formalização prática na administração e na condução de processos composicionais intertextuais. O interessante é notar como esse movimento revela de perto a dinâmica “teoria x prática” na composição musical intertextual.

Indo em direção à fala do compositor, vê-se como as teorias (ou práticas?) se mesclam, na composição intertextual. Essa é a postura do compositor Flávio Lima (n. 1959)<sup>13</sup>, ao propor a criação de um

---

<sup>13</sup> É compositor, trombonista, regente e professor do Conservatório Pernambucano de Música (professor de trombone e música de câmara) e do IFPE – Campus de Belo Jardim (professor de metais).

sistema musical denominado *Cosmos*, do qual deriva a própria obra *Cosmos*, para quarteto de flauta doce e harpa. A intertextualidade é utilizada como ferramenta básica, e o sistema manipula três intertextos (LIMA; PITOMBEIRA, 2011, p. 107, grifo nosso): 1) o intertexto A – Madrigal *lo Parto* de Gesualdo – é **citado literalmente** ou tem alguns de seus segmentos arbitrariamente omitidos ou transportados; 2) o intertexto B – I Mov. do *Quarteto de Cordas N° 6* de Bartok – em que é aplicada a ferramenta intertextual de **fragmentação de Straus**; 3) o intertexto C – II Mov. da *Sinfonia N° 5* de Tchaikovsky – em que é aplicada a ferramenta **Tessera de Bloom**. Dessa forma, nota-se não uma, mas várias práticas conceituais na abordagem criativa intertextual – como se vê nas palavras em negrito.

O resultado é mostrado na Figura 10 (LIMA; PITOMBEIRA, 2011, p. 111), em que os diversos intertextos estão relacionados esquematicamente, demonstrando o seu percurso, a sua posição e a sua interação com os outros intertextos:

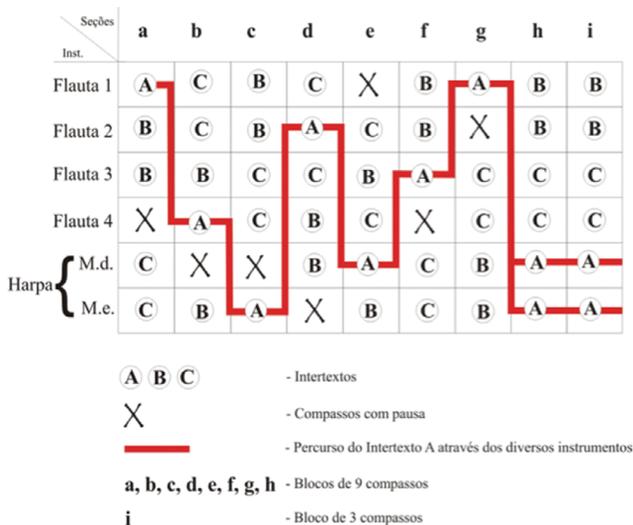


Figura 2: percurso dos intertextos na obra *Cosmos*  
 Fonte: (LIMA; PITOMBEIRA, 2011, p. 111)

O compositor Luciano Berio (1925–2003) tem uma obra bastante representativa do universo intertextual: A sua *Sinfonia* (1968–69), para oito vozes amplificadas e orquestra. Caracteriza-se pela presença de intertextos musicais, os mais diversos, recorrendo a pelo menos 18 citações (veladas ou não) de diferentes períodos históricos<sup>14</sup>. “A *Sinfonia* de Berio, em 1968, é tida como um dos marcos do pós-modernismo [...]. [...] longe de ser um simples sumário retrospectivo, é uma obra geradora de técnicas que se desenvolveriam em muitas obras subsequentes” (BERG, 2009, p. 124, grifo do autor). É possível compreender que, em algum nível, essa ideia de técnica descrita por Berg (2009) está relacionada com a produção composicional intertextual, haja vista a obra se revestir de importância histórica pela atitude declarada do autor em adotar outros textos como ponto de partida e desenvolvimento, tendo aceitação e repercussão significativas.

O compositor demonstra um modo peculiar de tratar os materiais, não mais pensados em sua unidade micro, mas em suas macroestruturas. Por sua vez, essas macroestruturas acabam por se tornar mais uma vez unidades de trabalho para compor um campo de superfícies que se amoldam conforme as necessidades estético-musicais, como expõe Fink (2001, p. 129):

[...] cada nível é ele mesmo a superfície de outra peça. Bach se torna a ‘estrutura profunda’ para Schoenberg; A *Nona Sinfonia* de Beethoven surge ‘de dentro’ da *La Valse* [Ravel]; a base comum de todas as camadas de superfícies de Berio é somente outra superfície: a partitura literal – não o ‘esqueleto’ da condução de vozes – do Scherzo do Segundo Movimento da *Sinfonia* de Mahler (grifo nosso).

Essa conduta é o que se pode observar na partitura, em que o compositor destaca na seção “**A**” a notação: “Tempo dello Scherzo (III

---

<sup>14</sup> Encontrou-se uma quantidade significativa de exemplos de obras citadas que fazem parte da composição da *Sinfonia* de Luciano Berio. Disponível em [http://www.digplanet.com/wiki/Sinfonia\\_\(Berio\)](http://www.digplanet.com/wiki/Sinfonia_(Berio)) (acessado em 15.2.12). Disponível em [http://en.wikipedia.org/wiki/Sinfonia\\_\(Berio\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Sinfonia_(Berio)) (acessado em 4.1.12).

mov.) de la Sinfonia di G. Mahler”, na qual é indicado o andamento e observado todo o arcabouço, a base comum de que fala Fink (2001). Tanto no início quanto em outras passagens, ele se utiliza do texto de Mahler, principalmente o tema, recheado com sua própria escrita. Para Berio, a música de Mahler “está habitada por muitas outras músicas” (BERIO, 2005)<sup>15</sup>. Ele comenta que fez uma espécie de homenagem a Gustav Mahler e revela que “[...] o esqueleto, a base, é o *Scherzo* da Segunda Sinfonia de Mahler, e do qual muitas coisas proliferam, são geradas. Então você pode ouvir Debussy, Strauss, Beethoven e assim por diante... e muitos compositores de música moderna” (BERIO, 2005, tradução nossa)<sup>16</sup>.

Também foram encontradas algumas outras abordagens que podem ser considerados como uma demonstração de uma intertextualidade que recorre a um procedimento mediador principal. É o caso da **paráfrase estrutural**, utilizada por Pitombeira (2008), tomando como ponto de partida o Quarteto Op. 22 de Anton Webern para criação de uma nova obra; do uso da **citação estilística** em Alfred Schnittke (ZAMPRONHA, 2009), procedimento que dá origem à combinação de forma e estilos; ou mesmo o processo de **colagem**, analisado por Silveira (2011) em três peças de música eletrônica experimental: a *Velocity* (parte da obra *Plexure*) de John Oswald, *O Chá* de Mário del Nunzio e *Product Placements* de Johannes Kreidler, na qual se utilizam diversas músicas em forma de colagem.

Para finalizar, vale lembrar uma bem-sucedida composição intertextual, que poderia passar despercebida caso ficasse restrita somente a critérios nos quais a busca por uma nova linguagem musical, ou uma suposta técnica inovadora, fosse a problemática relevante da conduta intertextual. No exemplo em destaque, o simples modo como o pensamento intertextual afeta o indivíduo e pode mudar sua pers-

---

<sup>15</sup> [...] *because Mahler is inhabited by any other music* (BERIO, 2005). Cf. Tempo 3'56"

<sup>16</sup> [...] *the base, the skeleton, the base is the Scherzo from the Second Symphony of Mahler, and from which many things proliferate, are generate. So you hear Debussy, Strauss, Beethoven and so on...and many composers of modern music* (BERIO, 2005). Cf. Tempo 4'27".

pectiva, seu olhar analítico, estético e prático sobre o fazer musical. O exemplo de que se fala é a *Ave Maria* de Bach/Gounod, exposto na Exemplo 1 a seguir:

Melodia de Charles Gounod



Acompanhamento de J.S. Bach

The image shows a musical score for the 'Ave Maria' by Charles Gounod. It consists of two staves. The top staff is the melody, written in G major (one sharp) and 4/4 time. The bottom staff is the accompaniment, written in G major and 4/4 time, featuring a characteristic sixteenth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand. The score is labeled 'Melodia de Charles Gounod' and 'Acompanhamento de J.S. Bach'.

Exemplo 1: melodia de Gounod e acompanhamento de Bach

Essa obra, composta em 1853, tem na sua base o *Prelúdio n.º 1* (Dó maior, BWV 846) de Bach, sobre o qual Gounod escreve a melodia (ex. 1), cujo título original é: *Méditation sur un Prélude de Piano de J. S. Bach*<sup>17</sup>.

Concluimos que para alguns autores essa percepção musical composicional parece estar alinhada com aquilo que se concebe como intertextualidade, tanto na literatura quanto na música, e se aproxima de uma abordagem pós-moderna. Essa possibilidade de apropriação de materiais e técnicas diversos é extremamente pertinente a estética intertextual. Entende-se também que esse complexo multifacetado, em resumo, é o que caracteriza a produção atual, permitindo maior liberdade e renovando o processo compositivo.

## Referências

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade mu-

---

<sup>17</sup> Encontrou-se um site muito interessante que trata do assunto. Disponível em [http://www.musicologie.org/Biographies/g/gounod\\_charles.html](http://www.musicologie.org/Biographies/g/gounod_charles.html) (acessado em 14.12.11).

sical como fenômeno. In: *Per Musi: Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, v. 8, p. 125-136, jul-dez, 2003.

BERIO, Luciano. *Attrazione D'Amore/ Voyage to Cythera*. Produção de Frank Scheffer. Paris: Idèal Audience Internacinal, 1 DVD, cf. Tempo 3'56"; 4'27", 2005.

BERG, Silvia. *Texturas do Pós-Modernismo: Uma reflexão sobre os percursos, processos e escolhas em uma sociedade cognitiva*. In: SKEFF, Maria de L.; ZAMPRONHA, Edson. (Org.). *Arte e Cultura V: estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume; Fapesb, p. 123- 145, 2009.

BLOOM, Harold. *A angústia da Influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

FINK, Robert. *Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and Musical Surface*. In: COOK, Nicholas; EVEREST Mark (ed.). *Rethinking Music*. New York: Oxford, p. 102-137, 2001.

GRECO, Lara Roberta Peres de Lima e Silva. *Viva villa! De Gilberto Mendes: uma investigação da ocorrência de intertextualidade musical em uma homenagem pós-moderna*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2005.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LIMA, F. F.; PITOMBEIRA, Liduino. *Fundamentos Teóricos e Estéticos do uso da intertextualidade como Ferramenta Composicional*. In: *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*, n. 21, 2011, Uberlândia. *Música, Complexidade, Diversidade e Multiplicidade: Reflexões e Aplicações Práticas*. Uberlândia: ANPPOM, p. 99-104, 2011.

PASCOAL, Maria Lúcia. Notas sobre o moderno e o pós-moderno nas técnicas de compositores brasileiros. In: SKEFF, Maria de L.; ZAMPRONHA, Edson. (Org.). *Arte e Cultura V: estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume; Fapesb, p. 97-122, 2009.

PITOMBEIRA, Liduino. Um exercício de paráfrase estrutural a partir da análise do Quarteto Op. 22 de Anton Webern. *Claves: João Pessoa*, v. 5, p. 88-100, 2008.

REYNOLDS, Roger. *Form and Method: The Rothschild Lectures*. Ed. Stephan MacAdams. New York and London: Routledge, 2002.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e Impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil - 1970-1980*. São Paulo: UNESP, 2005.

SEKEFF, Maria de L. *Música e Pós-Modernidade*. In: SKEFF, Maria de L.; ZAMPRONHA, Edson. (Org.). *Arte e Cultura V: estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume; Fapesb, p. 75-88, 2009.

SCHÜTZ, Ricardo. *Text. Word Histories*. Atualizado em: out. 2009. Disponível em: <<http://www.sk.com.br/sk-hist.html>>. Acesso em: 01 jul. 2014.

SILVEIRA, Henrique Iwao J. Colagem Musical Utilizando Amostras de Pequena Duração — Três abordagens: Velocity, O Chá e Product Placements. In: *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*, n. 21, 2011, Uberlândia. *Música, Complexidade, Diversidade e Multiplicidade: Reflexões e Aplicações Práticas*. Uberlândia: ANPPOM, p. 1559-1564, 2011.

SINFONIA (Berio). Disponível em [http://www.digiplanet.com/wiki/Sinfonia\\_\(Berio\)](http://www.digiplanet.com/wiki/Sinfonia_(Berio)) (acessado em 15.2.14).

YAMPOLSKI, Roseane. Intertextualidade e estetismo na música pós-moderna. In: *XVI Congresso da ANPPOM*, no. 16, 2006, Brasília. *Música em Contexto*. Brasília: ANPPOM, p. 448-453, 2006.

ZAMPRONHA, Edson. Usando Citações na Musica Pós-Moderna. In: SKEFF, Maria de L.; ZAMPRONHA, Edson. (Org.). Arte e Cultura V: estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume; Fapesb, p. 145-172, 2009.

ZANON, Fábio. Moreno-Torroba, de Falla, Loblet. Programa no. 2. Série: O Violão Espanhol. Violão com Fábio Zanon. 21 jan. 2006. MP3: Cf. No tempo 3'15". Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com/2006/08/35-srgio-assad.html>>. Acesso em: 5 nov, 2011..

# DE SINALIZADOR A INSTRUMENTO MUSICAL: UMA BREVE ABORDAGEM DAS TRANSFORMAÇÕES DO TROMPETE DAS ORIGENS AO RENASCIMENTO<sup>1</sup>

## FROM SIGNALLER TO A MUSICAL INSTRUMENT: A BRIEF APPROACH OF TRUMPET TRANSFORMATIONS FROM ITS ORIGINS TO THE RENAISSANCE

Carlos Afonso Sulpício  
Faculdade Santa Marcelina  
[sulpicio@uol.com.br](mailto:sulpicio@uol.com.br)

### Resumo

No presente artigo pretendemos apresentar de forma sucinta as transformações do trompete, de suas origens ao Renascimento. A confecção, a técnica<sup>2</sup> e os diversos contextos em que o instrumento foi utilizado modificaram-se consideravelmente através da história. Este instrumento de sopro da família dos metais passou por um longo processo de transformação, que se iniciou na Antiguidade. Dentre os

---

<sup>1</sup> Comunicação apresentada no dia 16 de outubro de 2014, no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, dentro da programação do VI Encontro de Musicologia. Disponível em <https://youtu.be/XvyNfvOX0Co?list=UU7kMPRd6yA9Pwlnjl6voHXA> (acesso: 10/11/2015).

<sup>2</sup> O termo técnica no seu primordial grego τέχνη deu origem à palavra *técnica* ou ainda à *tecnologia*, mas também é traduzido corretamente por *arte* desde as primeiras traduções latinas. Por τέχνη deveríamos entender, portanto, um amplo conjunto de conhecimentos, uma habilidade geral para exercer um determinado ofício. Assim, fecundas – mesmo que esquecidas em nossos tempos – são as relações entre επιστήμη (conhecimento ou ciência) e τέχνη (arte). A técnica, em sua origem enquanto τέχνη grega, deveria ser definida não como *um meio para um fim* (como ocorre frequentemente em meio aos sistemas tecnológicos), mas sim como algo bem maior, confundindo-se com a própria arte. Portanto, a técnica não se resume a um meio ou um recurso qualquer. É a essência da própria arte.

instrumentos conhecidos da humanidade, ele está entre os mais antigos e o que mais sofreu transformações e adaptações.

**Palavras-chave:** trompete; origens; renascimento

## Abstract

In this article we intend to present succinctly the transformations of the trumpet, from its origins to the Renaissance. The making, the technique and the various contexts in which the instrument was used changed considerably throughout history. This family of wind instrument of the metals went through a long process of transformation, which began in antiquity. Among the known instruments of humanity, it is among the oldest and suffered the most changes and adaptations.

**Keywords:** trumpet; origins; Renaissance

O trompete, instrumento de sopro da família dos metais, passou por um longo processo de evolução que se iniciou na Antiguidade e somente no período Barroco consolidou-se como instrumento musical, tornando-se um dos instrumentos favoritos dos compositores desta época, que ficou conhecida como *The Golden Age of Trumpet*.

Entre os instrumentos conhecidos da humanidade, o trompete está entre os instrumentos mais antigos e o que mais sofreu transformações e adaptações ao longo de sua história: "Trompetes e tambores são dois instrumentos muito antigos. Relatos da arte antiga e mesopotâmica proporcionam evidências concretas de que ambos os instrumentos já existiam há mais de cinco mil anos".<sup>3</sup>

Seu nome modificou-se diversas vezes através deste proces-

---

<sup>3</sup> Caldwell, apud Dunn, 2000, p. 1.

so. Os primeiros exemplares de trompetes de que temos conhecimento, não possuíam coluna de ar vibratória, bocais ou campanas. Eles eram simplesmente megafones feitos de bambu ou outros materiais vazados disponíveis, onde o “executante” falava, cantava ou produzia sons guturais. A evolução de um simples megafone para o atual trompete foi muito lenta e não é possível estabelecer uma data exata de quando os primeiros trompetes se originaram.<sup>4</sup>

Durante a história antiga, Egípcios, Assírios, Israelitas, Gregos, Romanos e Etruscos fizeram uso militar do instrumento. Teutônicos e Celtas também utilizavam o instrumento em cerimônias religiosas.<sup>5</sup> Podemos observar na figura abaixo (Figura 1) um instrumento celta do século II-I (a. C.):



Figura 1: trompete celta do século II-I (a. C.)<sup>6</sup>

Em 1929, durante escavações no Egito, mais precisamente na tumba do Faraó Tutankhamon - que viveu por volta de 1350 a. C. -, foram encontrados dois trompetes, um feito de bronze e outro de prata, tratando-se de uma descoberta fundamental para a história do instrumento.

Tais exemplares encontram-se no Museu do Cairo (Figuras 2 e 3) e são os únicos exemplares arqueológicos mais bem preservados, pois outros tipos de registros, tais como pinturas e afrescos, encon-

---

<sup>4</sup> Sachs, 2006, p. 47.

<sup>5</sup> Tarr, 1988.

<sup>6</sup> Cassone, 2002, p. 17.

trados em pirâmides e templos, foram praticamente apagados pelo tempo.<sup>7</sup>



Figura 2: visão da campana do trompete de Tutankhamon<sup>8</sup>



Figura 3: trompetes encontrados na tumba de Tutankhamon<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 11 e 12.

<sup>8</sup> Fonte: [www.fascinioegito.sh06.com/fatos.htm](http://www.fascinioegito.sh06.com/fatos.htm)

<sup>9</sup> *Ibidem*

É interessante notar que os vários tipos de instrumentos de sopro da família dos metais que foram utilizados da Pré-História à Idade Média tiveram principalmente funções militares ou religiosas. Algumas informações desta natureza encontram-se descritas em várias passagens bíblicas que se referem ao uso dos trompetes, a exemplo da derrubada das muralhas de Jericó e as trombetas arautos do Apocalipse. Entre os povos civilizados da antiguidade, foram certamente os Israelitas que deram aos seus trompetes a mais elevada distinção, pois os trompetes só podiam ser tocados pelos sacerdotes em cerimônias religiosas.

Os Romanos possuíam vários instrumentos de metal, entre eles, eram utilizados quatro tipos de trompetes: o *cornu*, *lituus*, *tuba* e *buccina* (Figura 4). O mais importante tipo de trompete no mundo ocidental veio a ser o *busine*. Esta palavra foi derivada do termo em Frances *buisine*, por volta do ano de 1250; ambos os termos são derivadas do latim da palavra *bucina*<sup>10</sup>.

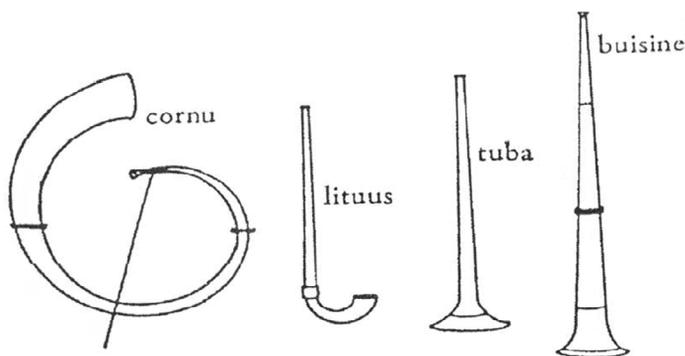


Figura 4: trompetes romanos<sup>11</sup>

Através da iconografia apresentada a seguir (Figura 5) podemos observar os mesmos instrumentos representados na figura 4.

<sup>10</sup> Tarr, 1988.

<sup>11</sup> [http://www.csicsif.es/andalucia/modules/mod\\_ense/revista/pdf/Numero\\_17/SANTOS\\_CAMARA\\_SANTAMARIA\\_2.pdf](http://www.csicsif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_17/SANTOS_CAMARA_SANTAMARIA_2.pdf).



Figura 5: detalhe de uma coluna romana de Roma, Itália, mostrando o *cornu* e a *buccina*<sup>12</sup>



Figura 6: *cornu* de bronze do século IV-III (a. C.).  
Encontra-se no Museu de Londres.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> [http://whitwellbooks.com/pdf\\_previews/A\\_Concise\\_History\\_preview.pdf](http://whitwellbooks.com/pdf_previews/A_Concise_History_preview.pdf)

<sup>13</sup> Cassone, 2002, p. 15.

O contato dos povos ocidentais com os Sarracenos durante as Cruzadas foi extremamente importante para o desenvolvimento dos trompetes. Os Sarracenos possuíam diversos instrumentos ruidosos como o *anafir* (trompetes), *bugat* (trompas ou trombones), *zumur* (tambores), *naggara* (tímpanos), *tubul* (tambores), *kasat* (pratos). Como para os cristãos, os instrumentos de sopro eram usados para assustar os inimigos.<sup>14</sup>

Durante a Terceira Cruzada (1189-1192), foi demonstrado a Ricardo, O Coração de Leão, enquanto acampava na Sicília, um novo tipo de instrumento, o *trumpa*. Este trompete foi mencionado pela primeira vez por volta do ano de 1180, nos escritos de William de Palermo. É possível que o *trumpa* seja de origem Árabe, pois os Sarracenos foram expulsos da Sicília pelos Normandos e estes absorveram muitos de seus objetos e equipamentos<sup>15</sup>.

A palavra *trumpa* se transformou através dos tempos para o termo moderno conhecido hoje em dia como *trompete*. Em importantes centros europeus, a palavra *trumpa* se desenvolveu para os seguintes termos em alemão: *trumpa*, *trumb*, *trum(m)et*, *trompete*; em francês: *trompe*, *trompette*; em inglês: *trump*, *trumpet*; e em italiano: *trumpa*, *tromba*.<sup>16</sup>

O termo *trompete*, derivado do alemão e do francês, foi adotado em nosso idioma, mas existem alguns autores e compositores que defendem o uso do termo derivado do italiano e do inglês, ou seja, respectivamente *trombeta* e *trumpet*<sup>17</sup>.

Durante a Idade Média, os trompetistas foram os primeiros músicos contratados pelas cortes. A razão para isto é sem dúvida a sua importante função militar durante as guerras. Como as batalhas eram muito comuns naqueles tempos, os trompetistas eram indispensáveis

---

<sup>14</sup> Tarr, 1988.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Nota do autor.

como sentinelas e sinalizadores<sup>18</sup>.

Esta tradição de se fazer uso militar destes instrumentos originou-se com as civilizações orientais da antiguidade e foi introduzida na Europa através das Cruzadas. Várias sociedades antigas incluindo árabes, egípcios, assírios, etruscos, teutônicos e celtas usaram o trompete em batalhas com a função de comunicação e motivação, bem como em cerimônias religiosas. [...] Dentro desta tradição, são os timpanistas<sup>19</sup> e trompetistas que têm servido como base desta tradição para as bandas de cavalaria que têm permanecido através dos séculos.<sup>20</sup>

Um ponto interessante a ser mencionado a respeito destas corporações, é que neste período, as posições ocupadas por esses músicos eram posições privilegiadas, bem pagas e altamente disputadas.<sup>21</sup> Os trompetistas estavam entre os primeiros músicos a serem contratados pela Corte. Segundo Tarr<sup>22</sup>, a razão para isso, é sem dúvida proveniente da importância de suas funções nas batalhas.

De acordo com Altenburg:

Do começo do século XVI até o século XVIII, Europeus usaram trompetes e *kettledrums* [antecessores dos timpanos atuais] em batalhas, não apenas com a função de comunicação, mas também com a função de intimidar os inimigos através da massa sonora produzida pelos instrumentos<sup>23</sup>.

Em seu tratado de 1795, intitulado *Trumpeters's and Kettledrummer's Art*, Altenburg lista uma série de exemplos musicais mostrando esses

---

<sup>18</sup> Tarr, 1988, p. 43.

<sup>19</sup> Neste caso a palavra "timpanistas" está sendo usada para se referir aos executantes do *kettledrums*, antecessor dos timpanos modernos.

<sup>20</sup> Gleason, 2009: p.1

<sup>21</sup> *Ibidem*

<sup>22</sup> Tarr, 1988, p. 43

<sup>23</sup> Altenburg, *apud* Dunn, 2000, p. 1.

sinais utilizados para comunicação e lista também algumas músicas escritas para cerimoniais.

O trompete de vara (Figuras 8 e 9) era o instrumento preferido para a sinalização das torres das cidades desde a Idade Média até o período Barroco. Em algumas cidades os trompetistas tocavam peças a duas vozes pela manhã e ao entardecer, além de participarem de outros cerimoniais da corte.

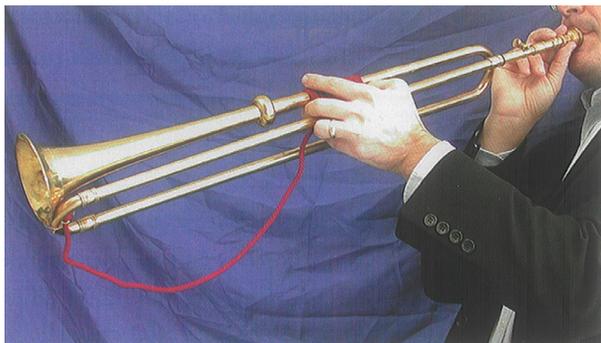


Figura 8: trompete de vara na posição fundamental.<sup>24</sup>

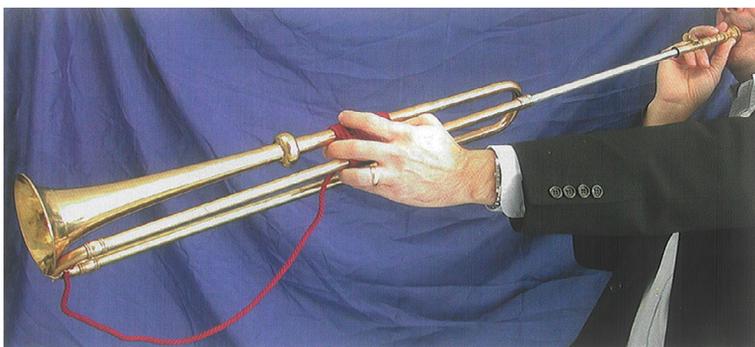


Figura 9: trompete com a vara estendida.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Cassone, 2002, p. 7.

<sup>25</sup> Cassone, 2002, p. 7.

Devido à riqueza e à suntuosidade de suas cortes, os italianos e os alemães foram os primeiros a utilizarem os trompetistas com a função de arautos, ou seja, possuíam a função de anunciar convidados ilustres em jantares, coroações, torneios, casamentos, batizados e festividades afins.

Nota-se que estas funções ainda são realizadas pelos trompetistas até hoje. As primeiras sentinelas e ou músicos trompetistas exerceram esta função primeiramente na Itália por volta do século XIII, a exemplo de Bolonha, Florença e Viena.<sup>26</sup> É por esta razão talvez, que os italianos e os alemães foram os primeiros povos a participar ativamente no desenvolvimento da chamada “música arte” ou “música séria” para trompete, como veremos adiante.

Por volta de 1400, os fabricantes de instrumentos descobriram como dobrar os tubos, preenchendo-os com chumbo, pois o chumbo não precisava de altas temperaturas para ser derretido e podia ser facilmente removido dos tubos após a dobra. Esta mesma técnica, utilizada na fabricação dos trompetes, é a mesma utilizada nos dias de hoje, fazendo-se uso também de materiais como o piche ou água congelada para preencher os tubos antes de dobrá-los. Anteriormente os fabricantes fundiam o metal em moldes de cera, não podendo ser dobrados, resultando em instrumentos retos ou levemente curvados.

Esta inovação na fabricação de instrumentos de metal revolucionou a aparência dos trompetes, e a partir de então, eles puderam ser fabricados em forma de “S” (Figura 10) ou dobrados na forma que conhecemos até os dias atuais (Figuras 11 e 12).

---

<sup>26</sup> Tarr, 1988.



Figura 10: trompete em forma de "S".<sup>27</sup>



Figura 11: réplica atual de um trompete natural.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Mende, 1978, p. 32 apud Rolfini, p. 31.

<sup>28</sup> [www.erickungarelli.com/?p=52](http://www.erickungarelli.com/?p=52)



Figura 12: réplica atual de um trompete natural.<sup>29</sup>

Devido à nova técnica de fabricação, uma clara separação entre os tipos de trompete pode ser observada. Os *trompetes naturais dobrados* eram utilizados nas batalhas, dada a facilidade de serem transportados sem serem amassados, e o chamado *trompete de vara*, utilizado pelos menestréis - que era capaz de produzir mais notas da série harmônica, similar ao mecanismo do trombone; era utilizado em grupos musicais, chamados *Alta Ensemble*, produzindo assim um novo avanço musical.

O *Alta Ensemble* era um trio formado por uma *charamela* (Figura 13), que é o ancestral do oboé, um *trompete alto* chamado também de *trompete de vara*, e um trompete em forma de “S”. Por volta de 1450, a vara dupla foi inventada, emergindo daí o trombone, embora ambos os instrumentos fossem chamados de *trompete*. Estes grupos se espalharam por toda a Europa, e em alguns casos possuíam até dez componentes, dependendo da festividade ou cerimônia envolvida.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Tarr, 1988.



Figura 13: imagem de uma Charamela.<sup>31</sup>

Durante o Renascimento, com algumas exceções da Inglaterra, os trompetes não eram permitidos nas igrejas, provavelmente por estarem relacionados com as funções militares. No entanto, o *trompete de vara* foi, em algumas ocasiões, utilizado em partes de algumas composições, a exemplo de: *Missa trompette* de Estienne Grossin; *Et in terra* de Richard Loqueville e Arnold de Lantins; *Ave virgo* de Johannes Franchois; *Virgo dulcis* de Heinrich Von Freiburg; *Kyrie tubae* de um compositor anônimo e *Et in terra 'ad modum tubae'* de Dufay.

Nestas obras, o *trompete de vara*, que era chamado simplesmente de *trompete*, aparecia algumas vezes nas partes de contra tenor. A linha do contra tenor continha saltos intervalares de quartas e de quintas e pelo fato dos trompetes executarem estas passagens, de acordo com Tarr <sup>32</sup>, pode-se falar em um estilo musical para o *trompete de vara*. Este estilo estava diretamente relacionado à música secular.

Com o processo gradual de estabilização e fixação dos músicos nas cidades, organizações como irmandades e associações começaram a se formar para proteção de seus próprios interesses contra músicos de outras partes. A primeira irmandade de músicos, chamada *Nicolai-Zechbrüder*, foi fundada em Viena em 1288 exercendo suas

---

<sup>31</sup> [http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://saisibatake.amezaiku.com/gakki/gakki\\_image/charamela](http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://saisibatake.amezaiku.com/gakki/gakki_image/charamela)

<sup>32</sup> Tarr, 1988, p.58.

funções até 1782. Em Bologna, a organização local dos músicos, que era conhecida como *Concerto Palatino della Signora*, foi fundada em 1533. Este grupo de trompetistas possuía também timpanistas, lutenistas, harpistas, cornetistas, trombonistas e algumas vezes instrumentos de cordas. Não se sabe exatamente que tipo de música era executado por esta associação bolonhesa de trompetes, mas acredita-se que eram similares as sonatas tocadas pelos trompetistas da corte do Sagrado Império Romano.<sup>33</sup>

Cornetistas e trombonistas tocavam transcrições de música vocal como os *Motetos*, mais tarde o repertório foi aumentado com as *Canzonas*, um estilo muito popular levado à perfeição pelos compositores venezianos Andrea Gabrieli (1533-1585) e Giovanni Gabrieli (1553-1612). Ao contrário do que todos pensam, de acordo com Tarr<sup>34</sup>, tanto Andrea Gabrieli como Giovanni Gabrieli não compuseram suas *canzonas* para trompetes e trombones.

Embora hoje em dia estas peças ocupem um lugar central no repertório de muitos grupos de metais e são tocadas com os trompetes e trombones modernos, na verdade elas foram compostas pelos Gabrielis para o *corneto* (Figura 14), que eram cromáticos, uma vez que o trompete tinha suas limitações, restringindo-se apenas a série harmônica.

O *corneto* era um instrumento de madeira curvo encoberto com couro, tinha sete furos e era tocado com um pequeno bocal em forma de copo.

---

<sup>33</sup> Tarr, 1988

<sup>34</sup> *Ibidem*.



Figura 14: imagem de três diferentes formatos de Cornetos.<sup>35</sup>

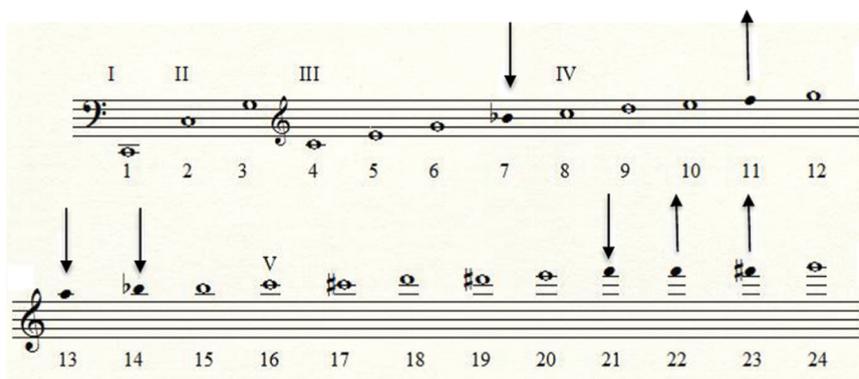


Figura 15: série harmônica do trompete renascentista

<sup>35</sup> <http://pt.wikipedia.org/wiki/Corneto>



Figura 16: série harmônica natural dos trompetes modernos

Durante o período de 1600 a 1750, as funções militares continuavam sendo importantes como antes, no entanto, foi com a ópera *Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi (1567-1643)<sup>36</sup>, que o trompete foi aceito como um instrumento verdadeiramente musical. Este foi o primeiro grande acontecimento na história do trompete no século XVI. O segundo acontecimento, talvez o mais importante e que fez o instrumento evoluir ao que conhecemos até os dias atuais, foi a invenção das válvulas rotativas e dos pistões na Alemanha. Em 1835, Joseph Riedl idealizou as válvulas, enquanto que os pistões foram desenvolvidos na França em 1839, por François Périnet, ou seja, mais de duzentos anos após a ópera *Orfeo*. Monteverdi em sua ópera, naturalmente fora influenciado pelos já tradicionais *ensembles* de trompetes que já tocavam as tocatas e as fanfarras introdutórias, como as utilizadas na abertura de sua ópera.

## Referências

ALPERT, Michael. "A Trompa Natural para o Trompista Moderno". Tese de Doutorado, 179p, ECA-USP, 2010.

ALTENBURG, Johann Ernst. *Trumpeter's and Kettledrummers' Art*. Halle

<sup>36</sup> Sadie, 1988, p. 497. Compositor Italiano, nascido em Cremona, foi maestro de capela da Catedral de São Marcos em Veneza, conhecido como um grande expoente em relação à maneira que abordava a harmonia moderna e a expressividade de seus textos. Sua primeira ópera *Orfeo* foi escrita e produzida em Mântua. (Trecho da partitura no anexo da p. 193) É considerado uma das figuras mais importantes na história da música ocidental, publicou 8 livros de madrigais entre 1587 e 1638.

1795. English translation by Edward Tarr. The Brass Press, 1974.

BATE, Philip. *The trumpet and trombone*. 2<sup>o</sup> Ed. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1966.

BONI, Fernando Flavio. "Girolamo Fantini: Modo Per Imparare a Sonare di Tromba' (1638)". Tradução, comentários e aplicação à prática do trompete natural. Dissertação de Mestrado IA UNICAMP, 2008, 165pp.

CASSONE, Gabriele. *La Tromba*. Varese, Italy: Zecchini Editore, 2002.

DUNN, Stephen J. "Trumpet and Percussion Chamber Music for Two or Three Players: An Annotated Bibliography". Tese de Doutorado em Artes Musicais/Solo Performance. Arizona State University, 2001, 197pp.

CLEASON, Bruce P. "Cavalry Trumpet and Kettledrum Practice from Time of the Celts and Romans to the Renaissance". *The Galpin Society Journal*, Reino Unido, LXII, p. 1-9, 2009.

MONTAGU, Jeremy. *The World of Baroque and Classical Musical Instruments*. Woodstock: The Overlook Press, 1979.

ROLFINI, Ulisses Santos. "Um repertório Real e Imperial para os Clarins. Resgate para a História do Trompete no Brasil". Dissertação de Mestrado IA UNICAMP, 2009, 256 pp.

SACHS, Curt. *The History of Musical Instruments*. New York: W. W. Norton and Company Inc. 1940, Dover 2006.

SMITHERS, Don L. *The Music and History of the Baroque Trumpet before 1721*. 2a ed. Southern Illinois University Press, 1988

STEENSTRUP, Kristian. *Teaching Brass*. Windsong Press Ltd; 2nd edition, 2007

TARR, Edward. *The Trumpet*. Portland: Amadeus Press, 1988.

SULPICIO, C. *A Transformação e formação da técnica do trompete: de Monteverdi a Stockhausen*. Tese de Doutorado IA UNESP SP, 2012. 193 p.

# PIXINGUINHA EM PLENA MATURIDADE: OS ARRANJOS PARA UMA “ORQUESTRA BRASILEIRA”<sup>1</sup>

## *PIXINGUINHA IN FULL MATURITY: THE ARRANGEMENTS FOR A “BRAZILIAN ORCHESTRA”*

Ana Lúcia Ferreira Fontenele  
Universidade Federal do Acre  
[alfontenele@gmail.com](mailto:alfontenele@gmail.com)

### Resumo

Atuando nos mais diversos campos da nossa música, Pixinguinha pode ser considerado como o músico e compositor brasileiro de maior destaque da música brasileira de caráter popular. Participou ativamente na fundação de gêneros musicais, principalmente o samba, e foi o maior divulgador do gênero choro, característico do final do século XIX. Atuou como arranjador de grandes intérpretes à época do surgimento da indústria do entretenimento, como também em grupos e pequenas orquestras de diversas formações. Nossa hipótese de trabalho tentará demonstrar que apesar de diálogos diversos com gêneros musicais variados, como por exemplo o jazz, o compositor nunca abandonou seu vínculo com a música popular urbana praticada desde o final do século XIX e início do século XX na cidade do Rio de Janeiro. Serão observados alguns aspectos que o motivaram, na fase madura da sua carreira, a realizar uma espécie de “resgate” de gêneros característicos do período citado. Isso se deu com o incentivo do cantor, Almirante, produtor e apresentador do programa radiofônico *O Pessoal*

---

<sup>1</sup> Comunicação apresentada no dia 16 de outubro de 2014, no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, dentro da programação do VI Encontro de Musicologia. Disponível em <https://youtu.be/XvyNfvOX0Co?list=UU7kMPRd6yA9Pulnj16voHXA> (acesso: 10/11/2015).

da Velha Guarda, no qual Pixinguinha atuou como arranjador, no período de 1947 a 1952.

**Palavras-chaves:** choro; samba; arranjo; música popular urbana

## Abstract

Acting in many fields of our music, Pixinguinha can be regarded as the biggest musician and composer of the popular music from Brazil. He participated actively in the foundation of musical genres, especially the samba, and was the biggest promoter of Choro genre, that was practice of the late nineteenth century. Pixinguinha worked as arranger of great singers at the time of emergence of the entertainment industry in our country, but also in musical groups and small orchestras from diverse backgrounds. In this article, we will try to demonstrate that despite several conversations with various musical genres such as jazz, the composer never abandoned his ties to the popular urban music practiced since the late nineteenth century and early twentieth century in the city of Rio de Janeiro. We will observe some aspects that motivated him, in the mature stage of his career, to perform a kind of “rescue” of characteristic genres of that period. This happened with the encouragement of the singer, Almirante, producer and announcer of the radio program *O Pessoal da Velha Guarda*, in which Pixinguinha acted as arranger in the period of 1947 to 1952.

**Keywords:** choro; samba; arrangement; popular urban music

## Introdução

Atuando nos mais diversos campos da nossa música, Pixinguinha pode ser considerado como um dos músicos e compositores de maior destaque da música brasileira de caráter popular. Participou

ativamente na fundação de gêneros musicais, principalmente o samba, e foi o maior divulgador do gênero Choro, característico do final do século XIX. Atuou como arranjador de grandes intérpretes, como Francisco Alves e Orlando Silva, que firmaram suas carreiras na perspectiva artística da indústria do entretenimento, como também em diversas formações, entre elas a orquestra que formou e dirigiu durante os anos de 1947 a 1952, no programa *O Pessoal da Velha Guarda* apresentado por Almirante na Rádio Tupi do Rio de Janeiro, objeto de estudo do presente artigo. Dos grupos os quais participou dois deles obtiveram maior destaque, o grupo *Os Oito Batutas* do início da sua trajetória profissional e o grupo no qual atuou como compositor e saxofonista em parceria com o flautista Benedito Lacerda. A dupla com Lacerda foi formada por volta de 1945 em período próximo ao período que atuou nos programas de rádio dirigido por Almirante.

O presente artigo tenta demonstrar que apesar dos diversos diálogos com gêneros musicais variados, como por exemplo o jazz, Pixinguinha de alguma forma manteve-se fiel à musicalidade praticada no Brasil desde o final do século XIX. Tal musicalidade surgiu desde que aqui chegaram as danças de salão vindas da Europa como a polca, o *schottisch* e a mazurca, entre outras. Para tanto iremos abordar tais aspectos de hibridação musical entre gêneros nacionais, o diálogo com gêneros estrangeiros, bem como o reflexo desses diálogos nas mutações e novas configurações pelas quais foram passando as formações instrumentais dos grupos os quais Pixinguinha atuou. Esses aspectos estão ligados a processos sociais que envolvem a profissionalização de Pixinguinha e seus amigos músicos, a consolidação da sua atuação no âmbito da indústria de entretenimento e sua trajetória na fase madura da sua carreira, momento em que Pixinguinha realiza uma espécie de “resgate” de gêneros musicais que representam de forma genuína o surgimento da música popular urbana do Brasil.

## Influências musicais

Por algum tempo o gênero choro foi considerado como uma “forma de tocar” ou um estilo de execução das danças de salão advindas da Europa e posteriormente constituiu-se em gênero de música instrumental brasileira (ARAGÃO, 2011). O choro era considerado como “música dos subúrbios” executado por pequenos funcionários, operários, músicos soldados, - por pessoas humildes da cidade do Rio de Janeiro. Segundo Tinhorão (1998), os músicos eram recebidos em festas das casas de famílias dos bairros que frequentavam sem distinções de classe e de cor.

Pixinguinha conviveu plenamente com essa fase inicial da música popular mesmo sem ter conhecido seus pioneiros, como Joaquim Callado e Patápio Silva, entre outros, através da influência do seu pai e de um músico que foi responsável pela sua iniciação aos estudos musicais e inserção na vida profissional, o compositor Irineu de Almeida. Com Irineu de Almeida Pixinguinha participou de suas primeiras gravações como flautista acompanhado pelas linhas contrapontísticas à melodia principal criadas e executadas por Irineu de Almeida ao *oficleide*, instrumento de sonoridade médio-grave. Essa pode ser considerada como a base musical de Pixinguinha, expressa em diversos arranjos e composições criados por ele.

Para Alencar (1979, p.39) “se Callado foi o criador do choro, Pixinguinha foi o seu maior divulgador. Seu aristocratizador”. Esse aspecto aristocratizado refere-se à época que Pixinguinha trouxe os músicos para tocarem profissionalmente nas salas de cinema. A partir desse momento começa a haver distinções de classe, pois os músicos populares passam a tocar para pessoas da classe média que frequentavam os cinemas e os teatros de revista. Para Tinhorão (1998, p. 297):

Essa espécie de busca de ascensão sócio profissional (músicos de camadas mais baixas) através das habilidades musicais iria, no entanto, ter um preço para os supostamente favorecidos: o da abdicação de parte da

originalidade e identidade de sua arte e cultura em favor das expectativas de gosto do novo público que lhes pagava os serviços.

Para Aragão (2011), o surgimento da música popular urbana na cidade do Rio de Janeiro esteve ligado a quatro vertentes de práticas musicais que se convergiram ao longo do final do século XIX e início do século XX. A primeira descrita acima, associada de início ao período considerado por Vasconcelos (1977) como a *belle époque* brasileira, de 1870 a 1919, e ao surgimento do choro. Ao mesmo tempo havia uma espécie de resgate da música regional, principalmente da região nordeste, retratado nas práticas do Grupo Caxangá no qual atuavam Pixinguinha, Donga e João Pernambuco, entre outros. Esses gêneros dialogavam e eram praticados por músicos que circulavam entre eles.

O terceiro gênero que veio somar-se aos supracitados merece um parágrafo especial, pois afirma uma influência africana no que se refere ao ritmo. Os primeiros sambas surgidos no contexto da Casa da Tia Ciata, o samba vindo da Bahia e de alguma forma renovado na cidade do Rio de Janeiro, contaram com a participação de músicos e compositores descendentes das tias baianas, entre eles João da Baiana e o próprio Pixinguinha, que era filho de baiana (MENEZES BASTOS, 2005). Nesse ambiente tocava-se o partido alto, inicialmente uma música apenas instrumental para ser dançada e o samba raiado, com duas partes, um refrão e uma parte improvisada (ARAGÃO, 2011).

Nas primeiras décadas do século XX, sedimentava-se um tipo de formação musical herdeira da música do final do século XIX, - os grupos regionais compostos com a base de flauta, cavaquinho, violões e percussão. O samba passa por algumas mudanças distanciando-se da célula rítmica mais ligada ao maxixe e no contexto dessa nova roupagem adquire um ritmo derivado das escolas de samba do bairro Estácio de Sá (SANDRONI, 2001). Músicos dos regionais de choro eram solicitados para gravações comerciais do "novo samba", entre eles destacam-se: Canhoto (cavaquinhista) Meira e Dino 7 cordas (violo-

nistas) (ARAGÃO 2011).

Por fim, já no contexto de profissionalização desses músicos uma nova influência passa a mesclar-se aos gêneros do choro e samba com alta divulgação, ao final da Primeira Guerra Mundial, as *jazz bands* da América do Norte. Isso se deu em paralelo ao surgimento da indústria de entretenimento cultural obedecendo a leis do mercado fonográfico em ascensão. Pixinguinha, como um músico multifacetado, pois além de circular no meio do choro e do samba carioca, adquire habilidades como saxofonista e como arranjador de estilos de execução em certa medida, comprometidos com as novas práticas musicais do Brasil Moderno, principalmente a partir de meados da década de 20 do século passado.

O primeiro contato de Pixinguinha e seus companheiros músicos com o *jazz* característico das primeiras décadas do século vinte, que ultrapassou a fronteira norte-americana, chegando à Europa, se deu quando da estadia do grupo *Os Batutas* em Paris. Após essa época Pixinguinha esteve aberto a essas novas influências e, portanto, apto a embarcar nas novas sonoridades que estavam por instalar-se no Brasil. Nessa perspectiva atuou como arranjador em gravadoras multinacionais sediadas no Brasil e deixou sua marca em gravações de cantores proeminentes no cenário da emergente música popular das novas massas urbanas. Gêneros como o samba orquestrado, samba-canção abolerados e marchas carnavalescas tinham esse cunho musical influenciados por tipos de execução musical derivados das *jazz bands* e, posteriormente, das *big bands* americanas.

É importante atentarmos para as palavras do próprio Pixinguinha com relação a uma não absorção “passiva” do *jazz* americano por parte dos integrantes do grupo *Os Batutas* ainda na França. Segundo Pixinguinha em depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, *apud* Menezes Bastos (2005, p. 185), “se tratava de uma questão muito mais de admiração e escolha ativa – portanto de apropriação – do que de influência, naturalizada, passiva” O autor

destaca ainda que na temporada em Paris, por seis meses, a partir de 1922, os integrantes do grupo *Os Batutas* conviveram com grupos não só norte-americanos, mas de várias partes do mundo.

Por outro lado, para Menezes Bastos (2005) a experiência desse grupo liderado por Pixinguinha em Paris projetou a autêntica música brasileira ao mundo e que o cenário social e cultural da cidade europeia estava pronto a absorver músicas consideradas “exóticas” e a questão étnica estava sendo valorizada por intelectuais, artistas e antropólogos em atuação àquela época. Tanto o grupo *Os Batutas*, como também o compositor Villa-Lobos respondiam a essas demandas culturais que os franceses queriam (CÂMARA DE CASTRO, 2010). Para Menezes Bastos (2005, pg. 186), o fato dessa música poder “representar o Brasil na *capital cultural do mundo*, pode ser lido como um imenso diálogo sobre a identidade do país... ali onde o *negro* era inventado como cerne da música popular no sistema mundial”.

Esses fatos propiciaram, segundo Menezes Bastos (2005), a solidificação de uma musicalidade que estava por se firmar, quando da volta do grupo ao Brasil no contexto da indústria cultural em formação, a ser vivenciada por integrantes do grupo nas suas próximas atuações como músicos e arranjadores na indústria de entretenimento, dos discos e do rádio. A partir daí alguns projetos de afirmação de identidade nacional surgiram com intuito de unir o povo brasileiro em torno de uma ideologia cultural de caráter popular. A música dos mestiços e dos negros era valorizada e colocada em uma nova moldura.

## **A preservação da música popular brasileira**

A partir do início da década de 1930 a música passa a ser vista sob um novo prisma em diálogo com “fatos históricos e políticos da nação brasileira” (ARAGÃO, 2011, p. 23). Aragão (2011, p. 23) considera ainda que “a música aparece então como “supra-estrutura” determinada pelas condições econômicas e políticas da nação; mais

do que isso, ela resulta do enfoque das lutas de classe e de estágios de dominação em diferentes níveis, regidos por forças nacionais e internacionais”. Cabe aqui destacar ainda uma citação de Martin-Barbero (2005) *apud*, Carvalho (2014) na qual considera que “a identidade local é assim levada a se transformar em uma representação da diferença que se possa fazê-la comercializável, ou seja, submetida ao turbilhão das colagens e hibridações que impõe o mercado”.

Nesse período, em 1928, Pixinguinha participa de encontros significativos com intelectuais ligados ao movimento modernista. Um desses encontros em especial iria se configurar como o momento em que se definiu um novo projeto de musicalidade brasileira denominado por Vianna (1995) como “O Mistério do Samba”. Tal encontro reuniu músicos importantes da área de música popular como Pixinguinha e Donga, um poeta e intelectual francês que esteve ligado ao movimento de valorização do negro em Paris, Blaise Cendrars, e ainda Pudente de Moraes Neto, Gylberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda e Patrício Teixeira (CABRAL, 2007).

Em 1930, Villa-Lobos, Pixinguinha e vários artistas ligados a música em geral e a corporações de bandas militares participam de discussão e de uma manifestação solicitando por parte do governo providências e leis que garantissem a circulação e execução de música brasileira, diante da invasão de músicas e grupos liderados por estrangeiros no Brasil (CABRAL, 2007).

Na década de 40 do século passado, várias discussões sobre aspectos ligados a brasilidade e as características musicais de gêneros musicais diversos começam a surgir. Segundo Aragão (2001) tais influências refletidas na música popular urbana em gêneros como o choro e o samba vieram das raízes africanas (SANDRONI, 2001 e VIANNA, 1995), como também da música “folclórica” do nordeste (ALMIRANTE, 2013). Cabe destacar aqui o papel de alguns arranjadores que, conscientes das perspectivas citadas, realizavam uma espécie de preservação de elementos ligados à musicalidade brasileira em suas

criações. Em geral, como o caso de Pixinguinha, esses arranjadores atuavam no âmbito da indústria cultural em expansão em um processo de “mercantilização” imposto aos gêneros choro e samba (ARAGÃO, 2011).

A essa época também surgia a noção de preservação de coleções de acervos musicais como os de Almirante, Jacob do Bandolim, Lúcio Rangel, Mozart de Araújo, entre outros. Ao mesmo tempo emergia também uma classe de pesquisadores, considerados por alguns autores como “folcloristas urbanos” (ARAGÃO, 2011, p. 21). Em 1941 é fundada uma “Comissão de Pesquisas Populares” para o estudo da música popular urbana integrada por intelectuais entre eles, Luiz Heitor Corrêa de Andrade, Marisa Lira, Brasília Itiberê e Renato de Almeida, entre outros. Pixinguinha participa junto aos integrantes dessa comissão de um programa de rádio no qual os objetivos da comissão foram debatidos e expostos a um maior público (ARAGÃO, 2011).

Dentre todas essas figuras citadas, Almirante foi considerado um dos maiores defensores dessa espécie de brasilidade musical, atuando em dois programas radiofônicos “voltados para a história (e a exaltação) de música popular urbana” (ARAGÃO, 2011, pg. 20). O segundo dessa série de programas foi *O Pessoal da Velha Guarda* que teve como colaboradores Pixinguinha e Benedito Lacerda. O programa aconteceu na Rádio Tupi do Rio de Janeiro de 1947 a 1952. O programa contava com a atuação de uma orquestra típica brasileira liderada por Pixinguinha, duplas de cantores e um pianista, como também um regional que eventualmente acompanhava cantores e interpretava choros.

## **Formação musical e o caminho para a “orquestração brasileira”**

Conforme citado acima Pixinguinha obteve uma formação musical sólida, desde os primeiros estudos informais com o músico e compo-

sitor Irineu de Almeida. Nessa base de formação considerada “informal” Pixinguinha convivia em sua casa, nas rodas de choro com os violonistas, Sátiro Bilhar, Quincas Laranjeiras, Tute, Juca Kallut (flautista), Luís de Souza e Bonfiglio de Oliveira (pistonistas), Irineu de Almeida (oficleide) e Heitor Villa-Lobos. (CABRAL, 2007). O contato com Villa-Lobos também ampliou sua cultura musical no âmbito da música de concerto.

Irineu de Almeida, como alguns músicos e compositores de uma geração anterior à de Pixinguinha, integrou a Banda do Corpo de Bombeiros liderada por Anacleto de Medeiros e estudou harmonia, contraponto e fuga no Conservatório Imperial de Música (CABRAL 2007). Foi um músico e compositor de atuação na música popular urbana com uma formação no âmbito da música considerada erudita, seguindo o mesmo caminho de outros músicos e compositores como Henrique Alves de Mesquita, Joaquim Callado e Anacleto de Medeiros.

Por volta de 1933, já adulto, Pixinguinha foi aconselhado por alguns amigos a solidificar seus conhecimentos musicais ingressando, após alguns testes, no 3º ano do curso de Teoria Musical do Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro (CABRAL, 2007). Por outro lado, alguns professores e compositores como Paulo Silva e o violonista Baden Powell o aconselhavam a não estudar, pois o que ele fazia musicalmente, mesmo estando, eventualmente, “fora das regras” soavam de forma adequada (CABRAL, 2007).

Com relação aos seus arranjos, mesmo os mais “comerciais”, alguns autores o associam como “o grande pioneiro da orquestração da música popular brasileira” (CABRAL, 2007, p. 145). Na seguinte citação Bia Paes Leme, *apud* Valente (2009), descreve o estilo de orquestração presente nos arranjos de Pixinguinha:

Os arranjadores que trabalhavam na indústria fonográfica brasileira eram quase todos estrangeiros e tinham influências das operetas e da música ligeira europeia. Pixinguinha vinha das tradições das bandas militares brasileiras, trazendo daí influências para seus arranjos. Inaugurou, a

partir dessa experiência, uma forma brasileira de fazer arranjos, valorizando o naipe de percussão e incorporando as técnicas de contraponto que já utilizava como intérprete (VALENTE, 2009, p.63).

Pixinguinha soube muito bem mesclar seu conhecimento e experiência musical com as práticas musicais populares e de certa forma eruditas, realizando um campo de atuação musical intermediária. Tal fato foi realçado como típico na música brasileira por Mário de Andrade, *apud* Saraiva (2014), referindo-se ao gênero canção:

Parece mesmo que a história nos presenteou com uma porosidade rara entre as práticas eruditas e populares, dando origem a um campo intermediário. De onde nasceu uma importante vertente na música popular brasileira que se sedimentou no âmbito da canção popular (SARAIVA, 2014, p. 642).

Tal tendência permanece nas criações musicais da atualidade. Nesse sentido o compositor Chico Buarque, em entrevista na série a MPB em discussão, considera que não existe barreira entre o erudito e popular na música brasileira, afirmando que aqui “teríamos mais facilidade de transitar de um campo para o outro, já que os nossos músicos costumam ter uma carga de informações que os europeus não têm” (NAVES, 2010, p. 24).

## **A “orquestração brasileira” e os arranjos do programa *O Pessoal da Velha Guarda***

Com toda a sua história de vida e base musical Pixinguinha chega à idade madura apto a realizar grandes proezas na viagem musical que proporcionava aos milhares de ouvintes do programa radiofônico. Essa viagem no tempo se justifica, pois Almirante almejou realizar um resgate às formas de execução e arranjos que rememorassem os gêneros musicais característicos do final do século XIX, entre eles

a polca, o *schottisch*, as valsas e quadrilhas. Além desses a orquestra executava gêneros brasileiros como o maxixe, o tango brasileiro e o samba.

A orquestra utilizada por Pixinguinha tinha como base o modelo americano das *jazz bands* que eram formadas pela secção de sopros (madeiras e metais) e por uma secção de base rítmica composta por piano, guitarra, bateria e contrabaixo. Posteriormente, as orquestras americanas experimentaram em arranjos de cunho mais românticos ou clássicos uma formação mista, com a introdução de um naipe de violinos. Arranjos e composições do compositor Gershwin são caracterizados por esse tipo de formação instrumental, as *jazz* sinfônicas. No caso brasileiro esses tipos de orquestras executavam o gênero de samba canção (FERREIRA, 2005).

Na orquestra do programa *O Pessoal da Velha Guarda* o naipe de percussão, oriundo do contexto do samba e das escolas de samba, foi introduzido junto à bateria americana. A base harmônica era feita por baixo acústico, piano, violão e cavaquinho. Além dessa base a orquestra era composta pelo naipe de sopros (madeiras – flautim, flauta e clarineta e metais – saxes, trompete, trombone e bombardino) e pelo naipe de violinos com até quatro linhas melódicas diferentes (*divisi*) (ARAGÃO, 2010).

A partir dessa formação instrumental Pixinguinha traz os instrumentos considerados de base harmônica e percussivos para o plano principal dos seus arranjos. Para Aragão (2010):

As modificações, no entanto, são muito mais profundas. Na verdade, mais do que simplesmente destacar a base, Pixinguinha fez com que todos os outros elementos do arranjo passassem a girar em torno dela. O som de base, que anteriormente era mero adorno periférico, cresceu em importância, não apenas para ascender a um plano mais frontal de escuta, mas principalmente por passar a ser referencial na criação de texturas, dos contracantos, de todos os elementos que soavam nos naites de madeiras,

saxofones, metais e cordas.

Diante de tais mudanças, a partir da base rítmica Pixinguinha realizava a levada característica de cada gênero tornando a base uma constante nos seus arranjos e, segundo Aragão (2010) “sem uma sincronia permanente com os demais instrumentos ... os demais instrumentos (sopros e cordas) passaram a ser usados para colorir essa base de forma muito mais econômica e individualizada”.

A partir do lançamento em de uma série desses arranjos (PAES, 2010 e 2014) e, além disso, de apresentações, na ocasião do lançamento das duas séries de partituras, da *Orquestra Pixinguinha na Pauta* formada na cidade do Rio de Janeiro, público e pesquisadores puderam apreciar o ambiente musical do programa *O Pessoal da Velha Guarda*, - em 2012 no Rio de Janeiro e em 2014 em São Paulo. Devido ao fato de boa parte dos programas de rádio ter sido preservada em áudio os manuscritos dos arranjos puderam ser recuperados, revisados e editados, com o auxílio da audição dos arranjos originais.

Finalmente, no presente artigo buscamos ampliar o campo de visão com o intuito de melhor entender a vasta musicalidade de Pixinguinha e seus reflexos na musicalidade brasileira. Por outro lado, como próxima etapa da presente pesquisa, pretendemos observar com mais detalhes os passos realizados pela equipe do Instituto Moreira Salles no processo de recuperação, editoração e execução dos arranjos realizados por Pixinguinha, além da análise musical dos mesmos.

## Referências

ALENCAR, Edigar de. *O fabuloso e harmonioso Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1979.

ALMIRANTE, Henrique F. D. *No tempo de Noel Rosa*. 3<sup>o</sup> Ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.

ARAGÃO, Paulo. As cores novas do arranjador. In PAES, Bia L. (Org). *Pixinguinha na pauta: 36 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda*. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Imprensa Oficial, 2010.

ARAGÃO, Pedro. *Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro*. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), 2007.

CÂMARA DE CASTRO, Marcos. *Fantasia é o que mais tarde nós chamamos de memória*. Revista USP N° 85. São Paulo: 2010.

CARVALHO, Rosa, G. de. *A discussão do conceito de identidade nos estudos culturais*. In. [http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/a/a2/GT3-\\_26\\_-\\_Identidade\\_conceito\\_celacom.pdf](http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/a/a2/GT3-_26_-_Identidade_conceito_celacom.pdf) . Acessado em 13.04.2014. Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS.

FERREIRA, Cláudio, L. O papel dos sopros nos arranjos da música popular brasileira. In: TAUBKIN, Myrian (Org). *Um sopro de Brasil*. Projeto Memória Brasileira. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2005.

MENEZES BASTOS, José Rafael de. *Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 20, n° 58. pgs. 177-196. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, Brasil, 2005.

NAVES, Santuza C. *Canção Popular no Brasil*. Coleção Contemporânea. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

PAES, Bia L. (Org). *Pixinguinha na pauta: 36 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda*. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Imprensa Oficial, 2010.

\_\_\_\_\_. Pixinguinha – *Outras Pautas: 44 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda*. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Imprensa oficial do Estado de São Paulo e Edições SESC – São Paulo, 2014.

SARAIVA, Francisco S. Bellinati-Tatti: interfaces entre o Violão solístico e a Canção Popular Brasileira. In: *XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. João Pessoa: 2012.

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

TINHORÃO, José R. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: 34 Editora, 1998.

VALENTE, Paula, V. *Horizontalidade e verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2009.

VASCONCELOS, Ary. 1977. *Panorama da música popular brasileira na belle époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant' Anna, 1977.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Editora UFRJ, 2002.

**“COMPOSITORES LATINO-AMERICANOS”  
(LATIN AMERICAN COMPOSERS): A GENUINE  
ALTERNATIVE TO SUBVERT TRADITIONALISM IN THE  
CLASSICAL MUSIC FIELD<sup>1</sup>**

**“COMPOSITORES LATINOAMERICANOS”: UMA  
ALTERNATIVA GENUÍNA PARA SUBVERTER O  
TRADICIONALISMO NO CAMPO DA MÚSICA CLÁSSICA**

Eliana Monteiro da Silva  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
[ms.eliana@usp.br](mailto:ms.eliana@usp.br)

Amilcar Zani  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
[azani@terra.com.br](mailto:azani@terra.com.br)

### **Abstract**

This paper presents the genuine initiative of pianist Beatriz Balzi (1936-2001) to improve the quality of the 20th century piano repertoire through alternative choices. From 1984 to 2000 the Argentinian-Brazilian interpreter produced and performed a CD collection of seven volumes, enclosing 54 contemporary piano pieces to exemplify 13 countries of Latin America. Aware of the public's inexperience about this music, hardly divulged by the ordinary Western media at that time, Balzi adopted a pedagogical posture while organizing the compositions on her CDs, as

---

<sup>1</sup> Comunicação apresentada no dia 16 de outubro de 2014, no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, dentro da programação do VI Encontro de Musicologia. Disponível em <https://youtu.be/XvyNfvOX0Co?list=UU7kMPRd6yA9PwlInj16voHXA> (acesso: 10/11/2015).

we show in this article.

**Keywords:** Latin American composers, Beatriz Balzi, Latin American classical music, Contemporary music, Piano.

## Resumo

Este trabalho apresenta a genuína iniciativa da pianista Beatriz Balzi (1936-2001) para enriquecer o repertório pianístico do século XX com escolhas alternativas. Entre 1984 e 2000, a intérprete argentino-brasileira produziu uma série de sete CDs, exemplificando 13 países da América Latina através de 54 gravações por ela realizadas. Ciente do desconhecimento do público acerca desta música, então pouco divulgada pela mídia ocidental, Balzi adota uma postura pedagógica na organização de tais composições em seus CDs, como mostramos neste artigo.

**Palavras-chave:** Compositores Latino-americanos; Beatriz Balzi; Música erudita latino-americana; Música contemporânea; Piano.

## Introduction

In 1999, Argentinian-Brazilian pianist Beatriz Balzi created a research project to Fundação Vitae (Vitae Foundation). She asked for financial support to record the seventh volume of her CD collection, called by her “Compositores Latino-americanos” (Latin American Composers). Balzi’s interest in making public such an unequal repertoire - concert music created in Latin America during the 20<sup>th</sup> century - was motivated by her personal involvement as an immigrant to Brazil. Since she left Argentina in 1960, the pianist observed how inexperienced Latin American artists were about the music and the culture of their neighbors,

and tried to fill up this gap by showing Brazilian music in her native country and Argentinian works in the Brazilian stages.

Step by step Balzi amplified the spectrum of her practice, studying and spreading other Latin American composers' piano pieces. She started being invited to festivals and meetings, especially to those whose focus were the Latin American and the Contemporary music. The "Compositores Latino-americanos" collection was initiated in 1984, when the independent recorder Tacape produced her first LP in vinyl. Until 2000 she managed to record 54 works from 13 countries of this continent, such as Argentina, Bolivia, Brazil, Chile, Colombia, Cuba, Guatemala, Mexico, Panama, Paraguay, Peru, Venezuela and Uruguay<sup>2</sup>.



Figure 1: the first LP of Balzi's "Compositores Latino-americanos" collection

Although her colleagues and students were enthusiastic about "Compositores Latino-americanos" first LPs, Beatriz Balzi abandoned the task after the third volume of the series, in 1986. The Uruguayan compos-

---

<sup>2</sup> The first Balzi's LP cover was designed by Cid Forghieri and can be viewed at [www.presentesdopassado.mercadoshops.com.br](http://www.presentesdopassado.mercadoshops.com.br).

er and sound engineer Conrado Silva, along with José Maria Neves and other partners, had to close Tacape's door, due to economic difficulties. Just in 1995, when she stopped teaching piano and contemporary music at the Julio de Mesquita Filho University (UNESP), Balzi restarted her project. She would record the fourth volume of her series, now in digital medium (MONTEIRO DA SILVA, 2014, *passim*).

## **Beatriz Balzi and the 20<sup>th</sup> century panorama of the western classical music**

Beatriz Balzi's curiosity about the 20<sup>th</sup> century classical music was due to its completely new language<sup>3</sup>. Her taste for novelties and challenges made her enhance the task of deciphering this kind of score, including the more recent repertoire in the programs of her concerts. She felt quite the same about the Latin American piano music. She decided to gather these two interests in her "Compositores Latino-americanos" series, although she knew that the 20<sup>th</sup> century musical panorama was not used to postures like hers.

As comments her friend and acknowledged composer Graciela Paraskevaïdis (2002, p. 46):

Balzi's clear option for the diffusion of Latin American contemporary music kept her distant of the easy triumphs obtained through the performance of classic-romantic European repertoire. Her strict and altruist character could also be seen in her pedagogical work and in her human commitment.

---

<sup>3</sup> After the two world wars, Western composers were encouraged by their governments to think a new musical language to replace the traditional Classic-Romantic German music, which reminded them of the Nazi era. Such an enterprise, favored by festivals and courses like Darmstadt Summer Courses on Contemporary Music, stimulated authors such as Luigi Nono, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen and John Cage to create new techniques to express their musical ideas (MONTEIRO DA SILVA; ZANI, 2013, p. 119).

Only for producing the seventh CD of her “C. L. A.” series, in 1999, Beatriz Balzi sought for financial aid at a supporting agency. In her Projeto Vitae (Vitae Project) she explains: “I want to contribute, through my pianistic skill, to increase the acknowledgement about Latin American culture” (BALZI, 1999, p. 1). She probably believed that her successful career, both as a pianist and as an academic teacher, would be enough to convince them about the seriousness and the importance of her enterprise. But the public’s resistance - both to Latin American music and to the contemporary composition - must have spoken loudly, causing the Vitae rejection to the pianist’s project.

## The public resistance to the contemporary music

Despite the bloom of some festivals and courses focusing the avant-garde music, such as Brazilian *Festival Música Nova*, Uruguayan *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea*, German Darmstadt Summer Courses on Contemporary Music, among others, traditionalism still prevailed in the classical music’s field in the end of the 20<sup>th</sup> century. According to Espiridião (2001, p. 413), Brazilian conservatories “still keep disciplines, methods and subjects aligned with the traditional pedagogy, aiming to develop an adequate technique to perform the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century repertoire”. The same reality can be observed in many countries of the continent and abroad.

Conscious of this fact, Balzi not only promoted the Latin American piano music throughout the world, but also chose pieces that could exemplify many new styles, techniques and musical forms created in the second half of the 20<sup>th</sup> century. She complemented the recordings with written information about the compositions and their authors, making them publicly available through specially created booklets.

Such an enterprise, which gathers performance, historical re-

search and analytical information about piano works from 13 Latin American countries, is still rare in the 21<sup>st</sup> century. For this reason the pianist organized so carefully the recorded piano pieces in the seven volumes of her CD collection, as we shall see in the next items of this paper. All of the CDs present tonal and nationalist pieces, created in the first half of the 20<sup>th</sup> century, among atonal and experimental ones, composed from 1950 on.

## **Presenting 54 Latin American piano pieces in the “C. L. A.” collection**

A pedagogical concern can be observed in the way Beatriz Balzi chose and organized her 54 recordings, to present them in the seven CDs of her C. L. A. series<sup>4</sup>. She started the first CDs with tonal compositions with nationalist character, followed by atonal and experimental pieces<sup>5</sup>. The first double album of CDs, named “Compositores Latino-americanos 1, 2, 3”, brings the piano works previously recorded by the interpreter, in the three vinyl LPs produced by Tacape. Table 1 shows all the recordings presented in this double album of CDs.

### **“Compositores Latino-americanos 1, 2, 3”**

The first double album “Compositores Latino-americanos 1, 2, 3” was, in fact, produced after the fourth CD of Balzi’s series. This sample brings together recordings of the three LPs made available to the public

---

<sup>4</sup> German pianist and composer Clara Schumann have adopted a similar posture in the 19<sup>th</sup> century, to present some Robert Schumann and Frederic Chopin’s music for the first time. At that time, people was used to Rossini’s operas and other kinds of entertaining music. (See, for instance, MONTEIRO DA SILVA, 2011, p. 53).

<sup>5</sup> This and the following tables were based on the more frequent procedures observed in Balzi’s repertoire, and must not be considered too strictly, since even the most tonal and nationalist piece can present elements of the Avant-guard music and vice-versa.

between 1984 and 1986, digitally remastered in 1997. The insertion of Ernesto Lecuona's *Tres Danzas Afro-Cubanas* in a classical music CD shows the including character Balzi wanted to attribute to her work, since his music always surpassed the classical-popular frontiers.

Balzi's desire of subverting traditionalism in the classical music's field can also be noted when she introduced Eunice Katunda's piano works, among the recordings of "Compositores Latino-americanos 1, 2, 3"<sup>6</sup>. Women composers' works were even less performed in the Eighties than were Latin American's pieces, at least in Brazil. In the next volumes of her collection, she recorded Graciela Paraskevaidis, Cacilda Borges Barbosa and Marisa Resende too.

	CD 1	CD 2
Tonal and Nationalist pieces	1. Manuel Ponce <i>Cuatro Danzas Mexicanas</i> ; 2. Juan Plaza <i>Sonatina Venezolana</i> ; 3. Eduardo Fabini <i>Triste no 2</i> ; 4. Ernesto Lecuona <i>Tres Danzas Afro-Cubanas</i> . 5. Alberto Ginastera <i>Tres Piezas para piano Op. 6</i> ; 6. Eunice Katunda <i>Dois Estudos Folclóricos</i>	1. Carlos Guastavino <i>Sonata para Piano Guillermo</i> 2. Uribe Holguin <i>Trozos en el sentimiento popular - Op. 22</i> 3. Eduardo Caba <i>Leyenda Queshua</i> ; 4. Carlos Sanchez Málaga <i>Yanahua</i>
Atonal and Experimental pieces	7. Sérgio Vasconcellos <i>Correa Contrastes</i> ; 8. Mario Lavista <i>Simurg</i>	5. Gilberto Mendes <i>Los Tres Padres</i> ; 6. Coriún Aharonián <i>¿Y ahora?</i> ; 7. Manuel Enriquez <i>Hoy de Ayer</i> 8. Luis Mucillo <i>...selva oscura...</i>

Table 1: Nationalist and Experimental pieces presented in CD 1 and 2 of "C. L. A. 1, 2, 3"

<sup>6</sup> Balzi knew Eunice Katunda in 1979. In spite of Katunda had been an active member of Musica Viva Group and acclaimed both as a composer and as a pianist, in that occasion she was quite depressed and distant of the Brazilian musical scene due to political and aesthetical quarrels (Verbal information given by Katunda's biographer Carlos Kater, in 2014). Balzi premiered many of her works since their first meeting, helping to promote the talented friend.

## “Compositores Latino-americanos 4”

The fourth CD of the “C. L. A.” series was recorded in Germany, in 1995. Almost ten years had passed since the artist produced her last LP. She seems to be less worried about the reception of this volume than she was in the 1980 decade, since tonal and nationalist compositions are fewer than the atonal and experimental ones.

Tonal and Nationalist pieces	1. Edino Krieger <i>Preludio (Cantilena) e Fuga (Marcha Rancho)</i> ; 2. Roque Cordero <i>Sonatina Rítmica</i> ; 3. Alberto Ginastera <i>Suite de Danzas Criollas</i>
Atonal and Experimental pieces	1. Eduardo Escalante <i>Prelúdios n. 3 e 4</i> ; 2. Luis Campodónico <i>Cinco líneas para mi hermana Clara</i> ; 3. Calimério Soares <i>Dois momentos nordestinos - Lamento e Dança</i> ; 4. Graciela Paraskevaidis <i>un lado, otro lado</i> ; 5. Cergio Prudencio <i>Umbrales</i> . 6. Osvaldo Lacerda <i>Estudo n. 3</i>

Table 2: the musical organization of “C. L. A. 4”

Balzi introduced works in which the piano strings had to be played directly by the interpreter. Few musicians faced works like this in Brazil at that time. Brazilian’s Calimério Soares’ *Dois Momentos Nordestinos* presented this practice in the first piece of the cycle, *Lamento*. In *Dança*, second piece of the same work, the instrument box should be tapped to obtain a special percussion sound, as the next figure shows.



Figure 2: Calimério Soares’ *Dois Momentos Nordestinos (Lamento)*, m. 1.  
The arrows point out where and how the strings must be played by the pianist



Figure 3: Calimério Soares' *Dois Momentos Nordestinos (Dança)*, mm 4 to 6. Notes in the low staff point out a rhythm to be tapped on the piano box

Other experimental work recorded on “C. L. A. 4” is Argentinian-Uruguayan Graciela Paraskevaidis’ *un lado, otro lado*. This music score presents an open form, where the interpreter may choose which of the previous sections she/he wants to repeat, and how many times.

The composer’s note to the interpreter says: “\* One can either finish here or, instead, to restart (A). In this case one can finish at \*\* (B) or, again, here (\*). The possible forms are: AB or ABA or ABAB or, finally, ABABA”. Balzi premiered Paraskevaidis’s *un lado, otro lado* in Brazil on the 20<sup>th</sup> November of 1984, the year of its creation.

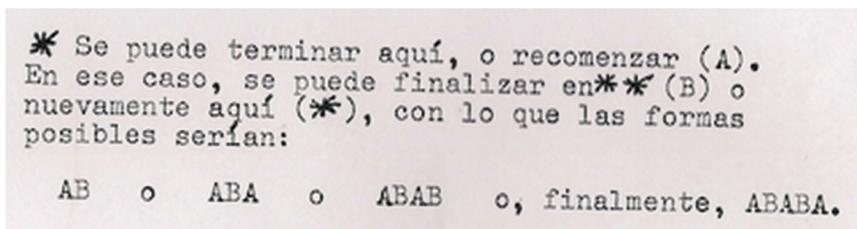


Figure 4: Graciela Paraskevaidis’ notes for the interpreter in *un lado, otro lado*

## “Compositores Latino-americanos 5”

The “C. L. A. 5” was dedicated to Mercosul, a South American entity created in 1998 to endure commercial trading among South American countries. All the piano pieces that figure in this volume were composed in the South America. Once again Balzi presented tonal and

nationalist compositions first, followed by the atonal and experimental ones. The pieces came from Argentina, Brazil, Paraguay and Uruguay.

Tonal and Nationalist pieces	1. Carlos Guastavino <i>Tierra Linda / Bailecito</i> ; 2. Camargo Guarnieri <i>Suite Mirim</i> 3. Juan Carlos Moreno González <i>Tres Aires Paraguayos</i> 4. Jaurès Lamarque-Pons <i>Milonga</i>
Atonal and Experimental pieces	5. Rodolfo Coelho de Souza <i>Barcarola</i> ; 6. Aylton Escobar <i>Mini Suite das Três Máquinas</i> ; 7. Eduardo Bértola <i>Las Doradas Manzanas del Sol</i> ; 8. Héctor Tosar <i>Tres Piezas para Piano</i> ; 9. Edson Zampronha <i>Modelagem II</i>

Table 3: Nationalist and Experimental pieces of the “C. L. A. 5”

In this volume Balzi introduced, once more, a classical-popular work. This is the case of *Tres Aires Paraguayos*, composed by Juan Carlos Moreno González. She was also the first interpreter to record Edson Zampronha’s piano works, when he was a young and unknown composer. Nowadays Zampronha’s music is internationally acknowledged.

## “Compositores Latino-americanos 6”

The sixth volume of Balzi’s series is the more extant one, with 29 recordings lasting 72 minutes. It presents eight Latin American countries, more than any other CD of the collection. Avid for novelties, this time Balzi included a *lieder* cycle among the piano solo recordings. This is Nicolás Pérez González’ *Tres juguetes rotos*. She accompanied the Paraguayan singer Eládio Pérez González, his close friend and composer’s brother. The cycle was presented in the middle of the CD, after five piano solo recordings and before other four.

1. Ricardo Castillo <i>Oito Prelúdios</i> ; 2. Angel E. Lasala <i>Impresiones de mi Tierra</i> ; 3. Ernst Mahle <i>Sonata 1971</i> ; 4. Alfredo Rugeles <i>Tanguitis</i> ; 5. Marcos Cámara <i>E pur si muove</i>	1. Nicolás Pérez González <i>Tres Juguetes Rotos</i>	1. Armando Rodriguez <i>Variaciones sobre un tema de Leo Brouwer</i> ; 2. Gerardo Gandini <i>Eusebius</i> ; 3. Eduardo Cáceres <i>Seco, Fantasmal y Vertiginoso</i> 4. Juan José Iturrberry (... <i>sin querer</i> )
---	--	--

Table 4: *Lieder* cycle among the solo piano pieces, in “C. L. A. 6”

In gathering *Tres juguetes rotos* with the instrumental works of the “C. L. A. 5” CD, Balzi challenged musical traditionalism for its texts, written by Jorge Enrique Adoum. The poems *El barco de papel* (*The paper boat*), *La pelota de trapo* (*The rag ball*) and *La cometa* (*The kite*), cried for the victims of dictatorships that ruled many Latin American countries from 1960 and 1980. Texts like this were more commonly viewed in the popular music’s field.

Table 5 brings the poem of the *Tres Juguetes Rotos* first song, *El Barco de Papel*. Eládio Pérez González (*apud* BALZI, 1998, p. 12 and 20) responds for the translation, shown in Beatriz Balzi’s “C. L. A. 6” CD booklet.

<i>El Barco de Papel</i>	<i>The Paper Boat</i>
Nuestro astillero, papeles que no sirven; Cartas que esconde el padre, libros De poesía o cuentas de tender Y mi cuaderno donde desaprendo geometría... Barcos pájaros, mojados y aliabiertos Telegram que el río llevó al mar; cuando sea grande"... "algún día"... Pero me fui quedando, aprendiendo Geografía para abajo, o sea historia, Es decir recogiendo muertos, No sé. Tal vez después, cuando termine, O cuando se termine el traje negro	My father's secret letters, Poetry, bills, school notebooks; Open-winged-boat-birds in our shipyard... Telegrams the river carried to the sea; "when I grow up"... "Maybe one day"... But I didn't go forward and learnt How to gather our deal... Perhaps I still shall go... later... When we are no longer in mourn...

Table 5: Jorge Enrique Adoum’s poem, used by Pérez González in his song

## “Compositores Latino-americanos 7”

The seventh and last CD produced by Balzi was recorded in Germany, in 2000. Facing a negative answer from Fundação Vitae, the pianist decided to travel with her sister Velia, celebrating her 64 birthday.

Listening to this volume, the older and the newer compositions of the “C. L. A.” collection can be known. They are Julian Aguirre’s *Cinco Tristes*, composed in 1898, and Graciela Paraskevaïdis’ ... *a hombros del ruseñor*, created in 1997 <sup>7</sup>.

This CD brings three women composers’ works, more than all the other volumes. They are Marisa Resende’s *Ressonâncias*, Cacilda Borges Barbosa’s *Estudo Brasileiro n° 1* and Graciela Paraskevaidis ... *a hombros del ruseñor*.

Table 6 shows the “C. L. A. 7” compositions, categorized according to their author’s genders.

Men’s compositions	Women’s compositions
1. José Pablo Moncayo <i>Muros Verdes</i> ; 2. Silvestre Revueltas <i>Allegro</i> ; 3. Julián Aguirre <i>Cinco Tristes and Gato</i> ; 4. Nilson Lombardi <i>Ponteio n° 1 and 6</i> ; 5. Amaral Vieira <i>Cenas Rupestres</i> ; 6. Acário Cotapos <i>Sonata Fantasia</i> ; 7. Edmundo Villani-Côrtes <i>Timbre n° 1 and 2</i>	1. Marisa Resende <i>Ressonâncias</i> ; 2. Cacilda Borges Barbosa <i>Estudo Brasileiro n° 1</i> ; 3. Graciela Paraskevaïdis ... <i>a hombros del ruseñor</i>

Table 6: “C. L. A. 7” compositions categorized according to their authors’ genders

---

<sup>7</sup> Although Beatriz Balzi intended to divulge different authors, techniques and countries, she repeated three Argentinian composers in her collection: Carlos Guastavino, Alberto Ginastera and Graciela Paraskevaïdis (Argentinian and Uruguayan).

## The volumes 8 and 9 of “C. L. A.” series

Balzi's death of cancer occurred in 2001. The pianist was preparing her eighth CD, and had plans to the ninth of the collection. Her personal notes testify the wish of keeping the same challenging posture, spreading the new and different despite the market pressures for globalization.

The “C. L. A. 8” would follow the CD 7 format. Among the composers three were females, and the pianist would illustrate just five countries. Balzi's list of pieces and authors can be viewed on the next figure (BALZI, undated [a]).

CD N° 8

<u>Gilardo Gilardi</u> "La Firmeza" 4 <sup>o</sup> .	3'
(Argentina)	
<u>Theodoro Valcarcel</u> : "Surai Surita" 3 piezas. 7 <sup>o</sup>	9'
(Perú)	
<u>Luis Cluzeau Mortet</u> : "Serie Nuestra Tierra" Gnide 3 <sup>o</sup> 6	
(Uruguay)	
1- Escucha	30
2- Tamboriles	23
<u>Belso Garrido Lecca</u> : "Preludio y Toccata" él	5'
(Perú)	
<u>Jacqueline Nova</u> : "Transiciones" (4 n <sup>o</sup> s). Gnide 20	16'
(Colombia).	
<u>Damián Rodríguez</u> : "Pocanota sin silencio" él	4'
(Argentina)	
<u>Maria Helena R. Fernandes</u> : "Ciclo N° 2" 4 n <sup>o</sup> s. ella.	7'
(Brasil)	
<u>Reneé Pietrafesa</u> : "Pieza N° 5" ella.	5'
(Uruguay)	
" Translaciones "	5'
<u>Estercio Marquez Cunha</u> : "Música p' piano n° 4" él.	5'
(Brasil)	
	<u>66</u>

Figure 5: Balzi's list of compositions and authors to “C. L. A. 8”

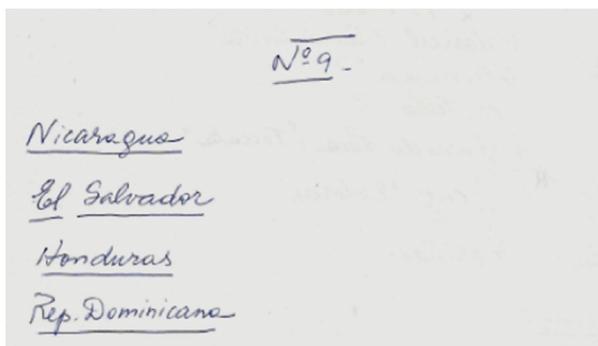


Figure 6: the selected compositions to "C. L. A. 8"

Balzi chose Gilardo Gilardi's *La Firmeza*; Theodoro Valcárcel's *Surzi Surita*; Luís Cluzeau Mortet's *Serie Nuestra Tierra*; Celso Garrido Lecca's *Preludio y Toccata*; Jacqueline Nova's *Transiciones*; Damián Rodríguez Pocanota *sin silbato*; Maria Helena Rosa Fernandes' *Ciclo no 2*; Renée Pietrafesa's *Pieza no 5* and *Transiciones* and Estércio Marquez Cunha's *Música para Piano n.º 49* to be part of the eighth volume of her CD series. For the ninth one, she planned to record pieces from Nicaragua, El Salvador, Honduras and Dominican Republic, as testifies her personal note (BALZI, undated [b]).

Los CDs están nas Universidades e Radios

de: → Boston (Radio) 1,2,3 // 4 y 5 - 6 - 7 -  
 → USA - Roque Cordero - Radio (Nº4)  
 → Washington (Univ. Cent. de Estudios Latinoamericanos)  
 1,2,3 // 4 y 5 e 6 e 7 -  
 → Indiana (Univ. Bloomington) 1,2,3 // 4 y 5.  
 → Arizona (Univ. Tempe) 1,2,3 // 4  
 → Princeton (N. Jersey) Univ. 1,2,3 // 4 y 5  
Inglaterra (Leeds Universidad) 1,2,3 // 4 //  
Italia (Roma: RAI radio) 1,2,3 // 4, 5, 6, 7  
 e Rizzardi (Venezia) até 1997 -  
Francia (Paris: Radio-Classique) 1,2,3 // 4  
Suiza (Genève)  
 Lausanne } local de música // 7 / (música -  
 Zúriche } até 1997  
 → Houston - Nº 7 (com Una Pineda)  
España: Barcelona 1,2,3, // 4, 5, 6 e 7  
Madrid: radio: 1,2,3 // 4 - 5 e 6 -  
 envia com Zampardi  
México: Revolta "Panta" 1,2,3 // 4  
 CENIDIM (Telle) Nº 3 e anterior - A. Tello.  
Perú: Radio Harmonia (Lima) 1,2,3 // 4 5 e 6 e 7 -  
 Conservat. Música envia 16/05/00 2 Nº 6, 2 Nº 5  
 deve enviar 3 Nº 1, 2, 3 p' cada  
Bolivia: Escolas - Radio (?)  
 La Paz -  
Chile (Santiago) Universidad. Nº 6. Aigud Castillo  
Eduardo Cáceres  
Argentina (Bs. Aires) Radio Nacional y Clásica.  
 1,2,3 // 4 // 5 // 6  
Australia: Universidad. 1,2,3 // 4  
 Washington (até 6) Base  
 → USA: TEXAS (Austin) 1,2,3 // 4 // 5 // 6  
 Florida (Miami) Univ. todos até 6 -  
 I Ninos (Universidad)  
Venezuela (Caracas) Rupel - Nº 5 - 6 - 10 ojeira  
 (do + 10 al sempre - 100 até 7 dias

Figure 7: list of the countries to "C. L. A. 9"

According to her Projeto Vitae, Beatriz Bazi intended to complete ten volumes of her "Compositores Latino-americanos" CD series. The illness interrupted her project after the seventh CD, causing her death and the end of her enterprise.

## The reception of Beatriz Balzi CDs collection

Balzi sent her CD collection to, at least, nineteen international cultural institutions. Among them figure Universities and Radios in Boston, Washington, Indiana, New Jersey, Houston, Miami and Illinois, in the USA; England (Leeds University); Italy (Rome: RAI radio); France (Paris: Radio-Classique); Swiss (Music Schools in Genève, etc.); Spain (Madrid: radio); México (CENIDIM); Peru (Radio Harmonía - Lima); Bolivia (Radio La Paz); Chile: (Universidad de Santiago); Argentina (Radio Nacional y Clásica de Buenos Aires); Australia and Venezuela (BALZI, undated [c]).

Many cultural institutions congratulated the pianist for the originality and the quality of her project. Although Fundação Vitæ did not granted the support Balzi applied to, her “Compositores Latino-americanos” series dared to offer a well-elaborated alternative to the repertoire traditionally presented.

Latin American 20<sup>th</sup> century composers and works are rather acknowledged nowadays, in the classical music scene. Beatriz Balzi undoubtedly contributed to this fact, as attests this paper.

### References

BALZI, B. Projeto Vitæ. São Paulo: 1999. Manuscript.

\_\_\_\_\_. Compositores Latino-americanos vol. 1 to 7. Manaus: Sonopress Industria e Comércio LTDA, 1995 to 2000.

\_\_\_\_\_. Compositores Latino-americanos vol. 5 - booklet. Manaus: Sonopress Industria e Comércio LTDA, 1998.

\_\_\_\_\_. List of Universities and Radios which received Balzi's CDs. Autograph, undated [a].

\_\_\_\_\_. Study for Compositores Latino-americanos vol. 8. Autograph, undated [b].

\_\_\_\_\_. Study for Compositores Latino-americanos vol. 9. Autograph, undated [b].

ESPERIDIÃO, N. Conservatórios: currículos e programas sob novas diretrizes. In: Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM. Vol. II. Available at: [http://www.anppom.com.br/anais/anppom\\_2001\\_2.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/anppom_2001_2.pdf). Access in: 17/6/2014.

FORGHIERI, C. Beatriz Balzi's first LP of Compositores Latino-americanos series. Available at: <http://www.presentesdopassado.mercadoshops.com.br>.

MONTEIRO DA SILVA, E. Beatriz Balzi e o piano da América Latina: a música erudita deste continente analisada a partir das gravações da pianista em sua série de CDs Compositores Latino-americanos. Tese (Doutorado em Música). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

\_\_\_\_\_. Clara Schumann: compositora x mulher de compositor. São Paulo: Ficções Editora, 2011.

MONTEIRO DA SILVA, E.; ZANI, A. Compositores Latino-americanos and the new paradigms of the 20<sup>th</sup> century classical music. In: OPUS: revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, vol. 19 n. 2. Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

PARASKEVAÍDIS, G. Galeria dos intérpretes da música brasileira: Beatriz Balzi, entrega como intérprete. In: Brasiliana. Rio de Janeiro: 2002.

\_\_\_\_\_. *un lado otro lado*. Autograph, 1984.

SOARES, C. *Dois momentos nordestinos*. Autograph, 1981.

# O RAP E O FUNK EM CIDADE TIRADENTES / SP MÚSICAS EM DOIS TEMPOS<sup>1</sup>

## *ART AND THE STREET: RAP AND FUNK IN CIDADE TIRADENTES / SP*

Rose Satiko Gitirana Hikiji  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
da Universidade de São Paulo  
[rose.satiko@gmail.com](mailto:rose.satiko@gmail.com)

### Resumo

A comunicação aborda as relações e diferenças entre dois fazeres musicais presentes na periferia de São Paulo, em especial no distrito de Cidade Tiradentes, maior complexo habitacional popular da América Latina, com mais de 300 mil habitantes. A partir de uma perspectiva etnográfica, a pesquisa aproxima-se do rap, tal qual praticado e pensado hoje por MCs que viveram os momentos de grande influência do estilo no bairro nos anos 1990, e do funk, em especial da vertente “Ostentação” desta música que “ganhou linguagem” entre os moradores da periferia e além.

**Palavras-chave:** funk; rap; periferia de São Paulo

---

<sup>1</sup> Esta comunicação apresenta resultados de pesquisas realizadas com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), no âmbito dos projetos “Images and sound making: a comparative and collaborative approach to visual anthropology”, processo no. 2013/50222-0, “A Experiência do filme na antropologia, processo no. 2009/52880-9 e “Antropologia da Performance: Drama, Estética e Ritual”, processo no. 2006/53006-2. Agradeço a Marcos Câmara de Castro pelo convite para participação no VI Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, aos participantes pelo generoso debate das questões aqui apresentadas, à Sylvia Caiuby Novaes pelas sugestões à versão final deste texto e pela parceria, que inclui Alexandrine Boudreault-Fournier - a quem também agradeço - na pesquisa sobre o Funk em Cidade Tiradentes.

## Abstract

This lecture addresses the relationship and differences between the present musical practices in the suburbs of Sao Paulo, particularly in Cidade Tiradentes district, most popular housing complex in Latin America, with over 300 thousand inhabitants. From an ethnographic perspective, the research approaches the rap, like practiced in the neighborhood in the 1990s, and the funk style, especially its modality "Ostentation" whose music "won popularity" among residents of the periphery and beyond.

**Keywords:** funk; rap; suburbs of São Paulo

Apresento aqui reflexões a partir de pesquisas realizadas entre 2009 e hoje em Cidade Tiradentes, maior complexo habitacional popular da América Latina, com mais de 300 mil habitantes, situado no extremo Leste da cidade de São Paulo. Dentre os resultados de minhas pesquisas nesta localidade, destaco um mapeamento virtual ([www.cidadetiradentes.org.br](http://www.cidadetiradentes.org.br)), dois filmes etnográficos (*A arte e a rua e Lá do Leste*), um livro (*Lá do Leste - uma etnografia audiovisual compartilhada*) e alguns artigos. Nesta apresentação, esboço algumas questões com relação a algumas das práticas musicais locais, em especial o rap e o funk.

O tema mais geral da pesquisa é a relação entre arte (práticas artísticas) e o espaço urbano: como os artistas moradores da periferia paulistana pensam e criam a partir da relação que estabelecem com seu território. O funk e o rap aparecem como duas das formas artísticas praticadas no cotidiano de Cidade Tiradentes, com muitas diferenças e conflitos.

## Mapa das artes de Cidade Tiradentes

Em 2009, durante cerca de um ano participei do processo de

construção do Mapa das artes de Cidade Tiradentes, uma iniciativa do Instituto Pólis, ONG de SP. Fui convidada a trabalhar com a consultoria antropológica para construir a metodologia do mapeamento.

Além da equipe do Pólis, participaram do mapeamento quatro artistas moradores de Cidade Tiradentes que colaboraram como pesquisadores locais, em uma metodologia participativa<sup>2</sup>. Com estes pesquisadores-moradores mapeamos cerca de 200 pontos, com artistas atuantes nas linguagens da música, teatro, literatura, artes visuais e dança. Dentre as linguagens mapeadas, a música é a contemplada com a maior diversidade de gêneros e estilos.

O rap, uma das manifestações musicais de grande força em Cidade Tiradentes nos anos 1990 e início dos 2000, ainda é bastante presente, mas disputa espaço com o funk, que começava, em 2009, ano em que realizamos a pesquisa para o mapeamento, a estourar na voz de MCs muito jovens que lançavam uma ou duas músicas no Youtube e viravam uma referência na região.

Outro fenômeno musical emergente no mapeamento que realizamos foi o gênero gospel, que abrigava diferentes estilos, do rap ao samba. Eventos como as Noite Black, da Igreja do Evangelho Quadrangular, atraíam centenas de pessoas para a igreja, com apresentações de bandas de diversos estilos.

Muitos dos grupos mapeados faziam agora música gospel, inclusive rap, incentivados pelas igrejas evangélicas, um fenômeno em expansão nas periferias brasileiras. “Toda rua de Cidade Tiradentes tem um boteco, um salão de beleza e uma igreja”<sup>3</sup>, resume Daniel Hylario, um de nossos pesquisadores-moradores, ativista cultural do bairro e

---

<sup>2</sup> Discutimos esse processo em HIKIJI, R.S.G. & CAFFÉ, C. Hikiji, Rose Satiko Gitirana, Caffé, C. “A arte e a rua: uma experiência colaborativa audiovisual com artistas de Cidade Tiradentes”. Revista de Cultura e Extensão, v.7, p.41 - 51, 2012.

<sup>3</sup> Em 2009, toda rua tinha também uma Lan House, fenômeno que perde espaço com a popularização da internet nas residências.

protagonista e produtor local do filme *A arte e a rua*.

No mapeamento, nossos pesquisadores, todos com mais de 25 anos, influenciaram alguns recortes: são da geração que cresceu com o Hip Hop, um deles é um MC de rap, e todos olhavam com suspeição para o crescimento do funk, sobretudo os que são pais de família e estavam preocupados com o envolvimento de suas filhas com essa música que canta o sexo, as drogas e o crime de uma maneira que eles consideram “libertina” e amoral. Faltaria ao funk o comprometimento e a atitude, qualidades fundamentais do Hip Hop, para os envolvidos com este movimento.

O resultado do mapeamento foi a criação do site <http://cidade-tiradentes.org.br>, um mapa virtual que apresenta as informações da comunidade por meio de vídeos, fotos, músicas e textos, utilizando-se da tecnologia Match-ups, que cruza plataformas virtuais como Google Maps, Youtube, Flickr. Organizado sobre um mapa físico e geográfico da cidade, nele é possível localizar pessoas, grupos, espaços e eventos relacionados às linguagens artísticas.

No mapeamento, os artistas também puderam falar de suas referências e ações. Questões como a racial (ser negro em Cidade Tiradentes), a urbana, a econômica (como o tema da sustentabilidade da prática artística), a produtiva (a criação da rede de artistas, propostas colaborativas, o Centro Cultural da Juventude e seu estúdio), a relação com o poder público (o apoio, os palcos) são abordadas por diversos grupos, e algumas delas são tematizadas em vídeos que foram dispostos em “tags” no site.

O rap, tal como praticado por grupos como o RDM e o TLDR, aparece como *peça de resistência*. Nas falas dos rappers, ouvimos os discursos da luta pela comunidade, a narrativa da história do distrito, muito marcado pela violência, sobretudo na época da “guerra”, em que gangues disputavam o “poder paralelo” e muitos irmãos morreram. Ouvimos também relatos das transformações operadas pelo próprio

crime, com a chegada do PCC e a “pacificação” do distrito. E ouvimos o incômodo com a chegada recente de mais uma onda de funk, que ganha adeptos entre os mais jovens, resultando na “perda de espaço” do rap.

Enquanto produzíamos o Mapa das Artes de Cidade Tiradentes, percebemos a riqueza do contexto que adentrávamos, e delimitamos, Carolina Caffé e eu, um projeto de filme etnográfico a partir daquela pesquisa. Inscrevemos este projeto no Etnodoc - Edital de Apoio a Documentários Etnográficos sobre Patrimônio Imaterial (IPHAN), e fomos selecionadas.

## A arte e a rua

O projeto intitulado “A arte e a rua” previa a abordagem das transformações da arte de rua em Cidade Tiradentes. Selecionamos quatro dos 200 grupos mapeados como “personagens” de nosso filme, que tinha como questão mais geral o diálogo entre os artistas e os processos de transformação do território, com a urbanização e a chegada de equipamentos públicos.

Os filmes acompanham a experiência de quatro grupos ligados ao Hip Hop, que cresceram junto com Cidade Tiradentes, e em suas obras dialogam com seus desafios e sonhos: grupo de grafite 5 Zonas; grupo de rap RDM - Rapaziada Do Morro; grupo de dança Tiradentes Street Dancers e grupo de rap gospel Relato Final. No média metragem *A arte e a rua* incorporamos as reflexões de Daniel Hylario sobre as transformações no bairro e a arte em Cidade Tiradentes.

O RDM é o representante do rap em nosso filme. Bob Jay, que era um dos pesquisadores do Mapa das Artes, é o MC do RDM. Conheceu os demais integrantes do grupo no final dos anos 1990, quando suas famílias levantavam fileiras de bloco na construção das casas em sistema de mutirão no setor Barro Branco de Cidade Tiradentes. Os

shows, então, eram organizados pelas famílias e amigos do grupo, a “banca” RDM. Reuniam 70, 80 amigos para ir a um show. A “banca” ou “posse” implica compromisso social e cultural.

Os shows de rap chegavam a juntar milhares de pessoas nas ruas, no auge do movimento em Cidade Tiradentes. Mas esse cenário mudou muito nos últimos anos. O rap ‘perde linguagem’ na avaliação dos próprios rappers. Os jovens envelheceram e precisam sustentar suas famílias, “trazer o pão de cada dia”.

De acordo com os rappers que hoje tem cerca de 30 anos, a juventude de agora não quer mais saber do discurso sério, engajado do rap. Quer festa, quer dançar. O Funk ganha espaço<sup>4</sup>.

Além disso, o poder público identifica o gênero que “atrai multidões” e incentiva, investindo no funk. Nos últimos anos da década de 2010, a subprefeitura de Cidade Tiradentes, e o então subprefeito Renato Barreiros, lança o Funk Permitted. Trata-se de um jogo de linguagem com o tradicional funk “proibidão”, e uma clara tentativa de domesticação do estilo.

Em 2010, registramos a terceira edição do Festival de Funk promovido pela subprefeitura de Cidade Tiradentes, uma iniciativa do poder público de apoiar o funk e incentivar os funkeiros a compor letras voltadas para os temas sociais, em contraposição aos “proibidões”, assim chamados em função das letras que fazem apologia ao crime, drogas e promiscuidade sexual.

Os rappers também associam o crescimento do Funk à promoção do estilo por parte do “crime”. “O poder paralelo que tá investindo

---

<sup>4</sup> Alexandre Barbosa Pereira, em “Funk ostentação em São Paulo: imaginação, consumo e novas tecnologias da informação e da comunicação”, In Revista de Estudos Culturais, n. 1, jun/2014, chama a atenção para o espaço que o funk concede à dança, no qual as mulheres tem um papel fundamental. No hip hop, a dança, o break, ainda que não exclusivamente, é predominantemente maculino, e “seria marcada por componentes agonísticos mais associados a padrões hegemônicos de masculinidade e/ou virilidade” (p.13).

nesse bagulho”, nas palavras do Bob Jay, MC do RDM.

Mas outro fator, identificado pelos rappers, como determinante para a “perda de linguagem” do seu estilo musical é a transformação urbana. Em um debate após o lançamento do filme *A Arte e a rua*, Bob Jay faz a seguinte avaliação: “Nós perdemos nossas raízes, nossas origens, na verdade, né? O Hip Hop veio da rua e não está mais na rua. O grafite veio da rua e também não está mais na rua”<sup>5</sup>

O rapper Douglas, da Família RDM, colocou-se após a fala de Bob Jay. Morador de Tiradentes desde 1990, o rapper concorda que as mudanças no distrito têm relação com as transformações na arte de rua:

Antigamente, o bairro era rua de barro, nós esperávamos meia noite pra sair água de um cano, e aquela fila enorme de gente com balde. Ai o rap retratava aquilo. Todo mundo gostava de ouvir porque era um protesto, todo mundo se unia pra protestar contra aquilo. Por uma rua asfaltada... Conforme nós fomos conseguindo isso, as pessoas foram se dividindo.

Paniquinho, que acompanhava o debate na plateia, pediu a palavra para narrar seu conhecimento com relação ao Hip Hop, uma vez que se reconhece como participante de uma das primeiras gerações do movimento. Em 1994, participou da primeira posse de Hip Hop de Tiradentes, a Aliança Negra. Seu relato dialoga com questões apontadas pelo filme e trazidas para o debate pelos participantes:

A Cidade Tiradentes era mesmo um projeto arquitetônico de cidade dormitório. Foi colocada aqui, não tinha políticas públicas mesmo, não tinha nada, e uma das nossas necessidades enquanto jovens era, na apropriação do espaço, se manifestar culturalmente. [...]

---

<sup>5</sup> Debate reproduzido nos extras do DVD *A Arte e a rua*. Os trechos a seguir estão reproduzidos também em Hikiji & Caffé. *Lá do Leste - Uma etnografia audiovisual compartilhada*. São Paulo, Humanitas, 2013.

Então foi através do Hip Hop que a gente começou a se apropriar e desenvolver algumas ações, que poderiam se chamar de ações sociais, porque na época não existia ONG, não existiam ações. Tinham algumas lideranças do bairro, alguns militantes do movimento negro, algumas pessoas que vieram pra cá e que já eram lideranças populares de onde vieram, e que começaram ... E nós, enquanto jovens, desenvolvendo esse diálogo a partir da cultura.

Houve um momento em que o Hip Hop, se manifestando nesse bairro, era um público maior do que aquele do funk que aparece no vídeo! Porque era uma das únicas manifestações que tinha.

[...] Teve um momento em que a gente se organizava pra fazer um evento que era pra arrecadar alimento e agasalho pras famílias que eram mais necessitadas no bairro. Se não há mais essa necessidade, qual que é a nossa próxima reivindicação?

[...] O que a gente quer enquanto artista? Vou fazer essa provocação... Pro grafite é muro pra pintar? É material? Pro MC, é um microfone, é palco? "Ah... eu não tenho mais motivação pra escrever sobre tal coisa que não existe mais porque não tem mais chão de terra, então não vou mais escrever?" O que move a minha motivação pra que eu possa continuar sendo considerado um artista que interfere na mudança da realidade? Ou não? Ou é dinheiro? Será que é dinheiro? Será que é... Pode ser dinheiro, e pode mudar? Porque a impressão que dá também é que quando se fala que o Hip Hop não tá no mesmo patamar que um funk, ou que não sei o que, é como se o Hip Hop não conseguiu atingir alguns objetivos...

Eu consegui atingir alguns dos meus objetivos com o Hip Hop, sendo mediador disso. Hoje eu sou formado numa universidade, hoje eu tenho minha família, hoje eu tenho alguns bens materiais, e eu entendo que o Hip Hop foi o mediador disso, então se eu acreditar que o Hip Hop não contribuiu com isso, vou achar que o Hip Hop foi sempre um fracasso na minha vida e vai ser sempre um fracasso,

e não é!

Os shows de rap que acompanhamos durante a pesquisa eram realizados com pouco apoio da subprefeitura (no máximo um som), o palco na rua não tinha um tablado, 5 a 10 grupos se revezavam para um público de 30 a 50 pessoas. Nenhum dos rappers que conhecemos viviam de música, nem os evangélicos.

Mesmo assim, conseguiam reunir mais de dez membros da família para um show ou um churrasco, continuavam compondo novas músicas, batalhando locais para apresentação. O discurso de Paniquinho revela a *resistência* como um mote deste movimento.

## Fabrik Funk

Em 2010, ano de filmagens do *A arte e a rua*, o funk aparecia para os protagonistas do filme como o oponente do rap. Atraía multidões em carretas-palco promovidas pela prefeitura. Surgia como oportunidade de sucesso para jovens com pouco contato prévio com a música.

Em 2014, decidimos produzir um filme que teria como foco o funk ostentação. Este gênero ganha projeção nacional, com “País do Futebol”, na voz do MC Guimê, como música tema da telenovela *Geração Brasil*, da Rede Globo.

Em Cidade Tiradentes, conhecemos alguns dos protagonistas desta cena funk. Com eles, aprendemos mais sobre o estilo que “toca na quebrada e nas baladas de *playboy*”. Soubemos que esta música compartilha com o futebol o lugar de projeção de ascensão social do jovem da periferia: “todo menino sonha ser um MC”. Cidade Tiradentes teria virado uma “fábrica de funk”, nas palavras de seus produtores.

Fabrik Funk é o título da etnificção que estamos desenvol-

vendo em uma parceria entre duas antropólogas da Universidade de São Paulo e uma da University of Victoria, no Canadá<sup>6</sup>. Daniel Hylario, protagonista de *A arte e a rua*, é nesta nova produção co-roteirista, produtor local e ator.

Nossos primeiros interlocutores foram os proprietários da Funk TV, JC e Montanha, dois realizadores que eu havia conhecido há 10 anos como ex-alunos de oficinas de vídeo da Kinoforum, quando realizei a pesquisa para o filme *Cinema de Quebrada* (2008), que hoje atuam no mercado do audiovisual associado ao fenômeno do Funk.

JC e Montanha tem uma interessante trajetória: começaram como realizadores de vídeos independentes, atuaram no mercado das produtoras de imagens de festas e casamentos, e conseguiram se estruturar com a produção de clipes de Funk Ostentação.

Com a Funk TV, gravam alguns dos videoclipes que alcançaram milhões de exibições no YouTube. As visualizações são uma das principais fontes de renda hoje da produtora. O YouTube remunera as visualizações, principalmente quando atingem as cifras de milhares e milhões. A produção dos clipes de Funk para artistas locais também é uma fonte de renda.

A Funk TV está montada em um imóvel alugado na principal avenida comercial de Cidade Tiradentes. Em um dos cômodos, que ainda passa por reformas, foi montado um estúdio equipado com equipamentos sofisticados, como câmeras profissionais, mini grua, iluminação, gravadores de som de última geração. No outro cômodo, uma mesa comporta os computadores que são usados como ilhas de edição. Outros dois cômodos são usados como recepção e mesas de apoio para os estagiários da Funk TV. A simplicidade do imóvel contrasta com a sofisticação dos equipamentos da produtora e com a qualidade técnica dos vídeos que produz.

---

<sup>6</sup> Sylvia Caiuby Novaes e eu do Departamento de Antropologia da USP e Alexandrine Boudréault-Fournier, da UVic. Projeto que conta com o apoio da FAPESP e da UVic.

Além dos produtores de vídeo, atuam como interlocutores e atores no filme Daniel Hylario e uma jovem cantora e compositora de Funk, a MC Negaly.

Daniel tem um jeito próprio de pensar as práticas musicais em diferentes décadas. Em sua leitura, nos anos 1970, o Funk (norte-americano) chega na linguagem da Disco. Tocava em festas feitas em casa, em que a família estava envolvida. Nos anos 1980, ganham força os bailes Black, como o Chic Show. Nos anos 1990, o show é o lugar da fruição musical. E nos dias de hoje, o Funk ganha a rua: há os grandes palcos na rua, os rolezinhos<sup>7</sup> nos shoppings em que o funk é cantado em alto volume por centenas de jovens, os fluxos – encontros sem agendamento prévio, que reúnem milhares de pessoas em torno de carros de som potentes, fechando as ruas da periferia.

Daniel identifica nos clipes de Funk quatro elementos: 1) a mulher: em geral, branca, estilo “panicats” - em referência às modelos do programa televisivo Pânico na Band; 2) o ouro: as correntes, tais como as usadas pelo rapper norte-americano 50 cent, são figurino obrigatório; 3) os carros: modelos importados, que custam até 200 mil reais, devem ser dirigidos pelos MCs; 4) a dança: muitos vídeos que fizeram sucesso resultam de “passinhos” que são criados pelos MCs.

Em junho de 2014, quando realizamos as filmagens de *Fabrik Funk*, o estilo Ostentação já não aparecia como a grande referência. Dividia espaço com o estilo “putaria”, que em suas letras faz referências explícitas ao sexo.

Pudemos observar a organização do mercado funk. Os MCs

---

<sup>7</sup> Mais reflexões sobre o fenômeno do rolezinho em Pereira, Alexandre. “Rolezinho no shopping: aproximação etnográfica e política”, Revista pensata, v.3, n. 2, 2014 disponível em <http://www2.unifesp.br/revistas/pensata/wp-content/uploads/2011/03/d-Alexandre.pdf.pdf> e em Pinho, Osmundo. “Black Bodies, Wrong Places”: Spatial and Morality Politics of Rolezinho Racialized Youth “Invasions” and Police, Repression in the Public Spaces of Today’s Brazil. Talk in Interdisciplinaire Humanities Centre, 2014, disponível em <http://www.ihc.ucsb.edu/black-bodies-wrong-places>.

que obtêm algum sucesso chegam a fazer seis shows por noite. Mesmo com apenas uma ou duas músicas gravadas, tocam por cerca de 20 minutos os principais hits de outros MCs. Ganham de 1 a 5 mil reais por show em média. Para as casas de show, é vantajoso, uma vez que não precisam contratar uma banda, mas apenas o MC e o DJ, que recebe bem menos que o primeiro, em média 500 reais. Os shows acontecem de quinta a domingo, na periferia e no centro.

A principal forma de divulgação da música é o YouTube e os portais de Funk. Um MC pode alcançar o estrelato da noite para o dia. Ao lançar uma música (seja o videoclipe ou somente a gravação sonora) no YouTube, tem início o processo de divulgação. Há relatos de músicas que “caíram no YouTube” em um dia e no mesmo dia já estavam tocando nos carros que passam com as caixas de som no máximo volume. O número de visualizações é o indicativo do sucesso da música. As casas de shows contratam os MCs com base no sucesso virtual. Até a Rádio Transamérica (que tem um programa semanal de Funk) costuma tocar as músicas que estouram no Youtube.

São portanto artistas sem disco gravado, autores de uma ou duas músicas, que viram uma referência nacional e internacional (alguns tocam em países do Mercosul, em outros estados brasileiros, e os de maior sucesso gravam seus videoclipes até nos Estados Unidos).

Outra característica interessante é o uso dos estúdios caseiros. Graças às novas tecnologias, todas as canções são gravadas em pequenos estúdios domésticos, inclusive os “hits” milionários de DJs como MC Guimê (cujo clipe “País do Futebol” tem mais de 40 milhões de visualizações<sup>8</sup>, lembrando que a música chegou a ser cotada como música de abertura da Copa, e que este MC recebe um cachê de 400 mil por mês).

○ consumo surge como grande questão. Cantado nos funks,

---

<sup>8</sup> 46.145.165 visualizações disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=bWnS2dID-gQA> (acessado em 20.1.15).

praticado em todas as camadas etárias, “meio de inserção” dos pobres no mundo, nas palavras de Daniel, que é também um crítico desse “buraco branco”:

Igualdade pra quê, mano? Que tipo de igualdade nós queremos? Igualdade material? Ah, então todo mundo vai ter casa com piscina? Alguns tipos de igualdade que as pessoas querem ter é inviável: todo mundo ter o seu automóvel? Acho que o caminho que nós estamos criando é o caminho do buraco branco. O buraco negro é aquele que pega tudo e coloca pra dentro de si. São pessoas que guardam muita mágoa. O buraco branco é o contrário, é acreditar que tudo é prosperidade... as roupas são prosperidade, a modernidade é prosperidade, tudo é prosperidade e que tudo é rápido, que é passageiro e... pô, a gente tem acesso à internet e tem outra pessoa que não tem nem vídeo cassete. Pô mano, até um homem de neandhertal conseguia ter uma caverna e eu, um homem do século XXI, não consigo ter uma caverna...<sup>9</sup>

O consumo pode ser pensado no cenário de crescimento do poder aquisitivo das classes populares. Segundo dados do Instituto Data Popular de 2013<sup>10</sup>, a classe “C”, famílias cuja renda mensal per capita varia de R\$ 320 a R\$ 1.120, e que são constituídas principalmente por profissionais ligados a serviços de beleza, caixas de supermercados e lojas, representantes comerciais e vendedores e atendentes, gastou mais de R\$ 1,17 trilhão em 2013, movimentando 58% do crédito no Brasil.

Tal cenário, observado por analistas, coincide com o que Daniel Hylario observa no seu bairro: há um crescimento da renda, uma diminuição do desemprego, o acesso a postos de trabalho diversos que garantem uma renda maior a família. Em uma família com 5 inte-

---

<sup>9</sup> Depoimento para o filme *A Arte e a rua*, reproduzido em Caffé & Hikiji, 2013: 38.

<sup>10</sup> Em Alvarenga, Darlan. “Classe média brasileira é o 18º maior ‘país’ do mundo em consumo”, reportagem disponível em <http://g1.globo.com/economia/noticia/2014/02/classe-media-brasileira-e-o-18-maior-pais-do-mundo-em-consumo.html> (acessado em 21.1.15).

grantes, em que todos tenham algum tipo de trabalho, tem-se uma entrada financeira que permite que cada integrante estabeleça metas de consumo individual, diferentemente do que ocorria nos anos 1970, 1980, em que a renda obtida por cada membro era destinada para a família, para o sustento, para a construção da casa.

Neste cenário, surgem os objetos de desejo. Alguns são itens de luxo, sonhados por todos, mas acessíveis apenas a poucos MCs que atingiram o estrelato: como automóveis Audi, Veloster, Captiva, Hyundai e motos Hornet e Hayabusa, mais caras que carros de luxo. Outros itens desejados são caros mas acessíveis, mesmo que a custa de dois meses de trabalho (como o “Mizuno mil”, tipo de tênis que está no pé e na mira de todo adolescente – os *playboys* e os *manos* compartilham o mesmo tipo de calçado!).

Alexandre Barbosa Pereira, em um artigo sobre o Funk Ostentação, chama a atenção para a importância da imaginação atrelada às novas tecnologias da comunicação para compreender esse estilo. Imaginar-se não implica apenas estar em outro lugar ou país, mas “imaginar-se em outra classe social, em outro contexto sociocultural, em outra realidade material, em outro mundo do consumo” (2014:8).

“Na cena funk – nos videoclipes, nas músicas, no circuito das casas noturnas e dos produtores – percebe-se, ao mesmo tempo, uma dimensão mais atrelada ao consumo e ao hedonismo e outra ligada a um projeto de vida, de ascensão social e mesmo de reversão de estigmas ou de afirmação de orgulho por pertencer a certa condição periférica ou marginal. A relação com a origem social pobre, por exemplo, é constantemente destacada pelos jovens. Mc Boy do Charmes, além de gravar o clipe da música Nós de Nave no bairro onde mora, apresenta-se para uma entrevista para um documentário sobre o funk ostentação, em uma ponte de madeira sobre um córrego, tendo ao fundo o seu carro do modelo Captiva cantado em uma de suas músicas” (Pereira, 2014: 8/9)

Cabe ainda chamar a atenção ao que Daniel Hylario percebe como uma dupla relação entre pobres e ricos no Funk. Ao mesmo tempo em que os pobres vislumbram se apropriar dos bens dos ricos, por meio do consumo de itens de luxo e de alto custo (calçados, vestuário, carros), os ricos, ao consumirem o Funk, parecem se apropriar de um “vocabulário dos pobres”.

Diferentemente do rap, que *separa*, canta o gueto, reafirma uma identidade marginal, o funk *incorpora*, cria uma identificação dos moradores das periferia com a classe dominante, canta a possibilidade de ser igual pelo consumo, ou ainda melhor, quando se pode ter (ou desejar) ainda mais.

# COMUNIDADE DE APRENDIZES REFLEXÕES ACERCA DO DESENVOLVIMENTO DO PENSAMENTO CRIATIVO EM PROCESSOS DE EDUCAÇÃO MUSICAL<sup>1</sup>

## *COMMUNITY OF LEARNERS REFLECTIONS ON THE DEVELOPMENT OF CREATIVE THINKING IN MUSIC EDUCATION PROCESSES*

Marisa Fonterrada  
Universidade Estadual Paulista  
[marisatrench@uol.com.br](mailto:marisatrench@uol.com.br)

### Resumo

Neste trabalho, pretende-se discutir o papel do fazer musical criativo na educação musical, tendo em vista reconhecer ações que possam contribuir para o desenvolvimento integral do ser humano e incentivar a aquisição da autonomia. Para isso, lança-se mão de dados colhidos em recente pesquisa nacional, desenvolvida pelo GEPEM – Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação Musical, no Instituto de Artes da UNESP – com suporte da FAPESP. O trabalho apoia-se em ideias de Murray Schafer, John Paynter e Chefa Alonso. Defende-se a importância de trabalhos que incentivam o pensar musical, associado à vivência da cultura em que o grupo está inserido. A questão do desenvolvimento do pensamento criativo tem pertinência nos dias atuais, pelas possibilidades que traz às instituições de ensino brasileiras, neste momento histórico em que, por força de Lei federal, a música torna-se componente

---

<sup>1</sup> Conferência proferida no dia 17 de outubro de 2014, no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, dentro da programação do VI Encontro de Musicologia. Disponível em <https://youtu.be/XvyNfvOXOCo?list=UU7kMPRd6yA9Pwlnjl6voHXA> (acesso: 10/11/2015).

obrigatório na educação básica. Após um lapso de mais de 40 anos e em uma época em que o mundo tem passado por profundas modificações, é necessário buscar alternativas que proporcionem ferramentas adequadas às instituições e pessoas responsáveis pela educação básica. Compreender o ensino de música como uma atividade coletiva, de caráter comunitário pode ser uma maneira interessante e, talvez, única, de dividir a responsabilidade do ensino e da aprendizagem entre os membros do grupo - a comunidade de aprendizes, que dá título a este trabalho. Esta reflexão trata de propostas que se inserem numa visão de mundo de caráter ecológico, em que a competitividade e a valorização intensa do caráter tecnicista do ensino de música cedem lugar ao respeito mútuo, ao trabalho em grupo, à divisão de responsabilidades e ao desenvolvimento integral do ser humano.

**Palavras-chave:** práticas criativas; educação musical; desenvolvimento do pensamento criativo; comunidade de aprendizes

## Abstract

In this work, we intend to discuss the role of creative music making in music education with a view to recognizing actions that may contribute to the integral development of human beings and encourage the acquisition of autonomy. For this, we use data collected from recent national survey, developed by GEPEM - Group of Study and Research in Music Education at UNESP Arts Institute - with support by FAPESP. The work is based on Murray Schafer's, John Paynter's and Chefa Alonso's ideas. We advocate the importance of works that encourage musical thinking, coupled with the experience of the culture in which the group is inserted. The issue of creative thinking development has relevance today, due to the possibilities it brings to Brazilian educational institutions, in this historical moment in which, under federal law, music becomes an obligatory component in basic education. After a lapse of over 40 years and at a time when the world has undergone profound changes, it is necessary to seek alternatives that provide adequate tools to ins-

tutions and persons responsible for basic education. To understand music education as a collective activity, community character can be an interesting way, and perhaps the only one, to share the responsibility of teaching and learning among members of the group - a community of learners, which is the title of this work. This reflection comes to proposals that are part of a world view of ecological character, in which competitiveness and intense appreciation of the technician character of music education give way to mutual respect, to working collectively, the division of responsibilities and integral development human.

**Keywords:** creative practices; musical education; development of creative thinking; community of learners

Vivemos, no Brasil, ao longo das últimas décadas, momentos importantes, em que desde a promulgação da LDBEN no. 9394/96, o país vem passando por uma série de propostas que pretendem introduzir novas condutas educacionais. A partir da discussão dessas propostas, abriu-se espaço para que se repensasse o que é Educação Musical e o que pode ou não ser apropriado como ensino de música para o País, em suas diferentes formas e espaços de ensino e aprendizagem:

**educação formal** – que aqui compreende os estabelecimentos de ensino que compõem a educação básica (educação infantil, níveis Fundamental I, Fundamental II e Médio); níveis técnico e superior;

**educação não formal** – espaços onde se pratica a música sem vínculos com cursos e currículos: associações de diferentes naturezas; clubes recreativos; igrejas; projetos sociais;

**educação informal** – em que a pessoa aprende com alguém da família, com amigos ou sozinho e, a partir daí, desenvolve habilidades específicas requeridas para tal fim.

**instituições especializadas no ensino de música** – escolas de

música e conservatórios.

Cada um desses setores merece amplas e profundas análises, mas o que se prioriza, neste momento, é a questão da implantação da música na educação básica, após um hiato de mais de 40 anos.

Essa discussão, já iniciada no Brasil nos anos 1980 e 1990, tornou-se mais intensa após a assinatura da Lei 11.769/2008, em que se determinou que a Música seria conteúdo obrigatório, embora não exclusivo, do currículo da educação básica brasileira.

Para que se possa ter clareza a respeito da relação estabelecida entre a Música e as propostas educacionais brasileiras, é importante lançar um olhar ao passado, pois conhecer quem fomos, nos ajudará a compreender quem somos e quem queremos ser.

Quando, após o Descobrimento, para cá vieram os jesuítas, primeiros educadores do país, estes trouxeram valores e práticas que iriam exercer grande influência na educação brasileira. Na ação jesuítica, desde os primeiros anos no Brasil, duas características afloram: o rigor metodológico de uma ordem de inspiração militar, e a imposição da cultura lusitana, que pouco a cultura e os valores locais e os substituiu pelos da pátria portuguesa.

Durante todo o período colonial, a situação pouco mudou: a educação musical, assim como a educação geral, estava diretamente vinculada à Igreja e, portanto, estreitamente ligada às formas e repertório europeus e a preceitos básicos de organização e ordenação de conteúdos, que iam do simples ao complexo e se utilizavam de repetições, memorizações e averiguações de aprendizado. Estudar música significava tocar um instrumento, conviver com as regras harmônico-tonais, dedicar-se diariamente, por horas, ao aperfeiçoamento técnico, para quem quisesse tornar-se um músico instrumentista.

No período iniciado com a vinda da Família Real portuguesa,

em 1808, a música se secularizou, estendendo-se aos teatros e às companhias de ópera. Não se encontram referências a respeito de como o ensino de música se dava, a não ser quanto ao repertório, predominantemente europeu. Somente em meados do século, 1845, é que foi fundado o Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro, seguindo-se, em 1906, a criação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. A tendência, nessas escolas, continuava ligada aos procedimentos e repertório trazidos da Europa e ao aperfeiçoamento técnico-instrumental do instrumentista.

No entanto, concomitantemente, firmava-se no país a prática informal da música popular, que não se moldava pelo conjunto de regras disciplinares de inspiração pragmática ou jesuítica, mas se conduzia de maneira espontânea, em que eram valorizados a habilidade instrumental e a improvisação.

No que se refere à presença da música no ensino formal – embora se saiba da existência da Escola de Santa Cruz, que preparava negros escravos para o ofício de músico – e da participação do Pe. José Maurício, mestre de capela do Reinado, como professor de música em escolas, foi somente em 1854 que se instituiu oficialmente, por decreto, o ensino de música nas escolas públicas brasileiras. Esse decreto estipulava que o ensino deveria ocorrer em dois níveis: “noções de música” e “exercícios de canto”. Nada mais rezava o decreto.

Informa-nos Janibelli que, em 1890, um ano após a Proclamação da República, o país, por meio de outro decreto, passou a exigir “formação especializada do professor de música”. A profissão começava a se estabelecer e poder-se-ia prever seu desenvolvimento daí então, mas não foi isso que sucedeu...

Seguindo em direção ao século XX, vemos que outras matrizes e outros valores direcionam as práticas de ensino de música nas escolas brasileiras. Em São Paulo, em 1910, tem início a aplicação do Canto Orfeônico nas escolas. Renato Gilioli, músico e historiador paulista, ex-

plica que:

“o *canto orfeônico* é uma *modalidade* de canto coral, em geral *executado a capella*, ou seja, sem o acompanhamento de instrumentos, destinado a amadores, cuja característica é ser uma prática musical de teor essencialmente pedagógico-escolar e moral. Junto ao termo *canto orfeônico* sempre aparece o nome que designa as sociedades que promovem esta prática específica de canto, os *Orfeões*”.

Essas sociedades de canto surgiram na França, onde os orfeões foram organizados como elementos de “civilização” dos costumes e de lazer, tanto para alunos das escolas públicas quanto para operários. Processo parecido verificou-se, também, na Espanha e em outras nações, inclusive aqui no Brasil (GILLOLI, n.p., p. 14).

Na década de 1920, no Instituto Caetano de Campos, em São Paulo, considerado à época estabelecimento modelo, o ensino de música não tinha o objetivo de formar instrumentistas, mas de permitir o acesso da população escolar às práticas musicais. Aplicava-se um método inspirado nas últimas descobertas científicas de grandes cientistas de renome mundial, como Charcot, Broca, Boyer, Fourier, que estudavam o desenvolvimento cerebral, para aplicar seus princípios ao desenvolvimento da linguagem musical. Esse material pode ser encontrado no livro *O ensino de música pelo método analítico*, de João Gomes Júnior, 1926.

Somente na década de 1930, criou Villa-Lobos seu projeto nacional de Canto Orfeônico, destinado à população escolar de todo o País, que chegou a reunir cerca de 40.000 alunos em apresentações cívico-musicais realizadas em estádios de futebol.

Na versão brasileira do Canto Orfeônico, ocorreram significativas mudanças na maneira de encarar a música, que se refletiam nos materiais, nas metodologias e nos objetivos do ensino musical. O obje-

tivo desta prática não era instruir o aluno para que se tornasse instrumentista, mas que vivenciasse a música em suas diferentes modalidades, tanto a música denominada “clássica”, quanto as músicas folclórica e popular brasileiras; com isso, esperava-se que se aprofundasse nos alunos, professores e, por consequência, em toda a sociedade, o sentimento cívico de amor à Pátria e o sentimento de *ser brasileiro*.

O Canto Orfeônico tinha como meta fazer crescer o sentimento de civilidade e contribuir para o desenvolvimento da sensibilidade musical, sem se esquecer que, à época de Vargas, foi, também, utilizado como propaganda do regime, conforme pode ser atestado nas letras das peças cantadas nas grandes concentrações e publicadas, como mostra o livro de Villa-Lobos “Canto Orfeônico” (...) - Saudação a Getúlio Vargas). O que está por trás dessa proposta é o Nacionalismo, que se manifesta na valorização da cultura brasileira, mas, também, mantém o ideal civilizatório, característico do movimento internacional do Canto Orfeônico. Esse sistema durou bastante tempo na escola brasileira, mesmo depois que o nome da disciplina Canto Orfeônico foi alterado para Educação Musical, na década de 1960, pois as práticas continuaram as mesmas.

Em 1971, houve uma grande reviravolta no ensino de música nas escolas, com a promulgação da Lei 5692/71. Com sua implantação, o ensino de música foi se descaracterizando e perdendo seu espaço na escola. Extinguiu-se a disciplina Educação Musical, colocando-se, em seu lugar, a atividade Educação Artística. Ao negar-lhe a condição de disciplina e colocá-la junto a outras linguagens expressivas, o governo brasileiro estava contribuindo para seu enfraquecimento no currículo escolar, e quase completo aniquilamento. A adoção do regime de polivalência, previsto pela Lei para o ensino da Educação Artística, debilitou ainda mais a área, pois professores habilitados em outras áreas artísticas recusavam-se a lecionar música.

Os procedimentos da Educação Artística afastam-se do rigor da educação tradicional, como também dos ideais nacionalistas e

adotam o discurso modernista. Colocam ênfase no processo sobre o produto, na valorização da sensibilização e da improvisação; e rejeitam o ensino de regras, memorizações, enfim, os tradicionais procedimentos do ensino de música. O discurso da Educação Artística amparava-se no Movimento Modernista, que se caracterizava pela ampliação do universo sonoro, ênfase na experimentação e na expressão, valorização da música popular e da cultura popular; integração de linguagens. Parecia uma boa mudança, afinada com a contemporaneidade, com as novas concepções de Educação, em que o estudante toma parte ativa no processo de ensino e aprendizagem e estava solidamente amparada nas ideias John Dewey, que chegaram ao Brasil pelas mãos de Anísio Teixeira, que tinha sido seu aluno.

Além disso, pode-se creditar a esse tipo de experiência o incentivo à expressão, a valorização da cultura popular, e a interpenetração de linguagens. O discurso que ampara essa proposta não está distante das iniciativas experimentais defendidas por músicos e educadores musicais, como George Self e John Paynter, na Inglaterra, Boris Porena na Itália, ou Murray Schafer, no Canadá. No entanto, na prática, na vigência da Lei que introduziu a Educação Artística nos currículos escolares, os conceitos ligados à experimentação, por uma série de razões, não conseguiram se firmar na vida escolar, viram-se enfraquecidos e só conseguiram se manifestar como postura ideológica. Entre essas razões que contribuíram para a pouca efetividade da Educação Artística estão: a polivalência existente nos cursos de Licenciatura, em que o aluno deveria dominar 4 linguagens expressivas - Artes Plásticas, Artes Cênicas, Música e Desenho Geométrico, num período de 2 (Licenciatura Curta) ou 3 anos (Licenciatura Longa). Outra razão é o fato de ser considerada atividade, e não disciplina, o que lhe tirava as condições de valoração igual à das outras disciplinas do currículo. A LDBEN no. 9394/96, que partiu de outras matrizes epistemológicas, e reconheceu as linguagens artísticas como áreas de conhecimento, não conseguiu restituir à Música seu lugar no espaço escolar. Quarenta anos de ausência quase total contribuíram para a dispersão da área na cultura escolar.

A Música, no senso comum, é vista como entretenimento e lazer. O professor de Música, na escola, via de regra, é percebido como agente de festas comemorativas ou encontros sociais. E, embora esse profissional não compartilhe dessa visão e se veja como agente de mudança, e tão educador quanto seus colegas provindos de outras áreas, necessita urgentemente aperfeiçoar seu discurso, para conseguir valorizar a si mesmo e à sua área na cultura escolar.

Talvez, o que deva ser esclarecido na comunidade escolar seja a própria natureza da música, seu papel no desenvolvimento humano, seu potencial agregador, em que todos os envolvidos em sua prática consigam estar numa relação circular ideal de compartilhamento de ideias e saberes, e de estabelecimento de cumplicidade.

Como forma de conhecimento, a Música reúne um conjunto de procedimentos e técnicas que precisam ser conhecidos e praticados. Mas as regras de conduta perderam a eternidade. Em lugar de julgamentos e valores eternos, instala-se o provisório, as regras específicas de cada proposta, a compreensão da música como jogo.

À primeira vista, esta afirmação pode parecer distante da realidade, e, em muitos casos, é. No entanto, essas ideias vêm pouco a pouco se firmando na comunidade dos educadores musicais. É disso que se tratará a seguir.

Como estudiosos da Educação Musical no Brasil, o Grupo de Estudos e Pesquisa em Educação Musical, sediado no Instituto de Artes da UNESP, em São Paulo desenvolveu, com o apoio da FAPESP, a pesquisa Práticas Criativas em Educação Musical, que visava saber como os educadores musicais brasileiros se relacionam com esse tipo de prática.

Propostas que envolvem práticas criativas no campo do ensino de artes visuais e teatro são, em geral, bastante incentivadas. Nas escolas e cursos dessas linguagens artísticas, os professores, com

frequência, levam seus alunos a criar, abrindo espaço para a imaginação e a fantasia, em desenhos, colagens e pinturas, jogos teatrais, ou coreografias. No teatro, é cada vez mais comum que se adotem jogos teatrais entre os procedimentos utilizados para a formação do ator, em que a improvisação e a criação são elementos extremamente valorizados, ao invés de, simplesmente, se memorizar e atuar a partir de um texto previamente escrito. Por meio do jogo teatral, o ator ou estudante aprende a lidar de modo espontâneo com diferentes situações da vida ou propostas no contexto do teatro, aguçam seus sentidos, ou interagem com os colegas, além de ampliar aspectos técnicos da linguagem teatral e refinar sua sensibilidade, autoconsciência e capacidade crítica. (Brasil, 1998, 1998b). Práticas semelhantes podem ser encontradas em dança e estudos de linguagem, em que se enfatizam a expressão individual e coletiva.

A Música tem, também, redutos em que a improvisação encontra seu espaço; quem lida com *jazz* e com algumas linhas da música popular habitua-se, ao mesmo tempo, a executar um instrumento e a nele improvisar. Mais recentemente, a Improvisação Livre também passou a ser exercida entre instrumentistas e está presente em algumas escolas de música que trabalham com abordagens da música contemporânea. Em ambos os casos, esse tipo de prática necessita de um mínimo de domínio instrumental, para que a improvisação seja possível (Campolina e Bernardes, 1981).

Mas essa não é a conduta mais constante no campo do ensino de Música. Seja este ministrado em conservatórios, escolas de música, universidades ou em projetos sociais e culturais, o trabalho de caráter criativo tem sido escassamente encontrado, embora não se possa afirmar que não exista. Isso se deve ao fato de a tradição de ensino e aprendizagem de música, nos estabelecimentos especializados, ter por objetivo preparar seus alunos para tocar um instrumento musical ou cantar, o que demanda muito trabalho técnico-instrumental, além do estudo e interpretação de repertório consagrado de cada instrumento musical específico. Essa atitude dá às atividades criativas um papel

menos importante do que o do estudo técnico-interpretativo.

Em meados do século XX, por volta da década de 1960, surgiram propostas de educadores musicais/compositores, cuja maneira de atuar com crianças e jovens incentivava a aproximação entre a criança e a música por meio de atos criativos. Isso os levou a propostas inovadoras, que se afastavam dos procedimentos tradicionais de ensino dessa arte, e se caracterizavam pelos desafios à atuação espontânea e criativa. Entre eles, os mais conhecidos são George Self e John Paynter na Inglaterra; Boris Porena na Itália; Theophil Maier na Alemanha; Murray Schafer no Canadá e Violeta Hemsy de Gainza na Argentina, (Fonterrada, 2008, p. 178-200) que exerceram significativa influência em seus países e em outros.

Por mais diferentes que sejam umas das outras, tais propostas têm em comum o fato de colocarem alunos de diferentes faixas etárias em contato direto com práticas criativas; as propostas de que a ação criativa ocorra nas aulas é predominante e há forte incentivo à prática de composições coletivas ou de improvisações espontâneas. Para esses autores, é importante que o aluno aprenda a escutar, a vivenciar a música e a experimentar ideias próprias em suas propostas musicais. Em geral, assumem uma posição crítica com referência à maneira tradicional de ensino de música, em que a repetição de procedimentos e o treinamento do aluno são enfatizados, tendo em vista seu bom desempenho instrumental ou vocal. Em contrapartida, acreditam que o incentivo às práticas criativas possa desenvolver a capacidade de utilizar a linguagem musical de maneira autônoma, aperfeiçoar a escuta, a autoconsciência e o espírito crítico.

As práticas criativas em educação musical desenvolveram-se no Brasil a partir das décadas de 1960 e 1970, em alguns grupos dedicados às Oficinas de Música. Essa prática iniciou-se no Rio de Janeiro, no Instituto Villa-Lobos, com Reginaldo de Carvalho e, um pouco mais tarde, na Universidade de Brasília (UnB), por professores/músicos como Emilio Terrazza, Conrado Silva, Reginaldo de Carvalho e outros, e

por alunos muito talentosos que logo aderiram ao movimento, como Luiz Botelho e Luiz Carlos Czéko. Destaque-se, também, o papel de Hans-Joachim Koellreutter, que exerceu forte influência sobre muitos músicos brasileiros de vários Estados da Federação, em São Paulo e no Rio de Janeiro, na Pró-Arte Seminários de Música, mas, também em outras cidades, como Salvador (BA), Fortaleza (CE) e Porto Alegre (RS).

No entanto, embora essa fosse uma prática bem difundida entre alguns grupos, ao menos em redutos ligados à educação musical e à composição, não se chegou a perceber fortemente sua influência nas escolas especializadas em música (conservatórios e escolas livres) e nem nas escolas brasileiras de Ensino Fundamental e Médio.

A pesquisa de que se está falando ocorreu de agosto de 2012 a dezembro de 2013 e investigou a presença de práticas criativas em educação Musical num período de 20 anos, de 1992 a 2012, em:

a) Teses de Doutorado e Dissertações de Mestrado defendidas no Brasil;

b) Artigos presentes em Anais de Congressos (ANPPOM e ABEM) e Revistas científicas;

c) em depoimentos de educadores musicais colhidos via Internet, com adesão espontânea.

Encontraram-se, no período citado:

- 27 Teses e 12 Dissertações;
- 24 artigos nos Anais da ANPPOM;
- 68 artigos nos Anais da ABEM;
- 12 artigos, publicados em revistas (Revista da ABEM, Ouvirou-ver, Música em Perspectiva, Música Hodie, Pesquisa e Música).

Obtiveram-se 162 respostas ao Questionário que buscou ca-

racterizar o educador musical, seu local de trabalho, a presença de práticas criativas em suas aulas, influências recebidas, e outras questões similares.

Os resultados obtidos nos documentos acadêmicos foram poucos, se se pensar no período coberto pela pesquisa – 20 anos. As respostas dos professores foram promissoras, embora se reconheça que este é uma temática que ainda necessita de muito estudo. Não se tem condições de mostrar aqui os resultados obtidos, mas espera-se que o material seja disponibilizado em pouco tempo.

Na atual conjuntura brasileira, em que as escolas estão buscando atender à LDBEN no. 9394/96 e, mais recentemente, à Lei no. 11769/2008 que determina a presença obrigatória da música nas escolas, depois de um prolongado tempo de quase completa ausência, as práticas criativas veem-se agora fortalecidas. Isso se dá por parecerem adequadas à introdução ou ao fortalecimento da prática da música nas escolas, pela facilidade de acesso da população escolar a essa linguagem, bem como de pessoas de diferentes faixas etárias, músicos e não músicos. A adesão a essa prática amplia sobremaneira a sua adoção, não apenas em escolas, mas, também, em espaços culturais diversos e outros programas formais ou não formais que se dedicam ao ensino e à aprendizagem de música. Além disso, essas práticas promovem trabalhos interativos entre a música e outras linguagens expressivas – teatro, dança, artes plásticas –, além de poder dialogar com outras disciplinas do currículo, como Literatura, História, Matemática, Geografia, entre outras, o que enriquece a proposta, muito embora se deva cuidar para que não se reintegre aos currículos a discutível prática da polivalência (Lei 5692/71), que já demonstrou suficientemente sua ineficácia para o ensino de Arte.

É importante destacar que o tipo de técnica de que se está falando prioriza a prática musical à informação de cunho teórico, pois, embora os aspectos teóricos sejam importantes, a maneira mais direta de se dominar as técnicas de criação musical e improvisação se dá

pela experiência viva ao instrumento, ou com a voz e o corpo.

Defende-se, aqui, a importância de tal prática, em especial com alunos dos cursos de Licenciatura em Música/Educação Musical, professores de escolas de educação básica e interessados em geral, sejam eles músicos ou não. Os procedimentos em geral utilizados nas práticas criativas e na improvisação livre incentivam a escuta, a tomada de decisões, o desenvolvimento da autonomia, o reconhecimento de si e do outro, por meio de propostas que priorizam a invenção musical e o improviso; além disso, seu caráter prático e musical atrai os participantes, que, em geral se atemorizam quando se defrontam com o caráter tecnicista encontrado em muitas aulas de música. Esse modelo é idealizado como realização democrática, em que o poder decisório desloca-se da autoridade – no caso, o professor ou líder do grupo – para o grupo. Não há um professor que ensina e alunos que aprendem. Há uma comunidade em ação comum, em que cada membro é considerado detentor de algum tipo de saber, herdeiro que é de sua cultura e de seu meio ambiente. A ação musical resultante é fruto do compartilhamento de saberes; da escuta de si mesmo, do outro, do ambiente sonoro; do reconhecimento por cada um, da existência de momentos de agir e momentos de reagir; momentos de propor, momentos de acatar; momentos de dialogar, momentos de calar. Desse conjunto de ações musicais resulta uma sensação de pertencimento, autoria e prazer compartilhados. Essa é a **comunidade de aprendizes**.

No início de abril de 2011, no “Encontro sobre o poder transformativo da música” organizado pelo Fórum Global de Salzburg, reuniram-se educadores musicais de todo o mundo. Nesse Encontro foi elaborado um Manifesto, do qual nomes significativos da Educação Musical presentes ao Encontro foram signatários. O documento aponta a Música como porta de entrada para a promoção da cidadania, do desenvolvimento pessoal e do bem-estar. E diz: “somente mediante ações urgentes e continuadas poder-se-á fomentar uma nova geração de cidadãos ativos, comprometidos e conscientes de si mesmos, criadores e produtivos” (Salzburg, 2011).

O Manifesto ressalta a capacidade da Música como fomentadora desses benefícios e alerta que a Educação Musical é um direito de todos. Entre suas muitas recomendações, destaca-se a necessidade de, desde tenra idade, as crianças terem oportunidade de dar livre expressão à sua criatividade. O documento também enfatiza a necessidade de se buscarem modelos de práticas que têm se mostrado eficientes ao longo dos anos, além de pedir, às autoridades políticas e educacionais mundiais que garantam a presença da música no currículo básico das escolas, unanimemente considerada componente fundamental de uma sociedade saudável e diversa.

Essa tendência revela-se bastante atual e indica a superação do modelo de Educação Musical conquistada pelo treinamento técnico e pela repetição de repertórios consagrados, que liderou por muito tempo as práticas educativas e, também, do modelo da Educação Artística, de caráter polivalente, calcado na ação e expressão espontâneas, sem preocupação em se estruturar a experiência. Talvez, neste momento, as Práticas Criativas possam fornecer a professores e alunos a necessária motivação para trabalhar a Música de maneira espontânea e inovadora, e considerá-la um direito de todos, como diz o Manifesto de Salzburg.

Concluo pensando utopicamente que isso contribuirá para a construção da sociedade saudável e diversa que queremos.

## Referências

Brasil. LDBEN no. 9394/96.

\_\_\_\_\_. Lei 11.769/2008.

\_\_\_\_\_. Lei 5692/71

\_\_\_\_\_. Parâmetros curriculares nacionais para o ensino fundamental.

Brasília: MEC, 1998.

\_\_\_\_\_. Referenciais curriculares nacionais para a educação infantil. vol. 1, 2 e 3. Brasília, 1998.

CAMPOLINA, Eduardo; BERNARDES, Virgínia. Ouvir para escrever ou compreender para criar? - uma outra concepção de percepção musical. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

CARDIM, Gomes e GOMES JÚNIOR, João. *O ensino de música pelo método analítico*. São Paulo: Tipografia Siqueira, 1926.

FONTEERRADA, Marisa T.O. *Relatório de Pesquisa Práticas criativas em educação musical*. apresentado à FAPESP. São Paulo: 2013. n.p.

\_\_\_\_\_. *De tramas e fios - um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora da UNESP, 2008.

GILIOLI, Renato. *Civilizando pela música: a pedagogia do Canto Orfeônico na escola paulista da primeira República (1910-1930)*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FE-USP), 2003. Dissertação de Mestrado, 2003.

JANIBELLI, Emília D'Anibal. *A musicalização nas escolas*. Rio de Janeiro: Lidador, 1971.

SALZBURG. Manifesto de Educadores musicais no "Encontro sobre o poder transformativo da música". Fórum Global de Salzburg. Salzburg: 2011.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico: canções, cantos marciais conscientes da "unidade do movimento" (primeiro volume)*. São Paulo: Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.

# OSESP E CULTURA ARTÍSTICA: DOIS MODELOS<sup>1</sup>

## *OSESP AND CULTURA ARTÍSTICA: TWO MODELS*

Ricardo Indig Teperman

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade  
de São Paulo

[ricardoteperman@me.com](mailto:ricardoteperman@me.com)

### Resumo

A reestruturação da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo provocou um notável ciclo de adensamento na “vida musical” paulista, com importantes repercussões em nível nacional. Ao mesmo tempo, o projeto reproduz, com alguma variação e novidade, elementos do modelo consagrado pela Sociedade de Cultura Artística, uma das mais tradicionais instituições da cultura legítima no Brasil, pelo que é por vezes tachada de elitista.

**Palavras-chave:** gosto; música clássica; orquestra; Osesp

### Abstract

The restructuring of the São Paulo Symphony Orchestra (Osesp) caused an important growth and consolidation cycle in the musical life of the city, with important repercussions at the national level. At the same time, the orchestra's project reproduces, with some variation and novelty, some of the elements of the consecrated model by Sociedade de Cul-

---

<sup>1</sup> Comunicação apresentada no dia 17 de outubro de 2014, no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, dentro da programação do VI Encontro de Musicologia. Disponível em <https://youtu.be/XvyNfvOX0Co?list=UU7kMPRd6yA9PwlnjI6voHXA> (acesso: 10/11/2015).

tura Artística, one of the traditional institutions of legitimate culture in Brazil, for which reason it is sometimes viewed as an elitist institution.

**Keywords:** taste; classical music; orchestra; São Paulo Symphony Orchestra

Em texto incluído no programa de concerto de julho de 1999, na inauguração da Sala São Paulo, e então diretora executiva da Osesp Claudia Toni escreveu:

*“Sem se dar muito conta, o público paulista tem acreditado que as temporadas internacionais, oferecidas por sociedades de concertos ou empresários, fazem nossa ‘vida musical’. [...] As sociedades de concerto eram (e continuam sendo!) ‘viciadas’, concedendo com um repertório de fácil assimilação”.*

Toni não hesitava em criticar abertamente seus “concorrentes”, procurando marcar posição como um novo e poderoso agente na “vida musical” paulistana. Por ser integralmente subsidiada, a Osesp podia cobrar ingressos bem abaixo do “preço de custo real” – se fossem consideradas todas as despesas da orquestra, divididas pelo número de assentos na Sala São Paulo. O argumento era que, também por não depender da venda de ingressos, a programação artística da orquestra seria menos comprometida com o “sucesso fácil”. De fato, a presença maciça de repertório moderno e contemporâneo, bem como de música brasileira, representava um fato inédito na história do mundo sinfônico no país.

Quando foi lançado o programa de assinaturas da Osesp, no final de 1999, era comum que Neschling falasse durante os concertos, convidando os presentes a se tornarem assinantes da orquestra, e destacando o fato de que o valor dos pacotes de assinaturas era inferior ao da temporada da Sociedade de Cultura Artística.

A observação era procedente, ainda que alguns a achassem “deselegante”. Basta dizer que, na primeira temporada de assinaturas da Osesp, os pacotes com 8 ou 9 atrações custavam de R\$ 80 a R\$270, dependendo do setor. Ou seja, enquanto o ingresso mais barato na Osesp valia R\$10<sup>2</sup> (equivalente a uma entrada no cinema do shopping Iguatemi) e o mais caro R\$ 30, um lugar da mesma categoria na Cultura Artística custava até seis vezes mais. No mesmo ano 2000, uma assinatura da Cultura Artística, para 10 concertos, custava de R\$590 a R\$1 190.<sup>3</sup> A política de preços da Osesp tornava as assinaturas acessíveis para frações da sociedade que teriam dificuldade em pagar os ingressos da Cultura Artística.

É bem verdade que as séries de concertos não são exatamente comparáveis. A Cultura Artística traz uma seleção de atrações internacionais que, sem grande esforço, podem ser consideradas mais “renomadas” do que a média dos solistas e regentes convidados da Osesp. Mas ainda que isso represente uma mais-valia no mercado de bens simbólicos, trata-se sobretudo de um reflexo de algo que está em jogo para além da música propriamente dita. O prestígio da temporada da Sociedade Cultura Artística está apenas parcialmente associado ao nível de celebridade das atrações: seu lastro está sobretudo na participação dos associados e assinantes históricos. Perto da metade de seus assinantes renova seus lugares há mais de trinta anos, concentrados nos concertos do primeiro dia (série branca). O foyer do teatro Cultura Artística é relativamente pequeno, de modo que é praticamente impossível “passar despercebido”: as pessoas tendem a se encontrar, como num clube (bem diferente da Sala São Paulo, que tem várias áreas de convivência de grandes dimensões, adequadas ao propósito original do prédio – uma estação de trem). Ao cobrar valores significativamente inferiores aos praticados pela Cultura Artística, a Osesp estava fazendo um convite – tanto do ponto de vista material quanto simbólico – a novas frações da sociedade.

---

<sup>2</sup> A meia-entrada valia R\$5

<sup>3</sup> A assinatura do Mozartem Brasileiro naquele mesmo ano, oscilava entre R\$ 175 e R\$ 1050, para 9 concertos. Ou seja, de R\$ 19,4 a R\$1 16,6 por concerto.

A concorrência acusaria o golpe: em 2004, a Cultura Artística daria um passo para trás e voltaria a oferecer apenas duas séries de assinaturas.<sup>4</sup> O público da Osesp por sua vez seguiria aumentando. No ano seguinte, a orquestra ampliou seu número de concertos sinfônicos semanais de dois para três (além de quintas e sábados, passou a oferecer serviços também às sextas).

A concorrência entre as duas instituições serve de mote para a realização de um breve exercício comparativo entre o perfil social dos primeiros assinantes da Osesp e dos assinantes históricos da Sociedade de Cultura Artística. Não seria preciso fazer uma tese de doutorado para afirmar que o público de música clássica é composto principalmente por membros das classes dominantes, com padrão de vida e nível educacional elevados.<sup>5</sup> Mas a fração de elite e o tipo de vínculo estabelecido com uma e outra instituição musical revelam movimentos expressivos na configuração das classes dominantes em São Paulo.

Em 2002 e 2004, por iniciativa de Eugênia Paesani, voluntária da Osesp e dona de um instituto de pesquisa de opinião, foram feitas duas pesquisas que tinham como tema “o relacionamento do público com a orquestra”.<sup>6</sup> Na primeira sondagem, 1295 questionários foram preenchidos por assinantes da Osesp e frequentadores esporádicos dos concertos. Na segunda ocasião, 245 assinantes foram consultados. Segundo os dados compilados em 2002, 80% dos assinantes tinham

---

<sup>4</sup> Na década de 1980, a temporada da Cultura Artística previa apenas uma apresentação de cada convidado – e uma única série de assinatura. Mas os custos fixos – passagens aéreas, hospedagem, logística, comunicação – poderiam ser amortizados com um maior número de apresentações. Em 1992, boa parte das atrações da Cultura Artística passaram a ficar na cidade para dois concertos. Assim criou-se uma segunda série de assinaturas. Na série branca, nome que ganhou a assinatura do primeiro dia, estavam os assinantes históricos. Na série azul – a nova –, os recém-chegados. Em 1995, percebendo uma demanda crescente, a diretoria da Cultura Artística criou mais uma série de assinaturas, viabilizando um terceiro concerto de cada atração. Era uma grande oportunidade comercial, sobretudo no caso das orquestras, para as quais os custos de deslocamento são os mais expressivos.

<sup>5</sup> Ver Lamont e Fournier (1992) e Bourdieu (1997), entre outros.

<sup>6</sup> Paesani, 2004.

nível superior completo (dos quais 25% eram mestres e 14%, doutores). Quase a metade dos assinantes era formada por profissionais liberais, empresários, professores e artistas. Mais da metade falava mais de duas línguas e tinha viajado ao exterior, a lazer ou a trabalho, nos últimos dois anos.

A pesquisa indicava ainda que 56% dos assinantes da Osesp eram também assinantes da Cultura Artística. No período em questão, ambas as instituições contavam com pouco menos de três mil assinantes, donde podemos deduzir que as mesmas 1000 ou 1500 pessoas estavam nas duas séries de assinaturas.<sup>7</sup> Ou seja, para cerca da metade daqueles que detinham capital (econômico e social) para ser assinantes da Cultura Artística, interessava também assinar a temporada da Osesp.

É preciso considerar ainda que os eventos da Cultura Artística eram, em média, mensais, enquanto os concertos da Osesp eram semanais. Muitos assinantes da Osesp compravam pacotes para várias séries de concertos, indo à Sala São Paulo duas, três ou até quatro vezes por mês.

A pesquisa não reuniu dados sobre condições econômicas, mas considerando o custo dos ingressos, é possível inferir que uma boa metade dos assinantes da Osesp pertence a estratos menos bem providos de capital econômico, se comparados aos assinantes “históricos” da Sociedade de Cultura Artística, que constituía uma espécie de confraria.

Diversas declarações dos diretores da Osesp, e notadamente de John Neschling, indicam o esforço de construir representatividade para a orquestra, algo que a distinguia do caráter de “clube” da Cultura Artística. O slogan criado por Rose Ferraz – “Pode aplaudir que a

---

<sup>7</sup> O número de titulares de assinaturas da Osesp foi de 1494 em 2001, para 2347 em 2002, 3077 em 2003 e chegando a 4127 em 2004. Ainda estou em busca de dados mais precisos sobre o número de assinantes da Cultura Artística.

orquestra é sua” – seria repetido à exaustão, praticamente em todos os anúncios impressos e audiovisuais do grupo, além de ser desdobrado em várias campanhas. Na turnê norte-americana de 2002, foi “Pode botar a bandeira na janela que a orquestra é sua”. Já na turnê europeia do ano seguinte, a frase foi: “Pode aplaudir que é o Brasil fazendo sucesso lá fora outra vez”.

Em 2003, foi lançada a campanha “Dono de Orquestra”, para a qual vários assinantes notáveis foram convidados a participar. Uma foto do personagem em seu ambiente de trabalho vinha acompanhada de legenda em que o retratado era apresentado com seu nome e profissão reais, e também como “dono de orquestra”. Além de Drauzio Varella (médico e dono de orquestra) e Irene Ravache (atriz e dona de orquestra), a campanha trazia também figuras anônimas de profissionais menos valorizados socialmente: Walter Tosako (marceneiro e dono de orquestra) ou Bianca Gonçalves (instrutora de natação e dona de orquestra).

No texto de abertura do programa de concerto de março de 2001, Neschling anuncia a criação de uma nova coluna: *Tribuna*, uma sugestão de Arthur Nestrovski, então professor na PUC-SP e crítico de música clássica do jornal *Folha de S. Paulo*. Nas palavras do maestro, a coluna pretendia ser um “espaço aberto aos comentários de nossos amigos sobre aquilo que mais amam – a música e, por extensão, o trabalho que vimos desenvolvendo”.<sup>8</sup> Ao aceitar a sugestão de Nestrovski, e abrir uma “tribuna” para o público, Neschling promovia a criação do sentimento de pertencimento, que ele dizia ser fundamental para a valorização da orquestra.<sup>9</sup>

A análise desse material traz informações reveladoras acerca

---

<sup>8</sup> Programa de concerto Osesp. Março de 2001.

<sup>9</sup> “Uma orquestra deveria integrar-se ao cotidiano de uma cidade, transformando-se num ícone dela e objeto de orgulho de seus cidadãos... E só assim vejo condições de exigir do poder público o apoio necessário para manter uma instituição cara e delicada como uma orquestra viva e saudável” (Neschling, 2009: 98).

do perfil “típico-ideal” do assinante da Osesp, e do imaginário compartilhado por esse grupo.<sup>10</sup> Foram publicadas 24 colunas *Tribuna*, trazendo textos de assinantes com expressiva projeção profissional: sete professores universitários (dos quais seis da Universidade de São Paulo), quatro jornalistas, dois publicitários, duas escritoras, dois produtores culturais, três engenheiros, um cineasta, um economista, um juiz de direito e uma atriz.

Os colaboradores eram instados a falar sobre música e sobre a orquestra. A principal recorrência nos textos é a menção ao contato com a música no âmbito familiar, como indicam as frases compiladas a seguir, todas de autores diferentes:

*“Foi no ambiente familiar que descobri a música”.*

...

*“A música faz parte da minha vida desde a mais tenra idade”.*

...

*“Acho difícil viver sem música porque desde pequeno ela esteve comigo”.*

...

*“Naqueles dias se dizia que quem sentia a música clássica ao ouvi-la era ‘um ser sensível’. Eu me senti orgulhoso. Eu já podia me diferenciar por ‘ser sensível’, daqueles outros que não o eram.”*

...

*“Veio-me à memória uma gravação, presente de uma amiga de minha mãe. Senti como se fosse hoje a intensa melancolia do primeiro movimento preenchendo a alma de um adolescente de 15 anos que pouco sabia sobre a*

---

<sup>10</sup> Aqui aproveito o conceito de Arjun Appadurai, que entende “imaginário” como “um conjunto organizado de práticas sociais, uma forma de atuação e de negociação entre agentes locais (indivíduos) e campos de possibilidade definidos globalmente” (1996:31). Nessa perspectiva, assumo que dentro e ao redor da orquestra opera um grupo de pessoas que imagina e sente coletivamente – sem que isso implique na criação de sentidos unívocos. Lembro ainda da ideia de “comunidade imaginada”, defendida por Benedict Anderson (2008), ao propor que pensemos as nações como objetos de desejos e projeções.

*complexa personalidade do compositor”.*

...  
“Aos 12 anos, ganhei do meu pai a coleção Música dos Grande Mestres”.

...  
“Eu, por exemplo, comecei estudando o, na época, (e lá se vão décadas...) indefectível violino, símbolo de status da classe média para meninos (para as meninas, sabem todos, era o piano).”

...  
“Herdei dos tempos de conservatório a beleza das melodias que ouvia pelos corredores”.

...  
“Imaginei como estava longe a minha iniciação musical com meu pai. Gostava de imaginar, ao som de Tchaikovsky, as tropas francesas penetrando a Rússia, sendo enfrentadas com pesado canhoneio pelos exércitos do Czar e participar do júbilo expresso pelos sinos da vitória de 1812.”

O estabelecimento do referente familiar na origem da relação com a música garante um lastro de legitimidade cultural confirmado por sua antecedência: a música os acompanha desde cedo, é algo que lhes foi transmitido “do berço”, por herança – elemento importante na *doxa* da música clássica.<sup>11</sup> Os textos destacam o vínculo pessoal e histórico com a música, que seria revigorado pela “ressurreição” da Osesp. O tom maravilhado dos depoimentos era reforçado pelo entusiasmo com que os assinantes acompanhavam os concertos semanais da orquestra, torcendo por ela como por uma equipe de futebol.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> De todas as artes, a música de concerto de tradição europeia é aquela sobre a qual se formulou o mais radical e eficaz discurso de “autonomização”. A pedra fundamental dessa filosofia foram os escritos de Eduard Hanslick, influente crítico germânico do século XIX, defendendo que o belo na música é algo de especificamente *musical*, que não necessitaria de nenhum *conteúdo externo*. Essa concepção formalista se traduz com clareza na célebre máxima hanslickiana: “o conteúdo da música são formas tonais em movimento”(Hanslick, 2002: 42). A *doxa* da música pura viria a ser declinada em uma série de formulações que, *mutatis mutandis*, vigoram até os nossos dias: música *séria, universal, culta, artística, erudita, e*, mais comumente, *clássica*.

<sup>12</sup> A menção à “torcida pela orquestra” aparece no depoimento de vários assinantes.

Esse grupo de pessoas se afirma numa comunidade de sentidos para a qual a música representa um bem supremo, e que encontra na Osesp algo que lhes havia sido negado durante muito tempo. É o que transparece no trecho que destaco a seguir:<sup>13</sup>

*“O orgulho que sentimos, não só pela sala como pela qualidade da orquestra e pela escolha do sofisticadíssimo repertório levantado por John Neschling, nos restitui a auto-estima e renova nossas esperanças.”*

Ainda que o campo da música clássica no Brasil até os anos 1990 fosse rarefeito, o que justificaria o tom algo edificante dos trechos acima, a própria atuação da Sociedade de Cultura Artística, particularmente intensa nos anos 1980 e 1990, faz com que o depoimento ganhe contornos singulares. Ou bem o assinante (e autor da *Tribuna*) era novo no campo, ou a novidade trazida pela Osesp era mesmo digna de nota. Mais provavelmente, as duas coisas. Vimos como a orquestra viria a incorporar um contingente numeroso de assinantes que, até então, não participavam regularmente do circuito da música clássica. O número de serviços por semana, o baixo valor dos ingressos, a ocupação de um prédio público e de alto valor simbólico, e a própria identidade de orquestra local eram alguns dos elementos que faziam da nova Osesp uma novidade, como aparece no depoimento a seguir:

*“E eis que há uns poucos anos ressurge a nossa Osesp que (minha opinião), com um projeto efetivo, em pouquíssimo tempo acaba se tornando o mais importante acontecimento no cenário musical brasileiro de que tenho notícia, algo sem precedentes e sem paralelo em termos artístico-profissionais, apontando para a possibilidade de um imenso aumento na faixa de conhecimento da música sinfônica e correlatas e, ainda por cima, não sendo rara e muito menos cara. E aí está o público fiel, que entende muito bem que vale a pena ouvir música boa e bem feita.”*

---

<sup>13</sup> Cito um número menor de trechos, por serem mais extensos, mas o número de referências à qualidade da Osesp nas colunas é igualmente significativo.

O autor do texto articula uma relação de sentido entre o trabalho da orquestra e a resposta do público, um a reforçar a atuação do outro: uma grande orquestra faz um grande público e vice-versa. Nesse sentido, os assinantes são também responsáveis pela consolidação da imagem da Osesp como uma orquestra que pertence a seu público. O uso recorrente dos pronomes possessivos – “nossa” orquestra, “nossa” sala–, confirmavam o acerto dos anúncios publicitários comentados acima. O caráter encomiástico dos depoimentos é pouco surpreendente considerando o contexto da encomenda.

Como mostrou a pesquisa de Eugênia Paesani, o grupo de assinantes viajava ao exterior com frequência, e a referência às experiências no estrangeiro eram recorrentes, como no trecho a seguir:

*“De volta para os grandes concertos que eu frequento com o mesmo prazer em Berlim, em Nova York, em Milão, em qualquer lugar, mas principalmente aqui na nossa Sala São Paulo, onde temos o privilégio de ter uma das melhores orquestras sinfônicas do mundo de todos os tempos.”*

Estabelecendo um paralelo entre a qualidade dos concertos da Sala São Paulo e aqueles promovidos nas “grandes capitais”, o autor do texto acima elevava uma oitava acima o nível de entusiasmo a respeito da Osesp. Se Neschling chegara a dizer que a orquestra ambicionava estar entre as vinte melhores do mundo, o assinante não hesitava em alçá-la entre às campeãs “de todos os tempos”.

A menção a viagens internacionais é recorrente nos textos da *Tribuna*. Um pouco à maneira dos relatos de salão, em que as experiências turísticas ou gastronômicas são compartilhadas num regime de competição por status e confirmação de uma condição cosmopolita. É o que aparece nos trechos a seguir:

*“Por acaso, recebi a tarefa [de escrever a Tribuna] recém chegado de viagem de férias pela Itália, ainda fruindo a doçura das Quatro Estações, degustadas na própria Chiesa della Pietà, a Chiesa de Vivaldi, em Veneza.”*

...  
"Após fotografar minha mulher ao lado de um cavalheiro em reluzente armadura, adentrei a sala nove vezes centenária, revestida em madeira durante a renascença, e dirigi-me à janela. Daquele ponto do forte podia-se ver acima a lua chamando as suas companheiras da noite, enquanto escurecia, e abaixo as magníficas igrejas de vários estilos. Pairando sobre as lanças das igrejas, uma névoa desenhava uma figura semelhante a um camafeu fitando sua Salzburgo natal: Mozart."

A afetação das narrativas encontra eco na série de anúncios publicados pela Osesp em 2005. Um dos anúncios traz uma foto com a orquestra e o maestro, vestidos para um concerto noturno<sup>14</sup>, no palco da Sala São Paulo. A iluminação da sala na foto dá destaque para as colunas neoclássicas detrás do palco. Um texto em francês diz: «avec plus de cent présentations annuelles, Osesp est aujourd'hui un des principaux orchestres symphoniques du monde»; e, ao lado da foto, a indicação: *Salle Saint-Paul*. A legenda explica: "Parece Paris, mas é São Paulo". Outros anúncios da mesma série reproduziam a "piada", em inglês, japonês, alemão e espanhol, comparando a capital paulista com Londres, Tóquio, Munique e Barcelona. O classicismo da imagem, o pedantismo do texto em língua estrangeira e o arremate embasbacado, testemunham um esforço recorrente na comunicação da Osesp desde 1997: criar uma imagem de orquestra "internacional".

A partir de 1995, com a moeda brasileira equiparada ao dólar, aumentou a fatia das classes médias que passou a poder financiar viagens aos Estados Unidos e à Europa. Ao risco de uma aproximação sem acesso a dados materiais que possam comprová-la, é possível sugerir que se tratava do mesmo segmento que seria incorporado pela Osesp com os pacotes de assinaturas a preços bem abaixo dos praticados pela Cultura Artística.

---

<sup>14</sup> Conforme o regimento da orquestra, o traje obrigatório dos músicos para concertos noturnos é fraque e gravata borboleta para os homens e vestidos longos para as mulheres.

A pesquisa de Eugênia Paesani havia indicado que quase a metade dos assinantes da Osesp era formada por profissionais liberais, empresários, professores e artistas. Essa metade “ideal”, seria aquela que não era assinante da Cultura Artística e, com as assinaturas da Osesp, ingressava no “mundo da música clássica”.

Em carta aos assinantes, publicada por ocasião do anúncio da turnê norte-americana de 2002, Neschling escreveu: “Vamos tocar nos Estados Unidos, vamos ser tratados de igual para igual com as grandes orquestras mundiais”. Essa vontade de ser igual remete à ideia de que há uma música universal – por oposição à música popular brasileira, que tem marcas locais –, cuja tradição pode ser compartilhada por todos aqueles que forem suficientemente competentes e cultivados. O discurso de Neschling postulava a existência desse lugar chamado “internacional”, no qual seria desejável posicionar-se entre iguais.

No folder distribuído ao público dos concertos na Suíça e na Alemanha, um texto preparado pela direção da orquestra e publicado em francês e em alemão anunciava:

*Conhecido por sua natureza exuberante, com novecentos quilômetros de praias banhadas pelo oceano atlântico, e a floresta amazônica, a maior floresta tropical do mundo, o Brasil se destaca no cenário internacional por razões que vão além das florestas, do futebol e do samba. Oitava economia mundial, o país conseguiu atingir nesses últimos anos uma taxa de desenvolvimento e estabilidade política que ultrapassa as expectativas mais ambiciosas, o que favoriza a criação de projetos culturais sólidos e de longa duração. [...]*

A seguir, o texto falava sobre a música sinfônica brasileira e sobre a reestruturação da Osesp. A operação retórica questionava os limites do trinômio samba/futebol/natureza –consagrado no imaginário sobre o Brasil. A ideia de uma orquestra sinfônica aparecia como um referente musical mais adequado para um país economicamente forte e politicamente estável, dando a entender que o samba podia ser a trilha sonora do país das matas e praias e do futebol, mas não de uma

democracia próspera e moderna.

Em entrevista ao programa Roda Viva, em 1998, John Neschling provocou: “[O Brasil] quer entrar no Conselho de Segurança da ONU como membro ... Um país que não tem Orquestra Sinfônica não pode entrar no Conselho de Segurança”. Sem desmerecer o esforço do maestro para obter as melhores condições para o grupo, nem diminuir o mérito de tê-las conquistado, trata-se, é claro, de uma frase de efeito. Vale dizer que, entre a morte de Eleazar e a criação da Fundação Osesp, a dotação anual da Osesp, repassada pela Secretaria de Cultura, subiu de mais ou menos um milhão a 43 milhões de reais (incluindo também verba para manutenção da Sala São Paulo). Não quero validar nem invalidar a defesa da importância de uma orquestra, mas simplesmente refletir sobre os termos usados nessa reivindicação, feita em nome dos mais altos interesses da nação (como um lugar no conselho de segurança da ONU).<sup>15</sup>

Nos anúncios de 2005, a Sala São Paulo e a Osesp eram apresentadas como “ativos” que faziam da capital paulista se tornar comparável a Paris, Londres, Tóquio, Munique e Barcelona. Como a comprovar que a promessa feita em 1997 tivesse sido cumprida. A palavra internacional foi usada de maneira quase obsessiva, adjetivando o nível técnico dos músicos, a temporada de concertos, o salário do regente, a sala de espetáculo e até seus restaurantes. A transversalidade da categoria, bem como a recorrência de seu emprego, chamam a atenção.

Vimos como relatos de viagens à Europa e aos Estados Unidos eram frequentes nos textos da *Tribuna*, bem como a menção ao fato de que a Sala São Paulo e a Osesp não deixavam nada a dever às prin-

---

<sup>15</sup> Em estudo recente e abrangente sobre a sustentabilidade financeira de orquestras sinfônicas, Robert Flanagan chega a constatação de que nenhuma orquestra no mundo é capaz de gerar os rendimentos de que precisa para cobrir suas despesas operacionais. Ou seja, a não ser em períodos muito excepcionais e de curta duração, nenhuma orquestra é um empreendimento auto-sustentável (FLANAGAN, 2012).

cipais orquestras do hemisfério norte. Quem frequenta a Sala São Paulo pode estar certo de vir a ouvir comentários do tipo “aqui a gente se sente fora do Brasil”. Aí reside a força do vínculo criado entre a orquestra e seu público cosmopolita, graduado e culturalmente engajado.

## Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ÂNGELO, Ivan. *85 anos de Cultura – História da Sociedade de Cultura Artística*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2007.

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1991.

\_\_\_\_\_. *Between Romanticism and Modernism*. Berkeley: University of California Press, 1980.

FLANAGAN, Robert. *The Perilous Life of Symphonic Orchestras*. New Haven & London: Yale University Press, 2012.

FRANCFORT, Didier. *Le Chant des Nations – Musiques et Cultures en Europe, 1870-1914*. Paris: Hachette, 2004.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro, FGV, 2003

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Lisboa: Edições 70, 2002.

LAMONT, Michèle e FOURNIER, Marcel. *Cultivating Differences – Symbolic boundaries and the making of inequality*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

LEHMANN, Bernard. *L'orchestre dans tous ses éclats – ethnographie des formations symphoniques*. Paris: La Découverte, 2005.

MICELI, Sérgio. *Nacional/estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MINCZUK, Arcádio. *Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – História e Concepção*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da UNESP. São Paulo: 2005.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. *Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Educação da Unicamp. Campinas: 2006.

NESCHLING, John. *Música Mundana*. Rio de Janeiro, Rocco, 2009.

TARUSKIN, Richard. *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2009.

# UMA PROPOSTA DE RELEITURA DA KULTUREINDUSTRIE DE ADORNO E HORKHEIMER A PARTIR DA PRAXEOLOGIA DO FILÓSOFO AUSTRIACO LUDWIG VON MISES<sup>1</sup>

## *A PROPOSAL FOR REVISING THE KULTURINDUSTRIE OF ADORNO AND HORKHEIMER FROM THE PRAXEOLOGY OF AUSTRIAN PHILOSOPHER LUDWIG VON MISES*

Rafael Ribeiro Santos

Grupo de Estudos e Pesquisas em Alfabetização,  
Leitura e Letramento da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de  
Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo  
[ribeirosantos.rafael@gmail.com](mailto:ribeirosantos.rafael@gmail.com)

### Resumo

Uma proposta de releitura da *Kultureindustrie* de Adorno e Horkheimer a partir da praxeologia do filósofo austríaco Ludwig von Mises. O termo *Kultureindustrie* de Theodor Adorno e Max Horkheimer representa uma leitura pessimista acerca dos procedimentos de fabricação em série a que a produção artística e cultural tem sido submetidas após a Revolução Industrial. As normas de produção e comercialização, e a regulamentação das profissões, todas estão sob controle estatal, isso implica, segundo Mises, em favorecimento das iniciativas que representem os interesses dos políticos, e não do povo. A livre iniciativa privada nos segmentos educacional, cultural e artístico, dessa forma, fica impedida ou dificultada de operar fora dos interesses daqueles que estão no poder. Mas a atividade artística é individualista, e é necessária

---

<sup>1</sup> Comunicação apresentada no dia 17 de outubro de 2014, no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, dentro da programação do VI Encontro de Musicologia. Disponível em <https://youtu.be/XvyNfvOX0Co?list=UU7kMPRd6yA9Pulnj16voHXA> (acesso: 10/11/2015).

liberdade de negociação e, no âmbito poético, de expressão.

**Palavras-chave:** indústria cultural; praxeologia; economia; música; Theodor Adorno; Max Horkheimer; Ludvig von Mises; Escola de Frankfurt; Escola Austríaca

## Abstract

A proposal for revising the *Kultureindustrie* of Adorno and Horkheimer from the praxeology of the Austrian philosopher Ludwig von Mises. The term *Kultureindustrie* of Theodor Adorno and Max Horkheimer is a pessimistic reading about serial manufacturing procedures that artistic and cultural production has been submitted after the Industrial Revolution. The production and marketing standards and the regulation of professions, all under state control, it implies, according to Mises, in favor of initiatives that represent the interests of politicians, not the people. Free initiative in educational, cultural and artistic segments thus is prevented or hindered from operating outside the interests of those in power. But the artistic activity is individualistic, and is necessary freedom to negotiate and, in poetics, liberty of expression.

**Keywords:** cultural industry; praxeology; economics; music; Theodor Adorno; Max Horkheimer; Ludvig von Mises; Frankfurt School; Austrian School

## *Kulturindustrie*

O termo *Kultureindustrie* de Theodor Adorno e Max Horkheimer representa uma leitura pessimista acerca dos procedimentos de fabricação em série a que a produção artística e cultural tem sido submetidas após a Revolução Industrial. O pessimismo é característico, a Teoria Crítica da Escola de Frankfurt é pós-marxista e pós-positivista e carrega em si total descrença da possibilidade de depreender soluções a partir do discurso metalinguístico da Ciência; crê-se apenas na

possibilidade de problematizar as contradições da ação humana em sociedade, o que é feito eficazmente por Adorno e Horkheimer, ao definirem o totalitarismo da *Kultureindustrie*, termo que já foi traduzido por Indústria Cultural, ou Indústria da Cultura (Rubens Ricciardi). Segundo Eco, seu ponto fraco é a omissão da humanização das circunstâncias, que é justamente a preocupação do marxismo mais ortodoxo (2008, p. 17).

Essa industrialização da Arte e da Cultura dissolveria a criação livre, a individualidade, o pensamento e transformá-los-ia em meios para perpetuar a dominação dos possuidores do capital, pela via da ideologia de consumo. Embora vários autores tenham feito releituras que consideram a possibilidade de atuação a partir de dentro desse maquinário, os acontecimentos atuais só tem feito reforçar as idéias dos autores originais, mesmo já tendo o texto sido escrito há setenta anos. Em um levantamento feito no dia 10 de setembro de 2014 no motor de buscas Google, foram buscadas as palavras *ECAD* e *Música*. ECAD é o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, entidade privada que opera com a autorização legal do Estado, instituída pela lei federal 5.988/73 e mantida pelas leis federais 9.610/98 e 12.853/13. É a instituição monopolística que controla a arrecadação e distribuição de direitos autorais em todo o território nacional. Ou seja, de fato, é a instituição que mantém catalogada, sob seus registros, e em tese, toda a atividade musical em território nacional. Obtivemos o resultado exposto a seguir.

O resultado quantitativamente mais relevante, com 51 ocorrências, são notícias sobre os 25 anos da morte do midiático Raul Seixas, que incluem um *ranking* feito pelo próprio ECAD de suas canções mais tocadas. Em seguida, com 20 ocorrências, notícias sobre o lançamento de uma canção do conjunto anglófono One Direction. Em terceiro lugar, com 18 ocorrências, é noticiada a censura realizada pela emissora Globo de uma palavra considerada inapropriada, que constava em uma canção da midiática Pitty. Em quarto lugar, com 16 ocorrências, notícias a respeito da Associação Procure Saber, uma associação

criada por artistas para fiscalizar as atividades do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição. Em quinto lugar, com duas ocorrências cada, empatados: uma gafe dita “internacional” em um jogo amistoso de futebol entre Malta e Eslováquia, quando foi, por acidente, trocado o hino de Malta por uma canção do conjunto Linkin Park; uma informação divulgada pelo ECAD a respeito da superioridade da arrecadação de direitos autorais das canções da funkeira Anitta em relação aos grupos sertanejos - antes majoritários na arrecadação-, notícias sobre a realização de um festival de música Pop Eletrônica. Também empatados, com apenas uma ocorrência, notícias sobre uma ação direta de inconstitucionalidade do ECAD em relação à criação da Associação Procure Saber; sobre a luta de algumas academias para não pagarem direitos autorais pelas canções de fundo que colocam em suas salas de exercício; uma notícia crítica ao governo atual em que cita a ex-ministra Ana de Hollanda e sua defesa intransigente do ECAD; uma notícia acerca dos benefícios da música ambiente durante o dia a dia; uma enquete promovida por um site de notícias a respeito de Lupicínio Rodrigues; uma citação da Ministra da Cultura a respeito da possibilidade de uso do benefício governamental Vale-Cultura para pagamento de entradas em bailes funk; o lançamento de nova canção do conjunto U2 durante o anúncio de novos modelos de telefone pela empresa Apple e, por fim, o lançamento de nova canção do conjunto anglófono Nickelback.

## Uma alternativa

Dentre os autores que buscaram alternativas interpretativas para a teoria de Adorno e Horkheimer, Umberto Eco (2008, p. 14), por exemplo, caracteriza o fenômeno da Cultura de Massa elevando-o a categoria antropológica: a cultura onde vivemos. Pensar em cultura fora da Cultura de Massa seria impossível, referenciar outra possibilidade, seja uma nostalgia passada quanto uma utopia futura, em comparação a ela, seria infrutífero, já que não teríamos outra esfera de ação possível. Isso é chamado por Mises (2014, p. 139) de *dado irreduzível*,

algo que pode ser questionado, mas mesmo que o seja exaustivamente, com a utilização da razão, ele, de fato, *simplesmente é*, resultando em algo apenas dado, com o qual temos que lidar. Por mais que adotemos uma interpretação mecanicista para a História, para a Indústria da Cultura e seu produto, a Cultura de Massa, esquadrinhando causas e especulando conseqüências, eles irremediavelmente são, neste momento, e nós estamos irremediavelmente restritos a operar a partir deles.

A teoria da Ação Humana, ou praxeologia, é uma teoria filosófica que descreve o funcionamento da ação dos seres humanos enquanto indivíduos, o que acaba tendo implicações para os movimentos sociais, sobretudo os econômicos. É chamada também de *individualismo metodológico*. Conquanto o termo remonte à obra *Philosophiae practicae systema methodicum*, do escolástico protestante Clemens Timpler, no século XVII, e tenha sido citado por diversos autores ao longo dos séculos XIX e XX, a teoria foi formalizada por Mises em seu livro Ação Humana, de 1949, livro que se tornou a obra-mestra da corrente de pensamento chamada Escola Austríaca. Embora a teoria possua implicações para diversos campos, sendo uma crítica ao Positivismo e ao Marxismo, em geral costuma-se referir-se a ela somente no campo da Economia. Em relação a essa ciência, lembramos que, diferente de hoje, em que os cursos universitários de Economia são essencialmente cursos de Matemática aplicada, nos seus primórdios, as Ciências Econômicas eram uma Ciência Social majoritariamente de cunho filosófico.

## Circularidade

Sobre o aspecto de circularidade, quando consideradas complementarmente a praxeologia e a Teoria Crítica, seria muito importante a realização de um estudo mais aprofundado a respeito. Vê-se que a Teoria Crítica, embasada em um retorno a Kant, mas que vem de Marx, um hegeliano, em certa medida se encontra com a praxeologia misesiana. Percebe-se uma complementariedade, ou circularidade, quando a praxeologia afirma sempre a possibilidade de ação humana apesar

das circunstâncias, mas a Teoria Crítica considera sempre o condicionamento dessa ação às estruturas ideológicas da sociedade, mesmo em âmbito cognitivo: o homem só pensa o que a ideologia o permite pensar. Perguntamo-nos, porém, não seria a Teoria Crítica uma forma de ação, visando a libertação do homem de suas condições de dominação?

A praxeologia debruça-se sobre a ação humana, que é caracterizada como o esforço do homem de mover-se de um estado de menos conforto para um estado de mais conforto. “A ação humana é comportamento propositado” (MISES, 2010, p. 35). Diferentemente do comportamento animal e instintivo, o homem age para melhorar sua condição de satisfação. Caso estivesse plenamente satisfeito, não agiria. Porém, está sempre “imaginando situações que lhe são mais propícias” (op. cit. p. 37), deseja essas situações, e age para concretizá-las, desde que possa fazê-lo.

Se a ação humana, mesmo cognitivamente, como diria Marx, seria condicionada pela ideologia (op. cit. p. 105), como seria possível a ação plena, visando o desconforto, de um homem livre? Colocamo-nos, também a questão: Para a Teoria Crítica, persegui-la não seria também uma tentativa de diminuição de desconforto, ao procurar a libertação em relação à dominação?

Mises nomeia de “troca” a ação social e voluntária do homem, em que, praxeologicamente, colabora com o outro em busca da diminuição do seu desconforto ou aumento do seu conforto:

O ponto de partida da praxeologia não consiste numa escolha de axiomas nem numa decisão sobre métodos de investigação, mas na reflexão sobre a essência da ação. (...) Não há modo de ação imaginável no quais meios e fins ou custos e benefícios não possam ser claramente distinguidos e precisamente separados. Não existe nada que corresponda apenas aproximadamente ou incompletamente a categoria econômica da troca. Existe apenas troca e não troca; (...) Não existe uma transição gradual de troca para não troca nem de troca direta para troca

indireta. Jamais se poderá realizar uma experiência que possa contradizer estas afirmativas. (2010, p. 67)

Assim, Ludwig von Mises define o caráter apriorístico (já nos termos, evidenciam-se marcas kantianas) da praxeologia, ao mesmo tempo em que reforça o caráter clássico da Ciência Econômica, recentemente abandonado em função da matematização: o de Ciência da Ação Humana. Ao prosseguir explanando as trocas voluntárias, a teoria do valor, a impossibilidade do cálculo econômico em um sistema socialista, o funcionamento dos mercados, a Ciência Política, a natureza do Estado, Mises sempre regride-os a esse mais simples conceito *a priori*: a ação humana. Uma leitura apenas inspeccional no seu volume único, de 1020 páginas, já demonstra a pretensão de sua obra. A argumentação a seguir está baseada em dezenas, ou centenas, de passagens desse livro, onde esses conceitos são explorados exaustivamente.

## O monopólio estatal

Como a autorização de abertura, fusão e aquisição de empresas, as normas de produção e comercialização, e a regulamentação das profissões, todas estão sob controle estatal, isso implica, segundo Mises, em favorecimento das iniciativas que representem os interesses do Estado. Nada mais natural, e esperado, em um sistema democrático. Aqui no Brasil temos a regulamentação da profissão de músico, assim como das profissões de médico e advogado, entre outras, e entidades fiscalizadoras dessas classes regulamentadas, como o Conselho Federal de Engenharia e Agronomia e a Ordem dos Músicos do Brasil. Essas instituições são instituídas pelo Estado, diferente dos sindicatos, aquelas como autarquias federais, estes como associações privadas que gozam de proteção especial do Estado. Tais instituições são manifestações diretas ou delegadas do poder estatal, e consistem, na prática, em mecanismos de reserva de mercado, por meio da regulamentação, subsídio e fomento. Com subsídio estatal, muitas produções para as quais não haveria demanda espontânea, são produzidas e dissemina-

das. Há poucos anos tivemos como Ministro de Estado da Cultura um músico alinhado aos interesses midiáticos, e recentemente uma ministra que de forma muito intensa defendia o escritório dos direitos autorais, o ECAD. Assim, temos várias linhas de subsídio estatal a projetos de canção midiática, como também na área do cinema e da produção acadêmica, temos subsídios também a estilos que apenas vagamente remetem ao folclórico, como o funk e a música *sertaneja* dita *universitária*. Temos dezenas de agências de fomento à ciência estatais, que ditam que tipos de projetos devem ou não devem ser financiados, para o bem do país. A iniciativa individual nos segmentos científico, educacional, cultural e artístico, dessa forma, fica impedida ou dificultada de operar fora do *interesse público* (que é um eufemismo para designar os interesses daqueles que estão no poder).

O interesse público, como definido acima, é responsável pela difusão da ideologia estatizante, que afirma que o povo precisa ser protegido do monopólio privado, pois não teria competência para proteger-se a si mesmo, nem condições de aprender a proteger-se sem essa mediação, apenas por meio de sua bagagem educacional. Dá-se vários argumentos econômicos, sociais e culturais para isso. Porém, segundo Mises, a característica mais importante da iniciativa individual é sua caracterização praxeológica, ou seja, o homem age. Se o Estado tem como objetivo regulamentar a iniciativa privada, não o faz apenas em superestruturas internacionais e corporativas, mas também acaba fazendo-o na microesfera da ação privada individual; daí que a mesma proteção que regula os sistemas de saúde impede que os indivíduos mais pobres ascendam profissionalmente tornando-se médicos, o mesmo mecanismo que estipula o salário mínimo resulta no desemprego e indigência daqueles não produzem até determinados padrões de mercado, o desarmamento civil resulta no aumento da violência por armas de fogo ilícitas, o aumento da oferta de crédito resulta no aumento da inadimplência, a manutenção de valores baixos da cesta básica desestimula a produção de alimentos e causa desabastecimento, entre centenas de outros exemplos. Se a ideologia estatista afirma que somente o fortalecimento da regulação e o aumento do Estado

poderiam proteger o povo incauto dessas abstrações, como o *capital internacional e as grandes corporações multinacionais*, percebe-se, no entanto, que a consequência dessas proteções seria a oposta: em vez de melhorar as condições de vida da população, cria uma condição melhor a curto prazo, mas às custas do longo prazo, porém ainda a tempo das próximas eleições. Quando a situação piora, o próprio Estado oferece-se como solucionador máximo dos problemas, afinal, joga-se a culpa do prejuízo econômico e social para essas místicas entidades, fetichizadas.

Em consonância com o disposto por Adorno e Horkheimer, Mises traça suas considerações a respeito da burocracia total, planejadora, onisciente e onipotente, para a satisfação de todas as condições necessárias para o conforto da população, a *Volkwirtschaft*, “tendência moderna de planejamento nacional”, a “autarquia nacional” (2010, p. 384). É em relação à autarquia nacional que Mises mais encontra a Adorno e Horkheimer, quando estes citam a *Volksgemeinschaft* (1985, p. 79), a “sociedade dominada pelos grandes bandidos fascistas, que se puseram de acordo sobre a parte do produto social a ser destinado às primeiras necessidades do povo” (op. cit., p. 75).

Ao prosseguir em sua explanação, Adorno afirma que a sociedade todo-poderosa permite a felicidade a todos, “desde que se entreguem de corpo e alma, desde que renunciem à pretensão de felicidade” (op. cit., p. 72). É nesse ponto em que o bem-estar social torna as pessoas supérfluas (op. cit., p. 71), insistindo, porém, retoricamente, na bondade, “maneira pela qual a sociedade confessa o sofrimento que ela causa: todos sabem que não podem mais, neste sistema, ajudar-se a si mesmos, e é isso que a ideologia deve levar em conta”.

Os trabalhadores, que são na verdade aqueles que provêm a alimentação dos demais, são alimentados, como quer a ilusão ideológica, pelos chefes econômicos, que são na verdade os alimentados. A posição do indivíduo torna-se assim precária. No liberalismo, o pobre era tido como preguiçoso, hoje ele é automaticamente suspeito. O

lugar de quem não é objecto da assistência externa de ninguém é o campo de concentração, ou pelo menos o inferno do trabalho mais humilde e dos *slums*.

A evidente contradição entre a pretensão da satisfação das necessidades, por meio do totalitarismo burocrático, e a efetiva não-satisfação, encontra seu paralelo em Mises. É o conhecido argumento a respeito da impossibilidade do cálculo econômico em um sistema totalmente controlado pelo Estado, ao qual Mises destina dezenas de passagens, e ainda um capítulo inteiro de seu livro *Ação Humana* (2010, p. 795), e é um argumento dividido em dezenas de partes, das quais citarei apenas algumas. A quantidade de cálculos necessária para o planejamento econômico em um Estado centralizado é absurdamente complexa, exigindo onisciência e onipotência da parte da burocracia, mesmo em um sistema completamente estável, para conseguir satisfazer amplamente todas as necessidades da população. O fato é que a ação humana, orientada a fins mutáveis, é sempre mutável, o que leva, *moto perpetuo*, à sempre mudança das necessidades das pessoas, o que resulta em um sistema completamente instável, arredo para um controle centralizado. Além disso, o estabelecimento superior de uma cesta básica de produtos e serviços, que as pessoas devem necessitar, propiciados pela burocracia, nada mais é do que a ingerência denunciada por Adorno e Horkheimer, “o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa” (1985, p. 57).

## Conclusão

Sabemos que a atividade artística é individualista. A comercialização de uma obra de arte ou o mecenato consistem na troca de um valor monetário por um bem de valor intangível, negociações que deveriam depender apenas do auspício do artista e de seus apoiadores. É necessária liberdade total de negociação e, no âmbito poético, de expressão. O sistema atual penaliza determinadas poéticas, em favore-

cimento de outras que estão mais de acordo com o interesse público. Isso provoca também o monopólio da opinião, por meio da censura indireta: os projetos aprovados são os visíveis, e são sempre os que entram em consonância com a ideologia do poder central.

Tendo como pressuposto que a arte tem compromisso com a verdade, não só conhecer as condições às quais sua produção está submetida é imprescindível, como também denunciá-las e derrubá-las, se desfavoráveis, faz parte de sua missão. A teoria de Adorno e Horkheimer a respeito da *Kultureindustrie* é e sempre foi utilíssima nesse propósito, e seu desdobramento por meio da teoria de Ludwig von Mises pode trazer inúmeras contribuições para diversos campos de pensamento que se preocupam com a produção artística e cultural, como os campos das Ciências Sociais, da Educação, e também da Estética e da Poética. As políticas de produção cultural podem ser redesenhadas. O fomento pode ser redesenhado; o mecenato pode ser redesenhado. Como a praxeologia traz ferramentas para uma reinterpretação do movimento econômico e social, pode subsidiar teoricamente as ações artísticas e culturais, aproximando-nos de liberá-las de sua subordinação a interesses espúrios de outrem, que, com frequência, de arte nada entendem e que farão tudo para alimentar mais o seu poder pessoal, sem preocupação nenhuma com a poética e com a estética. Basta perguntarmo-nos as contribuições artísticas daquela produção que virou notícia, quem sabe não poderiam ditar melhores rumos para a Arte isenta e independente os senhores Raul Seixas, Anitta, Pitty e a produtora, mais conhecida por ter sido parceira de Caetano Veloso, Paula Lavigne, a diretora da Associação Procure Saber? Desejamos ardentemente saber.

## Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. 1ª edição, 224 p..

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Cultura, 2008.

6ª edição, 386 p..

HOPPE, Hans-Hermann. *A Ciência Econômica e o Método Austriaco*. São Paulo: Instituto Ludwig von Mises Brasil, 2010. 1ª edição, 76 p..

ROCHA, Marcelo Antonio. *As repercussões do esquematismo kantiano na Dialética do Esclarecimento de Theodor Adorno e Max Horkheimer*. 2006. 123 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. Formato digital (pdf). Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/VCSA-6W9GCA> (acesso:12/11/2015).

VON MISES, Ludwig. *Ação Humana: um tratado de economia*. São Paulo: Instituto Ludwig von Mises Brasil, 2010. 3.1ª edição, 1019 p..

\_\_\_\_\_. *As seis lições*. São Paulo: Instituto Ludwig von Mises Brasil, 2009. 7ª edição, 106 p..

\_\_\_\_\_. *Teoria e história*. São Paulo: Instituto Ludwig von Mises Brasil, 2014. 1ª edição. 274 p..

# DO GRAMOFONE AO LIVE STREAMING: A EVOLUÇÃO DOS MODOS DE ESCUTAR MÚSICA - ALGUMAS IMPLICAÇÕES<sup>1</sup>

## *FROM GRAMOPHONE TO LIVE STREAMING: THE EVOLUTION OF THE MODES OF LISTENING TO MUSIC - SOME IMPLICATIONS*

Rafael Alexandre da Silva  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
[rafael.alexandre.silva@usp.br](mailto:rafael.alexandre.silva@usp.br)

### Resumo

Ouvir música sempre foi, desde os primórdios da humanidade, uma atividade essencialmente coletiva; indivíduos que ocupam um mesmo ambiente onde se tenha música sendo executada compartilham dessa experiência essencialmente acústica que é a arte musical. Com o advento dos meios de gravação e reprodução fonográfica, como o gramofone, a figura do intérprete foi virtualizada, uma vez que a presença real, ao vivo, de alguém tocando era dispensável devido à possibilidade de se ouvirem os sons previamente gravados através de um aparelho que capaz de reproduzi-los. A tecnologia foi avançando e, com o advento do chip, os aparelhos começaram a se tornar cada vez mais portáteis, até que na década de 1970, quando no Japão foi inventado o walkman, o modo de se ouvir música coletivamente se espalhou pelo mundo em escala industrial. Hoje em dia, com o acesso à internet, a circulação de informações muito mais veloz e aparelhos

---

<sup>1</sup> Comunicação apresentada no dia 17 de outubro de 2014, no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, dentro da programação do VI Encontro de Musicologia. Disponível em <https://youtu.be/XvyNfvOX0Co?list=UU7kMPRd6yA9Pulnj16voHXA> (acesso: 10/11/2015).

capazes de armazenar muito mais informação num pequeno espaço, ouvir música individualmente se tornou um hábito. Sendo assim, considerar, do ponto de vista pedagógico, esse acesso facilitado à música em qualquer lugar deve servir de base para a escolha de saberes, conteúdos e abordagens pedagógicas, numa proposta de educação musical em ambiente formal, uma vez que, para que haja um processo de ensino-aprendizagem significativo, é necessário dialogar com aqueles saberes prévios que o educando já traz consigo no dia a dia, de modo que ele desenvolva senso crítico em relação ao próprio gosto, numa vivência musical ampliada e enriquecida.

**Palavras-chave:** música; escuta; sociedade; tecnologia musical; educação musical

## Abstract

Listening to music has always been, since the dawn of humanity, an essentially collective activity; individuals occupying the same environment where there was music running, they shared that essentially acoustic experience that is the art of music. With the advent of recording media and phonographic reproduction, such as the gramophone, the interpreter's figure was virtualized, and no more necessary due to the possibility to hear the sounds previously recorded through a device that can play them. As the technology has been advanced and with the advent of the chip, the devices started to become increasingly portable, until the 1970s, when the Walkman was invented. The way to listen to music individually has spread around the world in an industrial scale. Today, with the internet access, the faster circulation of information and the devices that are able to store more information in a very small space, listening to music individually has become a habit. So we can consider, from a pedagogical point of view, that easier access to music anywhere should serve as a basis for the choice of knowledge, content and pedagogical approaches in a formal music education, since, to have a significant process of teaching-learning, you must dialogue to

those prior knowledges that the student already brings with him on a daily basis, so that the student could develop critical thinking about their own taste, in an enlarged and enriched musical experience.

**Keywords:** music; listen; society; music technology; music education

Desfrutar a arte musical sempre foi uma experiência coletiva na História da Humanidade, e apenas o final do século XX trouxe inovações acerca da experiência de se ouvir música de modo individual, muito embora não se tenha anulado as formas conjuntas de vivência musical. Cantar e tocar instrumentos em grupo têm registros iconográficos que vêm da pré-história. Pinturas rupestres, de nossos ancestrais que viviam nas cavernas, dão conta de grupos de pessoas reunidas, quer seja, naquilo que se crê, fossem rituais, quer em meras celebrações ou divertimentos. Na alegria ou na dor, o homem tem cantado e tocado música, há milênios, da mesma maneira: em conjunto, compartilhando o ambiente, a mesma fonte sonora, os mesmos estados de espírito, as mesmas fruções, sejam estéticas ou, simplesmente, por deleite, e, muitas vezes, os mesmos instrumentos e fontes sonoras.

Ao longo da História, a música adquiriu funções sociais diversas. Desde contatar os deuses gregos antigos, hipnotizar sacerdotes, arregimentar e moralizar tropas, até atingir a transcendência, fazendo com que o fiel fosse arrebatado durante cultos cristãos, além de servir muito bem a duques, reis, rainhas e imperadores, que, no afã de satisfazerem suas vontades monocráticas e monárquicas, agrupavam grande número de pessoas, finamente treinadas na arte de tocar um instrumento e escrever música, para lhe satisfazerem os gostos pessoais. Na mão dos burgueses do século XIX, a música se torna um capital; um capital cultural cuja função social é muito clara: distinguir, dentre os ouvintes, aqueles que consomem determinados tipos de bens culturais, e assim o fazem por terem o poder para, de algum modo, em se apropriando deles, transformá-los em bens simbólicos, daqueles que, embora possam

ouvir, não partilharão da mesma ceia dos economicamente eleitos.

Muito embora a música tenha se prestado a funções sociais diversas ao longo da História, sua execução, sua fruição sempre foi democrática com aqueles que dispusessem dos meios para apreendê-la: o sentido da audição. Obviamente que numa corte a plebe quase nunca estava presente, a não ser na função de serviçal, mas, ainda assim, a música se prestava a todos que estivessem ali, juntos, naquele mesmo espaço, envoltos no mesmo ar propagador das realidades sonoras desveladas através dos sons quase magicamente organizados, aos ouvidos de um leigo, por alguém que criava música.

Por sua natureza democrática, visto que a experiência musical coletiva, aquela de ouvir e fazer música em conjunto, seja num salão nobre ou numa taverna de beira de estrada, sempre se prestou a todos àqueles que compartilhavam o mesmo ar e espaço, a música antecipava já em sua própria natureza uma revolução que somente foi possível através da tecnologia. A invenção dos meios de gravação e reprodução fonográficos deu um passo adiante na aproximação de uma democratização musical a nível global. E, curiosamente, tal passo em direção à democratização foi também o primeiro passo em direção à transformação do intérprete em alguém dispensável para a existência de música num ambiente. Ora, se anteriormente a experiência musical era exclusivamente coletiva, acontecendo somente na presença de público – ouvintes – e intérpretes – aqueles que não só fazem a música, mas também a escutam –, agora essa *conditio sine qua non* passou a ser dispensável; os sons previamente gravados de um intérprete qualquer poderiam ser reproduzidos sempre que o ouvinte quisesse, desde que respeitadas as condições técnicas e tecnológicas necessárias, como a presença de um aparelho reproduzidor (como o gramofone) e de uma mídia que contivesse o registro sonoro da música (um disco de cera, por exemplo), além da presença indispensável do próprio ouvinte. Tal revolução, que foi muito além de tecnológica, foi cultural, dividiu, no final do século XIX, período no qual os meios de reprodução fonográfica foram inventados, aqueles que podiam pagar para ter música

reproduzida e que dispensasse um intérprete ao vivo, e aqueles que não podiam pagar, e que, assim, ainda teriam que vivenciar a música em seu modo de expressão primordial: coletivamente. Isso não significa, contudo, que os concertos e apresentações públicas tenham se tornado obsoletos, ou que os aparelhos de reprodução fonográfica como o gramofone tenham se espalhado globalmente, como aconteceu posteriormente, no século XX, com o rádio. De fato, a revolução foi muito mais no campo da abertura das possibilidades em relação às inovadoras tecnologias que poderiam surgir a partir de tais aparelhos e do âmbito cultural, preparando a incipiência da indústria da cultura e da indústria da música, já presente rudimentarmente no mercado de partituras do século XIX, para uma efetiva atuação junto à massificação do acesso à música, quer fosse reproduzida por um gramofone através de uma mídia gravada, quer através, posteriormente, do rádio. Não se pode negligenciar o papel fundamental que o rádio desempenhou, no início do século XX, em difundir, maciçamente, músicas ao redor do globo, em ondas de vários comprimentos, além do papel que a indústria que manufaturava aparelhos de rádio nesse processo de massificação. Um conjunto de condições, tanto tecnológicas e econômicas, quanto culturais, favoreceu tal expansão que, embora tivesse a produção de bens de consumo – o rádio – como eixo central de tal democratização, por assim dizer, alicerçou uma difusão cultural em massa, fazendo com que muitas pessoas ao redor do globo tivessem acesso aos mesmos conteúdos, indistintamente, respeitadas, novamente, as condições técnicas e tecnológicas para tanto, como a presença de uma fonte elétrica, de um aparelho de rádio, de disponibilidade de sinal, bem como culturais, como a língua, e econômicas, como a capacidade de poder pagar por um aparelho de rádio.

Embora toda essa revolução e evolução tenham democratizado o acesso à música, levando tal arte aos mais longínquos lugarejos que dispusessem de um simples aparelho receptor de ondas de rádio, a democracia presente possibilitada e oferecida pela radiodifusão era parcial; o ouvinte poderia escolher a estação de rádio que quisesse escutar, talvez o volume, mas não o repertório. Em suma, era possível

escolher o quando e como ouvir, mas não o quê ouvir. Nada muito diferente, talvez, do que se tinha antes em cortes europeias, onde o gosto do nobre prevalecia sobre o gosto daqueles que com ele compartilhavam a experiência musical coletiva. Ou mesmo nos teatros frequentados pela burguesia do século XIX, onde, embora o artista, o músico, o compositor, possa ter galgado qualquer prestígio ou independência em relação à própria arte, tal circunstância era privilégio de poucos, ficando à mercê do burguês pagante o repertório a ser executado. Aliás, não só nos teatros, mas também nas casas da burguesia, onde os saraus eram muito comuns, executando-se sempre partituras de compositores editados por grandes casas e selos que, mais tarde, algumas décadas depois, seriam substituídos, ou incorporados, pelos selos fonográficos. No caso das rádios, a lista das músicas a serem tocadas em um dado programa, a atualmente conhecida como *playlist*, era sempre definida, senão pelos donos das emissoras de rádio, por seus empregados pagos para isso (o programador), ou ainda, pelos acordos comerciais, tão comuns atualmente, onde uma gravadora paga para a rádio, a fim de que a música de trabalho de seu mais novo artista seja tocada muitas vezes durante o dia, e, assim, através da insistência, tal música se torne o mais novo sucesso das paradas (o popularmente conhecido “jaba”).

A autonomia do ouvinte ainda era um sonho distante. Mesmo os aparelhos reprodutores de mídias do tipo disco, como os tocadores de LPs (*long plays*, na sigla em inglês), eram muito caros e grandes demais para serem transportados com facilidade de um lugar a outro, especialmente se comparados aos rádios. Somente na década de 1960, com o advento da fita cassete, uma fita que gravava registros sonoros em forma de sinais eletromagnéticos e que, com o aparelho certo, era capaz de reproduzir áudio com uma qualidade considerável, tal emancipação do ouvinte em relação à sua escolha sobre o que ouvir começou a se tornar realidade. Segundo o historiador Eric Hobsbawm, foi o transistor, estrutura eletrônica capaz de agrupar a função das antigas válvulas elétricas dos aparelhos elétricos antigos num espaço extremamente pequeno, e que abriu as portas para o surgimento dos

*chips* e, conseqüentemente, da eletrônica que revolucionaria, mais tarde, toda uma gama de aparelhos elétricos presentes nas casas das pessoas, desde fornos micro-ondas até os computadores pessoais (PCs – *personal computer*, no inglês), que possibilitou o surgimento daquilo que, segundo ele, na década de 1970, tomou o mundo como uma epidemia: os tocadores portáteis de fita cassete, comumente conhecidos como *walkmans*.

Agora, o possuidor de um *walkman* poderia não só escolher a fita com a música que quisesse ouvir, mas poderia escolher como, quando e com quem ouvir, uma vez que os aparelhos de *walkman* foram concebidos para serem usados com fones de ouvido. Ou seja, embora alguns aparelhos dispusessem de um alto-falante, que permitia que mais de uma pessoa pudesse ouvir, ao mesmo tempo, a uma mesma reprodução tocada num mesmo aparelho, havia, ainda, a possibilidade de o ouvinte escutar individualmente, ou seja, sozinho, com seus fones de ouvido plugados, tornando-o alheio aos sons do mundo, penetrando-lhe de maneira mais incisiva a mente, como se o som se originasse de dentro da cabeça do próprio ouvinte.

Aquele passo dado pela criação do gramofone em direção à democratização do acesso à música, e também à virtualização do intérprete, agora avançava em direção a um novo rumo: a uma experiência individual de vivência musical. O que antes fora, desde sempre, desde os homens das cavernas até os príncipes das cortes europeias, algo que se fazia exclusivamente em conjunto, que é ouvir música, pela primeira vez na história do homem foi feito de maneira individual. Uma experiência artística essencialmente coletiva, que é a música, baseada na relação público-intérprete, teve um dos membros da relação anulado em sua presença física, ou seja, foi virtualizado pelo processo de registro fonográfico, que somente passa a existir, então, enquanto reproduzido por um aparelho (gramofone, por exemplo) capaz de decodificar os sinais impressos mecanicamente em uma mídia (disco de vinil, por exemplo), e, a partir de tal virtualização, passou-se a contar somente com a pseudo-presença de um dos membros dessa relação

bivalente (nomeadamente, o público), mas que, ainda assim, vivenciava a música coletivamente, uma vez que a música era ouvida, em geral, por um grupo de pessoas em torno de um único aparelho de reprodução fonográfica. Agora não mais: anulou-se completamente a outra parte do binômio (o público), restando daquela experiência coletiva surgida na relação público-intérprete apenas as potências de sua existência virtual, gravada numa mídia qualquer, e que, então, é vivenciada por um único indivíduo, solitário, isolado do mundo em razão de ter seus fones de ouvido somente para si.

Seja como for, a música penetra cada vez mais os meandros dos lares das famílias e das pessoas ao redor do globo, de modo que a difusão massificada proporcionada pela industrialização não só dos meios tecnológicos, mas também da arte (no caso, a música), possibilitou a presença irrestrita de música em muitos lugares a que temos acesso hoje em dia, como bares, centros de compras, ambientes escolares e, até mesmos, meios de transporte coletivos, como ônibus e metrô.

Nos anos 2000, a internet alcançou o status de meio de comunicação que tinha a carta, no início do século XX e o telefone, na segunda metade do referido século, de modo que a expansão da produção industrial de bens tecnológicos de consumo na área da informática, como computadores pessoais mais eficientes e baratos, permitiu o acesso, cada vez mais, à população de menor renda, assim como o barateamento e ampliação do acesso doméstico à internet, num primeiro momento a internet de banda estreita, ainda lenta e, mais tarde, no final da primeira década do século XXI, a internet banda larga, muito mais veloz na transmissão de dados, abrindo espaço para a execução *online* de vídeos e música, sem a necessidade de se fazer o *download* para o computador do usuário da informação a ser executada.

Mais recentemente, vimos o surgimento da *cloud* (nuvem, em inglês), uma espécie de disco rígido virtual que armazena dados dos

usuários (textos, planilhas, fotos, músicas, vídeos, etc.) em servidores remotos, possibilitando o acesso global a essa informação via internet, à troca de dados entre os usuários desses servidores e ampliação do espaço de armazenamento de dados nos computadores e dispositivos móveis dos usuários da rede, uma vez que não é mais necessário ter arquivado tais dados em dispositivos próprios, ampliando, assim, a segurança em relação a possíveis falhas de tais dispositivos individuais. A *cloud* é passível de acesso tanto a computadores quanto a dispositivos móveis, como *tablets* e *smartphones*, sucessores dos antigos *walkmans* na linha evolutiva tecnológica dos reprodutores portáteis de música, uma vez que tais dispositivos permitem reunir num único aparelho muitas funções, como reproduzidor portátil de música (com e sem fone de ouvido), telefone celular, navegador de internet, entre outros.

Além disso, a internet disponibiliza uma gama de sites de reprodução de música *online*, como o Youtube, por exemplo, que dispõem em seu acervo de uma vasta coleção de vídeos variados e áudios, desde coletâneas de vídeos de gatos em cenas domésticas, fazendo inúmeras peripécias, até música recém composta no Japão, com a possibilidade de se acompanhar a execução da obra com a partitura, uma vez que o vídeo reproduz, juntamente com a execução do áudio, a partitura. Além disso, a transmissão ao vivo de *shows* e concertos via *livestreaming*, uma tecnologia similar à televisão, uma vez que se trata de uma transmissão ao vivo de algo acontecendo em tempo real numa localidade remota, se tornou algo muito comum nos dias de hoje. Ou seja, não é mais necessário estar presente num concerto ou *show*, tampouco gastar dinheiro com transporte, estacionamento, ingresso, etc., para se ouvir música, basta se conectar a um canal *online* de transmissão de algum evento musical ao vivo (alguns deles são pagos, mas existem também aqueles gratuitos). O *livestreaming* vai além da televisão pois permite aos usuários conectados num mesmo canal interagirem entre si na virtualidade da rede.

Toda essa interatividade em tempo real num ambiente virtual demanda algumas reflexões: um concerto ao vivo é transmitido pela

internet via *livestreaming*, ou seja, ele é virtualizado pelos meios de captação e transformado em dados que serão transmitidos em tempo real pela internet, em seguida, um usuário conectado a esse canal de transmissão *online* capta esses dados com um dispositivo capaz de fazê-lo, como um computador ou *smartphone*, esse dispositivo interpreta esses dados virtuais e os transforma novamente em algo real – o som e, às vezes, a imagem também – que será percebido pelo usuário/ouvinte com seus ouvidos. Em suma, o que era real (o concerto), foi virtualizado (transformado em dados) e, mais uma vez, transformado em real pelo aparelho receptor do usuário/ouvinte. Além disso, nesse ambiente virtual estabelecido nesse meio entre o ambiente de execução musical (sala de concerto, por exemplo) e o meio de reprodução (casa do usuário/ouvinte, por exemplo), há ainda a possibilidade de interação entre os usuários/ouvintes, como se eles compartilhassem o mesmo espaço de execução musical. Quando o rádio foi inventado, pela primeira vez na história intérpretes e ouvintes não compartilhavam o mesmo espaço físico para ouvir uma mesma música, algo que, não sendo a tecnologia, somente algo sobrenatural poderia explicar, uma vez que a música é um fenômeno acústico que depende do ar para acontecer e também da capacidade das pessoas que, estando imersas nesse ar propagador das vibrações sonoras, possam captá-la e interpretá-la como música, entretanto, o *livestreaming* permite um simulacro que tem muito de real, na medida em que permite a interação do público entre si, mais ou menos como ocorre numa sala de concertos.

A partir da análise dessa evolução tecnológica e da massificação do acesso, de modo que houve, assim, uma democratização do gosto, uma vez que a internet permite liberdade de escolha ao usuário, pois é, em última instância, ele quem decide onde clicar e, desse modo, iniciar a reprodução da música que quiser a partir do clique, toda uma gama de saberes e conhecimentos, quer sejam científicos, quer não, são compartilhados a uma velocidade muito grande em todo lugar, por milhões de usuários da internet. Isso implica, do ponto de vista pedagógico, em conhecer e reconhecer tal realidade.

No campo da educação musical, é preciso considerar que as experiências e vivências culturais e musicais individuais no ambiente escolar são múltiplas, uma vez que o acesso facilitado à internet, especialmente entre os mais jovens, é uma realidade cada vez mais latente no dia a dia das salas de aula e, sendo a internet um grande espaço de troca de saberes e, também, um grande espaço epistemológico, sem entrar no mérito da qualidade dos saberes ali produzidos e propagados, é tarefa do educador musical dialogar com essa realidade, considerando válido aquilo que o educando já traz, uma vez que, assim, se estabelece um aprendizado significativo em relação aos conteúdos que se espera que o estudante domine, posto que o processo de ensino-aprendizagem parte da apropriação e ressignificação dos conceitos e saberes já apropriados pelo indivíduo, transformando aquilo em algo que ele saiba manipular, construir metáforas, explicar com as próprias palavras, formar uma opinião crítica baseada na reflexão e mobilização desses saberes, tanto os novos quanto os já aprendidos, do contrário, o educador poderá incorrer numa postura totalitária e violenta, no sentido simbólico, em relação ao educando, uma vez que ao considerar aqueles saberes que o estudante já traz consigo de sua vivência como inferiores ou descartáveis, o educador exerce um papel de dominação, estabelecendo parâmetros de referência sobre o gosto, sobre aquilo que é bom ou ruim, quando o papel do educador musical deve ser justamente o oposto; deve libertar, deve permitir ao educando, a partir da construção de um processo de ensino-aprendizagem significativo, através de vivências musicais ricas, inclusivas e ampliadas, mobilizar saberes e conhecimentos para, de forma crítica, exercer, conscientemente, seu direito democrático de escolha em relação àquilo que ele acredita que seja belo, que seja bom ou ruim, e escolher, livremente, aquilo que melhor lhe convém.

Além disso, refletir sobre o papel que a música desempenha em nossa sociedade atualmente pode ser fundamental para perceber os caminhos que as novas demandas sociais, influenciadas pela tecnologia, apontam à arte musical, além de requerer que compositores e intérpretes, numa perspectiva que integre *práxis*, *poiésis* e *theoria*, pos-

sam repensar seu modo de fazer música, dialogando com a realidade, não distanciados do público, deixando de lado posturas esnobistas.

## Referências

BITENCOURT, Renato Nunes. Virtualização dos Saberes. Revista Filosofia, São Paulo: ano 6, n. 68, p. 17-23, mar. 2012.

COOK, Nicholas; POPLE, Anthony. Introduction: trajectories of twentieth-century music. In: COOK, Nicholas; POPLE, Anthony (Ed.). The Cambridge History of Twentieth-Century Music. New York: Cambridge University Press, p. 1-17, 2004.

CUNHA, Maria Isabel. A docência como ação complexa. In: CUNHA, Maria Isabel (Org.). Trajetórias e lugares de formação da docência universitária: da perspectiva individual ao espaço institucional. Araraquara: Junqueira & Marin Editores, CAPES-CNPq, p. 19-34, 2010.

DAI, Griffiths. History and class consciousness: pop music towards 2000. In: COOK, Nicholas; POPLE, Anthony (Ed.). The Cambridge History of Twentieth-Century Music. New York: Cambridge University Press, p. 557-83, 2004.

ELIAS, Norbert. A sociedade dos indivíduos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 204 p., 1994.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. Um ensaio sobre música e educação. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2ª ed., 2008.

GARÇÃO, João. Psicologia do cotidiano: algumas reflexões sobre a sociedade de consumo. In: Introdução à psicologia do cotidiano (Org. Núcleo de Estudos e Pesquisas e Pesquisas Psicossociais do Cotidiano). São Paulo: Expressão e Arte Editora, p. 103-34, 2007.

HAUTSCH, Oliver. A história do MP3. [S.l.], 2009. Disponível em: <<http://www.tecmundo.com.br/player-de-audio/2106-a-historia-do-mp3.htm>>. Acesso em: 25 mai. 2014.

HOBSBAWN, Eric. Morre a vanguarda – a arte após 1950. In: HOBSBAWN, Eric. Era dos extremos. São Paulo: Companhia das Letras, p. 483-503, 1995.

MORIN, Edgar. A Indústria Cultural. In: MORIN, Edgar. Cultura de Massas no Século XX (O Espírito do Tempo). São Paulo: Forense Universitária, p. 25-36, 2011.

\_\_\_\_\_. Um Terceiro Problema. In: MORIN, Edgar. Cultura de Massas no Século XX (O Espírito do Tempo). São Paulo: Forense Universitária, p. 15-23, 2011.

PEREIRA, Priscila. A utilização de tocadores portáteis de música e sua consequência para a escuta musical de adolescentes. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 73 p., 2010.

SOUZA, Jusamara; TORRES, Maria Cecília de Araújo. Maneiras de ouvir música: uma questão para a educação musical com jovens. In: Revista Música na educação básica. Porto Alegre, V. 1, n. 1, 2009. Disponível em: <[http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista\\_musica\\_na\\_escola/3\\_cai,\\_cai\\_balao.pdf](http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista_musica_na_escola/3_cai,_cai_balao.pdf)>. Acesso em: 25 jun. 2014.

# OUVIR É ESCUTAR?¹

## HEARING IS LISTENING?

Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo  
Universidade do Estado de Santa Catarina  
[crisemboaba@usp.br](mailto:crisemboaba@usp.br)

### Resumo

No mundo tecnológico e informatizado do século XXI, *narcísico e hedonista* (LIPOVETISKY, 2005), a *standardização para o consumo de massa* (ADORNO, 1941) ocasionou um adestramento na percepção, além de alterar os parâmetros, os atributos de expressão e os princípios da *poética* musical que compõem as dimensões estruturais da música, ao promover um estado quase permanente de distração e de entretenimento, divergente da escuta concentrada que permite articular, interpretar, compreender e construir um pensamento a partir do que se ouve. Essa nova percepção teve impacto expressivo nos hábitos de audição, na área da educação e formação musical. Como então atuar no contexto educacional do ensino regular e do ensino de música numa sociedade imersa no adestramento sensorial para o consumo? Neste artigo procuramos discutir e apontar alternativas que retomem a concentração e o esforço consciente da percepção - análise, interpretação e compreensão para um pensar crítico.

**Palavras-chave:** indústria da cultura; percepção; gosto musical; hábitos de audição

---

¹ Comunicação apresentada no dia 17 de outubro de 2014, no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, dentro da programação do VI Encontro de Musicologia. Disponível em <https://youtu.be/XvyNfvOX0Co?list=UU7kMPRd6yA9Pwlnj16voHXA> (acesso: 10/11/2015).

## Abstract

In a technological and computerized twenty-first century world, narcissistic and hedonic (LIPOVETSKY, 2005), the standardization of mass consumption (Adorno, 1941) led to a “dressage” in perception, besides a changing of parameters, attributes of expression and principles of musical poetics that make up the structural dimensions of music, by promoting an almost permanent state of distraction and entertainment, diverging of the concentrated listening which allows to articulate, interpret, understand and build a thought from what is heard. This new perception had significant impact on the habits of listening in the area of education and of musical training. How then act in the educational context of mainstream education and teaching music in a society immersed in sensory training for consumption? In this article we discuss and point out alternatives to retake the concentration and the conscious effort of perception, analysis, interpretation and understanding for a critical thinking.

**Keywords:** industry of culture; perception; musical taste; listening habits

Ouvir e escutar nem sempre significam a mesma ação sensorial. A forma como é desenvolvida nossa *aísthesis* (sensibilidade, percepção) afeta a interação que estabelecemos com o mundo, pois ela interfere em nossos processos de formação e desenvolvimento, influenciando escolhas, determinando a construção do *gosto*<sup>2</sup> e do *juízo*

---

<sup>2</sup> “[...] o gosto é a espiritualidade de uma pessoa, ou de um período histórico, traduzida numa espera de arte, um modo de ser, viver, pensar, sentir, resolvido num concreto ideal estético, um sistema de idéias, pensamentos, convicções, crenças, aspirações, atitudes, tornado sistema de afinidades eletivas em campo artístico. [...] A multiplicidade, historicidade e mutabilidade do gosto é a própria infinita multiplicidade da interpretação. [...] ele contribui para a compreensão da obra somente como órgão de penetração e não como critério de avaliação” (PAREYSON, 2001 [1984], p.243, 244).

estético<sup>3</sup> e, principalmente, descrevendo o mundo que nos cerca e o que compreendemos dele.

Para o filósofo Alexandre Costa (2013) “o corpo colhe, a interpretação escolhe” (COSTA, 2013, p.82). A ação de ouvir é involuntária, universal e inevitável, mas o modo como se ouve é particular, singular e consiste na construção interpretativa do ser humano. A partir do que é captado pelos sentidos, numa apreensão sensível da *physis*<sup>4</sup> e seu *lógos*<sup>5</sup>, somente depois de assimilado e compreendido é que o conteúdo, ou o objeto de observação e estudo, torna-se conhecimento. A ação de pensar (involuntária como a ação de ouvir) e a construção do pensamento decorrem dos nossos sentidos, principalmente a audição. Para a filosofia de Heráclito, ouvir é o verbo dos verbos, pois dele depende a apreensão da linguagem. E ouvir, nesse sentido, transcende a mera audição sonora.

A *aísthesis* dependente do *lógos* (daí a importância da capacidade hermenêutica em cada indivíduo), possibilitando a participação e a interação do homem na natureza e no mundo. Existe então uma indissolúvel relação entre a audição humana e a capacidade de assimilar, interpretar e compreender o mundo, promovendo inúmeras possibilidades de entendimento, da total “surdez” à sabedoria, de forma que “sua grandeza ou sua pequenez, sua harmonia ou desarmonia em relação à linguagem do real e à afinada ‘música’ do *kosmos* serão decididos pela sua escuta” (*ibidem*, p.92).

---

<sup>3</sup> “[...] o juízo acerca de uma obra de arte [...] deve alçar-se ao plano universal, exprimindo uma valoração imutável e única, onirreconhecível e aceitável por todos. [...] A universalidade do juízo é a própria validade universal da obra singular, porque a verdadeira avaliação da obra é a consideração dinâmica que dela se faz, isto é, o confronto da obra tal como é com a obra tal como ela própria queria ser. [...]” (PAREYSON, 2001 [1984], p.243-45).

<sup>4</sup> “A concepção da natureza”, ao transmitir seu conteúdo e expor seu comportamento, revela-se como linguagem (COSTA, 2013, p.79-80).

<sup>5</sup> Concepção heraclítica de linguagem que se remete “ao fato de que todo evento na ordem da natureza - e o homem se inscreve nela - comunica e diz algo” (COSTA, 2013, p.80).

Quando a indolência e a distração apropriam-se da *aisthesis*, principalmente ao não se esforçar por compreender o discurso do *lógos*, os sentidos transformam-se em veículos de afastamento e desorientação, tornando-se suscetível à manipulação e com duvidoso senso crítico, onde, “não sabendo ouvir, não sabem falar” (HERÁCLITO, fragmento 19, apud COSTA, 2013, p.91).

A percepção auditiva transita entre uma escuta desconcentrada (não absorve o sentido do conteúdo que se apresenta) a uma escuta concentrada (articula, interpreta, compreende e constrói um pensamento a partir do que se ouve - exercício dialético com o conhecimento já adquirido).

Para o compositor Edson Zampronha (2000), a escuta musical oscila entre o *perceber* e o *reconhecer*, dependendo do emprego de signos e convenções utilizados. Segundo ele, ao referir-se à escrita musical e sua recepção, quanto mais estereótipos e convenções uma obra musical apresentar, menor será a utilização de processos perceptuais, pois se baseia no reconhecimento, tornando-se previsível e reduzindo a margem interpretativa; já o contrário, uma escrita com signos diferenciados e carregada de imprevisibilidade tende a gerar uma margem ampla de interpretação, “alongando a duração perceptual, e retardando a entrada de estereótipos” (ZAMPRONHA, 2000, p.242).

Ao transpormos esses conceitos abordados por Zampronha (2000) para os processos de escuta musical em nossa contemporaneidade, percebemos a predominância da hipersaturação de estereótipos provindos dos produtos gerados pela atual *indústria da cultura*<sup>6</sup> (ADORNO, 1944), tornando os processos perceptuais adestradores e restritos ao *reconhecimento* do sempre igual, rejeitando aquilo que se diferencia do padrão, da *percepção* do novo.

---

<sup>6</sup> *Kulturindustrie* é um conceito cunhado por Siegfried Kracauer e trabalhado no livro *Dialética do Iluminismo* (1944), de Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, referente a essa estrutura mercadológica e ideológica que promove padrões pré-estabelecidos para o consumo, aprisionando a *aisthesis* num gosto nivelador e mediano.

Adorno afirma que a construção dos hábitos de audição das massas concentra-se no hábito do reconhecimento, que nasce nos processos de promoção e repetição, tornando o material aceito. “O princípio básico subjacente a isso é o de que basta repetir algo até torná-lo reconhecível para que ele se torne aceito. Isso serve tanto à standardização do material quanto à sua promoção” (ADORNO, 1941, p.130).

Da repetição (imitação) ao reconhecimento, do reconhecimento à aceitação. Com esse paradigma atuando cotidianamente nos sentidos e na construção de hábitos, não há quem escape da influência e do controle da indústria da cultura. O reconhecimento é parte importante da apreciação de obras musicais, pois permite construir um sentido musical de uma obra conectando, primeiramente, os elementos conhecidos para depois experimentar a novidade que ela propõe. O *fundamentalmente novo* precisa ser percebido, interpretado e depois compreendido para, quando repetido, ser reconhecido, deixando de ser novidade. Para Adorno (1941) “essa relação entre o reconhecido e o novo que é destruída na música popular. Reconhecer torna-se um fim, ao invés de ser um meio” (*ibidem*, p.131). Essa condição também é análoga à música de concerto que incorporou rituais de esnobismo num repertório clássico-romântico cada vez mais comum nas salas de concerto, visando estabelecer essa relação de reconhecimento com o público, como por exemplo, a predominância de obras musicais reconhecidas pelo grande público (aberturas e árias de óperas, sinfonias, arranjos orquestrais de canções populares).

Mas foi a saturação do gênero *canção popular urbana* que colaborou com a standardização e mudanças nos hábitos de audição, pois, dispensando o ouvinte do esforço de “seguir o fluxo musical concreto, como lhe dá, de fato, modelos sob os quais qualquer coisa concreta ainda remanescente pode ser subsumida” (ADORNO, 1941, p.121), promoveu uma escuta pré-digerida e reflexos condicionados, principalmente aqueles ligados aos aspectos do ritmo e do movimento, além de produzir um “gosto nivelador” (*idem*, 2011 [1ª ed. 1973], p.52)

e mediano na sociedade de massa. A imitação foi o fio condutor dessa estandardização e a competição foi o seu processo, culminando na cristalização dos padrões, sendo excluído tudo que diferisse deles. “Entender música popular significa obedecer a tais comandos ao escutar. A música popular impõe os seus próprios hábitos de audição” (*idem*, 1941, p.124), sendo utilizada como estrutura de distração (similar ao modelo publicitário) e ligada ao modo de produção e de mecanização do trabalho. Surge então o correlato não-produtivo dessa estrutura de produção: o entretenimento (reconhecimento narcísico).

Realizado como forma de relaxamento, sem esforço de atenção e concentração, o entretenimento envolve os sentidos num gozo de sensações que busca o próprio prazer e a simulação de emoções, provavelmente inexistentes ou imperceptíveis no massificado cotidiano da vida urbana atual. Produz um relaxamento padronizado e pré-digerido, promovendo a escapada da monotonia que se instalou no âmbito do trabalho ligado à mecanização e à repetição. Nessa estrutura de entretenimento é quase impossível uma experiência concentrada e consciente, como a exigida para a apreciação de uma obra de arte, uma vez que os fenômenos musicais sofrem transformações internas com subordinação à essa estrutura de consumo em massa, podendo modificar em vários níveis a formação da estrutura do ouvido musical. Sobre isso, Adorno ressalta que a composição musical é “a única que na verdade decide sobre a situação da própria música” (ADORNO, 2011 [1ª ed. 1958], p.9).

A canção, produto explorado pela indústria da cultura enquanto bem cultural, é uma expressão artística dual de música e poesia. Durante séculos a música ocidental e a poesia desenvolveram-se numa relação estreita de simbiose, e embora extremamente diversas, conseguiram estabelecer afinidades quanto à articulação do som, gerando a música vocal. Enrico Fubini (2003) assim descreve essa tensa relação:

(...) na música vocal, a música gostaria de poder assumir as características significativas da palavra, a precisão em denotar os objetos e sobretudo os sentimentos; e, em

contrapartida, a palavra gostaria de poder assumir a liberdade alusiva da música, o seu lirismo e o seu livre desdobramento na intensidade expressiva da linha melódica. [...] há uma espécie de autonomia semântica da expressão musical que pode assumir a sua coloração emotiva e afetiva, quer quando é combinada com a linguagem verbal, quer quando é isolada como um elemento autónomo e independente (FUBINI, 2003, p.25, 32).

A possibilidade de um isomorfismo entre a expressão musical e os afetos, permitindo à música uma autonomia semântica estando ou não combinada com a linguagem verbal, é desfeita com a predominância do uso da canção como forte produto da indústria da cultura, pois perdendo sua autonomia enquanto linguagem na cultura midiática a música mantém-se agora vinculada e a serviço da linguagem verbal. O compositor Igor Stravinsky também apontou essa semantização da música instrumental por meio da música vocal:

O elemento instrumental dispõe de uma autonomia que o elemento vocal não possui, por estar preso às palavras. [...] A canção, mais ou menos ligada à palavra, acabou por tornar-se uma espécie de complemento, evidenciando assim sua decadência. No momento em que a canção é usada apenas para dar expressão a um discurso, ela deixa o domínio da música, e nada tem a ver com ele (STRAVINSKY, 1994 [1ª ed. 1942], p.46).

No mundo do século XXI - altamente tecnológico e informatizado, vazio, narcísico<sup>7</sup> e hedonista - as pessoas optam cada vez mais por utilizarem cotidianamente uma trilha sonora particular, constituída predominantemente de canções populares, conectada por meio de fones de ouvido em volumes muito superiores ao suportável pelo nosso organismo, por várias horas diárias, inclusive enquanto "trabalham". A audição, quando

---

<sup>7</sup> Gilles Lipovetsky assim define a lógica do vazio: "o narcisismo, a expressão sem retoques, a prioridade do ato de comunicação sobre a natureza do comunicado, a indiferença em relação aos conteúdos, a assimilação lúdica dos sentidos, a comunicação sem finalidade e e sem público, o remetente transformado em seu principal destinatário" (LIPOVETSKY, 2005, p.22).

submetida à exaustão pelo excesso de volume e/ou mantida em um estado de distração permanente em relação ao mundo sensível, tem desativada uma de suas funções principais: descrever a *physis* e o seu *lógos*, anestesiando o pensar e alienando o indivíduo.

Esse permanente estado de alienação é inverso ao que naturalmente é gerado pelas informações auditivas do mundo sensível, que mantém a percepção em estado de alerta e consciente do ambiente ao redor. Uma vez invertido, o estado da percepção afeta negativamente as capacidades de reagir, pensar, inventar, interagir, interpretar e compreender, tornando-nos suscetíveis ao controle dessa estrutura industrial, aprisionando o ser humano na ideologia estritamente comercial e mercadológica do *consumo pelo consumo* - base da sociedade capitalista. A indústria da cultura com seus sedutores bens culturais nos mantém nessa zona de conforto alienante, ditando modismos, padrões de comportamento, gosto musical, nos paradigmas da *meta-narrativa da performance*<sup>8</sup> (LYOTARD, 2009) por meio da eficácia da venda, promovendo uma gradual e imperceptível transformação e regressão dos sentidos, e por meio deles, o embotamento do pensamento crítico. Dessa estrutura advém um insulamento social, uma pseudo-individualização, uma apatia quase generalizada, pois, mantendo o indivíduo neste permanente estado de desatenção e distração, gera a passividade, destruindo a vontade, exaurindo os sentidos, anestesiando e alterando nossa capacidade de pensar (questionar, analisar, inventar, julgar, interpretar e compreender).

Atualmente essa alienação dormente do pensamento conta com ajuda de dispositivos móveis cada vez mais atrativos, acessíveis a pessoas de diversas idades e condições econômicas (celulares, *tablets*, *iPod*, *iPad*, etc., todos conectados à internet), tornam os consumidores passivos, obedientes e distanciados de uma sociedade que escolhe, trabalha e determina seu caminho histórico. O filósofo francês Gilles Lipovetsky (2005) denominou esse comportamento de “pode tudismo”, surgido em nossa contemporaneidade como *processo de personaliza-*

---

<sup>8</sup> Conceito desenvolvido pelo filósofo francês Jean-François Lyotard (1924-1998).

ção<sup>9</sup>. Uma vez isolados, os indivíduos enfraquecem seus vínculos sociais por estarem mergulhados num confortável ambiente hedonista, sempre buscando uma satisfação narcisista, ambos decorrentes dessa estrutura de consumo individualizante.

Nesse cenário de estandardização musical para o consumo de massa, fundamentado principalmente no gênero da canção popular, as dimensões estruturais da música sofreram uma redução dos parâmetros básicos que a compõem (altura, duração, intensidade e timbre), bem como dos atributos de expressão (andamento, dinâmica e articulação) e nos princípios da *poética*<sup>10</sup> musical (repetição, contraste e variação). No padrão da canção de consumo o que se percebe é um obstinado rítmico em primeiro plano, que sofre mínimas ou imperceptíveis alterações de timbre, articulação e andamento durante sua execução, um acompanhamento harmônico (normalmente em movimento paralelo) realizado sempre pelo mesmo grupo instrumental (geralmente guitarra/violão, baixo, bateria e teclados) e uma melodia de pequena tessitura localizada na região média da voz do intérprete, vizinha à região de fala.

---

<sup>9</sup> Sob a égide do consumo de massa e sua uniformização de comportamento, Lipovetsky destaca a face suplementar e inversa desse fenômeno de massa: "a acentuação das singularidades, a personalização sem precedentes dos indivíduos" (LIPOVETSKY, 2005, p.86). Os produtos industriais passam a ser customizados pelo consumidor, tornando-os objetos mais particulares e singulares. Em resposta e reação ao processo de padronização e estandardização inerentes à indústria da cultura, ocorre o processo de personalização: "Liquefação da identidade rígida do Eu e suspensão da primazia do olhar do Outro - em todos os casos o narcisismo funciona como agente do processo de personalização" (*ibidem*, p.39). "O processo de personalização anexou a própria norma, assim como anexou a produção, o consumismo, a educação e a informação. A norma dirigista ou autoritária foi substituída pela norma 'indicativa', suave, pelos 'conselhos práticos', as terapias 'sob medida', as campanhas de informação e sensibilização por meio de filmes humorísticos e publicidades repletas de sorriso" (*ibidem*, p.44.).

<sup>10</sup> Segundo Pareyson, "a poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte" (PAREYSON, 2001 [1984], p.11).

A forma de percebê-los também se alterou, uma vez que a escuta musical tornou-se individualizada por meio de sofisticados e minúsculos dispositivos sonoros e seus potentes fones de ouvido, distanciados do fenômeno físico do som acústico. O som gravado acusticamente sofre interferência e transformação já em sua captação, bem como nas fases de mixagem e edição, retirando ou adicionado frequências e características timbrísticas, simulando ambientes acústicos diferentes da percepção natural.

Quanto aos princípios *poéticos* da invenção no gênero canção popular, de forma geral percebe-se a repetição de forma exaustiva, hipnótica e sem contraste de motivos (melódicos/ritmicos), forma, instrumentação, etc., onde a variação fica por conta do texto, empobrecendo ainda mais a expressão musical. O golpe de misericórdia veio com o advento do *rap*, declarando a morte da melodia e a simplificação total da canção em uma fala mensurada, acompanhada por um ostinato rítmico com poucos timbres e nenhuma variação. Talvez o *rap* devesse ser encarado como uma nova forma de interpretação literária, ou mesmo teatral, e não de canção, uma vez que o texto mantém-se sempre em primeiro plano, praticamente sem gesto melódico definido.

Oposta a esta situação provocada pela indústria da cultura encontra-se o universo provocativo e transgressor da arte, que para ser apreciada necessita da concentração, do esforço consciente da percepção e de um pensar crítico (identificação, análise, interpretação e compreensão). Despertar a postura crítica no educador do ensino infantil ao universitário, como também no professor especialista em música, é fundamental para interferir nesta estrutura de controle e alienação por meio da *auto-sedução dos sentidos* (LIPOVETISKY, 2005). É uma estrutura que, a partir de ações isoladas e conscientes como a mudança na postura do educador, pode gerar novas possibilidades de resistência e de convívio não-dirigido, na tentativa de desenvolver uma *aísthesis* não-padronizada, ampla e abrangente.

Partindo da construção de bons hábitos da audição, cuidando da percepção sensorial, principalmente a auditiva, e preservando o silêncio e a concentração, o docente e a estrutura familiar podem, cotidianamente, contribuir para a diversificação do gosto musical do educando, que lhe permitirá escolher segundo os critérios por ele vivenciados e aprendidos, num processo vivo, dinâmico e mutável, de análise, interpretação e escolha, preparando-o para o desenvolvimento futuro do seu juízo estético.

Outra postura fundamental na modificação dos atuais paradigmas de padronização e alienação é a valorização da música enquanto linguagem, compreendendo a obra musical nos âmbitos da *poética*, da *práxis* e da *teoria*, desenvolvendo um pensamento crítico por meio da invenção, apreciação/especulação e práticas musicais.

Quando a criança é submetida à recorrente situação passiva como a de ouvir um CD de canções ou assistir a um *show* em DVD - onde a interação é apenas seu movimento impulsionado pela pulsação rítmica da canção, desconetada de qualquer intenção pedagógica - configura-se como uma situação de entretenimento, originando uma anestesia em sua *aísthesis*, na sua atuação e nas capacidades de análise e interpretação, embotando os sentidos ao moldá-los conforme aquilo que recebe sensorialmente, acostumando a criança àquele tipo de timbre, volume, pulsação que gera sempre a mesma gama de sensações.

O mais comprometedor nessas situações de adestramento sensorial e estético é a inibição da coragem para experimentar, imaginar e inventar, atividades inatas em qualquer criança. Consequentemente, a diminuição dessas ações atinge o âmbito da fantasia infantil, que deveria ser alimentada por uma ampla diversidade de sensações, atividades e objetos que apenas "sugerissem algo", que não estivessem prontos e consolidados, e sim por fazer, num processo vivo de construção. No entanto, nessa estrutura atual, a fantasia infantil é cada vez mais pré-dirigida por objetos e experiências prontas, garantindo por

um curto tempo a sua diminuta interação. Isso atinge indiscriminadamente crianças no primeiro e segundo setênios, mas quanto menor a idade mais suscetível ela é à interferências na formação do gosto e do futuro juízo estético. Com vivências sensoriais cada vez mais pré-digeridas, controladas e padronizadas, e com a ausência de um ensino regular que inclua uma sensibilização e uma formação em arte enquanto área do conhecimento, a sociedade industrializada está criando consumidores adestrados e dependentes da tecnologia ao invés de seres humanos dotados de sensibilidade, capacidade de escolha e de avaliação, senso crítico, adaptação e invenção.

Atualmente, com a repetição incansável de alguns gêneros populares de nossa atual sociedade por meio das mídias de comunicação, cada vez mais pessoas se acostumam e passam a idolatrar esses bens de consumo “musicais”, determinando um gosto pessoal restrito e limitado ao reconhecimento do sempre-igual, interferindo nocivamente nas capacidades de análise e avaliação valorativa do juízo estético, que pode ser entorpecido e até mesmo bloqueado, propiciando apatia, controle e dominação.

Essa apatia pode ser entendida como “uma nova socialização suave e ‘econômica’, uma descontração necessária ao funcionamento do capitalismo moderno enquanto sistema *experimental* acelerado e sistemático” (LIPOVETISKY, 2005), numa “anemia emocional” generalizada e alimentada por esse “narcisismo coletivo” que desvaloriza o passado e as tradições culturais, tornando o futuro apocalíptico e desesperador, e onde “o adestramento social não se efetua mais pelo constrangimento disciplinar nem pela sublimação, mas sim, pela auto-sedução” (*ibidem*, p.24, 26, 33, 37). O consumismo atua então como processo de “controle suave, não mecânico ou totalitário; [...] que funciona à base da sedução”, onde os indivíduos “adotam os objetos, as modas, as fórmulas de lazer elaboradas por organizações especializadas, porém de acordo com suas conveniências, aceitando isto e não aquilo, combinando livremente os elementos programados” (*ibidem*, p.85).

Nesse cenário, a reinserção da disciplina de música no ensino regular é de extrema pertinência, desde que meticulosamente estudada para não repetir e colaborar com o sistema de consumo existente, caminhando em outras direções, visando uma sensibilização para a formação do gosto musical e a compreensão da música enquanto linguagem. Um conteúdo curricular musical que contemplasse a história da música e da arte, a vivência e o estudo teórico dos parâmetros musicais, dos atributos de expressão e dos princípios da *poética* musical, e uma prática pedagógica que partisse sempre da *práxis* coletiva para a individual, com a apreciação e execução de obras de referência e, principalmente, com exercícios lúdicos e práticos de invenção musical, permitindo a formação de valores artísticos, que enquanto análise, valoração e avaliação, aproximam o indivíduo da universalidade e unicidade do juízo estético, colaborando assim para a construção do pensamento crítico que possibilita ouvir, escutar, interpretar, compreender, julgar e escolher.

## Referências

ADORNO, T. W. & SIMPSON, G. On popular music. In: HORKHEIMER, Max, ed. *Studies in philosophy and social science*. Trad. por Flávio R. Kothe. Nova York: Institute os Social Research, 1941. v. IX, p. 17-48.

ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida; Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985[1a ed. 1944].

ADORNO, T. W. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. [1a ed. 1973]; Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

\_\_\_\_\_. *Filosofia da Nova Música*. [1a ed. 1958]; Trad. Magda França - São Paulo: Perspectiva, 2011.

COSTA, Alexandre da Silva. Da relação entre lógos e daimon em Hé-  
ráclito: a escuta como definidora do homem. In: RICCIARDI, Rubens Rus-  
somanno; ZAMPRONHA, Edson (org). Quatro ensaios sobre música e  
filosofia: 1a ed., Ribeirão Preto: Editora Coruja, 2013.

FUBINI, E. Estética da Música. Lisboa: Edições 70, 2012.

LIPOVETSKY, G. A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contem-  
porâneo. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch, 1a ed. brasileira;  
Barueri: Manole, 2005.

LYOTARD, J. F. A condição pós-moderna. Tradução de Ricardo Corrêa  
Barbosa, 11a ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

PAREYSON, L. Estética: teoria da formatividade. Trad. de Ephraim Ferrei-  
ra Alves, - Petrópolis: Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_. Os problemas da estética. Trad. Maria Helena Nery Garcez.  
3a ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. Verdade e Interpretação. Trad. Maria Helena Nery Garcez,  
Sandra Neves Abdo. 1a ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2005.

RICCIARDI, Rubens Russomanno; ZAMPRONHA, Edson (org). Quatro en-  
saios sobre música e filosofia: A música na madrugada do destino -  
uma poética musical para o século XXI. 1a ed., Ribeirão Preto: Editora  
Coruja, 2013.

STRAVINSKY, I. Poética Musical em 6 lições. [1a ed. 1942]; Trad. Luiz Pau-  
lo Horta. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

ZAMPRONHA, E. S. Notação, Representação e Composição: um novo  
paradigma da escritura musical. 1a ed.; São Paulo: Annablume: FAPESP,  
2000.

# O GÊNERO MUSICAL: ENTRE A DISCURSIVIDADE RETÓRICA E OS RÓTULOS DE MERCADO<sup>1</sup>

## *THE MUSICAL GENRE: BETWEEN RHETORICAL DISCURSIVITY AND THE LABELS OF MARKET*

William Teixeira da Silva  
Universidade Estadual de Campinas  
[teixeiradasilva.william@gmail.com](mailto:teixeiradasilva.william@gmail.com)

### Resumo

Genus, a palavra do Latim de onde vem nosso termo gênero significa família, raça. Esse nível de “parentesco”, que determinados discursos musicais têm entre si, tem suscitado discussões que vão dos critérios de avaliação até a relevância de tal classificação. Neste trabalho, será feita uma revisão bibliográfica das primeiras discussões sobre os gêneros discursivos, principalmente o tratado sobre retórica de Aristóteles, prosseguindo para a atualização latina de Cícero. Desse modo objetiva-se ter parâmetros bem estabelecidos para se ponderar o modo como essas categorizações se formaram através da história da música, até chegar nas interfaces sociológicas que originaram a ideia de gêneros de mercado.

**Palavras-chave:** gênero; Retórica de Aristóteles; Cícero; gêneros de mercado

### Abstract

---

<sup>1</sup> Comunicação apresentada no dia 17 de outubro de 2014, no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, dentro da programação do VI Encontro de Musicologia. Disponível em <https://youtu.be/XvyNfvOXOCo?list=UU7kMPRd6yA9Pwlnjl6voHXA> (acesso: 10/11/2015).

Genus, the word comes from the Latin from which our term gender means family, race. This level of “kinship” that certain musical discourses have with each other has sparked discussions ranging from the evaluation criteria to the relevance of such classification. In this work, a literature review of the first discussions will be made on the genres, especially the treatise on rhetoric Aristotle, continuing with the Latin update by Cicero. In this way, the aim is to have well-established parameters to consider how these categorizations were formed throughout the history of music, until the sociological interfaces that originated the idea of market genres.

**Keywords:** gender; Rhetoric of Aristotle; Cicero; marketplace genres

## Os gêneros do discurso musical

A atribuição de efetividade a um discurso está necessariamente ligada a seu objetivo, o que emana do gênero de discurso praticado. Esse coletivo de intenções sistematizou-se através da história, resultando naquilo que conhecemos como gêneros discursivos ou mesmo posteriormente, dentro da Literatura, como gêneros literários. Os agrupamentos fazem sentido enquanto conjuntos de intenções reafirmados por demandas sociais, todavia, mais uma vez, parece difícil avaliar se tais demandas estariam atreladas a tipos distintos de adesão ao discurso musical ou se só haveria, simplesmente, o gênero de discurso musical. Para que a compreensão dos âmbitos preliminares da retórica musical seja completa é necessário, antes, definir quais tipos de adesão podem ser objetivados dentro dessa acepção discursiva e, portanto, quais seriam e como se identificariam os gêneros do discurso musical.

A ideia de gênero aparece na retórica aristotélica mais em função do tempo em que o objetivo do discurso se encontra do que a um foro específico, embora ele acabe por acontecer. Por essa razão, ele chega a um total de três gêneros discursivos, dois referentes ao passa-

do e um relativo ao futuro<sup>2</sup>. É relativo ao futuro o gênero deliberativo ou político, onde são tratadas as motivações para que determinada ação passe a ser ou deixe de ser praticada. O gênero se desenvolveu grandemente nos discursos proferidos nas assembleias legislativas e sua efetividade poderia ser medida pela aprovação ou não da proposta apresentada. O primeiro gênero relativo ao passado é o judiciário ou forense, que trata da justiça ou injustiça de determinada ação praticada, discurso cuja efetividade pode ser avaliada pela absolvição ou não do réu. Por último, há o gênero epidítico ou demonstrativo, onde se dão os elogios e censuras, praticado, então, em funerais ou panegíricos, objetivando a comoção frente ao valor ou pessoa que é seu objeto.

A divisão tripartite era facilmente perceptível na sociedade grega antiga, onde os três supriam demandas discursivas claras, todavia é impossível assumir a imutabilidade e a pureza dessas categorias posteriormente. O grande consenso, que norteava a ideia de gênero, era que esse conjunto de possibilidades expressivas escolhidas também tinha grandes implicações nos significados do discurso. Uma hipérbole, que caberia muitíssimo bem para se exaltar um certo valor característico a pessoa homenageada em um discurso epidítico, não poderia ser empregada com a mesma licença em um discurso judiciário, onde da exatidão dos fatos apresentados advir-se-ia a argumentação em prol de se evidenciar a retidão do ato que provocou o ambiente de controvérsia<sup>3</sup>. Além disso, um mesmo discurso poderia conter manifestações desses três gêneros, o que torna vital à interpretação do discurso o conhecimento sobre o gênero no qual se está operando em cada momento<sup>4</sup>.

Acompanhou sempre a discussão sobre os gêneros de discurso uma certa inconsistência em relação ao que chamamos aqui de *níveis de gênero*. Ao mesmo tempo em que essas três acepções estavam bem

---

<sup>2</sup> ARISTÓTELES, 2005, p. 105.

<sup>3</sup> MOSCA, 2001, p. 32.

<sup>4</sup> KOSSOVITCH, 2013.

estabelecidas (ocasionalmente, apenas eram propostos dois ou quatro gêneros<sup>5</sup>), não há consenso sobre as peculiaridades demandadas em outros níveis classificatórios. Mesmo aceitando os três gêneros e estudando suas características e os argumentos mais cabíveis a cada um, Cícero afirma que diferente da poesia, a retórica é um gênero (no latim, *genus*) uno e, portanto, um bom orador seria capaz de trabalhar com qualquer tópico<sup>6</sup>. Portanto, para se identificar as implicações do estudo sobre o gênero na análise do discurso, é preciso antes definir quais os critérios adotados de modo a ser possível uma divisão que seja útil a esse intento.

*Genus*, a palavra do Latim de onde vem nosso conceito de gênero significa família, raça. É esse nível de “parentesco” que determinados discursos tem entre si que nos interessa, para que seja possível o entendimento do grau em que ocorreriam tais semelhanças. É necessário um conjunto de discursos que compartilhem “tipos relativamente estáveis de enunciados”<sup>7</sup> para que seja possível a classificação. Aqui começa uma primeira diferenciação entre o gênero do discurso e o gênero literário: no primeiro a definição assume como critério a natureza verbal dos enunciados, enquanto, no segundo, o que vale são aspectos estilísticos. Por mais tentados que possamos ficar em assumir essa segunda acepção, porque facilitaria o estudo ao aceitar formas musicais pré-estabelecidas, é justamente essa a lacuna existente na música contemporânea, que cria a necessidade de um estudo minucioso dos níveis de significado implícitos a esse tipo de estrutura, interessando mais ainda o conhecimento dos parâmetros necessários para a identificação de gêneros discursivos.

A utilização do referencial bahktiniano nos auxilia, pois suas proposições atendem ao anseio constatado na produção antiga, de níveis de gênero mais bem definidos. Sua proposta de divisão separa os níveis discursivos em gêneros primários e secundários, sendo que

---

<sup>5</sup> CÍCERO, 1913, p. 250.

<sup>6</sup> CÍCERO, 2011, p. 5.

<sup>7</sup> BAHKTIN, 1997, p. 279.

o primeiro reúne estruturas simples, como um diálogo cotidiano ou um bilhete, e o segundo abarcar estruturas mais complexas, que podem inclusive fazer uso de estruturas primárias, como o romance ou outras comunicações culturais. Aliás, esse mecanismo, como pode ser visto na diátribe retórica, a simulação de uma conversa, parece conter os germens de onde a própria arte retórica surgiu. Para nosso estudo, interessa o critério de avaliação que leva em conta a complexidade social inerente a determinado discurso, pois “ignorar a natureza do enunciado e as particularidades de gênero que assinalam a variedade do discurso em qualquer área do estudo lingüístico leva ao formalismo e à abstração, desvirtua a historicidade do estudo (...)” (BAHKTIN, 1997, p. 282).

Dentro do gênero secundário, faz parte do intuito discursivo do produtor do discurso a escolha do gênero que melhor abrigará esse gatilho subjetivo na construção do objeto que resultará em uma relação intersubjetiva com seu Auditório. Essa escolha ainda não implica em uma forma *a priori* para o discurso, mas visa situá-lo em um determinado lugar argumentativo, com significados convencionados ao nível de lugar-comum. Isso não quer dizer que, ao iniciar uma fala, o indivíduo saiba exatamente onde e como irá chegar, mas, para ser compreendido, ele lançará mão de toda sua bagagem intertextual, que trará gêneros discursivos consigo. Assim, o gênero discursivo será mais ou menos evidente de acordo com a dificuldade expressiva que o objeto do discurso possuir.

A partir desses critérios passa a ser viável a discussão sobre as implicações e aplicações do estudo sobre os gêneros discursivos em música. No artigo *The Rhetoric of Genre* (1988), Jeffrey Kallberg faz uma minuciosa investigação sobre os aspectos retóricos que a escolha de um gênero musical acarreta, em seu caso, aplicado ao Noturno em Sol menor, op. 15, no. 3, de Chopin.

Primeiramente, em uma revisão de toda a obra escrita por Carl Dalhaus que tocou nesse assunto, Kallberg discute as definições to-

madras pelo musicólogo alemão. Segundo ele, o conceito de gênero é totalmente dependente de uma função social e para que sua existência seja válida são necessárias estruturas sociais bem definidas, de modo a manter cada gênero no segmento que lhe é devido. Assim, o esfacelamento das nobrezas a partir do século XIX teve como um de seus efeitos a deslegitimação desse tipo de estrutura musical, pois o gênero não só teria uma função social como um destino particular a determinada classe social. O valor estético da obra estaria ligado ao grau de emancipação possuído frente às estruturas sociais.

Uma colocação importante é que gênero não é um sinônimo para forma: tanto o primeiro movimento de uma sinfonia quanto de um concerto podem utilizar a forma-sonata, mesmo embora pertençam a gêneros distintos.

Kallberg critica a asserção de Dalhaus sobre a música do século XX dizendo que a não associação de compositores a gêneros pré-estabelecidos não comprova a ineficácia dessas estruturas hoje, pois, assim como Bakhtin disse na citação acima feita, por mais distante dessa ideia que o compositor queira estar, ele acabará por absorver tais estruturas devido a inevitável intertextualidade. Ainda, o argumento resulta em uma tautologia, pois a mesma razão para se sustentar o desaparecimento do gênero, parte da premissa da contingência social, ou seja, da uniformização de pares inseridos em um mesmo contexto, o que implica em um certo grau de similaridade, ainda que não consciente e não presente nos títulos de obras. Dessa maneira, o gênero atende mais a uma definição de taxonomia social, conceito que estará por trás dos rótulos de mercado, do que um conjunto estrutural semântico. Em suma, o problema reside no fato de Dalhaus considerar o gênero como um título de obra e não por suas propriedades persuasivas<sup>8</sup>.

Essa negativa prenuncia a proposição de Kallberg: “O gênero exerce uma força persuasiva. Ele guia as respostas dos ouvintes – esse

---

<sup>8</sup> KALLBERG, 1988, p. 242.

é o porquê me refiro à 'retórica' do gênero. A escolha do gênero pelo compositor e sua identificação com o ouvinte estabelece o cenário para a comunicação do sentido" (KALLBERG, 1988, p. 243).

Como toda convenção, o gênero pressupõe um contrato mútuo entre o compositor e a audiência, onde ambos concordam sobre a função semântica de determinados elementos estruturais. O cumprimento esperado pode, por vezes, ser substituído por uma contravenção, que trará ao discurso uma tensão se o acordo estiver de fato bem definido entre as partes. Mesmo esse afastamento possível é prova da efetividade da estrutura do gênero enquanto força expressiva, pois a quebra da expectativa pode ser usada dentro do discurso como recurso persuasivo. "Um compositor pode, assim, escolher escrever em um determinado gênero justamente para desafiar seus atributos ao invés de se adequar a eles."<sup>9</sup>

Da mesma maneira que o discurso verbal bebe de diversas fontes de gêneros em sua construção, o discurso musical também pode fazer uso de um número variável de gêneros, de modo a fazer dialogarem diferentes conjuntos de significados. O prelúdio da quinta suíte para violoncelo de J. S. Bach, em *Do menor*, é um bom exemplo disso: apesar de anteceder um conjunto de danças, seu início apresenta um afeto bastante introspectivo, utilizando ritmos pontuados franceses. Aliado ao andamento lento, o discurso estabelece a forte convicção de que o prelúdio na verdade é uma abertura francesa, já que é sucedido por uma seção rápida. Entretanto, assim que andamento rápido se inicia, é apresentado um tema que sofre processos de variação imitativa, constituindo pouco a pouco uma fuga cada vez mais consolidada, que segue assim até o final, mostrando que na verdade esse *Prelude* é um Prelúdio e Fuga.

As escolhas feitas por um compositor, quando situa o lugar de significações de seu discurso, inevitavelmente levam em conta o estado atual desses conjuntos que estão a sua disposição de modo pré-es-

---

<sup>9</sup> Ibid, p. 244.

tabelecido, seja em qual nível for. A própria escolha de um instrumento musical, acabará por acarretar um tipo de escolha de gênero, ainda que em um grau incipiente, como Bakhtin define os gêneros primários, que o seja o gênero instrumental. Cada escolha traz consigo um arcabouço de informações cuja troca terá de ser negociada entre os intentos do compositor e o repertório interpretativo do Auditório. “O passado pode ser contradito, mas não obliterado”<sup>10</sup>.

A revisão bibliográfica efetuada por MOORE (2001) prova que o grande problema nos estudos sobre o gênero musical é a própria definição do termo, que não só pode ter uma grande gama de acepções, quanto ainda é passível de ser confundida com a noção de estilo. Por isso parece mais válido, ao invés de escolhermos arbitrariamente uma definição dentre tantas, estabelecer níveis de gêneros, a partir dos critérios bahktinianos. Tanto a música de dança é um gênero musical, quanto a Courante, o Minueto, ou mesmo o Samba e o Forró podem vir a ser também. Todavia esses últimos estão circunscritos no primeiro e a análise deve levar em conta essa relação ao avaliar a efetividade do discurso. Isso porque, por exemplo, a *Allemande* da Quinta Suite para violoncelo de J. S. Bach faz parte do gênero *Allemande*, uma dança de origem alemã que possui ênfase no passo que leva aos tempos fortes do compasso, uma espécie de passo anacrúzico. Ao mesmo tempo, ela faz parte do grande gênero de música de dança e, ainda, do gênero “música instrumental”, já que seu discurso não demanda um texto verbal. Se levadas em conta as grandes questões sobre a estética musical do barroco, ela ainda poderia ser incluída dentro do gênero *musica poética*, pois não estaria nem dentro daquilo conhecido como *musica theoretica* ou *musica practica*<sup>11</sup>.

Cada um desses termos define predicados que enquadram dentro de um determinado tipo de divisão as obras que correspondem a esses critérios e aos pares de categoria, mas cada gênero demanda um tipo mais ou menos complexo de adesão do auditório, fazendo com

---

<sup>10</sup> Ibid. p. 245.

<sup>11</sup> BARTEL, 1997, pp. 19-20.

que a interpretação de uma peça deva levar em conta cada uma dessas categorias em que o discurso se apresenta, para que possa ser avaliado seu potencial total de efetividade. No caso mencionado, os níveis de gênero poderiam obedecer a seguinte ordem de complexificação:

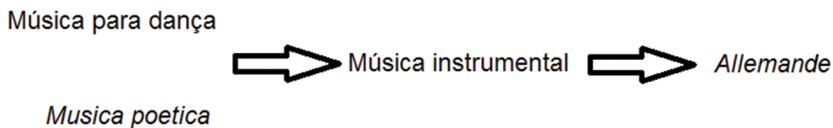


Figura 1: Níveis de gênero da *Allemande*

Tais níveis de gênero aumentam a eficácia da análise, pois se colocam entre a aceitação pura e simples da coleção escolhida pelo compositor e o funcionalismo social do discurso, fazendo uso dos dois pólos para encontrar um equilíbrio de critérios. A avaliação bipartite é assim facilitada, pois, para ter sucesso no âmbito da continuidade, basta a *Allemande* ter seu discurso construído de modo a evidenciar os tempos fortes e as anacruses sendo, portando, “dançável”. No nível da pregnância, que seu discurso explore as possibilidades estruturais da dança para se desenvolver do modo mais persuasivo, por meio das tensões disponíveis.

Lembremos que o gênero difere de um mero lugar argumentativo, pois não é só um conjunto de significados aceitos, mas é, além disso, uma estrutura que demanda um tipo particular de adesão. Um tipo de gênero musical de fácil compreensão é o estudo. Constituído-se como um gênero didático, a música não só possuirá continuidade e potencialidade de pregnância, mas terá como principal aspecto avaliador a efetividade do trabalho realizado para se resolver ou ensinar determinado problema técnico-musical. Sendo esse o objetivo do discurso, seria impossível se analisar uma peça pertencente a esse gênero sem que, em primeiro lugar, se busque a razão didática para qual ele foi criado, sendo esse o aspecto que guiará os demais.

O problema de definição é agravado pelo interesse que a ideia de gênero despertou na indústria cultural<sup>12</sup>, sobretudo em seus setores relacionados à fonografia. Isso porque, para fins mercadológicos, não há valor algum nas propriedades persuasivas inerentes a cada gênero, mas unicamente aquela acepção de Dalhaus, onde o valor do gênero reside exclusivamente em sua funcionalidade social. Esse critério cabe às intenções do mercado, já que os rótulos otimizam a divulgação do produto de modo mais intensivo a determinado público-alvo e facilitam a inserção de novos itens a uma mesma prateleira, ou seja, ao mesmo público consumidor. Com a Internet e sua possibilidade de algoritmizar entradas digitais, torna-se possível o mapeamento dos gêneros musicais mais ouvidos por cada consumidor, de modo que o marketing seja cada vez mais incisivo e efetivo. Aliás, o próprio Luciano Berio chega a afirmar que essa divisão do público não tem valia alguma para a composição musical, mas tão-somente à indústria musical<sup>13</sup>.

Nessa acepção, os gêneros são divididos por grupos variavelmente estáveis de potenciais compradores, onde o que delimita suas possibilidades são fatores socioeconômicos, como renda monetária e escolaridade. Aqui não há espaço para se falar em níveis de gênero, pois as redes de significados estão longe de interessar ao mercado. O máximo que pode ocorrer, determinado por critérios iguais, é a classificação de sub-gêneros, objetos musicais superficialmente diferentes, que possuem a mesma e fundamental função social. A ordem da análise é uma adaptação mercantilista de um fenômeno identificado pelo etnomusicólogo John Blacking em diversas sociedades, por ele denominado de “sounds groups”<sup>14</sup>. De fato, os diferentes tipos de música reuniriam pessoas mais afeitas a ele, fazendo com que a música tenha um poder social agregador. Ainda, ela seria uma conseqüência do papel social do indivíduo, já que em uma comunidade, é lógico que os encarregados pelos afazeres religiosos estarão mais próximo da música feita

---

<sup>12</sup> LENA; PETERSON, 2008, p. 700.

<sup>13</sup> BERIO, 1988, p.25

<sup>14</sup> BLACKING, 1973, p. 50

para esse fim, por exemplo. Contudo, esse aspecto social não exaure o discurso de outras dimensões criativas, pois é um fenômeno *a posteriori*, diferente da música que engendra um discurso especificamente voltado a seu consumidor.

Por essa razão há dificuldade de se considerar como gênero musical certo tipo de discurso só porque suas propriedades estruturais são muito particulares, até porque, na realidade do mercado, tudo o que poderíamos analisar seria um único gênero, a música erudita ou clássica. No máximo nos seriam concedidos sub-gêneros como música de orquestra, concertos com solista, música de câmara, canções, etc... Quando avaliamos o conceito de gênero a partir dos gêneros discursivos advindos da retórica clássica, o que mais deve ser modificado são os atuais critérios de classificação, pois cada conjunto de significados aceito demanda um tipo particular de adesão, ou seja, de continuidade e pregnância, pode ser denominado como gênero musical.

A música contemporânea se encontra em uma situação complexa, pois a tensão que vimos ser responsável pela classificação de um gênero, encontra-se de fato danificada pela razões apontadas por Dalhaus. Tal independência social proporciona maior liberdade, de modo a desobrigar o compositor de atender padrões pré-estabelecidos<sup>15</sup>. Todavia, o aspecto significativo que o gênero possui é ainda passível de ser utilizado e pode, inclusive, oferecer pistas da real situação de determinados aspectos pertencentes à ordem da funcionalidade social. Sendo assim, na busca por um gênero no qual a *Sequenza XIV* possa estar inserida, poderíamos considerar a própria série das *Sequenze* como um nível complexo de gênero, devido às suas propriedades particulares referentes à adesão. Se o termo gênero incomoda, é porque esquecemos de seu significado primeiro, de familiaridade entre vários discursos. Aliás, o próprio Berio reconhece que a construção dessas peças à maneira polifônica de Bach, todavia, sem o contexto barroco que favorecia a comunicação dos significados, resultava em busca quase que utópica.

---

<sup>15</sup> KAIERO CLAVER, 2011, p. 37.

Em relação à continuidade da peça, podem ser elencados os elementos que caracterizam o discurso de todas as peças da série: a construção de um discurso polifônico com recursos melódicos ou, mesmo, com instrumentos monódicos, por meio de uma polifonia latente ou implícita; a virtuosidade demandada do interprete, a partir da desconstrução da técnica do instrumento e sua história, fazendo dialogar passado e futuro<sup>16</sup>. Cumprindo a esses paradigmas, Berio, em seu trabalho gestual, garantiu continuidade a todas elas. Os elementos particulares que evidenciam a ideia de um gênero próprio são desenvolvidos de modo a serem realmente perceptíveis pelo Auditório, não se bastando como elementos subliminares ao discurso. Berio faz uso das repetições e, por conseguinte, da memória, para formalizar o gênero no instante da escuta, o que afeta tanto esses pilares estruturais quanto a própria forma, como veremos posteriormente.

Quanto a pregnância, a grande questão está no fato de que esse discurso polifônico, por mais utópico que seja na comunicação dos significados, cria uma possibilidade de escuta que deve ser explorada pelo executante. Berio intenta a sugestão dessa escuta em sua escrita, por isso incute tal potencial no material, acrescentando um novo aspecto de pregnância, além da própria dimensão morfológica do som.

Um argumento cabal seria que mesmo outro compositor, que porventura quisesse, poderia adotar o mesmo paradigma das *Sequenze* para construir uma obra, ainda que com outro título. Isso porque essa série possui características que ultrapassam o estilo ou um momento do compositor, mas são reflexos de uma estrutura de gênero criada e desenvolvida por ele.

---

<sup>16</sup> BERIO, 1988, p. 84

## Referências

ALBÈRA, Philippe. Introduction aux neuf Sequenzas. In: BERIO, Luciano. *Contrechamps*. Vol. 10. Paris: L'Age D'Homme, 1983.

ARISTÓTELES. *Retórica*. 2ª ed. Revista. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005.

\_\_\_\_\_. *Tópicos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2007.

BAHKTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Traduzido por Maria Ermantina Galvão. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

BARTEL, Dietrich. *Musica poética: musical rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música contemporânea*. Entrevista realizada por Rossana Dalmonte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

BLACKING, John. *How Musical is Man?*. Washington: University of Washington Press, 1973.

CÍCERO, Marco Túlio. *De optimo genere oratorum*. Traduzido por Brunno Vinicius Gonçalves Vieira e Pedro Colombaroli Zoppi. In: *Scientia Translationis*, n.10, 2011, pp. 4-16.

\_\_\_\_\_. *The Orations of Marcus Tullius Cicero*. Traduzido por C.D. Yonge. London: G. Bell and Sons, 1913.

KAIERO CLAVER, Ainhoa. El "oyente implícito" em la música del siglo XX. *Musiker*, 18, 2011, 27-46.

KALLBERG, Jeffrey. The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G Minor. *19th-Century Music*. Vol. 11, No. 3 (Spring, 1988), pp. 238-261.

KOSSOVITCH, Léon. *Estética: figurações ocidentais e orientais*. São Paulo: FFLCH/USP, Maio de 2013. Anotações de aula.

LENA, Jennifer C.; PETERSON, Richard A. Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres. *American Sociological Review*. Vol. 73, No. 5 (Oct., 2008), pp. 697-718.

MOORE, Allan F. Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre. *Music & Letters*. Vol. 82, No. 3 (Aug., 2001), pp. 432-442.

MOSCA, Lineide. Velhas e Novas Retóricas: convergências e desdobramentos. In: MOSCA, Lineide (org.). *Retóricas de Ontem e de Hoje*. 2ª edição. São Paulo: Humanitas, 2001.

OSSI, Massimo. *Baroque Music*. Blomington: Indiana University Press (no prelo).

PERELMAN, Chaïm, OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Tradução Maria Ermantina Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PERELMAN, Chaïm. *O Império Retórico: retórica e argumentação*. Porto: Edições ASA, 1993.

SAMSON, Jim. Genre. In: *Grove Music Online*. Acessado em 10 de abril de 2014.







Revista da Tulha

USP